Michele Bajo

Mauro Giuliani

5ª parte

- *Roma, 1820–1823*
  Napoli, 1823–1829
- *M. Giuliani era didatta?*
- *Emilia Giuliani*
  Con chi ha studiato?
- *Bortolazzi, Schubert*
- *Le Variazioni op. 7*
  L'aspetto biografico
- *La didattica nel XIX e XX secolo*
  Considerazioni generali

MICHELE BAJO GUITAR BOOKS & SERVICE

Mauro Giuliani era un didatta?

Ma è vero che fu il maestro di Emilia?

Questa ultima parte tratta principalmente e sotto l'aspetto biografico/storico il "vago, astratto" rapporto fra Mauro e la (una) ***didattica***, o meglio la sua attività di insegnante a Vienna e più tardi – dall'estate del 1827 – a Napoli. Qui fu sua allieva sua figlia Emilia, di quattordici anni, che al contempo divenne sua partner di duo. Lei è stata la figura che essenzialmente nell'ultimo anno e mezzo circa della vita del padre le ha dato un senso, sia come musicista, ormai rassegnato, che come persona. Il saggio spiega dettagliatamente come fu possibile che a Napoli Emilia raggiungesse praticamente "subito" tale traguardo concertistico-professionale.

Altre sezioni trattano in via integrativa argomenti già presenti nelle parti già pubblicate; ***Emilia, Bortolazzi, Schubert***. I primissimi "emblematici" giorni di Mauro a Vienna ottengono un proprio capitolo, giorni caratterizzati da speciali occasioni e circostanze che – fra l'altro – diedero luogo alla composizione delle ***Variazioni op. 7***, la prima opera scritta a Vienna.

Un capitolo "extra" tratta – entro gli ovvi limiti – la didattica della chitarra nell'ottocento e novecento in generale, anche allo scopo di tentare di mettere, per così dire, un pò in ordine la rispettiva terminologia, alquanto confusa fin da sempre.

L'intero saggio è essenziale per sapere chi era Mauro Giuliani e come *veramente* fu la sua vita, incredibile e fantastica.

Prefazione

Una specifica prefazione per questa ultima parte sarebbe superflua, in quanto conterrebbe, essenzialmente, informazioni già contenute nelle altre. In ogni caso, per via dell'importanza, ripeto il ragionamento-guida sul quale in parte si basa questo lavoro.

Chi scrive ritiene che abbia più senso indicare con chiarezza ciò che *deve* essere accaduto (per forza), che è accaduto sicuramente o con grande probabilità, risultante da varie circostanze fattuali e concreti indizi, anziché non indicare affatto, ossia ignorare i rispettivi fatti. In assenza dei riscontri[1] forniti dall'autore di questo saggio i quali consentono o legittimano le congetture o comunque danno luogo alle stesse, il lettore verrebbe lasciato nel dubbio e nelle sue possibili speculazioni personali, rischiose e suscettibili di supposizioni campate in aria, ossia relative a "fatti" che non *possono* essere accaduti. Durante il lavoro ne ho trovate innumerevoli. Di supposizioni fondate ce ne possono essere tante, ma solo una è quella più vicina alla realtà, oppure, spero non raramente, proprio la realtà stessa.

Una buona parte contiene delle brevi sezioni con informazioni, ritenute rilevanti, che vanno ad integrare capitoli contenuti nelle altre quattro parti. Infatti, all'inizio del progetto, lo stesso neanche prevedeva una tale mole di testo. (Vedasi a tale riguardo anche la postfazione.)

Michele Bajo
Novembre 2026

[1] (ovvero dei motivi e fatti sui quali si fondano le rispettive congetture)

Mauro allievo di Lucci
Aggiunta

Il sito *Ilregno2S.blogspot.com* indica: "...in Barletta, where Mauro and his older brother Nicola received music instruction at the Teatro San Ferdinando." Che vi sia una relazione fra Lucci e questo teatro è documentato. Tuttavia chi scrive ritiene molto probabile che le lezioni specialmente nel 1791/92 avessero luogo anche o soprattutto a casa Giuliani, in quanto altrimenti Lucci non avrebbe avuto modo di conoscere Emanuela (più o meno bene) – ossia l'avrebbe conosciuta solo di vista o di sfuggita. È ovvio che Lucci stesso fosse interessato a vederla. Quanto indicato dal suddetto sito è leggermente fuorviante nel senso che il lettore, se non informato, intende erroneamente che la formazione fosse offerta dal teatro e – quindi - presso lo stesso, mentre nel caso di Mauro e suo fratello il fatto che le lezioni ebbero luogo lì aveva magari solo dei motivi pratici-organizzativi, essendo talvolta più pratico per Gaetano dare le lezioni presso il suo posto di lavoro. È pacifico che se le lezioni si fossero sempre svolte nel teatro, Gaetano difficilmente avrebbe conosciuto Emanuela. Chi scrive non sa se l'insegnamento fosse offerto dall'istituzione con il fine della formazione di propri orchestrali e se i fratelli Giuliani fossero ufficialmente iscritti presso di essa.

Vienna

L'attività di musicista di Mauro a Vienna era sempre, dal primo fino all'ultimo giorno, incentrata sul concertismo al più alto livello in assoluto e sul comporre per lo stesso. Non si è dedicato alla *didattica* come materia a sé, che in verità neanche esisteva, ma all'insegnamento pratico, ovviamente privato, per vari motivi sia economici che sociali e pubblicitari. Come già menzionato, non è noto un allievo (viennese o comunque austro-ungherese) che fosse divenuto chitarrista professionista o concertista dopo aver studiato con Mauro o perché avesse studiato con lui. È da escludere in ogni modo che Mauro stesso fosse interessato ad averne. A tale riguardo va tuttavia considerato che egli stesso non era il prodotto di una scuola o di un determinato didatta e/o metodo, e neanche poteva esserlo, per semplici motivi storici. In altre parole, Mauro non era un musicista formato attraverso una metodologia o un'istituzione, le stesse neanche ancora esistevano riguardo alla chitarra, stiamo parlando dei primissimi anni 1790. Per questo motivo il suo rapporto con una formazione strutturata, provata (in seguito alla sua stessa attività), in senso lato non poteva che essere assai vago, difficilmente tangibile. Il fatto che Mauro non ha scritto un metodo paragonabile a quello di Carulli o, magari, tanto meno a quello di Sor, prova ciò. A Vienna il motivo sicuramente non era una mancanza di interesse da parte degli editori. Durante il periodo viennese di Mauro (nel 1812) fu pubblicato, ad esempio, anche il metodo di **Simon Molitor,** importante figura dell'epoca per la chitarra.

Secondo chi scrive il viziato, seppure grande bacino di Vienna neanche era tale da poter attingervi per avere allievi ambiziosi, determinati relativamente a concreti obiettivi professionali ed al lavoro che gli stessi implicano. Il pubblico da un lato era raffinato ed esigente,

ma dall'altro rappresentante di una società "comoda", (appunto) viziata, incline al fasto e al sollazzo, senza o con pochi giovani motivati a tal punto da essere pronti al sacrificio, al lavoro sodo quotidiano. Anche ciò ha garantito a Mauro, e a tanti, tantissimi altri musicisti, a Vienna la sua (loro) supremazia, dalla sua immigrazione in ogni caso fino al 1819, l'anno dell'improvviso troncamento.

In tale momento ormai a Vienna la chitarra già iniziava a soffrire a causa degli epocali, stravolgenti mutamenti che si stavano già annunciando inesorabilmente nell'intero settore musicale; il (nuovo) pianoforte, dilagante sia in ambito del concertismo che privato, l'ingrandimento delle orchestre, il già trattato radicale cambiamento dei gusti, delle mode e dell'intrattenimento, e – proprio a Vienna - l'apparizione del nuovo, trascinante ritmo, quello del *valzer viennese*, che subito riscuoteva dappertutto un altissimo, enorme gradimento, ed assieme a tutto ciò un pubblico il quale molto presto sarebbe altrettanto cambiato. In sostanza si potrebbe anche dire, storicamente, il tramonto della *Wiener Klassik,* non riguardo allo stile in sé, consacrato da decenni e stabile nella cultura musicale generale, ma per quanto riguardava la programmazione della maggior parte degli eventi, della materiale offerta nel settore performativo, per usare un termine moderno, della musica.

Era anche giusto l'inizio del crepuscolo di un mondo musicale aristocratico, fine, magari elitario, a vantaggio di uno nuovo che, ormai, sarebbe servito allo svago e intrattenimento di un pubblico molto più vasto e in svariate occasioni. Mauro nel 1819 naturalmente non poteva già prevedere tutto ciò, era ancora troppo presto. Ma Joseph Lanner aveva già diciotto anni e chi scrive esclude che la sua grande passione fosse la musica (da camera e non) della *Wiener Klassik*. Il suo geniale gusto musicale andava in una direzione ben diversa, era per

così dire, più sciolto. Negli anni seguenti, specie dal 1823/24[2] in poi, a Napoli, Mauro deve aver appreso di tali cambiamenti nella (della) sua amata Vienna.

Quanto alle decisive circostanze private, nella letteratura "mainstream" non si trovano neanche parole "velate", anzi nemmeno più che velate, relativamente alla sua storia bi-famigliare, nonostante la stessa, come già descritto, piaccia o non piaccia, abbia determinato e addirittura reso possibile al 100 % la sua vita e attività di musicista-concertista-compositore a Vienna, fin dalle prime settimane. I motivi di quanto prodotto e fatto da Mauro, cioè le condizioni ideali, i vari presupposti che lo hanno reso possibile per tredici anni (meno tre mesi), paiono "non interessare". Un fatto è comunque inconfutabile. Mauro questi (quasi) tredici anni non solo li ha sfruttati al massimo, ha fatto più di quanto si possa immaginare.

[2] Anni che segnarono "ufficialmente" la nascita del valzer viennese, anche se il suo nuovo ritmo in sé era già stato creato prima.

Mauro Giuliani insegnante
La non-creazione di un metodo

Questo capitolo tratta, anzi per così dire ricostruisce i vari motivi per cui Mauro a Vienna, nonostante la sua attività di insegnamento relativamente intensa, non ha scritto un metodo nel senso stretto. L'op. 1 secondo chi scrive e per i motivi spiegati nel seguito, non può essere definito un *metodo*, pur essendo tale termine a quei tempi molto vago.

È questa una tematica molto complessa e molto importante, che in tale sede non possiamo approfondire più di tanto, trattandosi di una biografia e non di un saggio sulla didattica della chitarra o sulla storia di essa. Pertanto il capitolo tratta in prima linea i vari fatti *biografici-storici* i quali durante la vita di Mauro in modalità diverse mostrano chi e come fosse, o meglio non fosse, come insegnante o maestro o perfino didatta.

Pur non potendo (affatto) escludere, per così dire, lo zampino di Moretti e/o di Carulli, ancora giovani, nei primissimi anni di apprendimento[3], Mauro non ha conseguito le sue capacità attraverso un metodo scritto e/o pubblicato. Per questo semplice motivo egli stesso da insegnante non considerava importante o indispensabile l'adozione di un metodo scritto e quindi neanche crearne uno. Sotto questo aspetto, i due suddetti didatti pionieri erano diversi nella loro concezione globale e nell'approccio. Nonostante ciò, almeno a chi scrive, non sono noti chitarristi concertisti parigini (o che vivessero a Parigi) divenuti tali perché allievi di Carulli. È però noto il francese **Victor Magnien** (2.11.1802 oppure 1804 – 8.6.1885), che studiò con Carulli dal 1817 al 1819 ed anche più tardi, a periodi intermittenti. Raggiunse una certa

[3] Tale circostanza è già stata trattata.

fama soprattutto come insegnante e compositore, sia per chitarra sola che di musica da camera per chitarra e violino. Fu anche concertista, ma l'autore del presente saggio non ha indagato in quale misura, la quale relativamente alla chitarra comunque non deve essere stata intensa. Magnien era anche violinista.

Non è affatto da escludere che anche altri allievi di Carulli abbiano dato concerti, ma una rispettiva ricerca andrebbe ben oltre lo scopo del presente saggio, che riguardo a tale argomento ovviamente non può e non deve considerarsi esaustivo. D'altronde, il mercato della generale didattica e quello "minuscolo" della formazione di veri professionisti erano due "cose", due campi ben distinti, come già trattato. Anche due secoli dopo non è che le cose, in fondo, siano totalmente diverse.

La didattica in sé, al di là delle lezioni che a Vienna Mauro dava con una certa frequenza e regolarità, non fu per lui un'attività alla quale si dedicasse con una metodologia pedagogica, finalizzata a creare e applicare un sistema, una struttura studiata approfonditamente, per condurre l'allievo dalle primissime note direttamente al concertismo. Neanche si può dire, infatti, che a Vienna egli abbia creato una propria scuola. Ciò non era la sua indole, in ogni caso non quella principale, né la sua intenzione, per tutto il periodo viennese. Ciò può essere spiegato con vari motivi.

Sotto l'aspetto del concetto di *didattica,* come un comparto, una professione in sé, sussistente per la chitarra solo circa dal 1890/1900 in poi, questo capitolo tratta, in verità, un argomento che nella vita di Mauro non è (neanche) esistito, né a Vienna, né successivamente.

Tuttavia Mauro, dalla metà del 1827 per circa sette mesi, forse anche qualche mese di più, deve essere stato in ogni caso un ottimo insegnante privato, anzi privatissimo. Ne è la prova indiscutibile una

parte della formazione di alto perfezionamento che la giovane Emilia, sebbene fosse talentuosa e assidua e quindi avrebbe avuto successo anche senza il padre, ricevette da lui dal 1827, quasi sicuramente dall' estate in poi.[4] Per accertare da quando in poi, per quanto tempo ed in quale forma Mauro dette lezioni alla figlia, è possibile e necessario ricostruire i vari fatti accertati che si svolsero fino a quel fatidico momento.

[4] L'autore del presente saggio non è in grado di appurare con certezza *l'esatto* momento dell'inizio delle lezioni, è molto improbabile che lo stesso sia documentato. Il livello tecnico delle composi-zioni eseguite in duo da Mauro ed Emilia al loro primo concerto comunque esclude assolutamente che essa abbia iniziato lo studio della chitarra solo con lui, a Napoli. Se tale periodo, teoricamente, fosse iniziato con Mauro, sarebbe quindi dovuto iniziare già nel 1823 o 1824. Una serie di dati noti tuttavia rende possibile determinare e definire il periodo in cui Mauro fu il maestro di Emilia abbastanza accuratamente. (L'IA dice che tale periodo è ignoto, e tante altre cose.)
Nel settembre del **1823** Mauro si trasferisce da Roma a Napoli. Sarebbe stato il suo ultimo viaggio. (Solo) teoricamente l'insegnamento della figlia potrebbe essere iniziato presto dopo tale data, quindi quando costei aveva circa dieci anni e mezzo, o poco più tardi, all'inizio del **1824**. Sussistono però in fonti attendibili dati piuttosto concreti che confutano tale supposizione, come viene descritto nel testo.
Relativamente a dove Emilia abbia abitato prima (nel 1823, durante il soggiorno di Mauro a Roma, ed anche successivamente), sussistono dati contradittori. L'autore ritiene meno probabile – seppure non da escludere - quello che avrebbe abitato a Roma, in un convento. Anche più in basso viene spiegato perché questo dato, il quale pare essere privo di riscontri, è poco attendibile.
L'autore comunque non ritiene probabile che Emilia abbia iniziato ad imparare la chitarra già a Vienna (ossia in assenza del padre, nel 1822 o 1821), ma anche ciò non può essere escluso categoricamente, dato il talento e il numero di insegnanti presenti a Vienna, specie nel caso in cui la bambina, figlia di un padre a Vienna famosissimo e che i suddetti avevano conosciuto, abbia espresso il desiderio di prendere lezioni.
Emilia sarebbe apparsa in pubblico, in teatro, insieme a Mauro – solo - nel **1828 (febbraio)**. La sola durata di un massimo di sei o sette mesi, dal verosimile trasferimento da Palermo a Napoli fino a tale concerto, consente di accertare che per forza deve aver iniziato lo studio non solo non con suo padre, ma anche diversi anni prima.

Dopo il 3 agosto 1819
Roma

Nonostante il grande numero di tappe, di città nelle quali ha sostato durante il lungo giro, Mauro non ha trovato le opportunità che cercava – e di cui aveva bisogno. Nessuno dei luoghi – fra cui Monaco di Baviera - era neanche lontanamente paragonabile con la Vienna in cui era arrivato nel novembre del 1806 e così come era, specie per lui, fino al 1818. Deve essere arrivato a Trieste, dopo tre mesi e mezzo di cui la maggior parte trascorsi in diligenze, innumerevoli locande, talvolta sicuramente anche in case private, e sicuramente non sempre in tragitti confortevoli, non solo stanco, ma alquanto scoraggiato, tuttavia non privo di motivazione e idee relative a nuovi, alternativi progetti, realizzati abbastanza presto. Chi scrive non crede che abbia mai considerato – concretamente – ristabilirsi a Trieste per un lungo periodo, pur essendo una città più animata e ricca di altre che aveva visitato nella sua dispendiosa, ma disilludente ricognizione.

Già per i motivi privati che sono stati spiegati nella terza parte, la possibilità di riprendere la nave stavolta nella direzione opposta, da Trieste a Barletta, non era per lui un'opzione "concreta", al contrario. La sosta a Trieste sarebbe stata comunque solo temporanea, circa tre mesi e mezzo, fino a marzo del 1820, probabilmente la durata necessaria per organizzare il nuovo progetto del trasferimento a Roma, una scelta che Mauro ha fatto al termine del giro sconfortante, o forse già verso la fine dello stesso. Una nuova emigrazione, seguita anni dopo da un'ulteriore e ultima, che avrebbe segnato l'inizio dell'ultimo capitolo nella vita di Mauro, a sua insaputa. Un capitolo che più differente da quello viennese non potrebbe essere.

L'autore del presente saggio ammette di non sapere una risposta concreta alla domanda come mai la nuova scelta di Mauro, in parte dif-

ficilmente comprensibile, sia caduta su Roma, già per la totale, abissale differenza rispetto a Vienna, che sentiva come sua e dove voleva assolutamente tornare, dove aveva lasciato le due figlie, ed anche per la grande distanza fra le due città. A favore di Roma potrebbero esserci stati anche motivi privati, oltre a quelli musicali, i quali però pure nella migliore delle ipotesi e rispetto a tutto quello che lui era in grado di fare, rimangono, tutto sommato, relativamente esigui. A Trieste potrebbe aver appreso delle informazioni sbagliate o le quali, una volta stabilitosi a Roma, risultavano relative a circostanze annunciate che poi non ebbero luogo. Chissà, Rossini potrebbe avergli scritto o fatto sapere che intendeva stabilirsi a Roma, cosa che poi però non fece.[5] Il periodo di Roma rimane pertanto un punto enigmatico, a prescindere dall'attività compositiva, sicuramente dalla frequente visita delle opere di Rossini, e dal desiderio di conoscere Paganini ed avviare anche con costui una stretta collaborazione. Per quanto sappia chi scrive, Mauro non aveva ancora conosciuto Paganini personalmente; sarebbe apparso in concerto a Vienna solo nel marzo del 1828, quando per Mauro era oramai comunque totalmente escluso un viaggio o addirittura un ritorno a Vienna. Conoscendolo, non è da escludere che, oltre ai motivi musicali descritti, vi fossero (anche) motivi di tipo sentimentale-relazionale che dettero luogo alla decisione nonché alla durata della permanenza, è solo una supposizione.

Va anche sottolineato che Roma quando Mauro vi arrivò nel 1820 era una città davvero piccola in rapporto alle altre, contava meno di 140.000 abitanti. Si confronti tale numero con quello di Napoli (in basso) quando era ancora un ragazzino! Quando Mauro lasciò Vienna questa aveva 250.000 abitanti, o quasi. Il rapporto fra tale numero e la superlativa offerta musicale evidenzia la massima importanza della musica nella capitale dell'impero austro-ungarico.

[5] A tale riguardo bisognerebbe chiedere ai biografi di Rossini.

Una (più o meno costante) attività di insegnante di Mauro nei tre anni e mezzo romani invece non è nota, questo autore infatti esclude che possa aver avuto luogo. Non è difficile stabilire che a Roma la domanda di lezioni fosse assai limitata, anzi limitatissima. La composizione della popolazione, le condizioni sociali, culturali, politiche e dell'istruzione in generale a Roma nel **1820-1823** non erano neanche lontanamente paragonabili con quelle di Vienna, che era non differente, ma un altro pianeta da ogni punto di vista, a prescindere ovviamente dall'architettura e dalle testimonianze della storia, che solo Roma poteva vantare. Ma a Roma c'erano Rossini - seppure solo a brevi periodi, era presente specialmente nel 1821 - e le frequenti messe in scena delle sue opere, di cui Mauro presto – se non subito - divenne un "esperto", grazie alla creazione delle sei *Rossiniane,* dei duetti aventi come temi arie di Rossini, e ovviamente agli incontri personali con il geniale pesarese. A Roma la musica classica, e specialmente in ambito cameristico / solistico / strumentale, era in fin dei conti totalmente assente, a prescindere da Paganini e le sue "pazzesche" esibizioni che aveva dato qui già nel 1817 (o 1819). La musica sacra, ovviamente, non era e non poteva essere un campo al quale Mauro potesse o volesse dedicarsi. Mauro a Roma ha avuto modo di incontrare lo straordinario violinista e Rossini nel gennaio del 1821. Il 24 febbraio successivo Paganini diresse la prima assoluta dell'opera *Matilde di Shabran* di Rossini, che si era ammalato improvvisamente. Paganini (1782 - 1840) era quasi costantemente in tournee nella penisola, e più tardi all'estero, e non deve essere stato facile combinare un incontro di tutti e tre. Mauro era l'unico che abitava a Roma. Sicuramente Emilia ha visto e ascoltato Paganini a Palermo il 17 giugno e il 16 settembre 1825, figuriamoci, nello stesso teatro in cui lavorava Lucci, il Gran Teatro Carolino.

Roma ovviamente non poteva offrire un sistema culturale così vasto e vivace come quello di Vienna, con innumerevoli opportunità lavorative, dove la cultura in generale aveva un terreno molto, molto fer-

tile. Nella capitale dello Stato Pontificio non a caso ne mancavano i presupposti. Considerato e in relazione a ciò, la durata della permanenza a Roma di Mauro appare infatti lunga, specialmente se si considera che era abituato a Vienna, dove si sentiva di casa, dove era stimato e conosciuto, per non parlare della nostalgia. Potrebbe darsi che a Roma abbia trovato circostanze pratiche e abitative assai favorevoli sotto l'aspetto economico. Lo stesso deve aver avuto importanza, in quanto non è "chiaro" quale sua attività in tale periodo generasse un sufficiente reddito, a prescindere da quello derivante dalla composizione, a Roma attività alquanto prolifica seppure diversa da quella di Vienna, che tuttavia difficilmente può essere stato costantemente sufficiente. Per quanto riguarda invece il "settore" privato-sentimentale chi scrive non è a conoscenza di alcunché, ma sappiamo che Mauro non era un amante della solitudine. A prescindere da poche, pochissime informazioni, di cui una parte regolarmente inesatte, il suo periodo romano parzialmente rimane un "buco" oscuro e vagamente enigmatico. È sicuro che quando Mauro vi si trasferì fra marzo e aprile del 1820 non sapeva per quanto tempo vi sarebbe rimasto. A Roma, per riflettere su come concretamente gestire il proprio futuro mancavano gli stimoli.

Il costante obiettivo numero uno era ancora quello di tornare a Vienna, neanche prendendo in considerazione di far venire le figlie a Roma, o magari a Napoli, nonostante la loro età. Obiettivo che era ormai divenuto immaginario, irrealizzabile.

In conclusione, per quanto riguarda l'insegnamento il periodo romano di Mauro è insignificante, pur non potendosi affatto escludere che sporadicamente abbia dato lezioni. A Roma ha creato le sei *Rossiniane* e una prima parte dei non pochi duetti per due chitarre, diversi basati su temi rossiniani. All'inizio del 1823, oppure già alla fine del 1822 deve aver appreso che Emilia nella lontana Palermo aveva ini-

ziato ad imparare la chitarra. E che a tale scopo era in buone, anzi ottime mani. Mani che conosceva bene.

Napoli e il suo sviluppo

L'incredibile sviluppo demografico, da ricondurre alla crescente prosperità e dinamicità, la dice lunga sulle opportunità della rigogliosa capitale del florido Regno.

Nel 1750 Napoli aveva 324.000 abitanti, nel **1796** 440.000, nel 1798 550.000; ciò significa in due anni un aumento di quasi 4.600 al mese o 153 al giorno. L'incremento esponenziale della popolazione, il flusso immigratorio che giornalmente vi si riversava, dimostra condizioni che rendevano la capitale del regno molto allettante. In questa sede ovviamente non si possono trattare o motivi, ma è già comunque interessante come la città fosse in grado di accogliere e gestire – e sfamare - tale flusso altrimenti nel corso dei decenni si sarebbe presto arrestato. Accadeva invece il contrario, come i suddetti numeri attestano.

Una parte delle opportunità lavorative che offriva era dovuta proprio al fiorente settore della musica, dalla liuteria all'editoria, dai teatri alle orchestre degli stessi, alle varie istituzioni, anche formative. Un completo universo musicale, per così dire autarchico, oggi inimmaginabile. Non è affatto un caso che la chitarra a sei corde nacque qui, e insieme ad essa i grandi chitarristi presentati nel presente saggio.

Emilia Giuliani
Il trasferimento a Palermo
Grandi cambiamenti

Chi scrive non esclude a priori e categoricamente che l'informazione che Emilia fosse sistemata a Roma presso il Convento dell'Adorazione del Gesù (da dicembre 1822 o gennaio 1823, ossia appena trasferita da Vienna) possa essere vera. Può essere che Mauro prima della decisione del trasferimento di Emilia a Palermo, gestita dalla sorella, si sia informato a Roma e abbia preparato l'accoglimento delle figlie presso la suddetta istituzione religiosa. Ma sono del tutto assenti sia altri dati i quali avvalorino tale dato che motivi che rendano tale decisione "facilmente" comprensibile.[6] Non è neppure noto che Mauro - a Roma - già in tale periodo avesse interesse a dare lezioni alla figlia, ancora piccola (nove anni). È anche palese, o quasi, che a Roma non vi sia stata la possibilità che abitassero insieme. Chi scrive ritiene, seppur vagamente, presumibili circostanze della vita privata difficilmente compatibili con un'attività o responsabilità di genitore single di due fanciulle, ed in mancanza di un'assistenza paragonabile o tantomeno "uguale" a quella che le orfane di madre avevano ricevuto a Vienna, per ben tre anni e tre mesi[7].

Se l'informazione relativa al convento romano dovesse essere esatta, è (sarebbe) molto probabile che le lezioni siano già iniziate a Roma in tale periodo (dall'età di Emilia di nove anni e nove mesi). Ma anche a tale riguardo, ossia a un'ipotizzata attività d'insegnamento dall'inizio (cioè da abilità zero) della figlia, le "biografie" finora esis-

[6] A tale riguardo, la cosiddetta intelligenza artificiale fornisce varie informazioni che né chi scrive ritiene vere, né in gran parte sono oggettivamente possibili; in altre parole, informazioni false. Inoltre, tali informazioni sono anche in contrasto con quelle fornite da *Wikipedia*, alla quale la stessa IA rimanda. Beato chi ha fiducia nell'IA.
[7] Senza considerare il lungo periodo dalla morte della madre nel 1817 fino alla partenza di Mauro da Vienna il 3 agosto1819.

tenti che questo autore conosce non forniscono dati. Eppure i fatti documentati, sussistenti, nell'insieme permettono di accertare in concreto il momento delle prime lezioni con Emilia con relativa accuratezza.

Dato che l'informazione che entrambe le ragazze sarebbero state ospitate nel suddetto convento di Roma è (continua ad essere) molto diffusa, l'autore ribadisce che non è da escludere a priori che sia esatta. Tuttavia, primo, questo autore non sa su quale documento si basi, secondo, viene data regolarmente insieme a numerose altre informazioni (completamente) sbagliate, terzo non esistevano buoni, concreti motivi per il suddetto accoglimento presso la suddetta istituzione, a prescindere dalla presenza del padre nella città, che comunque a metà/fine novembre 1822 stava programmando o ponderando di lasciare Roma (l'avrebbe fatto, definitivamente, nel settembre seguente)[8]. Non vi sono invece motivi per ritenere che Gaetano ed Emanuela Lucci non potessero essere disposti ad accogliere le due nipoti a Palermo, seppure allora un loro (di Gaetano ed Emanuela) ritrasferimento a Napoli non fosse previsto a lungo raggio. Viene anche menzionato che l'Arciduchessa Maria Luisa aveva buoni contatti famigliari con Palermo. Può senz'altro aver conosciuto le bambine a Vienna, ma chi scrive non lo sa. Suppone che Mauro si sia rivolto a lei per accertarsi del sicuro (e possibilmente celere) svolgimento della pratica relativa al prelievo delle due figlie.

Ciò che per chi scrive è indubbio è, come già rappresentato, il fatto che Emilia a metà o fine 1827 aveva raggiunto un livello decisamente concertistico che sicuramente non ha conseguito, durante anni, con il padre. Se ciò fosse stato, ossia se Emilia avesse studiato con lui a Roma (già dalla fine del 1822), ritenuto anche lo stato di Mauro, il

[8] Chi scrive non esclude che abbia comunicato a sua sorella che presto avrebbe lasciato a Roma e che successivamente potrebbe essersi verificato un ritardo, anche di qualche mese. Dalla presente biografia si può evincere che, in ambito famigliare, con Mauro deve essere stato alquanto difficoltoso fare programmi a lungo termine. Ma sappiamo anche, conoscendo bene la persona e l'artista, perché era così.

loro concerto in duo avrebbe avuto luogo già molto prima, a Napoli, ad esempio nel 1824 o 1825, non solo nel febbraio del 1828.

Quanto alla scarsa probabilità della sistemazione "religiosa" a Roma, la dinamica zia Emanuela deve invece aver ritenuto sicuro[9] e molto più adatto che le due nipoti andassero ad abitare da lei e Gaetano, seppure – di nuovo - lontane dal padre. La vita in un convento a Roma, nel 1822, per quanto la sua reputazione potesse essere buona, non sarebbe stata di alto gradimento per Emilia e Maria, la più grande, considerato anche che neanche avrebbero saputo (con certezza) per quanto tempo vi sarebbero rimaste. Del resto, neanche a Vienna sapevano se il padre effettivamente ritornasse un giorno, o che invece la zia sarebbe venuta a prelevarle (fino a poche settimane prima, sicuramente furono avvisate).

In ogni caso è (invece) documentato la sorella maggiore di Mauro nel novembre del 1822 portò Maria ed Emilia da Vienna a Palermo, dove allora abitava. L'operazione, costata chissà quanto, a Vienna era gestita ovvero monitorata dalle autorità austro-ungariche, ossia dal comune di Vienna. È pacifico che Emanuela abbia dovuto dichiarare dove, da chi esattamente le due fanciulle andassero a vivere e perché, producendo attestati relativi al futuro accudimento e benessere delle bambine. Per la signora che a Vienna le aveva ospitate[10], dopo tre anni e tre mesi circa deve essere crollato un mondo. Un addio sofferto. Quando Emilia andò ad abitarci aveva sei anni e tre o quattro mesi, o era ancora più piccola se abitò dalla suddetta madre affidataria già prima della partenza del padre ovvero da subito dopo la morte della madre. E, soprattutto, era una bambina speciale. Quando morì sua madre aveva meno di quattro anni e mezzo.

[9] Vedasi, anche a tale riguardo, la nota n. 5, seconda frase.
[10] L'autore non è a conoscenza di dettagli riguardo ad essa.

Riguardo al trasferimento di Emilia da Palermo a Napoli, un evento di grande, grandissima importanza nel contesto della biografia del padre ma soprattutto di quella di Emilia stessa, *Wikipedia,* basandosi su una importante fonte di **Nicoletta Confalone**, indica il **1827**, per il motivo che Gaetano Lucci ed Emanuela in questo anno tornarono a vivere a Napoli. Chi scrive ritiene che questo dato sia vero nonché facilmente comprensibile, nonostante Mauro vivesse a Napoli già dal settembre del 1823. I motivi dell'attendibilità del saggio della suddetta ricercatrice vengono spiegati.

Entrambe le figlie potrebbero, *eventualmente*, anche essere state trasferite a Roma, dove appunto viveva Mauro, già poco tempo dopo l'arrivo a Palermo. Il trasferimento di Mauro a Napoli ebbe luogo circa dieci mesi più tardi. È però facilmente comprensibile, se non lapalissiano, come le ragazze, nate e cresciute a Vienna, preferissero abitare dagli zii anziché in un convento, e stiamo parlando di un convento nello Stato pontificio nel novembre 1822. La decisione di sistemare Emilia e/o la sorella maggiore in un tale posto sarebbe stata illogica ed anche ingiusta, data la giovevole possibilità di vivere dagli zii, quindi finalmente in un contesto famigliare, e inoltre in una città decisamente più "allegra" e vivace di Roma. Non sappiamo se Mauro a quel tempo già avesse in mente di trasferirsi a Napoli. Ciò, forse, renderebbe la decisione relativa al convento più comprensibile, in quanto si sarebbe trattato di una soluzione solo temporanea, ma conoscendo ormai il suo carattere e le sue abitudini, specie riguardo al futuro a lungo raggio in questioni famigliari, o il programma concreto di remigrare nel Regno delle Due Sicilie ancora non esisteva, oppure già esisteva e per questo motivo neanche si è preso in considerazione di portare le ragazze a Roma solo per un periodo breve.

E non dimentichiamo quale altra "opportunità" di estrema importanza, super-proficua, tale affidamento intrafamiliare, come si chiamerebbe oggi, costituisse per Emilia. Un'opportunità che determinò il resto della sua vita, e una parte della storia della chitarra.

Va menzionato che nel **1824**, il 25 gennaio, morì a soli venti anni il suo fratellastro Gaetano, figlio secondogenito di primo letto, nato a Barletta il 17 ottobre 1803. Questa dolorosa perdita, avvenuta solo quattro mesi dopo la morte del padre di Mauro, potrebbe aver aggravato lo stato di salute di costui, essendo già ammalato quando si stabilì a Napoli, probabilmente subito dopo il decesso del padre. Qui l'attività di Mauro, in rapporto alla durata di cinque anni e otto mesi fino alla sua scomparsa, a prescindere da un paio di appuntamenti documentati, dalle importanti composizioni per due chitarre e un'unica apparizione con la figlia, risulta alquanto scarsa.

Andrebbe notato, dato uno degli argomenti del presente saggio, che l'insegnamento della figlia *al massimo* in un anno e nove, dieci mesi circa, ammesso e non concesso che, gravemente malato, le abbia dato lezioni fino alla fine, non ha portato alla produzione di un metodo di Mauro. Ma non essendo stato Mauro comunque colui che *insegnò* ad Emilia materialmente come si suona (e studia) la chitarra, a prescindere dall'interpretazione, sarebbe privo di senso chiedersi perché non abbia sfruttato tale esperienza, in effetti limitata, per scrivere, seppure molto tardi, un metodo. Non possiamo, d'altro lato, escludere del tutto che Mauro lo abbia proposto ad un editore, che lo rifiutò, in base al calo della domanda (rispetto a dieci, quindici anni prima) ed al mercato residuo, ormai saturo.[11] A prescindere da tale mera ipotesi, nella musica innumerevoli opere importantissime non le abbiamo, non sono neanche mai esistite, (solo) perché agli editori il mercato del futuro non interessa. (L'argomento viene anche menzionato nel capitolo su

[11] Chi scrive non lo ritiene concretamente probabile a causa delle condizioni di salute.

Schubert, uno degli esempi più tristi e vergognosi nella storia della musica.)

Essenzialmente, comunque si può dire che senza il soggiorno napoletano di Mauro e le specifiche circostanze che lo caratterizzarono, difficilmente Emilia Giuliani sarebbe diventata la famosa concertista e importante compositrice, nonostante la rammaricante brevità del periodo in cui il suo maestro poté essere suo padre. E ancora più difficilmente avremmo, senza di lei, il ricco, fantastico repertorio per due chitarre di Mauro. Per Emilia mezzo anno[12] decisivo a dir poco, e sfruttato al massimo. Il debutto di Emilia nonché i suoi primi concerti da solista ebbero luogo nel Regno delle Due Sicilie.

Sotto l'aspetto della tecnica è assolutamente chiaro, anzi ovvio che Mauro stesso, una volta conseguito attraverso (o grazie a) Lucci un livello giusto di principiante-dilettante o poco oltre, non l'abbia acquisita attraverso un insegnamento metodico, giammai una didattica sistematica la quale fosse un prodotto di studio, esperienza pratica e ricerca, già per i noti, oggettivi motivi storici descritti nel capitolo sull'inizio e Gaetano Lucci. Mauro la sua tecnica la doveva ad un formidabile istinto, ad un raro, rarissimo talento per le sei corde, non fu sviluppata secondo un programma didattico studiato e razionale, a prescindere da una prima, giusta base che certamente dobbiamo appunto a Lucci. Come il lettore già sa, la chitarra a sei corde infatti era appena stata inventata. Se ciò (lo studio secondo un metodo sviluppato e costruito su fondamenti didattici) fosse stato, sia Lucci che Mauro stesso avrebbero prodotto, avendoli avuti come *allievi*, anche altri chitarristi di alto se non altissimo livello. Quanto a Emilia, il suo medesimo, speciale talento per la chitarra fu ereditato geneticamente, come anche il rapporto con la musica e la professione di musicista in genere. Lucci, a distanza di circa trenta anni, ha saputo sfruttarlo ed infiammare la

[12] Iniziato appunto nell'estate del 1827.

passione, risvegliare l'impegno nella piccola, ma determinata allieva. Sappiamo che già l'aveva fatto, eccome, con qualcun altro, circa trentadue anni prima. Per motivare Emilia sarà magari bastato a Gaetano raccontarle ogni tanto delle storie vissute con il piccolo (e poi grande) Mauro.

Gaetano avrebbe dovuto scrivere un libro sulla sua attività di insegnante di questi due specialissimi allievi, e per giunta padre e figlia. Sarebbe uno dei libri più importanti sulla chitarra nell'ottocento, e su come insegnarla e studiarla. Nota a margine: ne beneficerebbero anche i violoncellisti. L'autore del presente saggio esclude, nonostante tutto, che un editore (che sarebbe stato di Napoli) abbia mai suggerito a Lucci un tale progetto. E Lucci stesso non era il tipo da farsi pubblicità. I veri grandi sono modesti. Una delle innumerevoli prove della differenza fra la società di allora e quella di oggi.

Tornando a Mauro insegnante, ci troviamo di fronte ad uno dei non pochi casi nella storia dello strumento in cui il chitarrista concertista-virtuoso-fenomeno nonché compositore quando si trova nella veste di "insegnante" non è in grado di analizzare, riconoscere, essere consapevole, sapere *perché* egli suoni, sappia suonare in una determinata maniera, tantomeno di spiegare ad una persona che non sa suonare come a piccoli passi possa conseguire tale abilità.

Quindi Mauro non poteva neanche spiegare in una maniera che fosse facilmente comprensibile gli elementi di una tecnica la quale l'allievo, dalle prime lezioni, potesse sviluppare, acquisire metodicamente, passo dopo passo, e con sicurezza. Al massimo Mauro avrà potuto mostrare all'allievo come (ma senza spiegare *perché*) eseguire determinati passaggi o un certo elemento tecnico, come cambi di posizione, sequenze di accordi ecc. ecc.

Chi scrive basa tale congettura sul fatto che, a Vienna, non sono esistiti concertisti (austriaci o non) divenuti più o meno celebri o noti che dovessero la loro formazione a Mauro, nonostante la lunghezza del periodo viennese e i presupposti esistenti. Va anche considerato che Mauro stesso non era mai interessato a creare una propria scuola (anche in senso figurativo) avente tale scopo. La sua professione, la sua vocazione era un'altra. Diversa, intensa, impegnativa, gratificante. Non ne faceva un segreto. Era nato per la ribalta.

La didattica della chitarra, quella vera, quella che nel giro di quattro, cinque, sei anni fa di un *principiante,* se vuole, un concertista, richiede particolare preparazione, dedizione, costanza, pazienza, cultura, studi ampi, severità, e una genuina passione per l'insegnamento (le lezioni) in sé e con varie fasce d'età, elementi che Mauro, pur non escludendo che possedesse le rispettive qualità, a Vienna non può (assolutamente) aver impiegato, sfruttato o "valorizzato" per via delle assolute e realizzanti priorità che ben conosciamo. Quanto sopra vale ovviamente per tutti i livelli, ma al massimo per la primissima fase di studio, determinante, dalla quale tutto (il futuro) dipende.

In tale ottica va dunque vista la sua produzione del materiale (definito) didattico, il quale seppure vario e copioso e di alto livello musicale, non può essere classificato come adatto per principianti. Se dobbiamo parlare di (una) *didattica*, sarebbe da trattare quella messa in atto da un'altra persona di massima importanza, già oggetto di un precedente capitolo e menzionata anche in questo, la quale per motivi che non si "capiscono" è sempre rimasta oscurata dagli storici della chitarra, che dopo oltre due secoli continuano a scrivere che Emilia Giuliani era allieva di suo padre (e null'altro). Lo è stata, sì, ma - come crede chi scrive - solo per sei, massimo sette mesi, o ancora più brevemente, e quando già eseguiva repertorio concertistico. Dopo questo ultimo periodo di attività (sullo strumento) Mauro era troppo ammalato

per poter continuare con il concertismo. Chi scrive non sa se nonostante ciò le lezioni con Emilia siano continuate dopo il concerto in duo, lo si può solo supporre.[13]

In Mauro le suddette caratteristiche (quelle che distinguono un capace didatta) non erano spiccate in misura tale da percepire l'insegnamento come una missione o lo sfruttamento di una vocazione alla quale non potesse rinunciare, a prescindere dal suddetto breve periodo con la figlia. Il fatto che egli stesso non ha imparato la chitarra secondo un metodo stampato ossia pubblicato, già per il semplice motivo che a quel tempo lo stesso per la chitarra a sei corde neanche poteva ancora esistere, pure contribuì alla non-redazione di un proprio (vero) metodo, al di là di quelle che potevano essere (erano) proprie convinzioni o punti di vista in fatto di didattica, adottati nelle lezioni. In altre parole, Mauro stesso non doveva la sua prima base di tecnica e posturale, giammai le sue superlative, sovrumane abilità tecniche ad un determinato metodo. Ammesso e non concesso che un metodo determini o contribuisca all'acquisizione di una tale padronanza.

Chi scrive è sicuro che per la maggior parte o in gran parte l'insegnamento di Mauro si svolgesse sulla base della dimostrazione pratica, al rallentatore, e quindi per l'allievo dell'osservazione e ascolto, senza tante spiegazioni verbali, a prescindere dalle nozioni linguistiche di Mauro (l'autore non sa come fossero, ma dopo anni a Vienna erano sicuramente discrete). Si può anche facilmente supporre che non abbia tenuto a dare lezioni a persone le quali non dimostrassero un certo talento e/o perlomeno un grande interesse ed applicazione. La sistematica preparazione di individuali "lesson plans" è più che improbabile, basti immaginarsi la sua tipica giornata. Solo a margine si fa presente che in una città come Vienna, in taluni casi, avere Mauro Giuliani come

[13] Si suppone che da febbraio 1828 in poi le lezioni, più o meno brevi, abbiano avuto luogo solo saltuariamente. Mauro stesso non suonava più.

maestro aveva più lo scopo dello *status symbol* che dell'effettivo conseguimento di determinate abilità strumentali. Circostanza che a Mauro naturalmente non poteva affatto nuocere, al contrario.

Si può comunque facilmente presumere che a Vienna vari allievi di Mauro quando divennero tali già fossero in possesso di una base tecnica, seppure rudimentale, conseguita con qualchedun altro. Non possiamo sapere quanti *veri* principianti Mauro abbia avuto, ma varie circostanze o indizi, fra cui la fattezza, il tessuto degli *Studi* da lui scritti, indicano che non possono essere stati numerosi, al contrario. È molto difficile immaginare che con persone (allievi) le quali non avevano mai tenuto in mano una chitarra, una importante fetta del potenziale mercato, egli utilizzasse (subito) gli *Studi op. 50*, mentre quelli *op. 48* non potevano che essere rivolti ad allievi più o meno assidui che già sapevano suonare e desideravano progredire, essendo concepiti ad un livello intermedio, situato (almeno o circa) a metà fra l'inizio dell'apprendimento e un repertorio da concerto, magari meno impegnativo.

Generalmente, si può dire che per vari motivi la chitarra avrebbe dovuto attendere ancora non meno di svariati decenni (circa otto, nove) per ottenere metodi effettivamente *concepiti,* studiati e strutturati per principianti, ossia allievi che partivano da *zero*. Metodi idonei e utili per insegnanti capaci, e i loro allievi.

L'unico famoso chitarrista-concertista che a Vienna è stato allievo di Mauro era **Jan Nepomucen Bobrovicz** (Cracovia, 2.5.1805 – Lipsia, 2.11.1881). Polacco, iniziò ad imparare la chitarra prestissimo, ad una tenera età. Dal 1816 fino al 1818 oppure 1819 prese lezioni (...di perfezionamento) da Mauro. Seppure ancora giovanissimo, anzi bambino (all'inizio con Mauro aveva undici anni), possedeva già una "forte" base tecnica che gli permetteva di vedere (anche) nella chitarra ovvero nel concertismo il suo futuro. È palese che, a prescindere da dettagli, singole istruzioni, l'insegnamento di Mauro con il piccolo Jan

vertesse sull'interpretazione (musicale) di sue composizioni, ed anche di quelle dei suoi colleghi di musica da camera viennesi. Infatti, opere del grande maestro non mancavano nei suoi concerti, i quali fecero sostenere a Liszt che era "uno Chopin della chitarra". Nella vita di Mauro sarebbe avvenuta, molto più tardi, un'analoga situazione anche con un'altra chitarrista, già formata prima di diventare "allieva" di Mauro.

Bobrovicz iniziò la sua importante carriera concertistica già nel 1821, a 16 anni, e la esercitò fino circa all'età di 30 anni. Durante la sua lunga e movimentata vita (movimentata per motivi non legati alla musica, ma alla carriera militare) egli fu tuttavia, a conti fatti, più compositore ed editore che concertista. La sua più celebre composizione, alquanto virtuosistica, è senz'altro *Grandes Variations sur un duo de l'opéra Don Juan* (Don Giovanni di Mozart), op. 6 (il tema è "Là ci darem la mano"), circa 10-12 minuti. Oggi vengono interpretate in concerto anche le sue trascrizioni di mazurche di Chopin.

Va però anche precisato, d'altro lato, che la "cultura" o meglio la normalità dell'impiego di un *metodo* per l'insegnamento e l'apprendimento della chitarra su vasta scala in ogni caso ancora non esisteva. Per la chitarra a sei corde il sistema venne "inventato" da Federico Moretti, autore del primo metodo, pubblicato a Madrid già nel 1799. Chi scrive non crede però che a Vienna durante il periodo di Giuliani, nonostante lo stesso sia iniziato ben sette anni dopo, già si conoscesse il metodo di Moretti. Si conosceva invece, e anche bene, quello di **Bartolomeo Bortolazzi,** che fu pubblicato da un importante editore viennese. Bortolazzi era immigrato dalla Repubblica Cisalpina, e anche lui viveva a Vienna, già da almeno ben sette anni prima di Mauro. Oggi per il suo metodo sarebbe da definire "first mover" o pioniere del mercato, almeno per quanto riguardava Vienna (non la Spagna e la penisola italica, dove fu appunto Moretti).

Un editore viennese certamente sarebbe stato entusiasta di un metodo redatto da Mauro, figuriamoci, ma è improbabile che gli sia stato proposto un tale progetto.

A conferma di quanto sopra descritto, intorno al 1900 lo sviluppo generale della nuova chitarra (creata da Torres) avrebbe dimostrato una sorta di (sud-) divisione; fra i chitarristi famosi perché grandi, capaci didatti e quelli famosi perché concertisti o virtuosi, essendo il numero di coloro che avrebbero posseduto e applicato entrambe le capacità ad un alto livello estremamente piccolo. Di *didattica* della chitarra nel senso stretto del termine si poteva quindi parlare soltanto da quel periodo (fine ottocento / inizio novecento) in poi, grazie a personaggi attenti che possedevano le suddette essenziali qualità e che pertanto furono gli artefici del nuovo, importante settore musicale, in seguito anche alla domanda aumentata. La didattica era ormai divenuta una componente sia "sicura" che estremamente redditizia di un mercato editoriale divenuto grande assai, letteralmente esploso, dapprima specie a Buenos Aires. L'Europa fino agli anni quaranta compresi era troppo sconvolta, distrutta dai devastanti avvenimenti bellici e politici, che per tre decenni e mezzo hanno bloccato o comunque frenato la cultura, specialmente sul piano privato e dilettantistico. D'altro lato va sottolineato che proprio questa gravissima situazione generale di partenza, dall'immediato dopoguerra in poi dette luogo ad una sorta di favolosa rinascita proprio nella cultura e dei relativi eventi, di cui le popolazioni avvertivano il bisogno ed erano affamate. Basta guardare, ad esempio, il numero di pianisti e violinisti concertisti famosissimi nei (circa tre) decenni seguenti la seconda guerra mondiale. Riesce difficile contarli. Certo, anche il nostro strumento era ottimamente rappresentato, specie dagli anni 1950 in poi[14].

[14] Attraverso Segovia, Diaz, Riera, Bream, Williams, Yepes, Presti-Lagoya e vari altri. Parkening apparve sulla scena internazionale intorno al 1966/67.

Oggi riguardo a grandi concertisti, ossia a interpreti attivi del pianoforte, a causa dei gravi mutamenti a seguito dei media e della società, vengono in mente tre, magari quattro nomi importanti.

Emilia Giuliani
e la sua formazione

Lo sfatamento di quanto raccontato sempre finora

Erano passati ben trenta anni (...paragonabili a circa 50 di oggi) da quando Gaetano dette lezioni di chitarra – a sei corde - al padre ovvero (allora piccolo) cognato, per lui sarà stato un grande onore essere ora anche il maestro di una delle tre figlie[15], ovviamente la più dotata. Dopo questo lunghissimo tempo Lucci conosceva molto meglio la chitarra a sei corde e il suo nuovo, ricco repertorio, anche o soprattutto quello composto da tale Mauro Giuliani. Si può dare per scontato che a Palermo le lezioni siano iniziate subito, ossia quando Emilia aveva nove anni e sette/otto mesi. (È sottinteso che dopo il lungo e faticoso viaggio abbia necessitato di alcuni giorni di riposo...) L'insegnamento qui sarebbe durato, al massimo, fino a giugno/agosto 1827, quindi per un lungo periodo. Maestro e allieva vivevano nella stessa casa. È dimostrato che Emilia sfruttò molto bene, anzi benissimo tale periodo, raggiungendo le note capacità professionali-concertistiche. Chi scrive suppone che Mauro abbia scritto sia al cognato che alla figlia che cosa fare, e come, sia nelle lezioni che nello studio, mandando loro anche i relativi spartiti. Un grande peccato che le lettere, se tale fondata congettura corrisponde ai fatti, non siano rimaste. Questo essenzialmente significa, per quanto concerne l'attività insegnativa, che quando Emilia insieme alla zia e allo zio si trasferì (ossia venne trasferita) a Napoli, per Mauro non vi era più motivo di assumere il "nor-

[15] Con la prima, nata a Trieste nel luglio 1807, quando Mauro già viveva a Vienna da ben otto mesi e mezzo, non risultano contatti. L'autore neanche sa se abbia mai visto il padre, non essendo costui mai più tornato nella sua terra natale (Barletta). Un viaggio di Mauro da Napoli a Barletta per una visita (più o meno breve) si ritiene improbabile, già a causa del suo stato di salute, che nel 1823 può (già) aver contribuito alla decisione di lasciare Roma per stabilirsi a Napoli. Chi scrive non sa neanche dove Anna Maria Giuseppa abbia vissuto nell'ultimo periodo di Mauro, 1823-1829. Esclude che con la moglie, madre della suddetta, Mauro sia stato in buoni rapporti; al contrario, si può presumere che non ve ne siano stati affatto. Il perimetro del presente saggio tuttavia non ha dato luogo a ricerche apposite.

male" ruolo di "insegnante", a prescindere dal lavoro di perfezionamento sull'interpretazione. Possiamo quindi parlare invece di una specie di super-"master", per usare terminologia moderna, durata al massimo circa sei, sette mesi. La figlia era – in pratica - già una collega, o quasi. Ma relativamente all'interpretazione a Napoli deve aver studiato e assimilato moltissimo.

Abbiamo a che fare con una situazione davvero eccezionale, fino ai giorni nostri, parliamo di un intervallo di tre decenni (dal 1792 alla fine del 1822), e poi di oltre tre decenni e mezzo (fino al 1827, quando per Gaetano finisce la formazione di Emilia).

È di massima importanza enfatizzare, pertanto, che anche per la grande Emilia Giuliani, una delle più importanti musiciste donne della sua generazione, l'insegnante fu proprio Gaetano Lucci, lo stesso che ebbe da bambino suo padre. Il mainstream continua tranquillamente e come se niente fosse a raccontare che essa sarebbe stata allieva (solo) di Mauro, senza dire quando, dove, come, perché, mentre la storia, frutto della meritevole ricerca effettuata da Nicoletta Confalone, da molti anni dimostra chiaramente che ciò non può essere stato, a prescindere solo da una parte del 1827 (massimo cinque-sei mesi)[16] e le prime cinque settimane del 1828, in cui Mauro può aver insegnato alla figlia solo aspetti dell'interpretazione del programma da concerto, e dettagli. Istruzioni relative alla tecnica da parte di Mauro, ammesso che siano state date, erano limitate, anche perché Emilia la tecnica già la aveva acquisita. Avrebbe potuto applicare, seguire nuove, ulteriori istruzioni soltanto in un secondo momento, dopo lo storico concerto.

[16] Potrebbero essere stati anche solo tre, se Gaetano, Emanuela e le due nipoti si trasferirono a Napoli solo a settembre, in tempo per l'inizio della nuova stagione teatrale ovvero del nuovo impiego di Gaetano. Quanto alla data del concerto, sappiamo che Mauro per natura in fatto di concertismo non era uno che esitava o che "perdeva tempo". E sicuramente oramai sentiva che le sue condizioni di salute non gli avrebbero più permesso di tardare.

L'ultima apparizione in pubblico del più grande virtuoso di chitarra del suo tempo, anzi possiamo dire della prima metà del XIX secolo, e al contempo il debutto della giovane figlia, un astro nascente, sembra una storia inverosimile, tratta da una fiaba. Sette mesi dopo il debutto di Emilia come solista Mauro morì.

Dare a Cesare quel che è di Cesare. Il lettore può chiedersi se senza Lucci, la sua personalità, la sua passione per la musica e l'insegnamento, senza ciò che è riuscito a fare nel rapporto con i suoi allievi, tutto questo sarebbe stato possibile. Chi scrive ha una risposta netta e logica.

Per Mauro diventare, meglio (molto) tardi che mai, il maestro di perfezionamento della sua stessa figlia, per giunta dotata e ambiziosa, deve essere stato come un tardo salvamento da una vita che ormai si era fatta pesante e monotona, svuotata, e soprattutto segnata dalla sua incurabile malattia progressiva[17] e i relativi patimenti. A causa della stessa, nel giro di uno, forse due anni iniziati già a Roma, la sua vita si era letteralmente capovolta. Le stupende composizioni per duo di chitarre scritte a Napoli sono la prova del suddetto lato positivo assai. In parte le aveva composte già a Roma, in tale suo ultimo periodo (dal 1820 a Roma; dal 1823 a Napoli). Dal 1823/24 furono scritte, come è facile supporre, allo scopo di essere eseguite insieme alla figlia, oltre naturalmente a quello di essere vendute agli editori. Dobbiamo essere grati al destino che, seppure tardi, ha "fornito" a Mauro una tale musa, rendendo possibile un ricco, splendido repertorio che altrimenti non esisterebbe. Chi scrive suppone ciò perché Mauro non ha mai dato concerti in duo con un altro chitarrista, a parte (purtroppo) soltanto uno, appunto con Emilia. E vedremo presto a cosa, e a chi si doveva la sicura capacità di Emilia di eseguire il suddetto repertorio e di affrontare il

[17] L'autore del presente saggio non sa quale fosse (ha solo una supposizione). Essendo ignota, le fonti non la indicano. L'autore suppone che sia iniziata a Roma e che Mauro abbia deciso di trasferirsi a Napoli anche sperando in un effetto benefico del clima.

palcoscenico, e accanto al più grande concertista dell'epoca. (Anche a tale riguardo il destino ha coordinato molto bene gli eventi.)

L'autore del presente saggio non sa quando esattamente Emilia si sia trasferita da Palermo a Napoli. È però da ritenere del tutto plausibile l'informazione fornita a tale riguardo da ***Wikipedia***[18] che il trasferimento ebbe luogo soltanto nella seconda metà del **1827**, quando i coniugi Lucci (zio Gaetano e zia Emanuela) tornarono a vivere a Napoli[19]. Gaetano a Palermo aveva lavorato come violoncellista orchestrale al Teatro Carolino (poi denominato Teatro Bellini).

Se il progetto fosse stato di portare le due figlie di Mauro da Vienna a Napoli o a Roma, non vi sarebbe stato motivo di portarle – siamo nel 1822, e pure a novembre - prima fino a Palermo. Emanuela era disposta a fare il viaggio fino a Vienna per prelevarle essendo già stabilito, prima di pianificare concretamente il viaggio, che andassero a vivere da lei e suo marito.[20] La decisione di realizzare un tale progetto non venne presa da un giorno all'altro. Chissà per quanto tempo si è discusso del progetto, senza Mauro, non esistendo il telefono. Chi scrive non sa se fu Mauro a pregare sua sorella di andare a Vienna e portare le due figlie "a casa", o se la decisione venne presa dalla sorella e il cognato indipendentemente dalla sua volontà. La prima ipotesi implicherebbe la definitiva, avvilente, tarda rinuncia di Mauro al ritorno a Vienna.

Nell'agosto dell'ormai lontano 1819 aveva lasciato le bambine a Vienna in un meccanismo d'impegno. Lo stesso però non solo non ha funzionato, ma Mauro si è sempre rifiutato di riconoscerlo e di agire conformemente, la prova di quanto forte fosse il suo desiderio di tor-

[18] L'articolo su Emilia Giuliani è relativamente lungo e dettagliato, tuttavia contiene alcune (poche) inesattezze.
[19] Chi scrive crede che la decisione sia stata presa da Gaetano ed Emanuela, e non in seguito ad un suo licenziamento. È vagamente ipotizzabile che proprio il peggioramento dello stato di salute di Mauro sia stato il motivo, o comunque uno dei motivi.
[20] Secondo la logica di chi scrive.

nare nella capitale dell'impero austro-ungarico. Non dimentichiamoci che Emilia aveva sei anni quando Mauro partì, la sorella maggiore Maria undici.

Chi scrive ribadisce che ritenute le varie oggettive circostanze la suddetta informazione (trasferimento a Palermo e non a Roma) è decisamente quella più credibile.[21] Ci si immagini cosa fosse nel 1822, e a novembre, un viaggio da Palermo a Vienna, e con il ritorno dopo pochi giorni, appena in tempo prima dell'inverno (austriaco). Non sappiamo se il viaggio fosse per via di mare o di terra, ma in ambedue i casi era un viaggio interminabile e molto faticoso. Sicuramente a Trieste hanno fatto una pausa di qualche giorno.

Il dato che Emilia fino all'estate del 1827 ha vissuto a Palermo è da ritenere di importanza pressoché sensazionale, perché significa che Mauro Giuliani, in effetti, non è mai stato e non può essere stato *il* maestro di Emilia Giuliani, ossia colui che le ha insegnato a suonare la chitarra, come da secoli e dappertutto viene raccontato, quindi neanche accennando, tacendo relativamente a colui che fu il suo vero maestro. Se Mauro è stato il suo maestro, lo è stato soltanto, dal 1827, molto probabilmente dall'estate, fino al loro unico concerto dato insieme ai primi di febbraio 1828, quindi solo per alcuni mesi, non di più. Ovviamente Emilia già sapeva suonare, eccome! Immaginiamoci lo stupore di Mauro nel rivedere la figlia quattordicenne, per la prima volta dopo otto anni[22], e vedere e sentire come sapeva suonare. Le "lezioni" possono o potrebbero essere continuate anche dopo questa data (febbraio del 1828), ma varie circostanze causate dalla malattia di Mauro, aggravatasi ormai talmente da non poter più apparire in pubblico, la sua

[21] A prescindere appunto da dettagli, il suddetto articolo di *Wikipedia* in generale sembra che non contenga dati inventati, secondo la modesta impressione di chi scrive.
[22] Questo periodo sarebbe matematicamente esatto supponendo che il ricongiungimento abbia avuto luogo nell'agosto 1827. Può però essere stato un mese prima o (meno probabile) anche dopo.

grande passione, anzi lo scopo della sua vita, rendono tale supposizione molto debole. Sicuramente Emilia ha però suonato a Mauro il programma solista che preparava e che avrebbe presentato in pubblico nello stesso anno.

Quello che appunto non si sa è se la decisione di Emanuela di portare le due nipoti a Palermo, nella sua casa, derivasse da un desiderio di Mauro e/o se potesse avere a che fare, magari, anche o proprio con progetti didattici. Questa è una situazione-chiave relativamente alla quale molte domande dettagliate purtroppo non possono ricevere una risposta, al di là delle congetture. Nel novembre del 1822 Mauro ancora viveva a Roma. Molto probabilmente poi a Napoli a causa delle sue condizioni di salute e forse anche reddituali non se la sentiva più di prendere le figlie da sé. Potrebbe darsi che Gaetano ed Emanuela abbiano agito preventivamente, anche prevedendo un ulteriore peggioramento dello stato di Mauro.[23] Francamente si può anche supporre prossimi alla certezza che senza la zia e lo zio Emilia e Maria sarebbero rimaste a Vienna, senza neanche vedere più il loro padre. Mauro non vi si sarebbe recato per prelevarle, è da escludere[24]. Qualora ciò fosse stato un suo progetto o desiderio, ha comunque atteso troppo a lungo. Il destino avrebbe in tal caso impedito alle ragazze di rivedere il padre e di conoscere i famigliari paterni, ed il mondo da cui costoro e il loro padre provenivano. Questo spiega perché, infine, lo fece la risoluta sorella, fortunatamente disposta e fisicamente in grado di farlo. Senza di lei e la sua impegnativa, faticosa azione, e ovviamente il supporto di suo marito, Emilia non sarebbe divenuta la celebre Emilia Giuliani. Musicista molto probabilmente.

[23] Per chi scrive è anche – vagamente - ipotizzabile che originariamente gli accordi presi con Mauro relativamente alla destinazione delle figlie fossero stati diversi – magari proprio riguardo al suddetto convento - e che per motivi ignoti però non potessero essere realizzati, e che quindi l'accoglimento dai familiari a Palermo avvenne come alternativa. Chissà se proprio le due fanciulle, cresciute in un mondo moderno e illuminato, non si siano ribellate all'andare a finire in un convento, senza una certezza della durata.

[24] In relazione al momento ottobre/novembre 1822, o più tardi.

Sarebbe molto utile sapere quando *esattamente* i Lucci arrivarono a Napoli insieme alle due figlie viennesi del cognato rispettivamente fratello. *Wikipedia,* facendo riferimento ad una fonte assolutamente attendibile scritta da **Nicoletta Confalone***,* indica la seconda metà del 1827, quindi abbastanza esattamente. Se ciò è (fosse) stato solo verso la fine dell'anno, significherebbe che l'esordio di Emilia, in duo col padre, ebbe luogo praticamente subito, poche settimane dopo. Il tempo massimo possibile fino al concerto, in base al suddetto credibile dato, era in ogni caso di sette mesi (da luglio fino a gennaio). Tuttavia, il fatto che interpretarono composizioni del padre – e che composizioni - è un indizio che debbano aver avuto comunque perlomeno il tempo minimo necessario, qualche mese, per prepararle. Certo, stiamo parlando della figlia di Mauro Giuliani, già sua collega, non di un' "allieva" qualsiasi. È anche più che probabile, anzi *molto* probabile che abbia avuto modo di ricevere e studiare, guidata da Lucci, gli spartiti già prima di arrivare a Napoli, Mauro stesso glieli avrà spediti. I coniugi Lucci comunque devono essere stati regolarmente in contatto postale con Napoli e la parentela, per motivi sia privati che di lavoro[25]. Mauro durante la lunga permanenza delle figlie nella città felicissima potrebbe essercisi recato, anche più di una volta, ma chi scrive non ha trovato (né cercato) informazioni a tale riguardo, né lo ritiene concretamente probabile. Va infatti considerato anche il suo stato di salute, non solo quella fisica. Non sono neanche note numerose azioni concertistiche di Mauro, dal 1823 in poi, si possono contare su una mano.

L'elemento biografico sopra rappresentato relativamente alla formazione di Emilia permette la presa di coscienza, fra l'altro, che se in tutta questa complessa storia c'è qualcuno che avrebbe potuto scrivere un (vero) *metodo* per la chitarra a sei corde, costui sarebbe Gaetano Lucci, non Mauro, specialmente durante o dopo la completa, con-

[25] (Specialmente relativamente ad un nuovo impiego di Gaetano a Napoli.)

tinua esperienza didattica (qui si può usare tale termine) vissuta con Emilia. Come egli fosse come persona è già stato trattato nel rispettivo capitolo. Il fatto di non essere in primo luogo chitarrista, ossia né chitarrista-concertista, né compositore - era violoncellista orchestrale - avrà impedito che egli ritenesse di essere in grado di realizzare un tale progetto, nonostante un formidabile intuito ed una forte capacità di far scattare, sviluppare un forte senso della motivazione e determinazione, di attivare il massimo impegno e costanza - *conditio sine qua non* per ogni allievo che voglia diventare concertista. Non dimentichiamo che Mauro fu il primo concertista virtuoso delle sei corde in assoluto.

Il destino, assai generoso fino al 1817, ma alquanto duro con Mauro negli ormai scorsi dieci anni, cioè dalla morte di Nina, madre di Emilia[26], nel suddetto anno, volle che lui ed Emilia si ricongiungessero, seppure molto tardi, nel momento giusto, avendo Emilia ormai l'età adatta (14 anni, o quasi[27]) per prendere sul serio lo studio dello strumento e studiare assiduamente, mirando a concreti obiettivi professionali-concertistici. Solo tre, quattro anni di differenza in più o in meno avrebbero costituito un ostacolo.

Mauro quindi dopo (quasi esattamente) otto lunghi, difficili anni segnati dall'abbattimento per non poter tornare a Vienna, rivide la figlia, ormai adulta, in ogni caso per il concetto di allora. Era pure già una chitarrista formata, tanto da poter decidere di dare insieme pochi mesi dopo un importante concerto in duo davanti ad un grande pubblico. Ha dell'incredibile, ma i fatti furono questi. Una cosa è certa: Emilia nei pochi mesi a disposizione per provare in duo, circa sei[28], deve

[26] E altre tre figlie, di cui solo una, Maria, sopravvisse.
[27] "Quasi" solo nell'improbabile caso in cui il trasferimento abbia avuto luogo già fra gennaio e marzo 1827. Emilia aveva compiuto 14 anni ad aprile.
[28] Essendo probabile che il trasferimento da Palermo sia avvenuto nel mese di luglio 1827, dopo il termine della stagione teatrale. L'autore del presente saggio tuttavia non sa se le condizioni di Mauro durante tale periodo (fino a febbraio 1828) fossero tali da consentire prove regolarmente

aver studiato il programma come una forsennata – e magari anche tecnica. Era la prima (e ultima) chitarrista a suonare in duo in concerto, ed in ambito importante, con Mauro Giuliani. Intelligentemente ha sfruttato al massimo l'opportunità, purtroppo destinata a non durare a lungo, al contrario. All'autore del presente saggio non è noto se lei più tardi abbia interpretato il medesimo programma con un altro chitarrista, è probabile.

Nel quadro generale, la nuova e presto forte didattica dell'epoca era orientata verso una formazione non mirata al concertismo, alla professionalità, bensì ad una pratica musicale che semplicemente soddisfacesse le esigenze dell'ambito amatoriale-privato, anche magari, anzi certamente, ad un livello discretamente alto, come già dimostrano gli studi di Mauro stesso, Carulli, Sor[29], Carcassi, Coste (Studi op. 38) ecc. Non esisteva un "mercato", un settore della formazione di *professionisti*, questo sarebbe lentamente iniziato ad esistere solo intorno al 1900, ovvero specialmente nei primi decenni del XX secolo. In ambito accademico, la prima cattedra di chitarra al mondo fu fondata a Madrid nel 1935.

In tale contesto ci si dovrebbe chiedere se in Carulli e/o Moretti (e poi gli altri) davvero vi fosse un'intenzione di formare veri concertisti, i quali in ogni caso sarebbero (più prima che) poi divenuti dei concorrenti di essi stessi. Come ben sappiamo, per entrambi già ne bastava uno. Quanto a Giuliani, il fato lo ha fatto divenire, se non un eccellente didatta, un insegnante molto richiesto, carismatico. È triste che abbia potuto esserlo soltanto per un periodo relativamente breve (dodici anni[30]). Chi scrive richiama l'attenzione sul fatto che Mauro,

o se rendessero necessarie delle interruzioni (in ogni caso l'obiettivo del concerto fu conseguito con successo).

[29] Eccetto quelli op. 6 e op. 29.

[30] Senza contare i cinque-sei mesi circa in cui a Napoli dette lezioni a Emilia e provò in duo con essa. Tale periodo può tuttavia essere stato anche più breve, manca la relativa documentazione.

anziché presentare “in fretta” la giovanissima figlia al pubblico napoletano, ha invece dedicato e investito *circa* mezzo anno prima di farlo, dandole una definitiva preparazione professionale diciamo integrativa, la quale la fece diventare praticamente subito, nel 1828[31], la celebre concertista. L’autore crede che se Mauro non fosse stato gravemente malato avrebbe magari atteso anche più a lungo per fare debuttare Emilia. In ogni caso, la ragazza a febbraio 1828, due mesi prima di compiere 15 anni, già possedeva una preparazione da concertista, come attestò anche la stampa partenopea. In fatto di motivazione Mauro ci sapeva fare.

Dettagli relativi ai suoi suddetti primissimi concerti sono descritti alquanto compiutamente in rete.

[31] Nello stesso anno del suo esordio insieme a Mauro dette anche il suo primo “concerto” come solista, seppure interpretando pochi brani, durante la pausa di un’opera.

Franz Schubert

Come già rappresentato, Schubert come compositore non è presente nella vita e (quindi) nella biografia di Mauro, pur essendo molto probabile che si siano (solo) conosciuti. Non sussistono elementi o dati che potrebbero fondare, giustificare un'affermazione contraria. Circa i motivi vi sono varie supposizioni. Nel presente saggio l'autore tenta di dare un sintetico quadro per capire il perché del suddetto fatto.[32]

Per chi fosse interessato a Schubert e al suo limitatissimo rapporto con la chitarra - anzi, considerata l'importanza e la diffusione che lo strumento aveva a Vienna a quell' epoca, il rapporto era praticamente inesistente - il musicologo e curatore **Fabio Rizza** nella sua ottima introduzione a ***Franz Schubert, Sei Lieder*** – *Trascrizione di J.K. Mertz per canto e chitarra*[33] indica con mirabile esattezza le pochissime (tre, anzi due) opere con chitarra che, si fa per dire, "legano" lo schivo, malinconico genio assoluto viennese alla chitarra. Secondo il modesto parere di chi scrive, considerate la genialità e le rispettive capacità compositive di Schubert le stesse decisamente non sono "sufficienti" per attestare un qualsivoglia interesse attivo per le sei corde, anzi, semmai... il contrario. Rizza stesso descrive un florido mercato relativamente alle edizioni per chitarra di musica di Schubert non (affatto) prodotte da egli stesso, ma da abili chitarristi viventi a Vienna[34], contenti di poterlo fare. Certo, per Schubert era comunque una forte, efficace pubblicità per i suoi *Lieder* ed in generale.

Sotto l'aspetto della chitarra il quadro che emerge con chiarezza è quello di un compositore che nella sua opera ha sempre "visto" e per-

[32] Circa il medesimo argomento si consiglia vivamente la lettura del saggio (su Schubert) "Un angelo senza paradiso" di Nicoletta Confalone.
[33] Chi scrive consiglia vivamente pure la suddetta edizione, anche al di là dell'utilizzo come spartito. Ut Orpheus CH 108, 2009.
[34] Che Schubert sicuramente neanche conosceva, se non magari di sfuggito.

cepito la chitarra come un elemento limitrofo, se non addirittura assente, lontano, estraneo al *suo* sconfinato mondo musicale. Uno strumento che per Schubert - già dalla sua nascita – riguardo al repertorio comunque già godeva del meritato, giusto e sicuro trattamento da parte dei numerosi chitarristi operanti a Vienna (Mauro come primo, ovviamente). Sappiamo bene chi, circa un secolo dopo la morte di Schubert, riuscì splendidamente a far perdere ai compositori non chitarristi – e che compositori - tale "soggezione", cambiando radicalmente, stravolgendo, da lì in poi, l'intera storia della chitarra e del suo repertorio. Un secolo che per la chitarra non avrebbe potuto cambiare di più.

Neanche l'importante fatto che numerosi suoi *Lieder* si prestavano per trascrizioni o, a seconda, arrangiamenti per chitarra sola ha mai suscitato in Schubert alcuna motivazione di scrivere egli stesso l'una o l'altra trascrizione. Basta guardare l'incredibile numero complessivo dei suoi *Lieder* per comprendere che per lui, in fondo, non sarebbe stato che uno spreco di tempo, per fare qualcosa poi che già altri sapevano fare e già facevano, e neanche male.

Anche a questo proposito si conferma quanto descritto nella quarta parte, ossia che Schubert non era interessato – e non poteva esserlo – alla composizione come un mestiere redditizio, o persino commerciale in senso lato, se adattata al mercato, ossia ai criteri, alle condizioni e ai desideri degli editori. (Anche qui viene subito in mente per analogia un altro genio-gigante della chitarra, vissuto più tardi… il quale aveva lo stesso non-rapporto, o "anti-rapporto" con l'editoria.[35]) Schubert era Schubert, il mercato editoriale era un'altra cosa, estranea, non all'altezza, che non poteva farlo "adeguare", grazie al Cielo. Che non sia morto di fame lo si deve, essenzialmente, ai suoi vari, veri amici, consapevoli dell'assoluta genialità, sua e delle sue opere, tutte.

[35] …Per facilitare i lettori se ne indica l'anno di nascita: 1885. Quanto sopra è riferito ad una grande parte delle sue composizioni, non tutte.

Noi posteri dobbiamo essere loro eternamente grati. Mentre vari direttori delle case editrici viennesi (o magari estere) nonché istituzioni concertistiche nei confronti di Schubert si comportavano a dir poco vergognosamente, fino alla sua tragica fine (opinione dell'autore del presente saggio).

Data l'importanza che Mauro diede alla musica da camera con chitarra durante tutto il periodo viennese magari ci si potrebbe porre il quesito come mai Schubert, che deve averlo saputo e data l'importanza di Mauro negli ambienti musicali, non abbia creato almeno una composizione cameristica per chitarra, dovendosi però accettare per le sei corde una parte non proprio caratterizzata da una scrittura sofisticata e/o virtuosistica, ma piuttosto "relegata" ad un accompagnamento più o meno "piatto". Ma ciò non avrebbe soddisfatto i chitarristi, giammai Mauro, motivo per cui Schubert, intelligentemente, vi rinunciò. Chi scrive non sa quali commenti Schubert abbia ricevuto – da chitarristi – in merito alla sua (sola) aggiunta del violoncello (come quarto strumento) al trio *Notturno* op. 21 di **Wenzel Matiegka** (1773-1830, Vienna)[36]. Il lettore potrà supporre come fossero. (Per chi non lo sapesse, Schubert neanche ponderò di rendere la parte della chitarra un pò più ricca o "interessante", con o senza l'assistenza di un chitarrista concertista. Ciò avrebbe però reso l'edizione più difficilmente vendibile.[37]) Va considerato che quando Mauro lasciò Vienna Schubert aveva già ventidue anni. Al tempo della suddetta aggiunta era molto più giovane.

[36] D 96 del catalogo di Schubert.
[37] Il "primo" compositore avrà scritto la parte conformemente a tale fattore.

Bartolomeo Bortolazzi, didatta

L'importante posto – non è affatto un'esagerazione - occupato da Bortolazzi, mandolinista oltreché chitarrista, nella storia degli albori della chitarra a sei corde e nella primissima didattica della stessa, finora trascurato dal mainstream, per l'autore del presente saggio rende opportuno aggiungere delle ulteriori informazioni su di lui (già è stato trattato nella quarta parte).

È un fatto importante assai che Bortolazzi già con il suo metodo - pubblicato a Vienna - fu colui che vi introdusse[38] l'iniziale (una iniziale) didattica della chitarra a sei corde, e più tardi perfino a Rio de Janeiro, dove visse, gettando quindi anche in America Latina le basi per la diffusione dello strumento, soprattutto appunto in Brasile, nuova ricca nazione che otto-nove decenni più tardi e successivamente avrebbe vantato svariati importanti chitarristi-compositori e interpreti. Lo stesso Heitor Villa-Lobos suonava la chitarra!

Non sappiamo come Bortolazzi a Vienna abbia reagito all'apparizione di Mauro, essendo essi di personalità *molto* diverse. Per il primo diffondere la nuova chitarra, l'uso della stessa, era una importante missione da lui subito auto-affidatasi, mentre per Mauro la costante assoluta priorità stava nella promozione di sé stesso come concertista solista e camerista nonché compositore, non come insegnante o didatta. Ciò non cambiò, fino a quando lasciò Vienna. La sua attività come insegnante risultava facilmente, "automaticamente" dalla sua fama generata dai concerti e i rispettivi successi, non da una mirata didattica da egli sviluppata sulla base di esperienza, ricerca e studio. Il pioniere in tal senso era piuttosto Bortolazzi. Ma costui a Vienna ovvia-

[38] Chi scrive suppone che fu il primo metodo per la chitarra a sei corde pubblicato a Vienna. Un'assoluta certezza richiederebbe un'apposita ricerca. Vi sono fonti, sia in rete che cartacee, che indicano la pubblicazione del metodo di S. Molitor nel 1799, ma l'autore soggettivamente non ritiene che siano attendibili.

mente non poteva competere con Mauro in fatto di generale celebrità e di una rispettiva, connessa domanda come insegnante. Già per questo motivo due esistenze parallele "armoniose" ed equilibrate, per così dire alla pari, a Vienna di Mauro e Bortolazzi, una per il concertismo e virtuosismo, l'altra per la didattica, non sarebbero state possibili. Come sappiamo, dopo l'insediamento di Mauro, Bortolazzi non rimase più a Vienna a lungo.

Studiando la vita di Mauro emerge nettamente che non ha mai cercato il contatto professionale-lavorativo con altri chitarristi, sia provenienti dall'impero austro-ungarico che dai regni della penisola, che cittadini di altri Stati. Non sappiamo se l'abbia mai dichiarato o ammesso apertamente, ma lo si vede chiaramente dai fatti. Che nessun chitarrista, nel corso dei decenni, specialmente a Vienna, abbia mai offerto o proposto a Mauro la sua collaborazione in duo in ambito concertistico è da ritenere assai improbabile, anzi è da escludere. Va anche menzionato però che a Vienna non esistevano chitarristi del suo stesso o di un simile livello tecnico-interpretativo.

Negli anni **1804/05** furono regolarmente pubblicate sue composizioni per chitarra, per la maggior parte tuttavia limitate all'accompagnamento.

Il suo **metodo** dopo la prima edizione del **1805** fu ristampato numerose volte, ben otto, fino al **1834**, quindici anni dopo che Mauro lasciò Vienna. Già questo dato è sufficiente per denunciare un preoccupante deficit nella controllata storiografia della chitarra, la quale, oltre a fornire continuamente informazioni sbagliate, permanentemente oscura, omette (molto di) quello che accadde prima, durante e dopo il periodo viennese di Mauro, allo scopo, pare, di aumentare ancora di più la sua importanza, comunque massima. Anzi, proprio l'esistenza e la straordinaria diffusione (per l'epoca) del metodo di Bortolazzi poteva essere per Mauro un buon motivo di non scriverne uno proprio, an-

che se le proposte di editori certamente non mancavano. Se l'avesse fatto con passione, slancio e forte motivazione, nessuno lo avrebbe ostacolato.

A chi scrive vengono in mente a tale riguardo delle analogie; Segovia, per una serie di motivi anche Williams. Chissà che tirature avrebbero raggiunto metodi scritti da loro. Ovviamente vi sono motivi ben precisi per i quali non li hanno scritti. Le capacità di un grande concertista, di un virtuoso raramente sono unite a *vere* capacità dell' insegnamento e/o eventualmente didattiche, e chi scrive non è affatto l'unico a farlo presente, al contrario, è una circostanza da definire addirittura normale, tipica, e che ricorre attraverso l'intera storia della chitarra, dagli inizi fino ad oggi. Di grandi didatti non ce ne sono neanche stati molti e, a dire il vero, neanche adesso (2026) si può dire che ne esistano parecchi. Quanto all'editoria della didattica in ogni caso non è affatto facile scrivere un metodo "molto buono". Pochi emergono positivamente dalla suddetta "giungla", un risultato delle leggi del mercato.

Leonhard Schulz

Il motivo per cui questo importante chitarrista viennese, pur non essendo di rilievo nella vita e biografia di Mauro, viene menzionato in questa sede sta in una falsa e incomprensibile informazione fornita dal sito in rete di un'importante casa editrice musicale italiana, in una succinta presentazione biografica di Mauro (...non di chicchessia).[39] Il suddetto sito indica che Mauro "nell'agosto del 1818 eseguì in duo con Leonhard Schulz il *Grand Pot-Pourri* op. 67". Questo dato, che potrebbe facilmente anche far credere che il famoso chitarrista fosse all'epoca (o precedentemente) a Vienna allievo di Mauro, non può assolutamente essere vero, sebbene Schulz fosse un bambino prodigio, in quanto nel suddetto periodo aveva quattro anni e nove mesi, essendo nato il 12 novembre 1813 (lo stesso anno di Emilia). Fra l'altro, Mauro neanche con la propria figlia diede concerti (a Napoli) prima che essa raggiungesse un alto, professionale livello sia tecnico che interpretativo, nonostante l'aggravarsi della sua malattia, molto probabilmente[40] già iniziata a Roma diversi anni prima.

Si tratta di una delle innumerevoli informazioni completamente sbagliate ossia inventate da chissà chi e fornite dalla rete, dalla quale l'"intelligenza" artificiale attinge ed attingerà (per risultati di cui questo autore ovviamente non fa e non farà uso). Teoricamente, Mauro potrebbe aver dato il suddetto concerto con il padre di Leonhard, Andreas, che fu l'insegnante di costui, ma per i vari motivi spiegati nel presente saggio, specie nella quarta parte, ciò è da escludere[41].

[39] Ad esempio, anche un celebre chitarrista in un "clip" in rete della durata di un'ora, in cui presenta la biografia di Mauro e la sua musica in generale, fornisce tale dato.
[40] (L'autore ne è sicuro.)
[41] A prescindere da un'esecuzione che, ipoteticamente, potrebbe aver avuto luogo in ambito privato e magari in circostanze fortuite, comunque non documentata.

Leonhard Schulz iniziò la sua carriera concertistica comunque già da piccolo, all'età di soli otto o nove anni, nel 1822, quando Mauro tuttavia non viveva più a Vienna ormai da tre anni (nel 1822 viveva a Roma). Già nel 1830, a sedici anni, si stabilì definitivamente a Londra, dove morì il 27 aprile 1860, a soli 46 anni. Fu un acclamato concertista virtuoso ed anche un insigne compositore, compose degli studi (anche) di alto, arduo livello tecnico. Degli *Studi* tratti dalla raccolta *L'indispensable, op. 40* vengono eseguiti da concertisti con una certa frequenza.

Variazioni su "Die feindlichen Volksstämme", op. 7

Di che tema si tratta, di chi è?

L'autore ha trovato la risposta[42], ovviamente grazie alla rete, proprio durante il lavoro alla presente biografia.

Die feindlichen Volksstämme (*Le tribù nemiche)* - nell'originale (copertina) il titolo del balletto dal quale Mauro trasse il tema, riporta ben due errori di ortografia - è il secondo titolo di un balletto composto da **Michael Umlauf**, famoso direttore d'orchestra oltreché compositore viennese, il quale ha scritto una folta serie di ben tredici balletti, tutti o quasi rappresentati nel famoso teatro di Vienna *Kärntnertortheater* (che non esiste più).

Umlauf fu fra l'altro stretto collaboratore di Ludwig van Beethoven, specie quando costui era divenuto sordo. Entrambi erano stati allievi del grande didatta Johann Georg Albrechtsberger, come anche il pianista J. N. Hummel, con cui Mauro diede spesso concerti.

Il fatto molto interessante è che la prima del balletto in oggetto ebbe luogo il 24 novembre **1806**, proprio nei primissimi giorni dopo l'arrivo di Mauro a Vienna. Con grande probabilità si tratta addirittura del primo evento musicale a cui egli assistette nella città. Va anche menzionato che uno spettacolo teatrale, come anche un concerto, in Austria era ed è tuttora anche un'occasione perfetta per incontrare e conoscere svariate persone, oltre ad essere presentati.

Si può, anzi "si deve" tranquillamente supporre che Mauro abbia scritto quest'opera per omaggiare il rinomato direttore e compositore, che già in quel periodo, a 25 anni, era a Vienna un'importante figura.

[42] Alla domanda di un lettore del bollettino bi-mensile "Info" pubblicato sul sito in rete di questo autore, nel 2025. Per il presente saggio il testo pubblicato allora nel bollettino è stato ampliato e rieditato.

Si pensi che diciassette anni e mezzo più tardi, il 7 maggio 1824 (Mauro aveva lasciato Vienna già quasi cinque anni prima e già viveva a Napoli, dal 1823) avrebbe diretto la prima della *Nona Sinfonia* di Beethoven, incredibile.

Quindi può essere stato, verosimilmente, proprio Umlauf a presentare Mauro a Beethoven (magari in un'altra occasione e non già quella sera). Fatto sta che in ogni caso non durò a lungo finché Mauro fece la conoscenza personale di Beethoven, figuriamoci.

Sotto l'aspetto storico-biografico le *Variazioni "Die feindlichen Volksstämme" op. 7* testimoniano un momento importante e "sintomatico" nella nuovissima vita di Mauro a Vienna, letteralmente appena iniziata, il momento che ha annunciato il suo glorioso periodo nella capitale dell'impero asburgico. Deve averle composte fra fine novembre e inizio/massimo metà dicembre 1806, quindi nelle primissime settimane dopo essere sbarcato nella città. Chi scrive è sicuro di ciò perché si può escludere che le abbia scritte più tardi, anche perché tale sua opera non faceva parte di quelle che avrebbe poi eseguito regolarmente. La certezza deriva dai seguenti fatti.

Il direttore d'orchestra e compositore **Michael Umlauf** nella immensa "folla" di musicisti operanti a Vienna non era uno qualsiasi; al contrario. Come direttore d'orchestra, a prescindere dai grandissimi compositori, aveva a Vienna la massima importanza. Non a caso era, appunto, un "collega" di spicco, uno dei più stretti e fidati collaboratori del grande Ludwig.

Come compositore Umlauf doveva il suo successo in particolare ai suddetti balletti che componeva regolarmente su incarico sia del celebre *Kärntnertortheater*, dove nel 1806, il momento che ci interessa, era impiegato come clavicembalista e vice-*Kapellmeister* (direttore

d'orchestra), che del *Leopoldstädter Theater*. Uno di questi balletti fu quello con il suddetto titolo; traduzione letterale: *Le tribù*[43] *nemiche*.

La trama è una vicenda storica avvenuta nel tardo quattrocento nell' emirato di Granada, avvolta nella leggenda. Trenta cavalieri della dinastia degli Abenceragi furono decapitati nell'Alhambra, in una sala poi denominata *de los Abencerrajes*, al culmine di una sanguinosa faida intestina fra due dinastie nobiliari moresche, la quale nel tardo XV secolo indebolì il suddetto emirato (infatti il regno arabo, sconfitto, cessò di esistere il 2 gennaio 1492).

Tale tragica storia fu scelta come base per due opere liriche, fra cui una di Cherubini (*Gli abenceragi*), andata in scena (solo) nel 1813[44]. Il primo titolo del balletto di Umlauf era infatti *Die Abencerragen und Zegnis*. Presumibilmente per via dei nomi complicati e per molti difficili da memorizzare, Umlauf e/o il teatro aggiunsero un secondo titolo, quello adottato anche da Mauro.

La prima assoluta di questo balletto ebbe luogo al Kärntnertortheater il 24 novembre **1806**, quando Mauro si trovava a Vienna soltanto da una o due settimane[45]. Già a Trieste qualcuno doveva avergli detto a chi rivolgersi a Vienna per essere introdotto nei vertici della musica, ed in tal modo avrà presto appreso della suddetta prima assoluta, una perfetta occasione per fare le prime, importanti conoscenze. Indugiare non era certo un'abitudine di Mauro.

Il va sans dire che la composizione (Le *Variazioni*) doveva anche essere un elegante contributo alla pubblicità per il balletto stesso. Già per questo motivo si può facilmente supporre che Mauro l'abbia scritta subito. In fatto di musica, non era uno che tentennava, al contrario. Resosi subito conto dell'importanza di Umlauf, Mauro, per lusingarlo e omaggiarlo, si è messo all'opera istantaneamente per scrivere le *Variazioni op. 7* sul suindicato balletto. Naturalmente era anche comodo,

[43] I testi di storia usano il termine "dinastie nobiliari"; forse il secondo titolo scelto da Umlauf rendeva più l'idea di un mondo non solo lontano geograficamente, ma anche "selvaggio" e inquietante.
[44] L'altra è di G. Meyerbeer.
[45] Secondo un (semplice) calcolo di chi scrive, Mauro è partito da Trieste nei primissimi giorni del novembre 1806. Gli fu consigliato di partire in tempo prima dell'inverno e delle prime nevicate. Come già trattato esaurientemente, questa partenza da un lato pone vari quesiti ai quali mai potranno essere date risposte sicure al 100 %, dall'altro consente di formulare motivate congetture circa il carattere di Mauro e la sua dominante genialità.

utile avere subito una sua propria composizione con un diretto riferimento a Vienna stessa e i suoi musicisti. (Inoltre, particolare forse degno di nota, Umlauf era nato pochi giorni [13] dopo Mauro, il 9 agosto 1781.)

L'edizione dell'op. 7 curata da Ruggero Chiesa (ed. Suvini Zerboni) apparve nel 1975. La prefazione è solo di carattere generale, non si riferisce affatto alla composizione stessa e non fornisce alcuna delle suddette informazioni.

Quest'opera è praticamente inesistente nel repertorio interpretato oggi dai concertisti della chitarra (sebbene su *YouTube* si trovino due-tre ottime interpretazioni, nonché una elettronica).

La didattica, il metodo – che cosa sono?

Considerazioni generali
La mancanza di una definizione

Il progetto originale non prevedeva questo capitolo. Tuttavia durante la stesura del saggio, specie della presente parte, emergeva presto il quesito se per i lettori fosse chiaro di che cosa si parli quando vengono usati i termini *didattica, metodo*, *pedagogia,* in particolare poi se riferiti agli strumenti musicali, e specialmente alla chitarra, e poi anche relativamente ad un'epoca in cui i suddetti elementi in definitiva o non esistevano ancora o stavano appena nascendo. È inevitabile accennare, molto limitatamente, anche a degli aspetti moderni o attuali (che non sarebbero l'argomento del presente saggio), per comprendere le considerazioni relative a Mauro e alla sua epoca.

Dopo quasi 240 anni dalla sua nascita, se c'è una cosa che la chitarra non può "vantare" affatto è una didattica più o meno omogenea e coerente, salda, per non parlare delle centinaia e centinaia, se non migliaia di metodi pubblicati nel mondo dalla fine del settecento fino ai giorni nostri, che rappresentano una vasta e folle giungla editoriale a dir poco (oggi [2026] più che mai). Ma è la natura stessa dello strumento, unita alle diverse culture e mentalità, l'enorme diversità dei periodi stilistici, dei suoi repertori ed altri fattori che, per fortuna, escludono una didattica sempre e dappertutto uguale. I (continui) cambiamenti della società come tale danno luogo ad un inevitabile e connesso cambiamento della concezione della cultura e (quindi anche) della musica, e di come "farla", come produrla, come *percepirla*.

Pertanto sarebbe in teoria opportuno, in tale sede, trattare – anche - la complessa tematica dei metodi (storici) per chitarra, trattazione tutt'altro che semplice alla quale questo autore però rinuncia per

ovvia ampia eccedenza di perimetro. Piuttosto, per necessità si pone l'attenzione sul fatto che il termine "metodo" per il prodotto editoriale impiegato sia dall'insegnante (nel materiale lavoro come tale) che dall' allievo generalmente non viene usato correttamente. Questo capitolo spiega anche perché riguardo a Mauro non ha neanche alcun senso parlare (già) di una "didattica" nel senso più o meno moderno del termine oggi valido. Anzi, nemmeno si può dire che ai suoi tempi la (una) didattica applicabile per più insegnanti già fosse, per così dire, ai nastri di partenza. I primi *metodi* esistevano, questo certamente. Secondo chi scrive un *metodo* però non è in ogni caso, automaticamente, un prodotto *didattico*, nel senso di frutto di una *didattica*.

In relazione ai metodi per chitarra della fine 700 e prima metà dell'800 il concetto di metodo (il contenuto degli stessi in genere) non comprendeva affatto quello che un allievo doveva *sapere* e *capire* per imparare a suonare la chitarra e studiare, eseguire correttamente quanto stampato, seppure in taluni casi il "come" fosse superficialmente indicato, solo in forma assai sintetica perché supportata, normalmente, dal regolare insegnamento personale. Il *metodo* era invece – semplicemente - una raccolta di piccoli brani o magari di esercizi scritti su pentagramma, privi di una qualsiasi istruzione, sui quali l'allievo, se prendeva lezioni, doveva applicare quanto (si spera) spiegatogli dal maestro nelle stesse. In altre parole, il metodo era di fatto solo un accessorio, un mezzo cartaceo sussidiario che *aiutava* a mettere in pratica ed infine acquisire i singoli elementi tecnici e pratici, oggetto appunto delle lezioni personali. Spessissimo tuttavia un metodo non era altro che una raccolta di brevi pezzi, facili o meno facili, semmai preceduti da qualche esercizio senza un carattere musicale.

La struttura del *Nuovo metodo* di Aguado, apparso in Spagna soltanto nel 1843 (l'autore aveva ormai ben 59 anni; dopo quello di Sor), è uno dei primissimi esempi in base ai quali si può parlare di una nasci-

ta della *didattica*, andando tale metodo, si potrebbe dire finalmente, oltre una raccolta di brevi brani, essenzialmente inutile per un principiante per costruire una base tecnica che sia destinata a rimanere come sicuro fondamento e ad essere ampliata, anche nel caso in cui in un secondo momento l'allievo decida di proseguire con uno studio "serio". Le precedenti pubblicazioni di Aguado destinate ad allievi, infatti, non erano affatto adatte ad imparare la chitarra per chi già da tempo non avesse preso / prendesse regolarmente lezioni da un capace insegnante e ricevesse da costui distintamente i rispettivi esercizi, ben concepiti e selezionati. Anche lo stesso *Le prime lezioni di chitarra* di **Julio Sagreras**, pubblicato 116 anni dopo l'emigrazione di Mauro a Vienna e 123 anni dopo il metodo di Moretti, a parte pochissime frasi e le prime pagine, pur essendo organico e costruito molto intelligentemente, offre in fondo "soltanto" un testo musicale sul quale l'allievo deve applicare musicalmente quanto viene, deve essere trattato a fondo e mostrato nelle rispettive, anzi specifiche lezioni personali. Per questo motivo i numerosi autori dei *metodi* difficilmente solo per il motivo di essere tali potevano essere definiti *didatti*. Lo erano, semmai, quando materialmente davano lezioni loro stessi, basandosi, nella prassi, su princìpi che il metodo non spiegava, non trattava oppure non poteva trasmettere all'utente per altri motivi.

Considerato tutto ciò Mauro ha certamente, o in effetti, prodotto il (del) materiale stampato occorrente, anzi, una parte dello stesso, senza però entrare nel merito di *come* usarlo, e di *come* gestire le mani, il resto del corpo, lo strumento, senza indicare a cosa fare attenzione. Concretamente si tratta in prima linea degli *Studi op. 50*, comunque non intitolati "Metodo". Quelli *op. 48* sono invece già per chitarristi di un livello decisamente medio-avanzato. Mauro naturalmente ha scritto

numerosi altri studi che non si ritiene necessario indicare in questa sede.[46]

L'autorevole dizionario *Devoto-Oli* (edizione 1971) definisce il termine **didattica** come segue: *parte della pedagogia che tratta degli insegnamenti e dei relativi metodi*[47]. La pedagogia, a sua volta, non è quello che avviene nelle lezioni, bensì l'insieme delle nozioni e della preparazione sia pratica che teorica (anche scientifica e/o frutto di ricerca) che l'insegnante deve – o dovrebbe - possedere per esercitare "a regola d'arte" il materiale insegnamento a contatto diretto con l'allievo, mettendo in pratica quanto la rispettiva singola, individuale situazione richiede (età, talento, predisposizione, obiettivi, costituzione fisica, condizioni sociali, private, difficoltà ad esempio psichiche, i vari aspetti della musicalità ecc.). Le suddette nozioni sono il frutto della pedagogia come vasto campo di ricerca. Pertanto è palese che Mauro non possa aver insegnato su tale base. Sarebbe nel suo caso addirittura assurdo pretendere che si sia occupato sia di pedagogia che di didattica, o perfino biasimarlo di non averlo fatto. Nel primo ottocento tale formazione pedagogica-musicale neanche esisteva. La "pedagogia" era, per così dire, nascosta e limitata agli studi individuali, all'esperienza personale, ai ragionamenti, anche soggettivi, dei singoli musicisti-insegnanti, e naturalmente dipendente dalle loro doti e qualità individuali e soggettive, le quali un Gaetano Lucci, appunto per un fatto di personalità e per il suo "perfetto" atteggiamento di fondo relativamente a come trattava gli allievi, deve aver posseduto spiccatamente, oltre naturalmente ad un carattere già adatto per natura. Neanche vogliamo immaginarci cosa (non) sarebbe accaduto se non avesse avuto tali essenziali qualità e nonostante ciò fosse stato, e chissà per quanto tempo, il maestro di Mauro.

[46] In quanto l'informazione è facilmente reperibile in rete.
[47] Ovviamente, qui „metodi" non nel senso dei volumi stampati usati nell'istruzione musicale.

Passeranno ancora decenni (circa quattro, cinque) dalla prima pubblicazione del *Sagreras (1922)*[48] fino a quando la *didattica* chitarristica sarà talmente sviluppata da offrire, oltre a esercizi scritti in note, testi più dettagliati che spiegano (o ricordano) sinteticamente, s'intende, ma passo per passo, e fin dal principio, sia all'allievo-lettore-utente che al suo insegnante che cosa fare e soprattutto come, ovviamente senza mai prescindere dalle regolari lezioni individuali e il rispettivo costante monitoraggio. In tal caso l'autore del metodo assume il ruolo di didatta. Il fatto che il termine "metodo" viene usato per ambedue le differenti tipologie sopra descritte dimostra un'evidente, tramandata carenza terminologica, avendo oggettivamente i due prodotti editoriali, per l'allievo, molto poco in comune. Il metodo che contiene solo delle piccole composizioni non "dice" a che cosa prestare particolare attenzione in ciascun brano e neanche offre all'insegnante la possibilità di scegliere degli esercizi che ritenga necessari per il rispettivo allievo. Un metodo redatto e strutturato intelligentemente, in combinazione con un insegnante che sa come usarlo, garantisce all'allievo che studi diligentemente continui progressi, piccoli o grandi. In ogni caso non contiene solo brevi composizioni, le quali oltretutto, nel loro insieme, spesso pretendono o presuppongono dal povero allievo più di quanto sia in grado di fare, o provare.

Un didatta è un didatta, un compositore è un compositore. Nell' ottocento tali professioni non erano distinte. L'importante differenziazione sarebbe avvenuta solo nel corso del secolo seguente. Naturalmente con ciò non si intende che abbia funzionato o funzioni sempre bene.

Nell'editoria moderna, la maggior parte dei metodi pubblicati nei tre, quattro decenni scorsi (dagli anni 1980) non presentano più le

[48] A distanza di oltre un secolo lo si può definire un caposaldo "eterno" della didattica chitarristica. Sotto vari aspetti non esiste un metodo il quale fosse direttamente paragonabile, specialmente in combinazione con gli ulteriori cinque volumi.

suddette caratteristiche, perché passano settimane e settimane, mesi, o addirittura anni, senza che l'allievo, specialmente se molto giovane o ancora piccolo, faccia progressi importanti o magari effettivi progressi di qualsivoglia misura. (Del resto non c'è da meravigliarsi, vedasi le condizioni in cui versa l'istruzione *in generale,* qualsiasi materia*,* nel 2026.) L'insegnamento è un'attività che può raggiungere il suo scopo solo se l'allievo vuole imparare.

È assolutamente logico, pacifico che un qualsivoglia metodo, a prescindere da chi sia scritto e quando, e da quante o quali spiegazioni e immagini contenga, non può minimamente sostituire le regolari lezioni con un insegnante che sia molto ben preparato e capace, e abbia la passione dell'insegnamento pratico e personale. Un tale insegnante sceglie accuratamente il metodo che usa, e spiega all'allievo ogni volta come usarlo, come eseguire quali esercizi. Un buon *insegnante vuole* che l'allievo faccia progressi ogni settimana. Se non lo vuole, non è una persona che in effetti *insegna* qualcosa all'allievo, e quindi non è un insegnante.

Un buon metodo è un supporto, un sussidiario molto pratico per un bravo insegnante. Per l'allievo rappresenta una guida, un riferimento stabile che lo accompagna durante la settimana, durante il primo anno o i primi due anni, eventualmente anche oltre (ad es. Sagreras).

Redigere un tale metodo richiede intelligenza, conoscenza, molto tempo, lavoro, pazienza, esperienza. Il chitarrista virtuoso, il concertista di successo, salvo rare eccezioni, non ha e neanche può avere il tempo e l'energia per fare ciò. (Infatti molto spesso o nella maggior parte dei casi è stato allievo di qualcuno che non ha fatto o non fa il concertista che è spesso in tournee.) Il vero didatta dedica la sua vita professionale alla didattica, e anche, ma non necessariamente, alla produzione di un buon metodo (stampato).

La suddetta decisione della scelta del metodo da parte di chi insegna è ovviamente basata sui contenuti dello stesso (sia su pentagramma che ovviamente nel testo), che l'insegnante deve conoscere a fondo, prima di selezionarlo.

Pertanto, nella didattica della chitarra, da quando esiste, "metodo" non è che un astratto termine generico che nel XIX secolo in verità non indicava una pubblicazione contenente istruzioni corrispondenti a un determinato *metodo di insegnamento* e soprattutto *di studio* da seguire, bensì al massimo una raccolta di esercizi e brevi brani basati su di un rispettivo stile, un gusto musicale relativo all'epoca, l'acquisizione e l'interpretazione del quale costituiva l'obiettivo. Gli stessi ***120 arpeggi*** di Mauro, un'opera che potrebbe essere definita "didattica", in verità non lo è, perché l'allievo, per poterli usare a suo effettivo vantaggio e senza rischiare a lungo andare danni anche gravi, gravissimi, necessita *assolutamente* di specifiche e precise nozioni su *come* eseguirli, e quindi anche, soprattutto, di un insegnante che tali nozioni le sappia e che sia in grado di comunicarle chiaramente e coerentemente. In assenza delle stesse e senza la dovuta relativa attenzione (da porre nello studio, a casa), esercizi meccanici ripetitivi col tempo possono causare gravi danni, micidiali a dir poco.[49]

Ma per Mauro stesso la chitarra andava tenuta e utilizzata in una (sola) determinata maniera, egli neanche si poneva o poteva porsi il "problema" della postura e di come tenere le mani, le dita in relazione allo strumento. In un certo senso, fu una sua unica, fenomenale attitudine a "risolvere a priori" la questione. Attitudine che il normale allievo, nove su dieci, anzi diciannove su venti non possiedono.

Dagli anni 1970 in poi, specialmente in Germania, furono e vengono fino ad oggi pubblicati molti libri di svariati autori sulla tematica

[49] Ciò nella chitarra (classica) riguarda specialmente la mano destra. Questa non è la sede per trattare l'argomento (neurologico).

della postura del chitarrista classico, i quali autori ciascuna volta credevano e/o credono di avere, finalmente, trovato il giusto modo di tenere la chitarra. ...Non venendone a capo concretamente. Non è difficile capire a che cosa abbia portato, dopo mezzo secolo, tutta questa assurda deviazione, rigettante una radicata, sedimentata verità artistica e storica, una deviazione regolarmente priva di logica e di buon senso, spesso prodotto di pura presunzione. È come tentare di scoprire una cosa della quale (appunto) non si sa che neanche esiste, che neanche è possibile, per una lunga serie di motivi. Oltre a causare gravi, irrimediabili danni di vario genere, questo diffuso sistema nel giro di un paio di decenni, anzi di meno, ha allontanato, anzi estraniato i malcapitati allievi e studenti dalla stessa chitarra in sé, dalla sua magica natura e identità e dalla sublime, imparagonabile arte del suo uso, mirato allo sfruttamento – e al regalo - di tutte le sue splendide, eccezionali, uniche proprietà sonore e timbriche. Come ha detto John Williams: "La chitarra è una meraviglia."

La suddetta "didattica", ovvero le persone che la rappresentano e sostengono, da decenni[50] va dicendo, fra l'altro, che John Williams non saprebbe suonare. Peccato che Mauro da lassù non abbia modo di ascoltare le interpretazioni di J.W. delle sue opere e non solo, lui direbbe chiaramente e subito se sa suonare o meno.

Nel contesto di cui si tratta, essenzialmente "metodo" è un termine al quale manca, anzi è sempre mancata una definizione netta e precisa. Il termine viene usato per qualsiasi prodotto editoriale "didattico" che si intende vendere ai principianti, a prescindere dal contenuto, dai criteri e dalle intenzioni secondo le quali è stato redatto e illustrato. E, soprattutto, a prescindere dal livello di abilità – non solo tecnica - che la pubblicazione consente di raggiungere.

[50] Perlopiù dagli anni 90.

L’argomento della didattica e dei metodi in generale è molto, molto complesso. Nel presente saggio si riteneva semplicemente necessario chiarire, almeno in parte, degli aspetti che riguardano la tematica Mauro Giuliani come insegnante, ed il quesito se sia stato anche un *didatta,* al di là di un’astratta accezione la quale consente un facile uso generalizzato. Per i motivi che sono stati spiegati sopra definire Mauro didatta equivarrebbe, appunto, a “definire” il concetto di “didatta” alquanto vagamente, o astrattamente. D’altro lato, ciò che poteva essere definito “didattica” nella prima metà del XIX secolo era oggettivamente molto diverso da quello che la didattica, sebbene molto eterogenea a livello mondiale, sarebbe divenuta durante il secolo seguente.

Postfazione

Lo so – su Mauro e quello che accadde nella sua (seppur non lunga) vita ci sarebbe ancora tanto da scrivere. Per adesso il progetto originario non solo ha raggiunto il traguardo, per molti versi lo ha anche oltrepassato ampiamente.

Nel lavoro, senza che fosse la mia intenzione, ho scoperto vari fatti che non solo non sapevo (e non *potevo* sapere), ma che nella mia ingenuità neanche immaginavo. Fatti che sia nella rete che nei vari (non pochi) libri in mio possesso sono sostituiti da informazioni del tutto false o i quali vengono ignorati del tutto. E non intendo affatto alcuni piccoli particolari poco significanti in una biografia, ma fatti storici assolutamente rilevanti che chitarristi – e non solo - interessati dovrebbero sapere. Ciò interessa ogni aspetto del "protagonista": il lavoro di musicista, di agente di sé stesso, di insegnante, la vita privata, i fatti storici del periodo, le varie persone che in varie forme hanno determinato il percorso, e quant'altro.

Sotto l'aspetto delle mie scoperte (e conclusioni) la redazione durante il lavoro materiale si trasformava sempre più in un'operazione avvincente, al di là del grande interesse per la figura dell'iperattivo compositore e virtuoso, divenendo un'esperienza basata su "il viaggio è la destinazione".

Spero di aver suscitato, stimolato nel lettore altrettanta curiosità, ed anche stupore, offrendo un prodotto che gli abbia consentito di ampliare non solo la sua cultura, ma anche il suo atteggiamento relativamente a come utilizzare, fruire delle numerose, troppe fonti oramai disponibili, specie quelle messe a disposizione "alla leggera" dalla massa e per la massa, certo non per coloro che vogliano distinguersi e *sapere* cosa è effettivamente successo, e quali furono le cause (e le con-

seguenze). Troppo spesso se si "sa" quanto si ha letto da qualche parte, in verità non si sa proprio un bel niente, magari *si crede* di sapere. Chi vuole essere disinformato e incantato, giorno per giorno viene servito benissimo, oggi meglio che mai, 24/7. Nella fattispecie però, ogni qualvolta che si parli di Mauro, il lettore potrà tranquillamente dire "L'ho letto nella biografia di Bajo."

Pertanto, presumo cioè spero che ora diversi lettori abbiano finito di credere alle non poche "cose"[51] che da generazioni (e generazioni) sono (erano) diffuse come frutto di manipolazione e di assurde, quasi buffe fantasie.

La presente biografia contiene molte ricostruzioni congetturali, questo certamente, ma sempre motivate e fondate attraverso concreti elementi e ragionamenti logici. L'autore sottoscritto non ha ricevuto, a tutt'oggi, alcuna segnalazione riguardo a dati o elementi (contenuti nelle parti già pubblicate) i quali non corrispondano alla verità.[52] Se un fatto, anche se "generalmente" noto, non è potuto accadere ce ne sono i motivi, i quali nel presente saggio regolarmente vengono rappresentati. Ma ciò significa anche che, in verità, è successo invece qualcos'altro. Questo "altro" adesso il lettore lo sa – in gran parte.

Pur non essendo prevista la redazione di un'ulteriore (sesta) parte, non escludo che nel 2027 possa avere luogo, ciò dipenderà anche dal riscontro di voi lettori, ossia dal *Suo* riscontro.

La risposta ad una importante domanda centrale credo di averla data: **Ma come è stato possibile, in verità, il fenomeno Mauro Giuliani?**

Michele Bajo
15 novembre 2026

[51] Eufemismo… l'autore userebbe volentieri un termine… meno elegante.
[52] Sono comunque sempre molto grato per qualsiasi eventuale correzione o nota integrativa.

Michele Bajo

Per il curriculum chitarristico si vedano cortesemente le altre parti.

Riguardo all'attività di autore ed all'editoria, il prodotto che seguirà direttamente al presente sarà un poster biografico nonché didattico-storico su **Julian Bream** (in inglese). L'uscita è prevista fra metà febbraio e metà marzo 2027.

© Michele Bajo, 11/2026