

Michele Bajo

Mauro
Giuliani

Vienna, 1806-1819

2^a parte

La musica da camera, i cameristi

I Dukatenkonzerte

Altri chitarristi immigrati

Lo straordinario, intensissimo periodo in cui M.G. visse a Vienna fu caratterizzato per lui da una fitta serie di circostanze e fattori eccezionalmente vantaggiosi, da un lato già sussistenti quando vi arrivò, dall'altro però abilmente – e astutamente – presto creati da egli stesso. Ciò riguarda sia l'intera sfera professionale che la nuova vita privata-affettiva, quest'ultima, come è già stato descritto, “decisamente fuori dal comune”.

Al fine di ottenere un quadro biografico piuttosto completo, in questa seconda parte su tale periodo vengono specificamente trattati due elementi. Uno è di estrema, costante importanza nell'attività sia compositiva che concertistica e promotrice di M.G. L'altro, seppure forse meno significativo relativamente al biografato stesso, è comunque rilevante nella storia della chitarra a Vienna, in altri paesi e un altro continente nel periodo, anzi nell'epoca in

oggetto. Tale capitolo è essenziale per comprendere il contesto storico, musicale, chitarristico e il ricco “sistema” musicale nella metropoli asburgica, affamata di forme d'intrattenimento culturale ad altissimo livello, in cui M.G. si insediò nel tardo autunno del 1806, sistema dal quale venne istantaneamente assorbito, anzi risucchiato – come musicista e come uomo.

Anche questa volta l'autore può garantire al lettore di apprendere nuove nozioni su di uno dei più grandi personaggi delle sei corde, e trovare chiare risposte a una serie di quesiti che molti finora si erano posti (l'autore compreso), o magari in ogni caso di dirimere qualche dubbio. Una delle domande che ottengono una netta risposta è come mai – a Vienna e considerata la lunghezza del periodo – in proporzione al repertorio da concerto per chitarra sola le composizioni cameristiche di M.G. sono più abbondanti come numero e assai più ampie.

La partenza per Vienna, il distacco definitivo

Novembre 1806

È il caso di dedicare solo alcune ulteriori righe a questo delicato argomento proprio perché rappresenta la svolta nella vita (privata) di Mauro la quale di conseguenza determinò il suo periodo viennese, ossia l'avvio dello stesso.

In ogni caso i fatti già trattati nella seconda parte danno luogo alla lecita, sebbene vaga ipotesi della sussistenza di un tratto caratteriale, ossia a livello psichico, il quale può spiegare la condotta che a sua volta fu provocata improvvisamente dallo stupefacente impatto con il mondo musicale, e non solo, di Vienna, e ancora più l'incondizionato modo in cui lo stesso accolse Mauro. Come è già stato rappresentato, il mondo musicale come in tutte le epoche e tutti i luoghi veniva determinato da fattori politici, economici, sociali, culturali nel senso più ampio, e nella fattispecie ampiamente anche bellici e patriottici.

Non è possibile, e neanche opportuno, trattare in questa sede un aspetto prettamente psicologico e della personalità di Mauro, eppure la spiegazione del subitaneo totale distacco dalla propria giovanissima famiglia starebbe proprio in un tipo di disturbo decisamente anti-famigliare, considerati i clamorosi fatti relazionali susseguitisi, noti a chi ha letto la seconda parte. Una ulteriore spiegazione che avallerebbe una versione più "concreta" potrebbero essere costanti conflitti nel rapporto coniugale, i quali potrebbero essere sfociati nell'irrimediabile disfacimento della famiglia. Ma, come è già stato spiegato, la circostanza fattuale della terza gravidanza, appena iniziata (fra fine ottobre e i primi di novembre), scarta la suddetta ipotesi "parallela". Il lettore, se vuole, può aggiungere le sue proprie idee al riguardo.

Ciò che risulta nettamente vincitore da tutto questo sono la chitarra in generale, il suo futuro, la sua musica, e ovviamente il pubblico viennese. A Vienna e lontano dalla famiglia Mauro è subito il padrone assoluto delle proprie azioni, è libero di decidere tutto, liberato da quelle che, a Vienna, potrebbero essere state delle zavorre di cui egli stesso fino alla partenza da Trieste neanche era consapevole. Mauro altrimenti avrebbe potuto percepire la sua consorte Giuseppa non come una fedele, operosa compagna, “succuba” relativamente ai suoi costanti impegni professionali, ma come un’istanza seccante, incline anzi a comandare e decidere anche su di lui, e che, al contrario di Nina, forse avrebbe avuto da ridire circa cose che a Vienna le mancavano rispetto a Barletta. Tanto va osservato onde comprendere l’assenza di nostalgia e del desiderio di riabbracciare lei e i due figli, sentimenti non sufficientemente forti da farli venire a Vienna. Chi scrive crede che se Giuseppa fosse stata pienamente d’accordo o addirittura contenta del progetto Vienna, oppure se Mauro fosse stato ancora celibe, egli sarebbe partito da Trieste già prima. Se ciò fosse accaduto, il repertorio della chitarra sia sola che in musica da camera sarebbe più ricco di... qualche opera. Ma chissà.

Vienna – L’inizio

Quando Mauro arriva nella metropoli asburgica la chitarra a sei corde da un lato esiste già da 15 anni, è ormai molto diffusa - anche in questa città, inserita nel contesto generale, dall’altro tuttavia a Vienna come altrove non lo è nel grande concertismo, ai vertici ovvero al medesimo livello dei più famosi strumentisti solisti (specialmente violinisti, pianisti, violoncellisti), naturalmente anche a causa della mancanza un rispettivo repertorio¹. Mauro subito diventa il primo a far entrare la chitarra negli ambienti musicali più elevati, nei palazzi e nelle sale più prestigiose, e di Vienna.

Constatato quanto sopra il virtuoso non indugia, anzi, coglie immediatamente l’occasione storica. È un momento in cui si decide, si potrebbe dire nel giro di settimane, non solo tutto il resto della sua vita (e di altri – anche quella privata), ma anche la *storia della chitarra* in sé dal 1807 in poi. Si può presumere che Mauro già a Trieste abbia appreso che a Vienna non esiste ancora un importante, grande chitarrista solista, nonostante una discreta diffusione dello strumento. Ciò è stato uno dei motivi perlomeno per farvi una ricognizione. Grazie alla sua arte, e certamente anche al suo modo “scenico” di presentarsi in concerto, viene subito risucchiato da parte del mondo musicale viennese “affamato”, ma esigente.

Per quanto riguarda gli affetti questo avvenimento ha su Mauro, sulla sua psiche, ripercussioni a dir poco pesanti (distacco emotivo). Per i motivi che sono già stati spiegati, si può escludere che a Trieste con sua moglie sia stata presa la comune decisione di dividersi, di lasciare – per sempre - lei e i figli. Tuttavia di fatto ciò a Vienna avviene ben presto, nelle prime settimane dopo esservi sbarcato.

¹ (che non poteva che essere composto dall’esecutore stesso)

Perché la musica da camera

Sarebbe ingiusto attribuire a Mauro, relativamente a contatti (o meglio non-contatti) con chitarristi e soprattutto ad una non avvenuta collaborazione con gli stessi una sorta di spocchia, seppure in mancanza di indizi di modestia (la fa supporre già il suo abbigliamento sontuoso, sofisticato al massimo e regolarmente nuovo², oggi si direbbe “grifato”). Il costante lavoro con i più famosi (e autorevoli) musicisti solisti di altri strumenti, per i vari motivi già menzionati nel presente saggio ha contribuito in modo assolutamente decisivo al definitivo trionfo della chitarra, alla sua celere ascesa nella sua storia in generale, e alla rapida, solidissima affermazione “emancipatoria” fra i vari strumenti solisti (il che va sottolineato). La stessa sarebbe stata molto più difficile e sarebbe avvenuta molto più tardi se Mauro si fosse limitato ad operare con chitarristi e non si fosse dedicato, in ogni caso, così intensamente ai “top” della musica da camera viennese. In un certo senso, tale *focus* - che ha caratterizzato l'intero periodo viennese - va visto come un veicolo scelto consapevolmente e con intelligenza (e anche subito) per procurare allo strumento, nella modalità più nobile, un posto fra quelli più importanti, oltretutto a sé stesso. Non dimentichiamoci poi che Mauro stesso a Barletta come chitarrista, a prescindere dal suo maestro e da un periodo di lezioni di chitarra che non può essere stato lungo, non solo crebbe in totale assenza di altri chitarristi (al contrario di tutti i chitarristi dopo di lui), ma che si è sviluppato musicalmente insieme ad altri strumenti, in diversi organici.

² Altri indizi sono contenuti nel capitolo sulla sua vita privata, specialmente riguardo alla sua compagna viennese (ereditera).

Nota-correzione relativa alla terza parte

L'indicazione che Lucci probabilmente utilizzava nel suo insegnamento un “metodo” di chitarra francese (barocca), con il quale lui stesso altrettanto probabilmente aveva studiato, a cui si fa riferimento nella terza parte, è errata. Questo autore si scusa. Il volume che fu oggetto della suddetta supposizione è: **Albanese et Cardon** (sic), **Musica di chitarra** (barocca; n. d. autore) **italiana** - *Ordinaires de Musique du Roi*, Parigi 1767.

L'autore del presente saggio, dopo aver letto in rete che Lucci insegnava utilizzando un metodo di tale “Cardone”, ma con nessun'altra informazione al riguardo, in varie ricerche non ha riscontrato alcuni ulteriori dati al riguardo, ma ha invece trovato le seguenti, (assai) differenti informazioni chiarificatrici.

Dovrebbe pertanto trattarsi, piuttosto, di una raccolta ovvero selezione di brani scelti (e forse in parte anche scritti) dai due suddetti noti compositori, arrangiati per chitarra barocca, strumento assai diffuso in Francia nel XVIII secolo. Di interesse è comunque il fatto che si tratta di musica *italiana*.

La ricerca di tale “Cardone”, un nome che potrebbe essere napoletano³, nel contesto relativo a Lucci insegnante e chitarrista era vana. Sicuramente vi è un errore, trattandosi, circa i suddetti due curatori, del famoso musicista di corte a Versailles **Jean Baptiste Cardonne**, importante clavicembalista e compositore (1730 - almeno 1792), e **Antonio (Antoine) Albanese** (1729 - 1800), compositore e cantante castrato proveniente da Albano di Lucania (oggi provincia di Potenza), anche lui al servizio del re francese. I due erano già affermati e famosi

³ Infatti tale cognome esiste anche in un famoso film di Totò, “La banda degli onesti”!

da lungo tempo quando Lucci si avvicinò allo studio della chitarra (barocca), forse intorno al 1787, all'età di 18 anni, o magari 17⁴.

Per aumentare la confusione esiste poi anche un altro compositore francese quasi omonimo oltreché coevo, **Jean Baptiste Cardon** (1760⁵-1803). Costui fu anche un virtuoso arpista. Emigrò in Russia dopo la rivoluzione francese. Tuttavia in Francia non fu al servizio del re e già per questo motivo è da escludere come co-autore del suddetto volume. Scrisse un metodo di arpa che molto probabilmente Lucci conobbe, essendo Cardon nato solo nove anni prima di lui.

Se non altro, la suddetta informazione errata (che Lucci abbia usato un “metodo di Cardone”) trovata presso un sito in rete dimostra l'inaffidabilità che purtroppo in parte la caratterizza. Non risulta che Albanese e Cardonne insieme abbiano scritto un metodo, giammai per chitarra barocca/francese. Il noto ricercatore ed editore della chitarra Matanya Ophee riferì, plausibilmente, che Albanese suonava anche la chitarra (dal sito *academia.edu*).

⁴ Supposizione dell'autore, dato che il suo strumento principale era il violoncello. Potrebbe però anche essere stato più tardi.

⁵ Giorno e mese sono ignoti.

La musica da camera

I colleghi più importanti

Questo argomento, come tutti sanno, nell'opera nonché nella vita attiva di M.G. a Vienna è di estrema, se non di massima importanza. Per via dell'ambito contenuto del presente saggio e del suo scopo, e ancor più per il motivo che la musica da camera di M.G. specialmente in Italia ormai da cinque, sei decenni viene più che esaurientemente trattata nella letteratura chitarristica, anche autorevole, sotto vari aspetti, il presente capitolo si limita a selezionare delle informazioni prettamente biografico-storiche. Già per l'enorme importanza nella *Schaffen*⁶ di M.G. avvenuta per tutta la durata del periodo viennese, l'argomento del titolo, a lunghi periodi certamente per lui assai più importante del repertorio per chitarra sola, se non essenziale, ovviamente deve essere trattato. Per i suddetti motivi i grandi, celebri compositori e virtuosi con cui M.G. collaborò vengono presentati solo succintamente, potendo trovare il lettore informazioni su di essi abbastanza facilmente altrove.

Nei dodici anni e nove mesi di M.G. a Vienna già lo studio sullo strumento delle sue composizioni da camera lo ha impegnato molto di più dei pochi brani che suonava in pubblico come solista. M.G. non era assolutamente il tipo da sfigurare accanto ai più grandi virtuosi, al contrario. Se poi si considera anche il volume "naturale" della chitarra accanto agli altri strumenti, la sua attività di *performing* incentrata sulla musica da camera prova una sua forza sovrumana che nei saloni, nelle sfarzose sale dei palazzi o da concerto poteva essere messa in risalto al massimo solo con assiduo studio. Quanto all'aspetto pratico dello studio giornaliero sullo strumento, le favorevoli condizioni, le

⁶ Tedesco, per: produzione di una determinata persona in ambito culturale-artistico.

“vantaggiose” circostanze della vita di tutti i giorni e di quella privata sono già state trattate, in quanto decisive, e dovrebbero pertanto essere note a chi legge. È difficile immaginare il massimo successo che un solista può ottenere senza che egli dia al pubblico l'impressione che ciò che fa per lui sia facile, o che provi piacere nel farlo. Si intende cioè “facile” per il rispettivo virtuoso, che riesce a farlo sembrare tale, mentre non lo è obiettivamente. In parole povere, tutta la vita non-musicale di M.G. era... “organizzata” in funzione di quella musicale, non l'opposto. Dopo Vienna, ed in particolare già prima (dell'agosto 1819, quando partì), dopo la malattia e la morte di Nina Wiesenberger, queste condizioni non sussistevano più.

Se in prima linea i motivi per cui M.G. si dedicò con tanto zelo e fervore alla musica da camera in svariate *Besetzungen* (strumentazioni) si trovano certamente nel maggiore successo, nella maggiore affluenza di pubblico e quindi anche nella maggiore celebrità e nei più elevati introiti, uno dei motivi era anche che il costante proficuo lavoro e lo scambio con musicisti del calibro di Hummel, Moscheles e May-seder era per M.G. assai vantaggioso sotto l'aspetto del livello, della sua cultura musicale in genere, e del suo personale progresso sia come compositore che come interprete. Da tali musicisti, si potrebbe dire idoli per molti, non poteva che imparare e assimilare per assurgere, a sua volta, ai livelli di maestria compositiva cameristica che ben conosciamo.

~~~~~

## Johann Nepomuk Hummel

Compositore e pianista, nacque a Bratislava (Impero austro-ungarico [oggi Slovacchia]) il **14 novembre 1778**, morì a Weimar il **17 ottobre 1837**. Era quindi leggermente maggiore di età, la differenza era solo di due anni e otto mesi. Anche lui, come Moscheles, era stato un bambino prodigio, dette il suo primo concerto all'età di nove anni. Fu un compositore di estrema importanza, stimato anche per la sua magnanimità, della quale godette perfino Beethoven. Scrisse un importante, autorevole metodo di tecnica del fortepiano/pianoforte, pubblicato nel 1828.

La musica da camera occupa un posto centrale nella sua vastissima produzione. Le composizioni scritte insieme a Giuliani tuttavia non ne occupano che uno più che marginale. (Infatti, nelle biografie “essenziali”, riassunte, neanche vengono menzionate.) È interessante il fatto che preferiva il suono del “vecchio” *Hammerklavier* a quello del pianoforte moderno, che produceva un suono non o poco compatibile con la chitarra, prediligendo anche uno stile interpretativo, un tocco più leggero di quello che consentiva (o esigeva, a seconda del repertorio) il pianoforte nuovo. Hummel fu allievo di Mozart (oltre a Salieri e Albrechtsberger), ciò non può non aver “fatto colpo” su M.G.

## Ignaz Isaak Moscheles

Praga, **23 maggio 1794** – Lipsia, **10 marzo 1870**. Pianista e compositore austro-ungarico, boemo (di genitori ebrei), di (quasi) ben tredici anni più giovane di M.G. Quando costui immigrò a Vienna Moscheles aveva appena 12 anni e mezzo. Si stabilì a Vienna due anni dopo, nel 1808, per studiare con Salieri e Albrechtsberger. La felice collaborazione con M.G. iniziò già poco più tardi, nel 1809 o al più tardi nel 1810. Dal 1816 iniziò a comporre importanti opere, compresi due con-

certi per pianoforte scritti ancora durante il periodo viennese di M.G. Nel 1825 si stabilì a Londra.

Insieme a M.G. nel 1810 (a sedici anni) compose il *Grand Duo concertant* op. 20, una delle più importanti opere per fortepiano e chitarra dell'800.

Lo sviluppo dal fortepiano al pianoforte rese lo strumento meno adatto ad essere suonato in duo insieme alla chitarra, sia quella del primo ottocento che quella moderna, creata circa mezzo secolo più tardi da Antonio Jurado **Torres**. Tale sviluppo fece sì che le composizioni di Hummel e Moscheles venissero trascurate ed eseguite solo molto raramente. In ogni caso, per ovvi motivi è da preferire lo strumento originale.

## Joseph Mayseder

Vienna, **26 ottobre 1789** - Vienna, **21 novembre 1863**. Violinista virtuoso e compositore austro-ungarico. Suonò (anche) in duo con i suddetti due pianisti. La sua opera non è così vasta come la loro. Concerti, quartetti, quintetti, importanti opere didattiche.

Tuttavia per la storia della chitarra e per lo strumento in generale, fino ad oggi, si può dire che sia stato per Mauro il più importante dei tre colleghi, in quanto le sue composizioni per violino e chitarra, rese possibili dalla creativa e ispirante collaborazione con il sommo violinista, nel repertorio occupano un posto di gran lunga più importante di quelle per pianoforte, anzi, *hammerklavier* ovvero fortepiano, e chitarra. Alcune delle opere per chitarra e violino, come il lettore certamente sa, sono tra le più importanti e più eseguite per questa strumentazione in assoluto. Anche Mayseder era giovane rispetto a

Mauro; alla fine del 1806, quando si sono conosciuti, aveva appena 17 anni, ma era già un solista affermato e famoso.

## **Josef Merk**

Vienna, **18 gennaio 1795** - Döbling (oggi Vienna), **16 giugno 1852**. La collaborazione di M.G. con il grande violoncellista e compositore soprattutto per via della grande differenza di età non fu molto intensa. Egli è presente nella biografia di M.G. perché nel 1815, ventenne, partecipò ai famosi *Dukatenkonzerte*. Rinomato e influente didatta del violoncello. Si esibì spesso in duo insieme a Mayseder.

Non sono note composizioni di M.G. solo per chitarra e violoncello. Questo autore non ha indagato se egli a Vienna abbia collaborato con altri violoncellisti già prima di conoscere Merk; è molto probabile, per via delle date delle sue composizioni con violoncello. Non dimentichiamoci che Mauro stesso era pure violoncellista e che già per questo non potevano mancare opere le quali comprendessero tale strumento. Merk era famoso per la raffinatezza e il sentimento nelle sue interpretazioni.

## **Franz Schubert**

Vienna, **31 gennaio 1797** – Vienna, **19 novembre 1828**. L'immenso compositore che non faceva mai altro che comporre, come un forsennato, non ha mai suonato insieme a M.G. I motivi, in parte oggettivi, in parte indicati nel presente saggio come prodotti di ragionate congetture, sono già stati trattati in altre parti. I fatti parlano chiaro: la chitarra non interessava a Schubert compositore. Può senz'altro sorprendere che non abbia scritto almeno un'opera da camera, un duo, trio, quartetto con chitarra, anche magari ricevendo dei consigli da

Mauro. Nonostante ciò si ritiene opportuno includerlo nel capitolo sui colleghi musicisti di Mauro, i motivi vengono descritti nel seguito.

Schubert rimase, praticamente, per tutta la sua vita estraneo alla chitarra come tale, a prescindere da pochi accordi che sicuramente era in grado di produrre. Ciò nonostante la sua musica induca ad immaginare un'attitudine per la natura della chitarra, le sue sonorità, e nonostante possieda delle qualità che nettamente indicano un compositore capace di comporre per le sei corde. Per la brava ricercatrice italiana **Nicoletta Confalone**, già menzionata, questa circostanza, che lascia i chitarristi un pò perplessi, fu la molla che le fece scrivere un eccellente, ampio saggio pubblicato nel 2017.

Se un incontro o addirittura una ricorrente frequentazione fra Schubert e Giuliani avessero avuto luogo, il timido, schivo viennese, quasi misantropo a prescindere dal suo “famoso” giro di veri amici, dal chitarrista venuto da lontano, da un altro mondo culturale, una persona espansiva, socievole, avrebbe potuto imparare come vendersi, anche o soprattutto nei confronti degli editori, impresari e direttori d'orchestra – ovvero coloro che avevano la facoltà di decidere quale repertorio veniva eseguito e quale no – che erano tutt'altro che benevoli verso Schubert, a prescindere dalla chiesa, sua importante commitment, grazie al... cielo.

Ma a Schubert proprio il suddetto atteggiamento non piaceva. Non si può supporre che egli trovasse, avesse il modo di presentarsi a Mauro. Semplicemente non era (mai) presente ai suoi eventi. Ciò ovviamente non esclude affatto che ad un certo punto si siano conosciuti, ci mancherebbe altro, ma la netta diversità caratteriale nonché professionale era troppo grande per poter decidere di suonare e/o apparire insieme. Mauro non era il tipo da fare il pianto greco ad un ragazzo,

per quanto talentuoso, che oltre ai suddetti tratti caratteriali non otteneva affatto una grande stima da parte di coloro che a Vienna gestivano e “tiravano i fili” nel mercato dei grandi concerti. In questo vi è a dir poco un abisso fra la personalità di Schubert e quella di Giuliani, o anche di Sor. Schubert dentro di sé ...se ne strafotteva degli editori e di coloro che per affermarsi disinvoltamente adottavano le modalità dell’ipocrisia, dell’adulazione. Non componeva per un mercato che voleva essere soddisfatto, ma per sé, per un mondo superiore, che “il sistema”, per quanto avanzato nella cultura musicale, neanche conosceva o poteva capire.

Ai tempi di Mauro la musica a Vienna era – anche - un *business* non da poco, con le sue crudeli, anzi talvolta spietate leggi. Quanto a Mauro bisogna però considerare anche la grande differenza d’età: Franz era nato il 31 gennaio 1797. Quindi, quando Mauro arrivò a Vienna Franz aveva solo nove anni e dieci mesi e non si poteva conoscere. Anche sei, sette anni più tardi per Mauro era appena un ragazzetto, paragonato agli altri colleghi sopra già presentati. Quando, più tardi, a ventidue anni, aveva iniziato a farsi notare, eccome, per Mauro il periodo di Vienna de facto stava già volgendo al termine definitivamente, anche se lui stesso non se ne rendeva conto<sup>7</sup>. Mauro avrebbe potuto chiedere a Schubert una composizione prima (ossia ancora in tempo), ma gli è sicuramente mancata la “riverenza” e - forse - il necessario tatto per suscitare l’interesse di un’anima così sensibile ed introversa. Tutta l’energia che Mauro investiva nell’organizzare concerti e dare lezioni, nell’intessere e coltivare le relazioni altolocate, Schubert la investiva sempre e solo nella composizione, ma nella solitudine. È molto difficile, infatti, riuscire a mettere in rapporto la enorme quantità e varietà delle opere che ha scritto e la sua breve e triste, anzi tristissima vita.

---

<sup>7</sup> I motivi, legati in gran parte al suo stesso atteggiamento, sono stati spiegati nelle altre precedenti parti.

Quella di Mauro triste non fu, a prescindere certamente dall'ultimo anno (circa dalla metà del 1818). Ma Schubert era sé stesso e lo è rimasto vita natural durante, fino alla tragica fine. Il fasto e il modo in cui il seicordista “sguazzava” nei suddetti appuntamenti per Franz era l'opposto di quanto gli si addiceva, delle ambientazioni private che amava e che gli permettevano di sentirsi a suo agio, e fare musica per una cerchia alquanto ristretta, composta solo da stretti amici e conoscenti, sempre lontano dalla massa.

Se Schubert, diciamo verso il 1817, avesse chiesto a Mauro “Se scrivessi un brano per chitarra, Lei lo suonerebbe in concerto?” chi scrive, sinceramente, non sa come Mauro avrebbe risposto al ragazzo tutt'altro che aitante e ancora non famoso. Ma comunque sia, i compositori che non erano chitarristi non componevano per la chitarra. Punto. Il discorso sarebbe diverso se si fosse trattato di una composizione di musica da camera comprendente la chitarra, ma neanche ciò ha mai interessato Schubert. Difficile da comprendere, considerata l'enorme diffusione della chitarra a Vienna all'epoca. Uno dei motivi può essere semplicemente che non conosceva personalmente o non frequentava chitarristi (aggiungiamo dotati della rispettiva pazienza). Per chi scrive, uno dei motivi sicuramente era proprio che Franz sapeva quanto difficoltoso è comporre per la chitarra non essendo chitarrista concertista e non era minimamente interessato a scrivere qualcosa di mediocre che chiunque altro avrebbe potuto comporre, e magari perfino deludendo il pubblico. Si sarà detto: comporre per la chitarra lasciamolo fare a persone, a maestri come Mauro Giuliani.

Al contrario di Giuliani, Schubert fu una tragica vittima – anche, non solo - del suo stesso carattere oltreché delle perenni vessazioni sofferte nell'infanzia e adolescenza<sup>8</sup>, che lo hanno segnato e non hanno

---

<sup>8</sup> Specialmente da parte del padre.

affatto favorito lo sviluppo di un ragazzo sicuro di sé - e parliamo di *Franz Schubert* -, a suo agio nella società, e parliamo di quella viennese. Ciò si avverte assai chiaramente in gran parte della sua struggente musica ed in ciò che spesso esprimeva tramite essa. Per chi scrive, una buona parte della risposta al quesito perché Schubert come compositore non si sia mai interessato alla chitarra sta proprio nel suo umile, quasi timoroso carattere sopra descritto, che non gli permetteva di presentarsi in prima persona, con slancio, al grande pubblico. Se avesse frequentato, seppure non assiduamente, gli stessi giri di Mauro, prima o poi una o due “piccole” composizioni per chitarra o piuttosto di musica da camera con chitarra sarebbero uscite fuori.

Possiamo tranquillamente supporre che a Mauro tutto ciò sia dispiaciuto, ma sarebbe errato ritenere che ne fosse offeso o che abbia avuto dei risentimenti. Già per il motivo che comunque egli aveva il suo stesso repertorio, più che sufficiente per i suoi successi e riscuotere regolarmente i consensi del vasto pubblico.

Mauro fu rappresentante di una cultura nella quale - al contrario - il mettersi in scena, il presentarsi ad un pubblico, intrattenerlo, era naturale, per così dire congenito. Del resto anche Ferdinando Carulli ne era una prova. Franz e Mauro vivevano e si muovevano in mondi diversi, nei quali la stessa concezione della musica e del suo ruolo a priori era diversa da quella dell'altro.

Schubert - un compositore che la chitarra avrebbe sicuramente amato, anzi amerebbe fino ad oggi, figuriamoci, ma che non amava la chitarra (così come la può amare soltanto un chitarrista), chissà, magari non per lo strumento in sé, ma proprio per lo stile divistico e per gli ambiti sfarzosi, lussuosi, in cui esso con grande successo veniva regolarmente “messo in scena” da Mauro. Se Schubert fosse nato più tardi, per fare la conoscenza di un Francisco Tarrega, un Agustín Barrios

o di un Miguel Llobet, e magari pure per conoscere la timbrica della Torres, chi scrive crede che...

Pertanto, ossia per i vari suddetti motivi, sarebbe ingiusto e addirittura privo di logica sia criticare Schubert per non aver composto nulla per la chitarra che addebitare a Mauro di non essersi sforzato fino ad ottenere che lo facesse. Avevano troppo rispetto l'uno per l'altro, anche o specialmente sul piano musicale.

Un chitarrista-compositore-musicologo tedesco scrive in un suo breve articolo<sup>9</sup> su M.G. reperito in rete: "Alcune locuzioni liriche (ad esempio nei **Due rondò** per pianoforte (*sic*) e chitarra **op. 68**) rivelano una vicinanza finora quasi mai notata, ad esempio al mondo armonico di Schubert."

(Anche) l'esame del carattere e delle ben note, oggettive qualità della persona supporta ampiamente la logica adottata e la deduzione, relativamente sicura, di fatti per i quali (o: anche se per essi) prove documentali non esistono, come è già stato spiegato nel presente saggio, e sul quale concetto lo stesso è in buona parte basato.

---

<sup>9</sup> Non viene indicato il nome e/o il sito in quanto lo stesso articolo contiene alcuni dati inesatti.

## I *Dukatenkonzerte*

Tale particolare denominazione del cartellone può indurre a credere che si trattasse di concerti abbastanza economici riguardo al biglietto, invece era il contrario; un ducato (o zecchino) era allora un importo non affatto piccolo. Per chi non sa quale valore avesse, poteva essere il salario o reddito netto *settimanale* di un artigiano specializzato o di un operaio qualificato.

Si trattava di un abbonamento a sei concerti di musica da camera<sup>10</sup> il quale costava quindi sei ducati, *circa* il reddito medio di un mese e mezzo. Considerata l'eccezionale qualità delle interpretazioni nonché gli eleganti, esclusivi luoghi e ambiti in cui gli appuntamenti si svolgevano, era – a Vienna – da un lato un prezzo per molti non esagerato, ma dall'altro ovviamente non alla portata della maggior parte dei cittadini; certamente alla portata di coloro che apprezzavano ed incoraggiavano tale offerta culturale in un raffinato ambito alquanto ristretto; gli eventi erano concepiti per uno strato della società che a Vienna, specie poi durante e subito dopo il *Congresso di Vienna*, non mancava affatto. Chiaramente uno strato, esistente solo nella capitale, che i cittadini delle altre regioni del vasto impero, specie quelli che lavoravano duramente nell'agricoltura e selvicoltura/industria forestale, non vedevano affatto di buon occhio, al contrario.

Giuliani, Hummel, Mayseder, una cantante o un cantante (e in parte al pianoforte Moscheles, al posto di Hummel) erano gli attori principali. Questo autore suppone, anzi è certo che l'ideatore e promotore principale della rassegna assai chic fosse proprio Mauro, essendo gli altri due musicisti ancora più impegnati di lui nel concertismo ed in altre funzioni. Sotto l'aspetto professionale per Mauro si trattava di

---

<sup>10</sup> Chi scrive tuttavia ritiene molto probabile che Mauro suonasse pure uno o più brani per chitarra sola.

uniche occasioni, di concerti nei quali poteva “disporre” a piacimento dei suddetti famosissimi e richiesti colleghi, avendoli, per così dire, solo per sé. Superfluo menzionare che tali eventi erano (anche) occasioni sociali ad alto, se non altissimo livello e di una certa importanza per la nobiltà e l'aristocrazia viennese. Una formula vincente a 360 gradi, come si direbbe oggi. Ciò nondimeno va notato che la speciale e decisamente elitaria serie di concerti ebbe luogo, da quanto risulta, soltanto una volta, appunto nel 1815. Il primo concerto il 28 febbraio, nella casa privata, situata in centro, di Joseph Rohrer, un commerciante in carta. Diverse fonti indicano per i *Dukatenkonzerte* tuttavia un'altra “location”; i giardini dell'orto botanico di Schönbrunn. Sicuramente e per ovvi motivi in questo posto ebbero luogo solo i concerti nella bella stagione (da maggio in poi). Chi scrive non ha trovato informazioni circa l'esatta durata della serie, ma dato che risulta che almeno due, tre appuntamenti ebbero luogo nei suddetti giardini, fu sicuramente fino ad estate inoltrata, quindi circa cinque o sei mesi. Dai musicisti fu adottata la tradizione di eseguire ciascuna volta come ultimo brano la romanza francese *La Sentinelle* di Hummel, arrangiata apposta per il trio dal compositore. La versione originale era infatti per un organico più grande.

Nel 1815 Mauro non solo ancora non era neanche lontanamente afflitto dalle gravi difficoltà economiche iniziate con l'affezione severa della sua compagna nel 1817, ma non poteva neanche immaginare che nella prima metà del 1819, o già prima, si sarebbero aggravate in maniera allarmante.

Il momento in cui Mauro senza indugio promosse i *Dukatenkonzerte* era nel pieno del *Congresso di Vienna*, iniziato nel settembre 1814. Non è una coincidenza, ma l'esatto contrario. La suddetta data del primo concerto era giusto poco dopo la prima metà del *Congresso*. Quindi,

tale prestigiosissima rassegna era un effetto, anzi quasi un elemento integrante del mega-evento politico europeo che Vienna abilmente e intelligentemente seppe più che incorniciare valorizzare, nobilitare con tantissima musica, di svariato genere, tanto da farlo divenire un “permanente” evento culturale parallelo a tutti gli effetti. Non si può affatto escludere che proprio ai *Dukatenkonzerte*, nelle pause, fra un brano e l’altro, si parlasse informalmente di importantissime decisioni politiche da prendere o da sottoscrivere nei giorni seguenti al *Congresso*, precedute da un amichevole scambio di opinioni reso possibile da una piacevole atmosfera, e sotto la regia di Mauro.

Per via del livello dei singoli appuntamenti e del pubblico supervip (e facoltoso) che dovevano attrarre e soprattutto soddisfare, è del tutto supponibile che Mauro, ormai pratico e di casa, abbia iniziato la materiale pianificazione e organizzazione fin dall’inizio del *Congresso*. Fu lo stesso a rendere possibili i celebri *Dukatenkonzerte*. Infatti, dopo la sua fine (9 giugno 1815) non ebbero più luogo (probabilmente solo l’ultimo dei sei).

Considerato che il prestigioso ciclo ebbe luogo soltanto una volta, desta attenzione il grado d’importanza attribuitagli sia nelle biografie di Mauro che nella cronaca e storia musicale-culturale viennese dell’epoca. Ciò può essere spiegato da un lato dal generale *Aufwand*<sup>11</sup> con cui vennero “messi in scena”, dall’altro dall’esclusivo elemento ed effetto sociale, trattandosi di eleganti occasioni e di riunioni decisamente elitarie di molte persone influenti della capitale in fortissima ripresa, al di là dello squisito godimento musicale.

Non è, ovviamente, un caso che i *Dukatenkonzerte* ebbero luogo nel **1815**. Era, non solo per l’impero austro-ungarico, un anno di radi-

---

<sup>11</sup> Termine generico tedesco, molto usato, non direttamente traducibile, in quanto include tutto o una parte del seguente: lavoro, sforzo, costi, investimenti, tempo, impegno, impiego di varie risorse.

cale svolta e di totale, euforica, agognata ripresa generale dopo il lungo, scuro, drammatico periodo segnato dalle guerre e invasioni napoleoniche che per diversi anni avevano martoriato l'Europa. (Circa 130-135 anni più tardi ciò venne chiamato "boom economico".) Anche a tale riguardo, in questo particolare, propizio momento della storia di Vienna e dell'impero Mauro seppe abilmente cogliere la palla al balzo, sia sotto l'aspetto dei suoi personali successi musicali che sul piano degli introiti che la speciale rassegna – nel 1815, non prima – poteva ora generare. Anche qui abbiamo a che fare, in maniera molto evidente, con spiccate qualità organizzative (in fatto di musica) nonché intuitive di Mauro, indipendenti da quelle di musicista nel senso stretto del termine.

Nota a margine: Napoleone e i suoi militari furono tra l'altro responsabili anche di danni indecifrabili, inestimabili proprio alla cultura musicale, ossia al patrimonio musicale della penisola, si pensi alla infame depredazione avvenuta nel 1797 (o poco dopo) dell'archivio musicale del famoso Pio Ospedale della Pietà di Venezia, che comprendeva anche le copie di tutte le partiture di **Antonio Vivaldi** (era morto a Vienna nel 1741), che ne era stato maestro di violino per 17 anni, fra cui varie importantissime composizioni<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> L'autore non sa però se dalla data della fonte utilizzata a tale riguardo (2018) le partiture o una parte di esse siano state ritrovate.

## Altri chitarristi immigrati

Questo capitolo è di grande importanza. Molto chiaramente in esso viene dimostrato che è o sarebbe insensato credere che sia stato Mauro Giuliani ad aver “portato” ovvero introdotto la chitarra a sei corde a Vienna, e che il pubblico viennese fino al suo arrivo non conoscesse lo strumento. Il semplice motivo di tale errata credenza è che nella letteratura (che non manca) i chitarristi presentati nel seguito non vengono menzionati, anzi ignorati. L’unica spiegazione plausibile che questo autore può fornire, seppure sperando che si sbagli, è che volutamente non lo si faccia. È fuori dubbio, comunque, che Mauro Giuliani abbia dato luogo ad una maggiore diffusione e soprattutto che abbia instaurato lo strumento, ancora “giovane”, nei più importanti ambienti musicali in assoluto ed in sale costantemente frequentate da un pubblico oltremodo esigente e viziato.

A prescindere da Giuliani, le informazioni relative alla chitarra a Vienna nel suo medesimo periodo e soprattutto in quello immediatamente precedente contenute nei mezzi di maggiore diffusione purtroppo sono sia decisamente scarse che non chiare, inesatte, contraddittorie. Pertanto, molti lettori troveranno questo capitolo, che si potrebbe definire come atteso da lungo tempo, illuminante. Lo scopo dello stesso è, naturalmente, descrivere la situazione sussistente a Vienna riguardo alla chitarra sia nel momento in cui Mauro vi arrivò, ossia precedente al periodo in cui egli ne fu il protagonista, che durante lo stesso. Anche questo, ...per fare una cosa nuova, è un argomento il quale viene ignorato del tutto o quasi nei testi biografici su Mauro Giuliani, in base ai quali si potrebbe facilmente pensare che nel rispettivo periodo egli a Vienna fosse l’unico e/o il primo chitarrista-concertista attivo. I fatti furono, se non del tutto, molto diversi. Quanto descritto

nelle prossime pagine ha comunque aiutato M.G., nel senso che il pubblico nonché gli stessi musicisti, avendo oramai la possibilità del paragone, potevano rendersi conto delle sue capacità oltre ogni aspettativa, sia riguardo alla tecnica strumentale che alle composizioni, facendogli raggiungere la celebrità, gli scontati applausi scroscianti e quant'altro meritava. Non sappiamo se in mancanza di un qualsivoglia paragone egli avrebbe suscitato la stessa reazione del pubblico viennese, secondo questo autore sarebbe stata meno probabile.

Quanto appreso, solo tardi, per la redazione di questo capitolo rende necessaria una scusa di chi scrive per avere scritto, nella terza parte, che Mauro fu il primo chitarrista della penisola italiana ad emigrare, pur restando comunque vero che egli fu il primo che lo fece solo ed esclusivamente per la chitarra, ossia come *chitarrista* nel senso più stretto del termine. Anzi, al più tardi a Trieste nel 1806, Mauro avrà appreso di chitarristi, uno in particolare, della penisola ovvero provenienti da altri regni che già si erano stabiliti a Vienna e, soprattutto, che vi potevano esercitare le varie attività musicali, non solo il concertismo – dedicandosi tuttavia non solo alla chitarra, ma anche ad altri strumenti - e pure con discreto successo. E non saranno mancate a Trieste, figuriamoci, persone che conoscevano bene la vita musicale di Vienna e che garantivano a Mauro, dopo averlo visto, che assolutamente nulla poteva temere in fatto di concorrenza più o meno seria. Eppure, come ben sappiamo, dapprima decise di “fare un giro di sopralluogo” senza la famiglia, per decidere a Vienna, fra dicembre 1806 e gennaio 1807, entro pochi giorni ovvero subito, di rimanervi<sup>13</sup>.

Dunque, “poco o niente” si sa, “grazie” all’operato del mistificante mainstream, sui vari chitarristi “italiani” che si stabilirono ed opera-

---

<sup>13</sup> Chi scrive volutamente non considera a tale riguardo motivi famigliari, privati, relazionali, non totalmente escludibili, che gli fecero prendere tale decisione nonostante la grande distanza. (Motivi non escludibili tenendo conto anche di quanto Mauro fece [a prescindere dalle attività musicali] fin dall’inizio del suo lungo soggiorno viennese, che è stato descritto compiutamente.)

rono a Vienna prima di Mauro e/o durante il suo medesimo periodo. In base ad una serie di fatti provati si può supporre che solo pochi si trasferirono a Vienna in seguito a Mauro Giuliani e alla moda chitarristica, se così vogliamo chiamarla, da costui generata. Riguardo ad altri non sappiamo se lo fecero direttamente, ossia per divenire suoi collaboratori, e/o magari (anche) allievi, oppure invece per sfruttare la suddetta moda che egli fece “esplodere” nella città e guadagnarsi la loro “fetta” del prosperoso mercato dell’insegnamento. Le limitate ricerche di chi scrive hanno rivelato, almeno finora, quattro nomi, ma potrebbero certamente essere di più, specie relativamente a coloro che non composero e/o non scrissero un metodo e che quindi non hanno lasciato tracce stampate e documentali. In mancanza di registrazioni audio, per alcuni virtuosi era difficile rimanere nella memoria generale... Sotto l’aspetto storico uno di essi è di particolare importanza. (Per chi scrive, la situazione è vagamente analoga a quella relativa a Gaetano Lucchi, un personaggio chiave nella vita di M.G. chitarrista, di cui tuttavia praticamente tutti non sanno assolutamente nulla, a meno che non abbiano letto le parti già pubblicate della presente biografia).

~~~~~

Matteo Bevilacqua

Nato nel 1769 a Trapani, morto il 20.8.1821 a Rodi Garganico (Regno delle Due Sicilie, oggi provincia di Foggia). Diplomatico e musicista poliedrico, viene descritto fra l’altro come “virtuoso di chitarra”. Non è noto quando esattamente si stabilì a Vienna (non nel 1825, come erroneamente indicato), ma risulta che vi si sposò nel 1805. Quindi anche lui, come Bortolazzi (trattato in basso), già risiedeva a Vienna quando Giuliani vi sbarcò a novembre 1806. Qui Bevilacqua pubblicò numerose opere per chitarra, soprattutto per chitarra e flauto e chitarra e pianoforte (fortepiano), oltre a opere per altri strumenti, ed anche un

metodo per chitarra edito da Tranquillo Mollo, Vienna. Fu anche poeta, una raccolta in due volumi fu pubblicata a Vienna nel 1815. Nel 1812 fece parte dei soci fondatori della *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*.

Il suddetto dato cronologico è assai interessante sotto l'aspetto della permanente diffusione e *Beliebtheit* della chitarra a Vienna. Se essa era già diffusa prima di M.G., figuriamoci durante la sua presenza e dopo.

Bartolomeo Bortolazzi

Questo personaggio, si può dire, è il protagonista di un importante frammento di storia oggi quasi del tutto inedito, che però trova preciso riscontro.

Nacque il **3 marzo 1772** a Toscolano (sul Lago di Garda, oggi T. Maderno, provincia di Brescia). Fu soprattutto mandolinista, come tale a Vienna concertò con successo assieme al celebre pianista e compositore Hummel¹⁴, che nel 1799, ventenne, gli dedicò il suo *Concerto per mandolino in Sol maggiore*.

Già fra il 1797 e il 1799 (quando Mauro, naturalmente, ancora viveva a Barletta) si trasferì con la famiglia a Vienna, dapprima solo per un paio di anni. Qui incontrò il pianista Giancarlo Colò. Dal 1799 al 1803 visse in Inghilterra, e successivamente tornò a Vienna. Nonostante la chitarra non fosse la sua attività centrale, Bortolazzi scrisse (anche) la *Nuova scuola della chitarra teorico-pratica* pubblicata a Vienna¹⁵ da Haslinger. Pertanto si può tranquillamente supporre che Bortolazzi già prima di emigrare a Vienna la prima volta fosse un ottimo conoscitore del nuovo strumento, diffusosi prestissimo da Napoli negli

¹⁴ È praticamente sicuro che tale attività fosse limitata a pianoforte e mandolino, essendo Bortolazzi soprattutto mandolinista.

¹⁵ Da: Carfagna-Gangi, *Dizionario chitarristico italiano*, 1968. Purtroppo lo stesso è di scarsa o limitata attendibilità, contenendo numerosi dati inesatti, comprensibili tuttavia per il periodo in cui venne redatto.

altri regni italici dall'inizio degli anni 1790. Il summenzionato metodo ebbe a Vienna un enorme successo, tanto che dopo la prima edizione del 1804, pubblicata quindi due anni o due anni e mezzo prima dell'arrivo M.G., seguirono non meno di otto ristampe, fino al 1834. Negli anni 1804 e 1805 sempre a Vienna apparvero regolarmente anche sue composizioni con e per chitarra, nella musica da camera perlopiù limitata al solo accompagnamento. Nel 1809 (oppure nel 1820¹⁶, l'anno successivo a quello in cui Giuliani lasciò la città) anche Bortolazzi emigrò nuovamente, stavolta nel lontano Brasile, abitando sia a Rio de Janeiro che a São Paulo. Sarebbe interessante sapere i motivi di una decisione così radicale, trattandosi di un musicista comunque importante per vari motivi, e data la sua notevole versatilità. La presenza di Giuliani nella metropoli asburgica non gli avrà portato fortuna, sia come mandolinista che come chitarrista. Ad esempio, Hummel diede (dal 1807 in poi) concerti con Mauro, molto probabilmente non più con Bortolazzi. La chitarra "vulcanica" di Mauro entusiasmava ormai il pubblico più del suo mandolino. La nuova chitarra fu una delle cause del declino di questo strumento, già il numero di chitarristi presenti solo a Vienna, dove tale Beethoven e Hummel composero per il mandolino, ne è una dimostrazione. D'altro lato, proprio i continui successi di M.G. hanno indirettamente contribuito alle vendite del suo metodo a Vienna e nell'Austria-Ungheria. Chi scrive non sa se qui, a parte certamente Bortolazzi stesso, si conoscesse anche il metodo di Moretti, vi sono però motivi per escludere ciò.

¹⁶ L'autore ha trovato in rete questi due dati divergenti. Tuttavia è esatto il primo, (circa) tre anni dopo l'arrivo di Giuliani a Vienna, che ovviamente subito eclissò tutti i chitarristi che vi risiedevano. Già la decisione di un tale progetto di viaggio (fino in Brasile), con moglie e figli, all'epoca decisamente rischioso, faticoso, avventuroso, fa supporre l'età più giovane.

A seguito dell'invasione ovvero occupazione del Portogallo di Napoleone avvenuta nel 1807, molti artisti e musicisti emigrarono dal Portogallo in Brasile, colonia portoghese. È sicuro che Bortolazzi, con la famiglia, si aggregò. Nel suddetto anno il re stesso (trentottenne) era fuggito in Brasile.

Il capace musicologo brasiliano **Rogério Budasz**, professore presso la *University of California Riverside*, ha condotto approfondite ricerche su Bortolazzi in Brasile, gli importanti frutti delle quali vennero poi pubblicati in un suo notevole saggio nel 2015. Egli (finalmente, dopo più di due secoli di fantasiose supposizioni¹⁷) ha saputo appurare fra l'altro che Bortolazzi non solo effettivamente sbarcò in Brasile, ma che rimase in tale paese fino alla sua morte, avvenuta fra il 1.10.1845 e il 31.3.1846 a Paraíba do Sul, raggiungendo nella più tarda seconda ipotesi caso l'età di 74 anni.

È assolutamente degno di nota che, come Giuliani e Sor (costui solo relativamente alla chitarra), Bortolazzi era privo di una formazione musicale-strumentale specifica. D'altro lato, M.G. ha sicuramente potuto approfittare della presenza del didatta Ferdinando Carulli a Napoli, pur essendo difficile stabilire concretamente come ed in quale misura. Bortolazzi non aveva avuto tale possibilità, ma proprio questa circostanza lo spronò a produrre il suo importante metodo, che proprio a Vienna fu un vero "best seller"¹⁸ per ben tre decenni.

Da questo movimentato quadro biografico-storico emerge, purtroppo, che l'emigrazione, senza remigrazione, di Bortolazzi dall'Europa nell'America del Sud (1809), al più tardi dopo il 1834 circa, se non ha "dato luogo" alla cancellazione di fatto della sua presenza molto importante nella storia della chitarra, la ha comunque facilitata, fino ad oggi. Nel menzionato *Dizionario Chitarristico Italiano* di Carfagni-Gangi egli figura, ma in sole quattro righe (molte di meno di quelle su tanti altri chitarristi i quali sicuramente hanno fatto di meno).

¹⁷ Si era addirittura diffusa la "leggenda" che Bortolazzi fosse naufragato durante la traversata dell'Oceano atlantico. Se non altro, se ne può desumere che non ci teneva molto a mantenere i contatti con l'Europa, che sicuramente lo aveva deluso e amareggiato.

¹⁸ In termini relativi, ovviamente.

Francesco Calegari

(Da non confondere con Francesco Antonio Calegari, 1656-1742.) Fiorentino, nato circa nel 1780/90, morto presumibilmente intorno al 1850. Autore di un metodo e di numerose composizioni sia per chitarra sola che per duo di chitarre e di musica da camera con chitarra, fra cui vari temi e variazioni, pubblicate a Lipsia (dove fra l'altro è documentato un suo concerto il 24.7.1815), Milano, Firenze e Parigi. Una delle sue opere per chitarra di maggiore successo fu *Due Temi tirolesi con Variazioni*. Nel 1818 fece ritorno nella sua città natale.

Un solo sito (che riporta un discorso di M. Ophee) indica che avrebbe vissuto a Vienna, chi scrive però non ha trovato altre fonti con analoghe informazioni, mentre è documentato che ha vissuto e operato nel Regno di Sassonia, dove furono pubblicate numerose sue opere.

Giuseppe Costa

È il meno conosciuto dei quattro. Compose *Sei pezzi*. Non si potevano reperire, purtroppo, alcuni ulteriori dettagli. Almeno nella rete telematica pare non esistere. Il famoso studioso ed editore Matanya Ophee (1932-2017) lo menzionò in una sua conferenza relativamente ai chitarristi presenti a Vienna nel XIX secolo.

Chi scrive non esclude che possa trattarsi, al limite, di uno spartito falsificato rinvenuto dal suddetto studioso, ossia di un'edizione di brani composti in verità da qualchedun altro (un "vero" compositore)¹⁹.

¹⁹ Se un lettore sapesse qualcosa su questo chitarrista-compositore (G. Costa) è pregato gentilmente di contattare l'autore. Grazie fin d'ora.

Osservazioni generali

In ogni caso non sono note alcune apparizioni pubbliche di Mauro a Vienna insieme ad uno dei suddetti. Conoscendo la sua personalità, ciò non dovrebbe meravigliare, anzi. Nel probabile caso che uno o più di essi gliel'abbia / abbiano proposte, Mauro ha sicuramente declinato cortesemente, magari ritenendo probabile che intendessero... adornarsi con le penne del pavone. La sola persona chitarrista con cui diede concerti, molto più tardi, a Napoli, fu la propria figlia Emilia. Una cosa è però certa; allievi per i quali Mauro non aveva tempo, o che magari per lui non erano "interessanti" sotto l'aspetto sociale, delle conoscenze, degli agganci, o per i quali, forse, chiedeva troppo, hanno preso lezioni da loro. Almeno finora, nella rete non risultano collaborazioni di alcun genere di Mauro con uno o più dei suddetti colleghi. Chi scrive non esclude tuttavia che abbiano avuto luogo dei contatti personali, degli incontri, seppure senza lo scopo di comune attività concertistica o editoriale. A prescindere dai numerosi deliziosi *Ländler*, scritti a Vienna non per suoi concerti, ma per lezioni e/o commissionati da un facoltoso amatore/allievo nonché a fini economici a seguito del Congresso di Vienna e delle risultanti opportunità per i compositori, Mauro a Vienna non compose nulla per duo di chitarre e relativamente alle opere concertistiche si concentrava, astutamente, sulla musica da camera, da interpretare con altri musicisti di fama "mondiale" e dinanzi ad un pubblico corrispondentemente vasto e perlopiù facoltoso (non dovendosi dimenticare, al riguardo, anche l'aspetto economico).

Da quanto descritto si capisce che Mauro a Vienna non cercò il contatto con colleghi chitarristi, semmai lo evitò, e con coerenza, a prescindere da probabili incontri privati più o meno superficiali. Vienna per lui era in prima linea da un lato comporre musica da camera e da

concerto con orchestra e dare rispettivi concerti cameristici, e dall'altro l'insegnamento, nel quale neanche risulta abbia avuto o formato suoi assistenti, nonostante i numerosi impegni che spesso impedivano le lezioni. La didattica non era un suo forte interesse, una sua indole centrale, altrimenti in quasi 13 anni avrebbe formato chitarristi assieme ai quali, perlomeno occasionalmente, sarebbe apparso.

~~~~~

**La quinta e ultima parte della presente biografia verrà caricata - presumibilmente - fra dicembre 2026 e gennaio 2027. Tratterà alcuni argomenti e dettagli del periodo viennese rimasti ancora intoccati e l'ultimo decennio della vita di Mauro, dall'agosto del 1819 fino al suo trapasso nel maggio del 1829. Un decennio - ovviamente - molto differente, sotto ogni aspetto, dal periodo di Vienna.**

**Michele Bajo** – Nato il 12.6.1962 a Roma. Centro Romano della Chitarra 2/1976 fino 12/1980. Partecipazione a numerosi corsi di perfezionamento dal 1985. Laureato in Formazione di traduttori e interpreti presso l'Università di Vienna (4/1987). Vive a Klagenfurt, Austria da dicembre 1987. Traduttore e interprete giudiziario. Autore di saggi e poster biografici e monografici (chitarra). Limitata attività concertistica (recital). Ricerca della distonia focale dal 2003.