



Angelo Gilardino

Chitarrista - Compositore - Musicologo

Chitarra reale e chitarra virtuale

Una chiave di accesso alle problematiche della composizione per gruppi di chitarre

Si fa ovunque sempre più insistente l'offerta di concerti di orchestre di chitarre: l'immagine di una o due dozzine di chitarristi che si affacciano insieme alla ribalta non è più una rarità. Dove sorge questo fenomeno? La risposta più verosimile è anche quella più ovvia: all'origine, vi è la sproporzione tra l'inarrestabile crescita del numero dei chitarristi che hanno studiato, o che ancora studiano, nei conservatori, e la scarsità di occasioni che la vita musicale offre loro per esibirsi come solisti – ruolo comunque destinato a ben pochi – e come componenti di formazioni strumentali da camera – ruolo più accessibile, ma non ancora ben chiaro nella loro formazione culturale. Sembra dunque naturale, ai chitarristi in cerca di opportunità per farsi apprezzare, riunirsi non soltanto in duo – formazione già esistente nella tradizione e provvista di un adeguato repertorio – ma anche in trio, quartetto e in ben più numerose compagnie, fino a denominarsi "orchestra di chitarre".

Il repertorio della chitarra è ricco di musica per lo strumento solo, anzi, la quasi totalità della musica scritta per chitarra nell'Ottocento tende a valorizzare, con l'adozione di ben congegnate retoriche, l'immagine della chitarra come "piccola orchestra" e a creare l'illusione di una completezza non soltanto piena, ma in certi momenti ridondante. La padronanza dell'idioma che valorizza quest'immagine della chitarra fu ritenuta da Hector Berlioz – chitarrista della domenica – indispensabile, fino a fargli sentenziare che l'impresa di comporre per lo strumento era da affidare soltanto ai chitarristi stessi – pena il fallimento delle pagine composte da chi non avesse la chitarra sotto le dita. Questo veto paralizzò generazioni di potenziali artefici del repertorio della chitarra: mi fu

opposto, per citare solo un caso, da Luigi Dallapiccola. Aggiunse Berlioz – e non gli si può dar torto – che un unisono di dieci chitarre è ridicolo.

Qual è dunque, al di là dello stimolo che induce i giovani chitarristi a riunirsi in gruppi per offrire qualcosa di vendibile, il fondamento musicale sul quale può reggersi un brano per orchestra di chitarre?

Si incomincia con l'ammettere che il tentativo – purtroppo ricorrente – di ridurre in dimensioni chitarristiche una partitura sinfonica è da tacciare, se non con l'aggettivo di Berlioz, almeno come pretesa velleitaria. Ascoltare brani anche di carattere ispanico, come quelli tratti dai balletti di Manuel de Falla, in versione per orchestra di chitarre, è un'esperienza musicale da evitare accuratamente. Meno improbo, il tentativo di costringere nell'estensione e nel timbro delle chitarre pagine scritte per pianoforte provoca una sensazione di perdita e di spaesamento, ma non una ripulsa. È chiaro comunque che il nocciolo di un repertorio non può consistere negli adattamenti forzosi (pomposamente definiti "trascrizioni").

Non esistendo, al momento, una serie di modelli storicizzati, è possibile soltanto, da parte dei compositori invitati a scrivere per orchestra di chitarre, offrire risposte individuali, escogitando – ciascuno per sé – un *modus operandi* e, se mai l'operazione funzionasse, definendo uno stile. Dirò qui sinteticamente del come io abbia cercato una mia soluzione al rompicapo creato dallo scrivere per gruppi di chitarre.

I pericoli più gravi ai quali ci si espone sono quelli dell'opacità sonora e della genericità nella scrittura. La sovrapposizione dei suoni di più chitarre dà facilissimamente luogo a spessori indecifrabili all'ascolto ed esteticamente perversi: anche se non si tratta di unisoni, l'effetto è degno dell'apprezzamento di Berlioz. Inoltre, la creazione di trame e orditi polifonici nei quali ciascuna chitarra esegue linee monodiche non ben specificate in un *quid* chitarristico, e dunque teoricamente affidabili a qualunque strumento ad arco o a fiato compatibile con i registri in causa, è destinata al fallimento: ne escono impasti sonori slombati e privi di carattere.

Nella ricerca di una soluzione al problema, sono giunto a una conclusione apparentemente bizzarra, che però, accuratamente sperimentata, ha dimostrato di reggersi in piedi, in quanto capace di dar luogo a risultati musicalmente utili e non ricreabili altrove e altrimenti: esclusivi, cioè, dell'orchestra di chitarre.

La formula riassuntiva di tale conclusione è: comporre per più chitarre come se si stesse componendo per una chitarra sola, ma virtuale, cioè divisa in frazioni, ciascuna delle quali viene affidata a una chitarra reale

– che lavora dunque molto al disotto delle sue possibilità, ma con una specificazione timbrica estrema. Il risultato è inaudito e sorprendente: si può conservare la rarefatta trasparenza polifonica tipica della musica per chitarra sola, espandendone però i valori timbrici in una sorta di proiezione inaccessibile alle sole sei corde. Ovviamente, la suddivisione della polifonia in segmenti affidati a ciascuna chitarra permette anche infinite configurazioni armoniche e contrappuntistiche inaccessibili alla chitarra sola, e spesso utilissime, a patto di non gonfiare eccessivamente il tessuto polifonico, e di saperlo mantenere nell’ambito di una scrittura essenzialmente solistica. Le eccezioni possibili a tale regola si rivelano da sé, nel divenire della composizione, come una risorsa aggiuntiva da adoperare con la massima cautela (ne dirò più avanti). È di capitale importanza, nel tracciare i profili delle parti, adoperare intervalli melodici e diteggiature che permettano di sviluppare la sovrapposizione delle vibrazioni (cioè l’effetto *laissez vibrer*) in ogni singola parte: in mancanza di tale peculiarità, il suono di ogni chitarra scade in una inutile surroga del suono di altri strumenti.

Questa constatazione, raggiunta attraverso una riflessione svoltasi in astratto, ha originato, sul campo, conseguenze assai rilevanti in ambito formale: non si dura fatica a comprendere come, per costruire una composizione con questo, inedito suono, qualsiasi forma musicale pre-esistente risulti inservibile, e come sia invece necessario inventare forme nuove. Nel mio caso – l’unico che conosco a fondo – la necessità di creare una relazione dialettica tra il suono di una chitarra sola, trattata più o meno conformemente a quanto avevo fatto in precedenza, e la chitarra virtuale inventata nella nuova dimensione del gruppo multichitarristico, ha dato luogo a una sorta di forma ad antifona, dove la chitarra sola si manifesta nella sua identità storica di protagonista (erede di una tradizione, di una retorica, di un potere insito nel suo particolarissimo modo di far polifonia), e il gruppo multichitarristico assume invece un ruolo da coro di teatro greco, commentando “da fuori” gli eventi. Se quello della chitarra “normale” può essere considerato – con un briciolo di immaginazione poetica – una metafora del suono di un’orchestra, quello della chitarra virtuale può essere definito – con lo stesso metro immaginifico – una metafora della metafora: l’alternanza tra i due piani sonori assurge a elemento drammatico pur senza suscitare contrasti per opposizione, e si presta a una manipolazione di cui è arduo tracciare i confini: si sa dove si incomincia, ma è difficile fermarsi, perché il campo delle possibilità che si aprono nel gioco delle parti si estende a perdita d’occhio. Risulta in

ogni caso evidente, fin dai primi abbozzi formali, come non si debba far uso delle alternanze tra chitarra reale e chitarra virtuale con un dialogo fitto e con fraseggi stretti: è invece molto più efficace alternare ampie sezioni a ciascuno dei due piani sonori, con rarissime (e sempre pericolanti) sovrapposizioni.

Il mio primo lavoro multichitarristico fu scritto nel 1992, e s'intitola *Concerto d'estate*. Il titolo non adombra alcun intento programmatico ma, più modestamente, si riferisce al fatto che il brano fu composto nell'estate del 1992, durante i corsi estivi che a quell'epoca io tenevo a Trivero, nel Biellese, in un edificio costruito quasi alla sommità della collina percorsa dalla strada panoramica Zegna. I componenti del Quartetto di Asti – una della prime formazioni multichitarristiche italiane – stavano provando una eterea versione della sonata schubertiana detta dell'*Arpeggione* e, a poca distanza, un solista stava provando il *Nocturnal* di Benjamin Britten. Nel caos della mescolanza di suoni, mi accadde di percepire la potenziale drammaticità del confronto tra il suono di una chitarra già cognita e quello di un'entità chitarristica inaudita, che non tendeva a moltiplicare il suono di una chitarra sola, ma a variarne prismaticamente l'essenza e il colore.

Mi misi subito al lavoro e in capo a tre settimane il *Concerto d'estate* per chitarra sola e quartetto di chitarre era terminato. Incominciarono subito le prove e fu evidente fin dalle prime audizioni che la formula funzionava: bastarono pochi aggiustamenti per giungere alla conclusione. Nello scrivere la partitura, spesi molta attenzione, non soltanto nel mantenere la scrittura quartettistica negli ambiti "solistici" che avevo compreso essere i garanti del risultato, ma anche a individuare alcune possibilità di sconfinamento in ambiti più vasti – cioè non più solo-chitarristici – senza rischi per la trasparenza sonora (le eccezioni di cui dicevo in precedenza). Ne trovai pochissime, in verità, ma assai efficaci, e imparai a servirmele quando il discorso musicale esigeva il massimo allontanamento dei due piani sonori.

Per esaltare l'effetto di straniamento creato dall'alternanza tra il suono della chitarra reale e quello della chitarra virtuale, feci ricorso anche a una convocazione dal passato: il Concerto inizia non soltanto con il suono fantasmatico del quartetto, ma anche con la citazione di un piccolo, toccante Studio di Fernando Sor (op. 44 n. 17). Su questa esile polifonia, distribuita – o forse sarebbe meglio dire dispersa – nelle ventiquattro corde del quartetto, irrompe un agitato monologo della chitarra sola; all'atto dello scrivere, da lì in poi il problema non fu quello di trovare il

modo di continuare, ma quello di orientarmi nella selva della infinite possibilità che sorgevano all'orizzonte: comporre è assai meno creare che scoprire, e talvolta, tra le cose scoperte, scegliere è più arduo che immagazzinare tutto il possibile, con acritica ingordigia.

Dicevo delle eccezioni alla regola aurea di scrivere per quattro chitarre come se si stesse scrivendo per chitarra sola. Proprio nel primo movimento del *Concerto d'estate* ebbi modo di individuare il terreno fertile per eccepire, e lo feci alquanto generosamente. L'arpeggio chitarristico con effetto *laissez vibrer* – risorsa idiomatica “naturale” nella scrittura tradizionale – non solo accetta la sovrapposizione di altri arpeggi, ma se ne arricchisce felicemente, a condizione di adoperare, per i vari profili, una formula omoritmica che unifichi le scansioni di tutte le parti. Le quintine arpeggiate con note diverse da quattro chitarre sono uno dei risultati sonori più originali che io abbia mai potuto immaginare (e ascoltare), e si può dare soltanto in veste chitarristica: nessun altro strumento o gruppo potrebbe crearne l'equivalente: è sì uno spessore, ma volatile e trasparente.

Il buon esito del primo tentativo mi incoraggiò nella prosecuzione dell'esperienza multichitarristica, e l'anno seguente (1993) fu la volta del *Concierto de Córdoba*, il cui avvio fu suggerito dalla lettura di un saggio di Marguerite Yourcenar intitolato *L'Andalucía o le Esperidi*¹. Un passo, in particolare, mi stimolò a riprendere in mano la penna e a ritentare la formula del concerto per chitarra sola e quartetto di chitarre:

A Córdoba, centro di cultura al quale davano vita il fervore musulmano, la sottigliezza ebraica e alcuni concetti ellenistici filtrati attraverso l'alambiccato del pensiero arabo, un popolo di alchimisti, di algebristi e di astronomi perviene nella moschea alla totale trasmutazione, all'equazione più complessa e all'equivalente perfetto delle segrete meditazioni di un Averroè o di un Avicenna.

Non era il suono della chitarra sorto dall'incontro cruciale tra la cultura araba e quella greca? La ricerca delle ambientazioni sonore specifiche di quel pensiero-sentimento fu alquanto laboriosa e, a tratti, esasperante, ma alla fine il “vero” emerse staccandosi dal “possibile”. A margine, e con stupore mai esauritosi, devo annotare il ricordo dell'esecuzione

¹ Marguerite Yourcenar, *L'Andalucía o le Esperidi*, traduzione di Fabrizio Ascari, in *Opere*, Bompiani 1992.

che l'estate dell'anno seguente (1994) il Quartetto di Asti e il solista Luigi Biscaldi diedero al Gran Teatro di Córdoba. Provai qualche apprensione nel vedere i posti della prima fila occupati dal Gotha della chitarra flamenca – il che non era in sé sorprendente, essendo la città dei califfi uno dei templi della cultura del *cante*; immaginai il disappunto che sarebbe nato, nei maestri delle *soleares*, all'ascolto di un brano che nulla aveva di flamenco, e pensai che ne avrebbero a fatica sopportato l'ascolto fino alla fine. Invece, liliali, mi avvicinarono dopo l'esecuzione, commentando l'essenza della composizione con un acume che mi lasciò di stucco: l'avevano colta in pieno senza la minima difficoltà – prodigio che si è verificato assai più raramente nel mondo della chitarra "classica".

Un terzo concerto per chitarra sola e quattro chitarre sarebbe stato di troppo. Puntai dunque, l'anno seguente (1994), a un lavoro diverso, di dimensioni minori, ma con il proposito di rendere la ricerca di suono ancora più sottile. Ne nacque il *Poema d'inverno* per chitarra sola e duo di chitarre. La virtualizzazione del suono chitarristico attuabile con un duo non è illimitata, e anzi il duo si colloca in una linea di confine tra il reale (chitarra sola) e il virtuale (gruppo multichitarristico) osservabile da entrambi i lati. Paragonato alla chitarra sola, il duo – se efficacemente trattato – può assomigliare a una chitarra virtuale, ma in sé stesso è molto più "reale" di un quartetto. La conseguenza più immediata di questa riflessione fu l'adozione di una nuova forma: invece di un altro concerto, architettai una forma non più antifonale o responsoriale, ma a piramide rovesciata, collocando in successione la chitarra sola, il duo e il trio, cioè predisponendo tre piani sonori. La successione si svolge due volte. Vi è quindi, dopo la terza sezione, un ritorno alla chitarra sola, e poi nuovamente l'accumulo, ma il finale è in dissolvenza, con appena un filo esilissimo di sonorità. In questo paesaggio sonoro, assai più che nei due precedenti, trova spazio l'iterazione di figure sonore che, ripetendosi, non danno luogo ad alcun movimento di energia né ad alcun moto direzionale: la negazione del tempo cronologico è quindi il carattere primario di questo poema musicale che riconosce nell'inverno, nella sua immota desolazione e nel glaciale silenzio delle sue distese innevate, non una stagione dell'anno, ma un congelamento della storia, un arresto della clessidra e un cuneo che attraversa e immobilizza lo scorrere degli attimi, delle ore e dei giorni.

Dopo l'assottigliamento della sonorità operato nel *Poema d'inverno*, non rimaneva che un solo tentativo da compiere: quello di incrementare ulteriormente – rispetto ai primi due concerti – la dimensione del grup-

po multichitarristico: operazione temeraria, perché, aumentando il numero di chitarre, cresce esponenzialmente il rischio di creare quel “pastone” sonoro paventato da Berlioz e purtroppo evidente nel suono di molte orchestre di chitarre, da un lato opache nella resa polifonica, dall’altro impotenti nella gamma dinamica.

Persuaso del fatto che occorresse difendere il principio della scrittura trasparente per una chitarra virtuale, elaborai, tra il 1994 e il 1995, il *Concerto d’autunno* per chitarra sola e piccola orchestra di chitarre. Si tratta, in realtà, di due quartetti, uno con accordatura normale e uno con differenti “scordature” della sesta corda: re diesis, re, do diesis, do. Paradossalmente, lo spessore sonoro complessivo di questa composizione è persino un poco inferiore a quello dei due concerti per chitarra sola e quartetto di chitarre, e ciò non soltanto per tener fede alla mia convinzione estetica di principio, ma anche perché immaginai che la composizione potesse servire al repertorio di gruppi formati da esecutori di media capacità. La nota introduttiva che precede la partitura avvisa inoltre:

Nel caso di gruppi che abbiano raggiunto un alto grado di elaborazione del suono, è ammissibile il raddoppio delle parti, che il direttore regolerà seguendo le indicazioni dinamiche e a seconda delle caratteristiche e delle esigenze del solista.

Resta il fatto che l’equilibrio ideale viene raggiunto solo nel caso della presenza in scena di otto, bravissimi chitarristi, più un solista, che dev’essere eccezionalmente dotato – cioè, un vero solista.

Al contrario del *Poema d’inverno*, e ancor più dei due altri lavori precedenti, il *Concerto d’autunno* è una composizione drammatica. L’abbrivo venne dalla lettura (ancora una volta), e precisamente da un saggio di Elémire Zolla intitolato *Le rune e lo Zodiaco*², nel capitolo dedicato al segno dello Scorpione:

Nel cielo si leggono tragiche vicende, poiché il sole è soverchiato e incomincia il suo declino nelle tenebre invernali.

I Greci facevano una lettura catastrofica e una medicinale. Compare infatti sulla Via Lattea il segno della perfidia già noto a Babilonia, lo Scorpione, e uccide il sole [...]; le dighe sono spezzate, si confondono le acque celesti e le infere. Calano, al salire dello Scorpione, il Toro e Orione,

² Elémire Zolla, *Le rune e lo zodiaco*, in *Uscite dal mondo*, Adelphi, 1992.

fornendo altri emblemi di morte. Si leva in cielo il Serpentario (o Asclepio o Plutone o Serapide), dio delle tenebre, e rosseggia la stella marziale Antares.

Il contrasto tra la mite, melanconica dolcezza dell'autunno terrestre e la tragedia dell'autunno astrale è riflesso nell'*incipit* del *Concerto d'autunno*, dove la chitarra virtuale si immerge nella statica, ripetitiva contemplazione di un tempo di rassegnazione e di quiete, sul quale scende come una spada infuocata il tema tagliente del solista. Tutto il concerto è giocato sulla percezione di una oscura minaccia che viene da lontano e invade un luogo di estenuata bellezza. Non c'è strumento come la chitarra che possa alludere all'invisibile, e la chitarra virtuale lo può fare in modo ancora più efficace della chitarra storica e reale. In questo concerto, il solista è scaraventato nel mondo, ma il suo dialogo non si svolge con un'entità mondana: deve parlare con le ombre, e quelle parlano una lingua affine alla sua, ma per lui impronunciabile. Nella mia immaginazione, il solista di questo concerto dovrebbe essere al tempo stesso Andrés Segovia e Laurence Olivier, un grande chitarrista e un grande attore.

Dopo aver composto il *Concerto d'autunno*, mi inoltrai nella ricerca di altre prospettive sonore, sempre chitarrocentriche, ma con altri contraenti. Soprattutto, mi attrasse la ricerca nel campo del concerto per chitarra e orchestra, dove ritenevo di aver qualcosa da dire, e in cui non mancai di mettere a frutto esperienze accumulate nella stagione "multichitarristica". Mi dimenticai dei gruppi di chitarre: erano acqua passata. Nel 1998, tuttavia, per rispondere alla richiesta del Quartetto Guitart di Avellino, misi in piedi la partitura del *Concerto Italiano* per quattro chitarre e orchestra da camera. Di questa ricerca, dovrei riferire a parte – in un saggio, che forse scriverò, sugli aspetti della composizione per chitarra – o chitarre – e orchestra.

Si ha talvolta la sensazione di tornare sui propri passi, ma in realtà il riprendere un genere di composizione abbandonato da una dozzina d'anni è esperienza nuova: il tempo non trascorre invano e modifica – quando non sconvolge – le prospettive, gli assetti, le procedure, le tecniche. Così, quando nel 2007 Lucio Matarazzo, leader del Quartetto Guitart (ora disciolto), mi chiese di comporre un quartetto senza solista – un quartetto "puro", mi disse – mi ritrovai a considerare la mia perduta chitarra virtuale come un fantasma del fantasma. Solo che ero io a cercare lui, e non lui a visitare me – nemmeno in forme misteriose. Decisi allora che non sarei andato per il sottile, e che avrei puntato sulla più consciu-

ta arma poetica del suono della chitarra: l'evocazione. Che cosa evocare? Mi vennero in mente non dei mondi reali – ciò non mi accade comunque – ma delle immagini che io mi ero creato, negli anni giovanili, riguardo a mondi dei quali leggevo. Ne scelsi tre: Vienna e le città dell'impero asburgico toccate dal Danubio, la Venezia dei Dogi e il mondo subvesuviano, Pompei ed Ercolano il giorno prima della catastrofe. Creai dei suoni puramente evocativi, e li legai a ritmi, a polifonie, più raramente a successioni accordali, dando per scontato – in ciò mi soccorrevano i miei trascorsi dei tempi dei concerti multichitarristici – che la virtualità del suono che andavo manipolando fosse specchio fedele della virtualità dei mondi – storicamente esistiti, ma non certo nei modi immaginati da me – di un'Europa colta e civile, sia nelle sue manifestazioni cortesie che nelle sue espressioni popolari. Quando mai si era data, nella storia, una realtà siffatta? Eppure, il suono-indice puntato verso una patria invisibile sa bene dove dirigersi.

Ho intitolato quel quartetto *Feste lontane – Sinfonietta per quattro chitarre*. Essendo superflua ogni nota didascalica sul tema delle feste in lontananza (sì, Manuel de Falla, e altri), mi ritrovai convinto nella decisione di adoperare, nel sottotitolo, la parola "sinfonietta". Serve ad ammettere, nel senso proprio del diminutivo, una dimensione piccola rispetto a quella della sinfonia vera e propria, ma anche a riscattare l'intero potere allusivo che, nei riguardi del suono di tutti gli strumenti, quello della chitarra virtuale può vantare, e di un suo suono specifico che da nessun'altra fonte sonora può sprigionarsi.

Molti altri dettagli potrei aggiungere al racconto della nascita della *Sinfonietta* per quattro chitarre, ma non è questa la sede adatta. Mi limito ad annotare, con rammarico, che il Quartetto Guitart non ne fece letteralmente nulla, salvo lodarne i pregi. Ci dev'essere però, da qualche parte in paradiso, un sottosegretario che sovrintende agli affari dei compositori negletti da coloro che dovevano interpretare le loro musiche, e invece non lo fanno. Si profilò all'orizzonte il validissimo Quartetto Santórsola, formato da quattro giovani virtuosi pugliesi, che subito prese sotto le proprie cure la *Sinfonietta*, ne diede esecuzioni pubbliche brillantissime, e ne fece anche una registrazione discografica che mi pare tuttora come un gran bel premio per le mie fatiche. Tanto che, per ringraziarli e aiutarli a colmare il tempo vuoto per il loro imminente CD, cucii loro addosso un altro quartetto – questo però nel genere semiserio del *pastiche*, in cui amo sguazzare fin dai tempi giovanili degli esercizi di armonia e contrappunto: pescai, dagli studi del loro conterraneo Mauro Giuliani, sette

perline, e le aggiustai, facendone un fondo ritmico-armonico, nelle corde di tre chitarre; su quel tappeto, inventai ex novo sette melodie *à la manière de* affidate alla prima chitarra, una terzina nel mio concetto, e invece, ancora meglio, una quintina nella realizzazione del Quartetto Santórsola: un divertimento per me che le ho scritte, ma credo anche per gli ascoltatori.

Se ben mi conosco, la mia *love story* con i gruppi multichitarristici è finita qui. Ci siamo però lasciati da buoni amici. Sul serio.