

58

anno dodicesimo
aprile / giugno 2010
euro 13

Spedizione in a.p. art. 2 comma
20/b, legge 662/96
filiale PP.TT. di avellino

guitart



g



Redazione, amministrazione e pubblicità

Guitart International Group

via Roma 45 - 83100 Avellino

Tel. ++39 392.5355573

Fax ++39 0825.1911135

e-mail: guitart@guitart.it

skype: [guitartinternationalgroup](https://www.skype.com/name/guitartinternationalgroup)

www.guitart.it

Direzione artistica e culturale

Gianvito Pulzone

Responsabile di redazione

Alessandro Minci

Caporedattore Piero Viti

Vicedirezione Gianluca Allocca

Relazioni esterne Lucio Matarazzo

Coordinamento

Maria Lucia Carrillo Exposito

Web administrator Clara Campese

US editor John Martin

Ufficio pubblicità Rosamaria Curcio

pubblicita@guitart.it

Registrazione trib. di Avellino n. 335

del 19-1-1996

Direttore resp. Antonella Silvestro.

Tutti i diritti riservati.

Sped. Abbonamento postale 50% Avellino

Progetto Grafico

Studio de Venezia

indice



Cronache
Gorle, Gorizia, Taormina...

10

Intervista
Davide Ficco

15



Didattica
Laboratorio didattico
per le scuole sperimentali

32

Conservatori
Eugenio Becherucci

36



Speciale
Omaggio a Suzuki

42

Recensioni
Scarlatti, Vivaldi,
Haendel...

47



In copertina:
Davide Ficco, Torino, 1982/83
foto Manuela Cerri



incontro con

DAVIDE FICCO

chitarrista e compositore

Lucia Carrillo Exposito

Ecco un tuo nuovo lavoro, a distanza di due anni dal Ponce del 2008...

...anche questo con registrazioni in parte precedenti e per il resto di recente produzione, integrando brani di repertorio e nuovi. Mentre per Barrios si tratta di titoli molto eseguiti, ma senza un filo conduttore particolare, di Lauro ho raccolto tutti i valzer (compreso il singolo Vals dalla Suite Venezuelana) e qualche altro brano affine o correlato.

Perché questi autori?

Questi due dischi per GuitArt sono, in qualche modo, la conclusione di un progetto, un omaggio a tre compositori (Ponce, Barrios e Lauro) che per me sono stati importanti e ai quali sono affezionato, ed è un repertorio sempre molto amato da tanti chitarristi e ascoltatori appassionati.

A proposito...Apasionata è un titolo che dice molte cose!

Si: preso in prestito dalla Mazurka di Barrios, parla di coinvolgimento, emozione, sia da parte dei compositori sia dell'esecutore nell'esprimersi attraverso la chitarra; e, come dicevo prima, anche da parte di chi ascolta, con predilezione, questa musica. Sono due autori diversi ma uniti dalla grande passione per questo strumento.

Non ti dedichi solo alla musica contemporanea, quindi.

No, perché il Novecento storico, come anche alcune opere di Bach e dell'Ottocento classico, rappresenta quella parte di repertorio che non solo conformò la mia gioventù, ma che è

quasi sempre presente nei miei programmi, dove (a parte le stagioni dedicate) le eventuali pagine di musica nuova sono collocate all'interno di contesti tradizionali, per sottolinearne le specificità e porle in evidenza.

Non ami le crociate moderniste e di confine, mi sembra di capire.

Non ne vedo la necessità, francamente, e non credo che i colleghi che suonano quasi esclusivamente musica contemporanea vogliano difendere o abbattere qualcosa a tutti i costi: semplicemente operano in un contesto che è loro più congeniale, in cui si esprimono meglio. Rispetto a un impegno troppo orientato, ritengo che non sia auspicabile dedicarsi sempre a un solo repertorio: proprio la musica moderna, di cui stiamo parlando, è come se riecheggiasse tutto il passato; questo background va mantenuto vivido, altrimenti la sensibilità e i mezzi dell'esecutore rischiano di impoverirsi e con essi gli esiti interpretativi. La ricerca e l'avanguardia continuano a interessarmi (penso che il musicista sia sostanzialmente un esegeta), ma dal mio punto di vista i programmi esclusivamente di confine devono essere collocati dove il pubblico abbia già espresso una preferenza a priori. Mi pare interessante dare a coloro i quali non siano avvezzi a sonorità poco tradizionali, invece, la possibilità di capire, apprezzare, metabolizzare a piccoli passi armonie e strutture più complesse. L'importante è non rinunciare a seminare, ma rendere d'interesse per gli altri questo tipo d'impegno, con umiltà.



La musica contemporanea, nelle grandi formazioni, è indubbiamente arricchita dall'ampia tavolozza di colori a disposizione ed è bello contribuirvi con le nostre sei corde.



che già dai primi anni di Conservatorio, nella classe del Maestro Guido Margaria affrontai nuovi brani di autori viventi in trio di chitarre (Bertotto, Margola, Viozzi, Quaranta, Basevi, Bellisario, Brainovich e diversi altri) e da solo, senza esasperazioni o presunzioni: le pagine fresche di scrittura facevano parte della nostra formazione, con molta naturalezza, e questo impegno ha trovato un seguito nella mia attività successiva. Frequentai poi la classe di Musica Elettronica presso il Conservatorio di Torino, preferendo però, dopo un anno, sperimentare autonomamente. A parte le pagine solistiche (citerei, in un ordine alfabetico da elenco telefonico, ma utile per aiutare la memoria: Bertotto, Bosco, Castagnoli, Elos, Gioanola, Margola, Merz, Mula, Ruo Rui, e tanti altri), preparai molte prime esecuzioni in duo con la voce

La musica contemporanea ti ha seguito già durante la formazione? Quando hai iniziato a occupartene?

A dire il vero non saprei dare confini al periodo della mia formazione, se non riferendomi forse all'apprendimento dei principi ai quali è legata la mia tecnica strumentale o all'assimilazione delle tecniche di studio: mi sento, francamente, di essere sempre in formazione. Per quanto riguarda la tua domanda, ricordo

di Luisa Castellani, in diverse formazioni da camera e con la R.A.I., grande ensemble (in tutti i sensi) col quale seguii quasi tutti i lavori moderni e d'avanguardia dove fosse presente la chitarra. In opere come quelle di Petrassi, Berio, Boulez o Stockhausen c'erano interventi strumentali d'impegno, che, naturalmente, mi insegnarono molto. La musica contemporanea, nelle grandi formazioni, è indubbiamente arricchita dall'ampia tavolozza di colori a disposizione ed è bello contribuirvi con le nostre sei corde.

Hai citato Luisa Castellani: è una celebre interprete in questo campo specifico.

Sì, e già allora, tra il 1983 e il 1985, era impegnata molto seriamente nel lavoro su questo repertorio (avendo già collaborato, tra l'altro, con Berio e Scelsi) e nell'affinamento delle sue doti tecnico-interpretative, che io seguii con molto interesse. Insieme curammo alcune belle pagine di Gentilucci, Mefano, Bertotto, Liberovici e di diversi altri autori.

Il trio di chitarre da chi era composto, invece?

Inizialmente (attorno al 1978-1979) da me, Alberto Cogo e Domenico Gandini; quest'ultimo, però, al ritorno dal servizio militare insistette generosamente per lasciare il posto a Carmelo Lacertosa, che nel frattempo l'aveva sostituito. Eravamo compagni di classe molto uniti, e alternavamo i gavettoni ai reciproci rimbrotti interpretativi, e le pizze alla tecnica studiata insieme, a volte ancora addormentati, nei nostri ritiri "spirituali"... Furono anni fruttuosi, dove, con una certa autonomia, ci formammo sia nelle tecniche di studio d'insieme, che nelle scelte interpretative.

In che senso, come?

A volte ci trovavamo per provare a coppie, scambiare le parti o registrare per valutarci meglio; altre volte studiavamo la tecnica tutti insieme, per uniformare il suono. Non so se tutti i trii (non solo di chitarre) lavorino così: a noi sembrava importante farlo.

Dal 1978 al 1984, prima col nome di Trio Chitarristico del Conservatorio Vivaldi di Alessandria e poi come Musicatre curammo diverse prime esecuzioni di brani a noi dedicati e sostenemmo un'attività concertistica non irrilevante, considerando la nostra giovane età.

provvisare per ore al pianoforte in un assolutamente credibile stile classico: che personaggio straordinario!). Dal 1978 al 1984, prima col nome di Trio Chitarristico del Conservatorio Vivaldi di Alessandria e poi come Musicatre curammo diverse prime esecuzioni di brani a noi dedicati e sostenemmo un'attività concertistica non irrilevante, considerando la nostra giovane età. Purtroppo quel periodo conobbe due gravi lutti e la successiva interruzione dell'esperienza: non solo Domenico Gandini mancò nel 1984 nel giro di pochi mesi per una grave malattia, ma, nel 1986, Alberto Cogo e Laura Volterrani (sua moglie pianista, anch'essa nostra compagna di Conservatorio), se ne andarono in un incidente d'auto in cui scomparve anche il pianista Antonio Bacchelli: puoi immaginare come ci sentimmo... Non aveva più senso, anche emotivamente parlando, pensare di proseguire. I frutti di quel lavoro, però, si sono poi riversati positivamente in altre esperienze. Quei momenti ci segnarono, ma la musica ci aiutò a dare un senso al prosieguo del nostro impegno.

Rimanendo nella contemporaneità: la musica moderna dove sta andando, secondo te?

E' una domanda impegnativa. La musica moderna, intesa come espressione dell'attualità, è la testimonianza reale, la manifestazione tracciante di ogni momento storico: quello che ascoltiamo ora, in ogni genere, per quanto sia compreso o meno, è la nostra musica. Rispetto alle proposte d'avanguardia scaturite a partire dal secondo dopoguerra, il generale ritorno a sonorità e linguaggi meno complessi e più comunicativi ha prodotto molti esiti interessanti, superato un certo periodo di riflusso dallo sperimentalismo eccessivo che ha portato paradossalmente nella direzione opposta: quella di un semplicismo altrettanto esagerato, probabilmente nell'ansia di recuperare un consenso che fu per un certo periodo abbastanza diluito e di superare posizioni inattuali e connotanti. Mi sembra che si stiano focalizzando esperienze personali importanti, dove nulla si rinnega più, ma si propone. Mi vengono in mente recenti brani orchestrali di Hans Abrahamsen e di Jay Schwartz, che secondo me sono molto interessanti, ma anche lavori di musica elettroacustica di Benjamin Thigpen o di musica "materica" di Carlos Galan, dove il live è anche elaborato in tempo reale: punti di vista differenti, ma sempre attenti alla poeticità del suono, alla sua scomposizione timbrica, alla funzione del silenzio e dello spazio, scevri ormai da ingenuità pionieristiche o da intenti provocatori. Una parte della musica recente, però, mi sembra sia orientata anche verso una ibridazione di stili diversi, una certa disinvoltà e ammiccante faciloneria (preferisco non fare esempi); questo essere, in fondo, né avanti e né indietro, non dà frutti significativi e convincenti,

Ci facemmo ascoltare non solo dai compositori che eseguivamo (oltre che da Margaria, ovviamente), ma anche da altri musicisti in generale per ricevere valutazioni, soprattutto extrastrumentali (ricordo la visita a Elisio Gualdi, un ormai anziano compositore che per decenni aveva insegnato e diffuso l'opera lirica in Cina, e che si diletteva a im-

a mio parere: gestire scritture differenti non solo è difficile ma, tutto sommato, anacronistico. Si può dire che in questi casi si è fuori dal campo della musica colta e di ricerca. Negli altri generi musicali l'ibridazione crea risultati suggestivi e d'effetto, unisce mondi lontani, getta ponti culturali, ma nella musica colta il lavoro è sui confini del linguaggio, del suono e della forma e, secondo me, non ci sono scorciatoie.

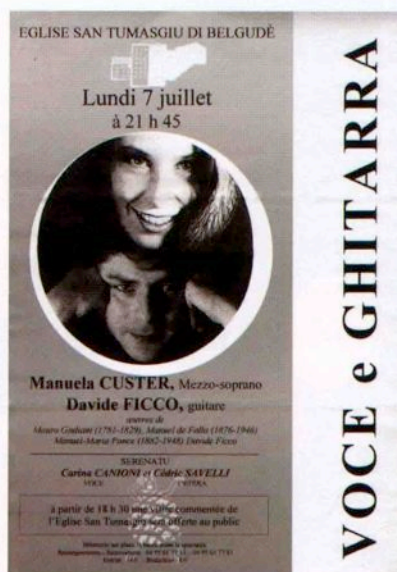
E nella chitarra?

In qualche misura avviene lo stesso fenomeno: ci sono da una parte tante pagine interessanti, a volte lontane tra loro, ma originali e coerenti; però molto di quanto viene proposto oggi, soprattutto dai chitarristi-compositori, lambisce o utilizza dichiaratamente stili extra-colti, fermandosi di fronte alla ricerca di un lessico davvero personale. Nulla di grave nello scrivere pezzi che strizzano l'occhio a generi vari: divertirsi e voler raccogliere l'apprezzamento altrui è comprensibile e pienamente giustificato nel fare musica (Gianluca Verlingieri in questo momento sta analizzando il mio Chromeoxide Hearts, brano dichiaratamente di cross-over, e sarebbe davvero bislacco da parte mia criticare ciò che non sia monostilistico!), però mi chiedo se questo *modus* non rischi di autoreplicarsi all'infinito, rinunciando a educare gli studenti, il pubblico e...noi stessi (come esecutori) ad accogliere e scoprire ricerche più personali e sofisticate. Probabilmente c'è spazio per entrambe le visioni e io appartengo solo a una generazione che si sta preoccupando troppo di tutto...

Come si deve collocare, quindi, l'esecutore alla ricerca di qualcosa che spinga avanti il discorso?

Sappiamo tutti che non è la coerenza stilistica a generare di per sé l'opera di rilievo, perché conta sempre e solo la riuscita del brano in assoluto. Oggi, dopo un secolo così ricco di linguaggi nuovi, più che mai è necessario valutare il peso della singola opera, la sua compiutezza, a prescindere. Secondo me il chitarrista interessato alla musica contemporanea dovrebbe innanzitutto ascoltare tanta nuova musica extra-chitarristica e cercare nel nostro repertorio o in quello che preveda la presenza della chitarra le pagine che stiano dentro al nuovo, facciano parte della dialettica più evoluta, collochino lo strumento nei confini che si stanno spostando. Mi sembra sia il modo migliore di mantenerla "avanti". Per quanto riguarda me, probabilmente quest'anno avrò la possibilità di lavorare anche su materiale compositivo elettroacustico di alcuni autori stranieri: sono contento di poter quindi mettere in pratica, in prima persona, gli intenti sopra espressi.

E, per rispondere alla tua domanda precedente, dove andrà la



Registrare è un mestiere che richiede al musicista un solido controllo tecnico-interpretativo e molta capacità di lavoro, di concentrazione. Occorrono collaboratori preparati e rassicuranti, perchè di fronte ai microfoni l'esecutore è in una condizione emotivamente delicata, sostanzialmente di straniamento.

non davano spazio ad altre formazioni. Circa Lauro, mi è capitato di suonare i valzer venezuelani accompagnato da altri musicisti (per esempio da Roberto Taufic Hasbun, chitarrista e compositore davvero unico, che dall'Honduras si trasferì in Brasile e che ora vive in Italia), ma questo tipo di arrangiamento, indubbiamente gratificante e divertente, non sarebbe stato in linea col progetto. Nel Ponce, come avevo già fatto in precedenza per un disco su Franco Margola del 1992, suonai anche in formazioni da camera: non solo per variare le sonorità, ma anche per dare più completezza al ritratto dell'autore che stavo presentando. Mi fa piacere citare Manuela Custer (voce), Francesca Lanfranco (clavicembalo), Antonio Mosca (violoncello), Svetlana Fomina (viola) e Francesco Cerrato (violino), ringraziandoli ancora per il lavoro curato insieme.

Il tuo lavoro su Bettinelli?

E'terminato da tempo e in attesa di uscita: si tratta dell'integrale per chitarra sola. E' stato un lavoro molto interessante e impe-

Musica lo vedremo. Agli esecutori tocca solo cercare, cogliendo ogni segnale, e lavorare al meglio; ai compositori osare ed essere pienamente se stessi.

Tornando al disco ultimo per GuitArt, in Apasionata hai suonato sempre da solo.

Si, questi programmi su Barrios e Lauro

sionata e Ponce: sono stati davvero preziosi, molto attenti e disponibili, e li ringrazio ancora.

Mi sembra che i tuoi dischi percorrano proprio due strade parallele: il '900 tradizionale e gli autori più moderni, i linguaggi meno immediati.

A parte un recente master solistico e da camera dedicato a Giuliani, che potrebbe smentire il discorso, in effetti mi sono dedicato sempre al Novecento: agli autori contemporanei (presentandone l'integrale quando possibile) e a quelli storici, come appunto Lauro, Barrios e Ponce. Sì: entrambi gli indirizzi mi interessano e li sento con un tangibile senso di appartenenza. Esistono poi altre mie propensioni musicali che, per vari motivi, non hanno avuto ad oggi un riscontro strumentale pubblico: ad esempio è costante un mio datato e radicato interesse per la musica antica (soprattutto vocale, pensandomi come ascoltatore).

La produzione di un cd è sempre un gran lavoro...

Registrare è un mestiere che richiede al musicista un solido controllo tecnico-interpretativo e molta capacità di lavoro, di concentrazione. Occorrono collaboratori preparati e rassicuranti, perchè di fronte ai microfoni l'esecutore è in una condizione emotivamente delicata, sostanzialmente di straniamento.

Pensi che il disco abbia sempre la stessa importanza? C'è crisi, ma ci sono anche segnali nuovi.

Il disco fisico continua a essere sottoposto a passaggi commerciali onerosi e negli ultimi vent'anni c'è stato anche un incremento abnorme dei cataloghi e delle etichette, moltiplicando anche il superfluo. Sicuramente le possibilità offerte dall'editing digitale e il costo sempre più accessibile delle registrazioni hanno molto favorito le possibilità di essere presenti su questo *medium*, che possiede però l'intrinseco difetto (mai realmente affrontato e risolto) di essere riproducibile all'infinito e a costi irrisori, con



Mi soffermerei, invece, sul fatto che le persone amino oggi vedere e sentire gli artisti così come sono, rivivere le emozioni del live, come dimostra il successo di YouTube o di trasmissioni televisive con la X che, sebbene urlate (come ormai tutto quello che ci viene propinato), confermano la tendenza.

ipertrofia inflattiva da una parte e crescita dei problemi commerciali dall'altra. Ora ci sono nuovi fattori che stanno modificando il mercato della fruizione musicale: la possibilità di trasmettere files pesanti (in gergo informatico) attraverso la rete, quella di visionare gratuitamente milioni di audiovisivi e, non ultima, quella di portarsi dietro trenta ore di musica in una scatoletta di cerini... La funzione del disco (quello fisico, di policarbonato) probabilmente si modificherà, forse collocandosi in un settore più limitato, dove siano più forti le esigenze di qualità, di completamento di un repertorio particolare, o la reale necessità di utilizzare un supporto fisico; ma non è escluso che la possibilità di ricevere grandi files digitali dalla rete vada a erodere presto anche questa collocazione. Forse l'audio si espanderà nel campo dei contenuti video, forse tutto diventerà immateriale.

Mi soffermerei, invece, sul fatto che le persone amino oggi vedere e sentire gli artisti così come sono, rivivere le emozioni del live, come dimostra il successo di YouTube o di trasmissioni televisive con la X che, sebbene urlate (come ormai tutto quello che ci viene propinato), confermano la tendenza. Questo è importante: nasce perlomeno una strada parallela, complementare rispetto al disco da ascoltare e riascoltare in poltrona, concentrandosi su uno solo dei nostri sensi (la recente tecnologia multicanale potrebbe rendere più interessante anche questo tipo di ascolto, tra l'altro). E cambiano i numeri della diffusione, anche se il pubblico è virtuale e si parla di accessi sostanzialmente gratuiti. Non so se spingermi a definire la rete come un'espansione democratica dell'arte; in qualche modo, però, potrebbe senz'altro esserlo. Probabilmente, trasformata tutta la musica in infinite combinazioni di 0 e 1 sparse per il mondo, il solo, forse irrisolvibile problema sarà il rispetto dei diritti d'autore e di riproduzione, anch'essi probabilmente da ripensare.

Parlavi prima di tecnica strumentale e di tecniche di studio. Cosa ci puoi dire a riguardo?

Cercando di sintetizzare, in generale lavoro sul maggior rilassamento muscolare possibile, la costante caduta dei pesi verso il basso e la capacità di riportare rapidamente al minimo le tensioni create durante l'esecuzione. Penso quindi a limitare i movimenti al massimo e premo col pollice della mano sinistra raramente. Inoltre, lavoro con entrambe le mani, con prevalenza della destra, per uniformare le prestazioni di estensori e tensori, mantenendo vivo l'automatismo che fa tornare le dita alla posizione di partenza. Infine, considero la dinamica il risultato di una maggior o minor velocità di attacco e non di un irrigidimento, cercando la massima resa col minimo sforzo. Mi pare di aver detto le cose principali.

Il lavoro sul ritorno del dito è particolarmente utile nel tremolo, per esempio?

Sì, ma come in ogni altra tecnica: un dito subito disponibile è la base per essere rapidi e precisi. Penso che il tremolo, come le scale o gli arpeggi, sia sostanzialmente un risultato più che un mezzo. Io spingo, e non pizzico, le corde dal basso e utilizzando la semplice resistenza dell'unghia ogni dito impiega davvero poca energia a controllare una dinamica anche ampia. Con la mano sinistra, invece, lavoro sulle legature e le percussioni, mantenendo la capacità di far cedere le falangette (che non vuole dire cedere sempre, ma essere in grado di farlo), come faccio nella mano destra, per favorire un certo lavoro interno alla mano. La capacità percussiva del singolo dito è importante, invece, perché è antagonista degli effetti negativi delle continue pressioni e rende le dita assai più precise e autonome nel disporsi.

Puoi chiarire meglio la questione delle falangette?

Il lavoro che effettuo sulla capacità di utilizzare o meno il cedimento delle falangette è comune alle due mani e favorisce molto lo sviluppo di una reale indipendenza delle dita, contrastando l'accumulo di tensione. Nella mano destra, come accennato, uso un tipo di articolazione che sostituisce movimenti corti, prensili, con l'azione dei muscoli più lunghi, interni alla mano: i veri attori dell'indipendenza meccanica. Rendo così il tocco appoggiato e quello libero di fatto uguali e interscambiabili senza alterare la posizione (favorisco questa versatilità tenendo in genere le unghie molto corte). Nella mano sinistra il lavoro è simile: durante lo studio dei legati cerco sempre un movimento equivalente a quello che effettuo in un appoggiato della mano destra: cedo e ottengo un suono pieno, aiutando la mano a mantenersi decontratta ed efficiente nei singoli muscoli interni. Il fatto che in esecuzione ci siano abbellimenti che richiedano dita più rigide, legature più superficiali e rapide, non crea problemi e non toglie importanza all'acquisizione di questa capacità, che va al di là della semplice tecnica del legato e che deve essere considerata come una permanente ginnastica educativa.

L'articolazione delle dita è, in effetti, spesso motivo di discussione.

Non saprei: raramente partecipo a discussioni sulla tecnica, anche perché non frequento molto l'ambiente chitarristico e tra amici a sei corde non ci si mette a parlare di questo (ognuno ha già appreso qualcosa dall'altro semplicemente osservandosi suonare con attenzione e interesse, per "osmosi amicale"). Ma, secondo i parametri che mi interessano, questa tecnica esecutiva è la più performante ed è anche quella che preserva meglio le mani da problemi (cosa non irrilevante, dato che so di persone che, tristemente, ancora oggi si trovano a dover fare visita ai centri di riabilitazione della mano...).

E' in generale un lavoro complesso, mi pare.

Direi di no: forse sofisticato, ma non complesso o faticoso (sarebbe un controsenso!). I pochi esercizi che faccio da anni sono assolutamente semplici, ripetitivi, basilari: quello che conta è come farli, confermando i movimenti. Studiando il repertorio seguo lo stesso approccio, rendendo ogni pezzo, di fatto, un esercizio di tecnica. Quando suono studio, in pratica.

E le tecniche di studio, invece?

Non mi dilungo, perché abbiamo già parlato della tecnica esecutiva e non vorrei tediare i lettori. Innanzitutto, utilizzo una attenta vocalizzazione, suonando a memoria, per radicare meglio ciò che ho acquisito, al di là della più generale efficacia decodificativa



Oltre che un paio di Ramirez concerto, ebbi una Fleta in cedro del 1994 e prossimamente avrò la fortuna di riceverne una in abete. Il Maestro barcellonese propone di norma il cedro, come Friederich, ma è un legno dalle qualità, sebbene ben controllate da progetti validissimi, che a suo tempo trovai un poco monocorde.

e interpretativa del canto. Affianco alla memoria intervallare e armonica, poi, quella posizional-geometrica (definita con i miei allievi "la memoria della ballerina"), che consiste nell'aver ben fissata a memoria la sequenza dei movimenti, dei punti di pressione della mano sinistra, come fosse una costellazione di pallini, a prescindere dal suono: se fosse necessario, potrei tranquillamente eseguire tutto il mio repertorio senza sentire una nota. Poi c'è lo studio a mani separate, con la sola destra a memoria, registrandosi, contando ad alta voce e via discorrendo... Questo, in sintesi.

Contando?

Si, sillabando a voce piena: si utilizzano parti diverse del cervello e si riduce la porzione dedicata all'esecuzione, cosa che tornerà utile quando condizioni emotive non favorevoli richiederanno invece più capacità di elaborazione. Si insegna alla nostra CPU a liberare risorse di calcolo, tanto per utilizzare un linguaggio informatico. Non è sempre facile come potrebbe sembrare, ma è utile. Volendo, spingendosi oltre per divertirsi un po', si potrebbe declamare anche una poesia...

Ci sono spunti su cui sperimentare, provare. La tecnica è sempre un campo interessante.

Mi sento di poter affermare, dopo tanti anni di insegnamento e di riscontri, che sia un sistema dal quale non si sente il bisogno di tornare indietro. Ovviamente, però, la tecnica è una cosa molto personale e ognuno di noi è diverso. Ti ringrazio per l'interesse che hai dimostrato con le tue domande: è un argomento



che ho condiviso sempre e solo con gli allievi, senza mai aver sentito l'esigenza di divulgare le mie scelte e perorare una causa personale, cosa che non mi interessa fare. Se però quanto ho detto può essere utile a qualcuno, non posso che esserne contento.

Sul Barrios-Lauro hai suonato su una Locatto, se non sbaglio, ma so che hai diverse chitarre d'epoca...

Sì, Luigi fu anche il mio insegnante per circa un anno ed è dal 1988 che possiedo continuamente un suo strumento, passando per tutte le evoluzioni succedutesi. Le registrazioni contenute nei due dischi che ho pubblicato con GuitArt sono di periodi diversi, anche piuttosto distanti, ma in tutte lo strumento che ho adoperato è di sua produzione (cedro prima e poi abete), come impronta unificante. Con lo stesso intento ho mantenuto le caratteristiche della presa del suono e gli ambienti di registrazione il più possibile inalterati, e devo ringraziare tutte le persone che hanno consentito materialmente di realizzare tutto questo: da Maurizio Grassi per la fonica a Giorgio Taramasso per alcune delle elettroniche, oltre che i proprietari di Villa Martini, una bellissima casa *fin de siècle* alle porte di Torino, utilizzata ora come quindici anni or sono (il simpatico topolino che si sente nella Catedral deve essere per forza un discendente dello stesso sgranocchiatore di bordini di legno di allora: non ho avuto cuore di togliere la versione con una così simpatica presenza!). E' molto interessante seguire le evoluzioni di un costruttore e sono contento che in questi dischi, nonostante alcune inevitabili piccole differenze tecniche, esse si possano percepire.

Unica nota dolente l'intonazione delle corde, per motivi non chiari difettosa soprattutto nel RE, che mi ha davvero messo in difficoltà. In ogni caso, su questo tipo di strumenti e ancor di più su quelli d'epoca, a intonazione grave, nei cantini preferisco usare il carbonio, più performante, anche se è un po' più rigido.

Per quanto riguarda le attempate signore...galeotto fu il caro amico Diego Milanese, il quale, oltre che solidissimo musicista, come molti sanno è un profondo conoscitore di questi strumenti. Mi diede il cattivo esempio facendomi provare le sue Garcia e Simplicio; poi, pazientemente, ha accettato l'onere di aiutarmi a trovare qualche bello strumento: due Francisco Simplicio (una del 1929 con tornavoz in legno e una 1931A), la prima chitarra costruita da Ignacio Fleta, del 1921, una Vicente Arias del 1874, del primo periodo e in eccellenti condizioni, e una più recente Friederich in abete del 1959, strumento molto interessante, ma di impostazione più moderna rispetto alle precedenti. Per queste chitarre sono stati molto importanti anche i consigli di Sigfried



“Sto completando alcuni pezzi solistici e d'insieme, ma l'interesse compositivo, devo dire, si sposta sempre più oltre la chitarra”

Hogenmüller, che è stato assai disponibile e mi ha dato ulteriori preziose informazioni. Ora sto provando una Vicente Orange degli anni'40 e ho ceduto da poco una Galan del 1929...

Cosa ne pensi di questi strumenti rispetto a quelli moderni?

Il filone costruttivo cui si rifa ogni chitarra moderna è diverso (grossolanamente, dovremmo distinguere dapprima gli strumenti rigidi e pesanti da quelli leggeri o il cedro dall'abete), quindi non è possibile generalizzare. Devo constatare che, se sono disponibile ad apprezzare le novità in ambito musicale, meno lo sono in quello organologico (certamente non per conservatorismo) e non ho mai trovato strumenti moderni che, magari dotati di particolari innovazioni tecnologico-costruttive, mi dessero qualcosa di realmente diverso e migliore: se un parametro si beneficiava di un materiale nuovo o di fogge strane, gli altri facevano un po'acqua... Al contrario, negli strumenti d'autore e della scuola di Barcellona in particolare (e quindi in misura minore ma connotante, anche in quelli moderni di diretta derivazione) la capacità di entrare completamente in risonanza, la leggerezza, i bassi generosi, l'estrema sensibilità al vibrato, la rotondità armonica delle note acute (penso alla 1931A di Simplicio), la facilità esecutiva e il ricco spettro armonico rendono vincente il paragone con molti degli strumenti di oggi e ancor di più se considerati in funzione della registrazione discografica. Quello che i migliori strumenti moderni offrono è un tipo di emissione più omogenea, una certa prontezza data dalla maggior rigidità, un sostegno forse poco meno sensibile al vibrato, ma efficace nella curva di decadimento; doti che possono effettivamente risultare utili e performanti. Nello specifico degli strumenti riferiti alla tradizione Torres-García-Simplicio, che è l'ambito che conosco meglio (oltre alle Locatto, mi vengono in mente le chitarre di Fabio Zontini, per citare un fine liutaio dell'ultima generazione sensibile a quel portato), il compromesso tra realizzazione attuale e modelli storici dà risultati molto interessanti. Penso che in Apasionata questo si possa cogliere. Oltre che un paio di Ramirez concerto, ebbi una Fleta in cedro del 1994 e prossimamente avrò la fortuna di riceverne una in abete. Il Maestro barcellonese propone di norma il cedro, come Friederich, ma è un legno dalle qualità, sebbene ben controllate da progetti validissimi, che a suo tempo trovai un poco monocorde. Ma quello della liuteria è un ambito assolutamente personale, dove ogni interprete è diverso quanto ogni chitarra che esca dalla bottega del proprio costruttore.

Su questo numero alcuni tuoi brani saranno presentati da

Gianluca Verlingieri, come accennavi prima. Ce ne vuoi parlare?

Preferisco rimandarvi a quanto scriverà in merito Gianluca, giovane compositore e musicologo che si è prestato ad analizzare alcuni miei lavori. Posso dirvi che si tratta di pagine non recentissime, salvo qualche eccezione, poiché preferisco che i lavori ultimi abbiano ancora del tempo per confermarsi: non ho fretta di parlarne o di sentirme parlare. Allo stesso modo non sarà oggetto d'analisi in questo contesto, in quanto composta a quattro mani con Carmelo Lacertosa, anche la Summer Suite per due chitarre, il cui IV tempo è stato riscritto - a mio parere magistralmente - da Carmelo poco prima della pubblicazione per Gendai Guitar. Trovo comunque interessante che sia una terza persona, in questo caso Gianluca Verlingieri, a cogliere la sostanza delle mie composizioni, a prescindere da me o da particolari di contorno: leggeremo insieme le sue analisi.

Ti senti appartenere a una corrente compositiva in particolare?

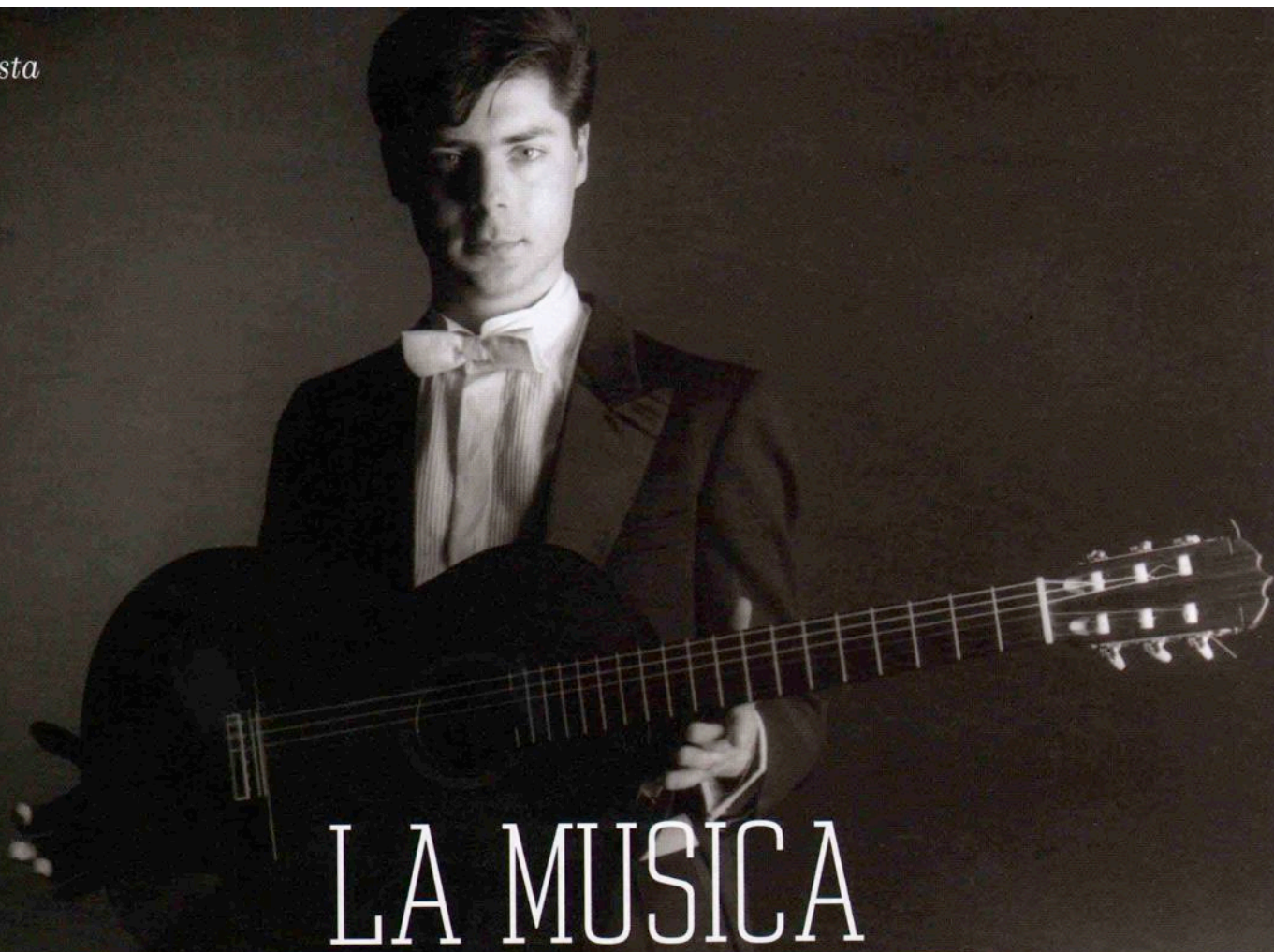
No, il mio rapporto con la composizione è libero e ubbidisce a un bisogno interiore, espressivo e personale, modellandosi di volta in volta sulle diverse aspettative stilistico-formali di ogni lavoro.

Cosa stai scrivendo?

Sto completando alcuni pezzi solistici e d'insieme, ma l'interesse compositivo, devo dire, si sposta sempre più oltre la chitarra: ho bisogno di poter spaziare nei colori e nelle dinamiche (cosa che già avvenne nella musica d'ambiente che realizzai, tra l'altro, prima di scrivere per chitarra), togliendo eventualmente centralità alla presenza delle sei corde.

Ci salutiamo e con te saluto i lettori di GuitArt, ringraziandoli per il tempo che hanno voluto dedicare alla lettura della nostra chiacchierata.





LA MUSICA DI DAVIDE FICCO

PRIMA PARTE / COMPOSIZIONI PER CHITARRA SOLISTA

Gianluca Verlingieri

L'esordio compositivo di Davide Ficco avvenne nel 1985, e contrariamente a quanto potrebbe apparire naturale, non riguardò immediatamente la scrittura per il suo strumento elettivo, la chitarra, bensì la realizzazione di brani di ambient music che combinavano voci, strumenti acustici ed elettronici. Escludendo i precedenti abbozzi di una suite per due chitarre, stesi a quattro mani con l'amico Carmelo Lacertosa, risale infatti al 1988 il primo lavoro in cui Ficco si cimentò da compositore con le sei corde soliste. L'occasione giunse da una richiesta di collaborazione last minute da parte di un'artista di rilievo, l'attrice Valeria Moriconi, che si avvale dell'allora ventiseienne Davide per l'esecuzione in palcoscenico, al Teatro Pergolesi di Jesi, di un collage di musiche di scena originali e di brani di repertorio che accompagnassero la declamazione di liriche di Federico Garcia Lorca. Nacquero così nove piccole pagine musicali, composte appositamente per quello spettacolo, ma che in seguito parvero in grado di avere vita propria, senza il cordone ombelicale della voce recitante. Fu così che tali pagine, revisionate e al netto di un paio di esse, giudicate dall'autore prive della necessaria autosufficienza musicale, diedero vita ai Sette frammenti su poesie di Federico Garcia Lorca, ciclo unitario per chitarra sola che debuttò come brano da concerto nel 1990, nell'ambito della rassegna Tassar de Corda di Avigliana (Torino), salutato dal

giudizio positivo di Narciso Yepes, presente in sala in quell'occasione.

L'esito favorevole ottenuto da Ficco nel concepire una musica di scena capace di mantenere la sua ragion d'essere anche in forma di concerto deve certamente molto alla ricchezza ed importanza del simbolismo musicale presente nella poetica lorchiana, al quale il compositore ha proficuamente attinto. È noto quanto Garcia Lorca, musicista dilettante di rango, si sia speso per la salvaguardia del patrimonio musicale più antico e autentico della sua terra, l'Andalusia, elevandone a simboli poetici i contenuti e le suggestioni sonore di cui si era nutrito istintivamente fin dall'infanzia. Fu proprio Lorca, insieme all'amico fraterno Manuel de Falla, a denunciare il rischio di svilimento e corruzione, se non di oblio, dello spirito primitivo del cante jondo, il "canto profondo" che proprio insieme alla chitarra è anima del flamenco e della tradizione musicale gitana. E sono diversi i compositori che nel secolo scorso hanno reso proprie le pregnanti suggestioni poetiche lorchiane, declinandole con modalità tecnico-espressive, linguaggi ed esiti differenti, come ad esempio, in ambito chitarristico, Mario Castelnuovo Tedesco col suo Romancero gitano del 1951 (dove alle sei corde vennero abbinare quattro voci miste) o Reginald Smith Brindle, che scrisse El Polifemo de Oro per chitarra sola nel 1956, concependolo in

quattro brevi movimenti in stile dodecafonico. Non prenderemo questi precedenti quali spunti per un inquadramento storiografico del lavoro di Ficco; più interessante è, semplicemente, calarsi tra le pieghe dei suoi lavori, come ci apprestiamo a fare per i Sette Frammenti, evidenziandone le particolarità e gli elementi di originalità.

Baile, frammento d'apertura del breve ciclo assemblato da Ficco, trae ispirazione dall'omonima lirica della raccolta poetica che Lorca intitolò significativamente Poema del cante jondo, composta nel 1921 (con qualche aggiunta di testi del 1925) e fortemente intrisa di significati simbolici relativi a quei ritmi e a quelle sonorità visceralmente care al poeta. Osservando la realizzazione musicale di Baile, fin dalle prime battute di questa breve pagina Ficco dimostra consapevolezza degli stilemi da snocciolare per proiettare l'ascoltatore in una dimensione evocante atmosfere gitane, a partire dall'introduzione ritmico-accordale basata su rasgueados e dai successivi brevissimi assolo melodici simili a fasetas flamenchistiche. Non si tratta però dell'utilizzo banale di stereotipi preconfezionati per la ricostruzione a tavolino di uno stile; operazione che, beninteso, potrebbe funzionare al meglio per le musiche di scena, ma che al di fuori di tale contesto denoterebbe povertà creativa e scarsa originalità. L'approccio di Ficco è, al contrario, quello di filtrare e re-interpretare uno stile passandolo al setaccio della propria storia ed esperienza anche di interprete, operandone una sintesi compositiva personale. Nella fattispecie di questo primo brano ciò avviene, ad esempio, creando per gli accordi iniziali un ritmo che non corrisponde ai patterns di nessuna danza tipica, pur richiamandone alla memoria diversi, oppure alternando nelle parti melodiche una modalità misolodia (per intenderci, usando le altezze Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa) o frigia (Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re) a quella più propriamente flamenca del cosiddetto modo frigio-dominante (ovvero un frigio con la terza alterata, es. Mi, Fa, Sol#, La, Si, Do, Re), pur utilizzata a piene mani negli accordi in rasgueado. Non ultimo, viene raffinatamente arricchita con ritardi e note pedale prolungate la tavolozza accordale di un altro "marchio di fabbrica" dell'idioma flamenco: la cadenza andalusa, particolare successione armonica costruita su un tetracordo discendente (ad esempio quello formato dalle altezze fondamentali La, Sol, Fa, Mi, armonizzate rispettivamente con una triade minore e tre triadi maggiori, procedimento che richiama alla memoria le passacaglie secentesche). Il medesimo dispiegamento formale di questo primo frammento risponde a logiche compositive per nulla scontate: lo schema è quello dell'onnipresente e arcinota tripartizione ABA', tuttavia resa con un'interessante evoluzione interna: l'elemento ritmico-accordale presentato nella prima parte A, inizia ad alternarsi sempre più serratamente con quello melodico-monodico nella parte centrale B, per poi compenetrarsi con esso nel finale A'. Ma data l'estrema brevità della pagina, l'ascoltatore non ha quasi il tempo di percepire consapevolmente questa struttura, ed ha piuttosto l'impressione di un fluire spontaneo, per nulla artefatto. Non è presente nemmeno un'altra apparente banalità in cui l'autore sarebbe potuto cadere, quella "violenza" virtuosistica sullo strumento che, se fine a se stessa, potrebbe strappare l'approvazione entusiastica di un pubblico superficiale, ma non certo esprimere il senso autentico di quella purezza che Lorca e de Falla invocarono per lo stile flamenco, nella paura che ne sopravvivesse la sola componente più esteriormente festaiola, da osteria. Ficco è invece pienamente

orientato verso l'essenza intima di quello stile che evoca senza mai renderlo troppo palpabile o artificiosamente ricreato. Anche l'effetto percussivo sulla tavola dello strumento, che compare improvvisamente al termine di questo primo frammento, richiama certamente alla memoria il taconeo, il ritmico batter dei tacchi dei danzatori sul suolo (il testo di Lorca recita "La Carmen està bailando por las calles de Sevilla"), ma in modo simbolico, con un singolo colpo, senza la necessità di pleonastiche ripetizioni. La ricerca di un'espressività autenticamente intima, mai ostentata, in piena comunione col testo di Garcia Lorca, è la vera cifra strutturale dei Sette frammenti, e si manifesta, osservando il ciclo nella sua interezza, con una progressiva transizione che conduce dalla gestualità flamenchistica, seppur fortemente simbolica, evidenziata nel frammento d'esordio, alla sensibilità dolorosa e senza via d'uscita, di cui è intrisa l'ultima pagina del ciclo. Tale percorso appare evidente sin dal passaggio tra il primo ed il secondo frammento, testimoniato anche dal differente spirito, più interiore ed angosciato rispetto al Poema del Cante jondo, della raccolta poetica Diván del Tamarit (che raccoglie i versi dell'ultimo Lorca), dalla cui lirica Gacela del recuerdo de amor trae spunto il secondo brano del ciclo di Ficco. Diván (che qui sta per "canzoniere") è termine d'ascendenza araba, come lo è la parola ghazal ("gazzella"), la quale indica un'antica forma letteraria in lingua persiana o urdu, liberamente ripresa da Garcia Lorca col nome di gacela. In questo secondo frammento, anch'esso tripartito, è un profilo melodico dal sapore modale lidio (formato da altezze della scala di Mi maggiore col quarto grado alterato) a farsi elemento cardine dell'intero brano, dapprima dispiegato in brevi incisi ripetuti con minime variazioni, in cui volatine ascendenti e discendenti per grado congiunto si coagulano e riavvolgono sulla nota d'arrivo finale, armonicamente sospesa come una sorta di punto interrogativo; in seguito, nella parte centrale, anche qui con graduale e quasi impercettibile transizione, ridotto ad una serie di ripetute appoggiature di tono e semitono su una medesima altezza (vedi esempio n. 1), quasi a sottolineare anche musicalmente l'ineluttabilità della sofferenza che agita ripetutamente il dito nella stessa piaga interiore. A rimarcare il senso d'inesorabilità che si fa largo a partire da questo secondo frammento è inoltre il coronamento degli arabeschi melodici della parte iniziale e di quella finale con una punteggiatura di fulminei arpeggi discendenti, che si concludono con percussioni del pollice sulla tavola, al di sopra della buca.

Nel terzo frammento, ispirato alla poesia Si mis manos pudieran deshojar (letteralmente "se le mie mani potessero sfogliare [petali]"), Ficco abbandona la tripartizione formale ABA' dei primi due brani, pur mantenendo una breve prima parte dal sapore preludiale. La necessità di tale preambolo introduttivo si spiega pensando alla funzione originaria di questa musica: l'accompagnamento della voce recitante, la cui declamazione ha talvolta richiesto una preparazione strumentale. La stessa destinazione iniziale di musiche di scena, che Ficco non rinnega, anzi ribadisce nel sottotitolo alla versione concertistica, ha inoltre determinato l'immediatezza con cui le situazioni musicali dei singoli frammenti risultano delineate, nonché l'estrema economia dei mezzi espressivi. Quest'ultima è evidente proprio nel terzo brano, riguardo al modo in cui il compositore apparenta il materiale musicale dell'introduzione con quello del prosieguo della pagina. Il frammento si apre anch'esso, come il primo, con una serie di gesti strumentali idiomati del clima andaluso,



ossia rapidissime terzine di note ribattute che s'infrangono su accordi in rasgueado, ed il percorso armonico conduce dall'area della sottodominante a quella della dominante in cadenza sospesa, a sottolineare le domande senza risposta dei versi di Lorca: "¿Qué culpa tiene mi corazón?" ("Quale colpa ha il mio cuore?"). La seconda parte altro non fa - eccone la parentela con la prima - che srotolare le armonie dei precedenti accordi, dilatandole in un concitato passo di tremolo, le cui battute conclusive danno vita alla risoluzione della cadenza sospesa su un'ambigua armonia di quinta vuota. Quest'ultima svelerà soltanto nell'accordo arpeggiato finale la sua natura di triade maggiore di Mi, edulcorata dal Fa# di passaggio. Tale dolcezza conclusiva non rinnega la dolorosità e la crudezza di certi simboli poetici lorchiani, ma ne ribadisce al contrario, nella visione di Ficca, l'approccio di delicata e sommessa commozione.

Da simili presupposti muove anche il quarto frammento, intitolato Gacela del amor desperado, forse il più meditativo e raccolto dell'intero ciclo, dove l'appoggiatura, già elemento cardine della parte centrale del secondo brano, è qui protagonista dell'intero movimento e ne sottolinea efficacemente l'intima dialettica tra sofferenza e dolcezza. Per questa sorta di notturno, a tratti evocante atmosfere da giardino spagnolo alla De Falla, l'autore sceglie una scrittura polifonica (v. es. n. 2), ricca di passaggi cromatici e di arcani movimenti di quinte parallele, pensando la chitarra come un quartetto d'archi e richiedendo all'esecutore posizioni delle mani spesso estreme, secondo un'idea di virtuosismo che punta essenzialmente al risultato espressivo.

Punteggiata da sonorità percussive dal timbro profondo di grancassa (colpo sulla tavola sotto il ponticello, col polso della mano destra) o più acuto di nacchere (tremolo di unghie sulla fascia superiore dello strumento), l'idiomaticità della chitarra flamenca ritorna in primo piano nella gestualità del quinto frammento, nuovamente ispirato ad una lirica tratta dal Poema del Cante jondo, il cui titolo è di per sé emblematico: Las seis cuerdas. Formalmente potremmo definire questa pagina come rondò atipico in sette brevissimi periodi, con struttura ABCAB'B", privo cioè della seconda ripetizione del refrain e con la terza ripetizione sostituita da un'ulteriore variazione dell'episodio B. Proprio l'episodio B, con le sue varianti, è, non a caso, il cuore emotivo del brano, con una linea melodica che, con tactus irregolare ed agitato, oscilla in modo inesorabile e dolorosamente ossessivo attorno ad una repercussio, un Si nel registro acuto. Ciascuna nota del canto sembra scaturire dalle rapide acciaccature melodiche o accordali che la precedono, e che assolvono alla duplice funzione di controcanto, da evidenziare dinamicamente, e di bordone. Quest'ultimo si fa sempre più denso e scuro ad ogni successiva ripetizione dell'episodio, esordendo con un delicato tricordo che mescola un armonico, un suono reale tastato ed il cantino vuoto (v. es. n. 3), e che giunge nel finale a coinvolgere la risonanza di tre corde vuote, compresa la più grave. In queste misure conclusive dell'episodio B" il controcanto si separa dall'acciaccatura, ormai dedita esclusivamente al bordone, per unirsi in bicordo con la linea melodica superiore, ma la densità di questo disegno si attenua con un progressivo svanire della dinamica.

Le sei corde sono ancora allegoricamente al centro della poesia Adivinanza de la guitarra, ("Indovinello della chitarra"), rappresentate da Garcia Lorca come donzelle che ballano in un rotondo crocicchio (la buca). Il sesto frammento traduce musicalmente quest'immagine di danza nella libera forma di un capriccio

contrappuntistico, quasi un minuetto, inizialmente a due voci che si rincorrono in un'imitazione all'ottava (v. es. n. 4), e che diventano tre nella seconda metà del brano. È la pagina di maggior brevità e leggerezza del ciclo, che spezza momentaneamente, con una boccata d'aria spensierata, il percorso verso le plumbee atmosfere interiori del settimo e ultimo brano, la Gacela de la muerte oscura, che è invece il più lungo. Ficca vi riutilizza il classico idioma chitarristico del tremolo (una quartina ripartita tra una nota della melodia affidata al pollice e tre note d'accompagnamento eseguite dalle altre dita su un'altezza ribattuta, con opzione di tremolo a quattro note ove il basso sia trattenuto), che aveva già scelto per la seconda parte del terzo frammento, con la differenza che in quel caso il tremolo mostrava a tratti una maggior ascendenza flamenca, col tocco più marcato del pollice cui seguivano note ribattute maggiormente concitate. In questo frammento conclusivo la scrittura della linea melodica principale, con le sue aperture e la presenza occasionale di bicordi, arditamente anche a parti late, è impreziosita da un paio di passaggi in cui la monodia del pollice (ad esempio nel trattenuto della seconda battuta, v. es. n. 5) riecheggia brevemente i suoni ribattuti in precedenza nell'accompagnamento, e dalla comparsa, nella seconda metà del brano, dell'incipit di una ninna nanna friulana (ricordo autobiografico d'infanzia del compositore), incastonato nelle note dell'accompagnamento stesso, quasi a voler infondere anche qui uno scampolo di tenerezza, seppur in un destino che appare privo di speranza, come gli stessi versi di Lorca: "Quiero dormir el sueño de aquel niño que quería cortarse el corazón en alta mar" ("Voglio dormire il sonno di quel bambino che voleva spezzarsi il cuore in alto mare").

Sempre nel 1990, anno di debutto dei Sette Frammenti, Ficca ultimò la stesura del suo secondo brano per chitarra solista, Chromeoxide Hearts ("cuori al cromossido"), caratterizzato da atmosfere e spunti compositivi nettamente distanti da quanto si respira nelle pagine lorchiane, come lo stesso titolo lascia intendere. Dalle sei corde immaginate dal poeta andaluso come trame di una ragnatela che intercetta i sospiri dell'anima, si compie, infatti, un balzo a piè pari verso una più prosaica parafrasi sonora del tripudio di cromature luccicanti e colorazioni metallescenti di alcune tavole fumettistiche a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, quali ad esempio Metal Hurlant, con le sue ambientazioni fantasy che in parte precorsero quelle di pellicole cult come Blade Runner di Ridley Scott. Non a torto Ruggero Chiesa ebbe a definire "scintillante" l'esito sonoro di questa seconda creatura compositiva di Ficca, il quale tuttavia non si è limitato a creare "fotocopie" di situazioni timbriche da chitarra elettrica, sebbene facciano capolino nel suo lavoro tecniche esecutive derivate dall'ambito rock, come il bending



Sebbene Ficco non vi faccia riferimento esplicito né in partitura né nelle note di programma del brano, è inevitabile per l'ascoltatore stabilire un nesso istintivo tra la cellula tematica di Chromeoxide Hearts e l'incipit di uno dei più famosi riff della storia dell'hard rock: quello di Smoke on the Water dei Deep Purple

(corde tirate dalla mano sinistra per alterarne l'intonazione) o lo slap (corde sollevate e lasciate ricadere di colpo sulla tastiera, equivalente del pizzicato Bartók). Ricche di sfumature così come di passaggi più ombrati o in sottovoce, le sonorità metalliche proposte da Ficco sono quasi più evocate che realmente inscenate dalla tavolozza timbrica della chitarra acustica, dando l'idea di un discorso coloristico articolato e mai troppo monocorde, nonostante l'univocità del sound d'ispirazione. Lo stesso discorso vale per il materiale tematico di Chromeoxide Hearts: un unico inciso melodico che, se da un lato uniforma coerentemente il contenuto dell'intero brano, d'altro canto ne garantisce la varietà tramite le molteplici elaborazioni contrappuntistiche cui è sottoposto. Si viene a creare in tal modo una sorta di drammaturgia in cui il tema e le sue metamorfosi si muovono come personaggi lungo una linea narrativa, o, restando in metafora, in una striscia di fumetto. Dovendo decidere la veste formale del suo racconto sonoro, Ficco compie una scelta che evidenzia al tempo stesso la teatralità, come si è detto, ma anche la componente di crossover stilistico di questo lavoro, pensandolo come una suite in otto tempi da eseguirsi senza soluzione di continuità, i cui titoli dei rispettivi movimenti ricalcano una terminologia da ballet de cour francese del XVII secolo. Non sono certo un segreto i legami sotterranei (spesso sfociati in aperti saccheggii di idee musicali) occorsi tra l'estetica di alcuni gruppi rock - non solo quelli più "intellettuali" del filone progressive - e la sfera della musica barocca, tendenza che Paolo Madeddu ha recentemente definito "barock'n roll" dalle colonne del Corriere della Sera. Ed il primo movimento di Chromeoxide Hearts, significativamente intitolato Entrée, non si sottrae a tale matrimonio stilistico, che pur avviene in un contesto ovviamente altro rispetto a quello del musicista rock che si abbeverava saltuariamente alla fonte della musica classica. Se l'entrée barocca celebrava in pompa magna l'ingresso dei ballerini o dei personaggi significativi dei ballets, il materiale tematico scelto da Ficco viene invece introdotto "in sordina", leggermente variato e mimetizzato all'interno di rapide figurazioni a carattere preludante, con cui il movimento si apre e risale a poco a poco dalle scure profondità della sesta corda, abbassata di una terza maggiore tramite scordatura. Dal punto di vista armonico, in avvio del primo tempo (v. es. n. 6) prevale una situazione di pedale di tonica su cui prende lentamente forma un accordo semidiminuito in primo rivolto, all'interno del quale si cela appunto l'inciso Fa-La-Si (terza maggiore più seconda maggiore), prima materializzazione del profilo melodico del tema di Chromeoxide Hearts. La relativa staticità della prima metà del movimento si contrappone all'instabilità armonica e al gusto improvvisativo che caratterizzano la seconda parte, più simile ad una toccata, in cui il profilo tematico accennato nella prima

parte ed il suo sostrato armonico vengono catturati in una sorta di ingranaggio che li corrompe, instillandovi cromatismi dal sapore blues ed incorporandoli in arabeschi e volatine virtuosistiche talvolta inframmezzate da accordi più maestosi, da autentica ouverture in stile francese, il cui ritmo puntato strizza l'occhio ai ritmi sincopati del rock. La brevissima coda del primo movimento riesce appena a ristabilire la serenità armonica iniziale che, in apertura del secondo movimento, intitolato Premier ballet, l'elemento tematico principale entra platealmente in scena, finalmente in primo piano e nella sua forma "canonica": una successione melodica formata da una fondamentale cui seguono un intervallo di terza minore ed uno di seconda maggiore (Do-Mib-Fa, v. es. n. 7). Tali altezze sono interpretabili, in questo contesto, come primi gradi melodici di una scala pentafonica minore oppure, considerando anche il Fa# che compare a breve distanza, di una scala blues. Sebbene Ficco non vi faccia riferimento esplicito né in partitura né nelle note di programma del brano, è inevitabile per l'ascoltatore stabilire un nesso istintivo tra questa terna di altezze e l'incipit di uno dei più famosi riff della storia dell'hard rock: quello di Smoke on the Water dei Deep Purple; band che tra l'altro, alla fine degli anni Sessanta, si ispirò essa stessa a modalità e forme del concerto grosso barocco nel realizzare un live in collaborazione con la London Philharmonic, significativamente intitolato Concerto for Group and Orchestra. A prescindere dall'identificazione o meno col celebre precedente rock, la familiarizzazione dell'ascoltatore con l'elemento tematico principale di Chromeoxide Hearts viene agevolata nel Premier ballet da una serie di ripetizioni in cui l'inciso appare rinforzato omoritmicamente da "ripieni" armonici sempre più densi. Nel contempo ha inizio la vera e propria messa in scena teatrale, o se vogliamo, data la cornice da ballet de cour, coreutica delle metamorfosi tematiche dell'elemento cardine, già blandamente anticipata nell'Entrée e comunque destinata a perdurare sino al termine della suite, in alternanza con alcune riproposte più o meno letterali del modello di partenza. Al fine di rendere tecnicamente possibile una tale coreografia di elaborazioni tematiche, Ficco utilizza procedimenti d'artigianato contrappuntistico quali inversioni e retrogradazioni della successione melodica principale (così si chiude ad esempio l'ultimo tempo), oppure aumentazioni e diminuzioni dei valori dei pattern ritmici, ma anche frantumazioni della cellula tematica stessa negli intervalli basilari che la compongono, e loro successiva elaborazione e combinazione come mattoncini compositivi autonomi (ad esempio nel gioco di intervalli di seconda maggiore e minore che si succedono a direzioni alternate sopra un accompagnamento ostinato nello stesso Premier ballet, o l'iterazione del disegno discendente di terza minore in sforzato nel Troisième ballet).

Un particolare "travestimento" del tema principale è presente nell'Air, movimento dal carattere inizialmente meditativo, che compare in posizione relativamente centrale all'interno della suite, similmente a quanto avveniva col più raccolto dei Sette frammenti lorchiani, il quarto. L'avvio dell'Air produce una netta rarefazione nella densità del discorso musicale di Chromeoxide Hearts; ciò risponde, oltre che alla necessità di evitare premature saturazioni percettive agli ascoltatori, anche all'ennesima logica di tipo drammaturgico: l'inciso tematico originale, variato nella configurazione ritmica, diviene infatti in Air testa del soggetto di una breve imitazione polifonica a valori ritmici larghi, in cui riecheggiano sonorità arcaiche palesemente contrastanti col sound costruito in precedenza. Quest'ultimo ha però modo di ritornare subdolamente protagonista, tramite una progressiva corruzione delle diatoniche armonie dell'Air per mezzo di alterazioni "contaminanti", unitamente ad una crescente ossessività ritmica nella ripetizione del soggetto, che si fa parossistica nel finale del movimento, annientando ogni sentore della precedente atmosfera arcaica. In conclusione anche Air, cuore formale della composizione di Ficco, ha rivelato la sua autentica natura "al cromossido".

Successivamente alla stesura di Chromeoxide Hearts l'attività compositiva di Davide Ficco, pur non interrompendosi, ha vissuto una lunga fase di congedo dalla scrittura per chitarra sola, ritornando, da un lato, alle strade in parte già battute dell'ambient music e della musica di scena, ma anche aprendosi, d'altro canto, alla sperimentazione di organici più ampi, spazianti dal quartetto all'ensemble di chitarre. È necessario attendere il 2004 per ritrovare l'autore alle prese con una composizione per strumento solo, segnatamente la Berceuse pour guitare, pagina a tratti onirica, in cui la dimensione del sonno appare osmotica a quella parallela del sogno, quest'ultimo freudianamente inteso come manifestazione di contenuti appartenenti alla sfera dell'inconscio. Tale dialettica si traduce musicalmente nella ricorrenza in forma

più o meno variata di un periodo tematico principale, caratterizzato da una relativa stabilità armonica esercitata nell'ambito tonale di Re maggiore (con la sesta corda abbassata di un tono), cui si affiancano sezioni dall'incedere più libero ed imprevedibile, con maggior gusto per la sorpresa o l'ambiguità armonica, e anche, in una brevissima parentesi nella seconda metà del brano, per la politonalità. Di accostamento politonale è lecito parlare anche nel caso delle due serie di triplici iterazioni di accordi affiancati da suoni armonici, che incorniciano la Berceuse con la rispettiva funzione di minuscolo prologo ed altrettanto breve epilogo, riassumendo e traducendo metaforicamente anche sul piano timbrico, tramite la giustapposizione di suoni reali ed armonici, la doppia dimensione sonno-sogno in cui si articola il brano. Queste due anime della Berceuse non vivono in contrasto, bensì, come si è detto inizialmente, in osmotica compenetrazione, permettendo ad esempio la confluenza del materiale musicale del periodo tematico principale all'interno delle sezioni ad andamento libero, dove esso viene variamente elaborato e sviluppato, talvolta anche sotto il profilo timbrico, come nel caso dei delicati impasti che vedono la linea polifonica superiore affidata ad una successione di armonici nella seconda metà del brano, sia come voce principale che come formula di accompagnamento pastorale in ostinato (v. es. n. 8). Oltre all'uniformità del materiale, altro principio unificante del brano è la pressoché costante linearità del ritmo cullante di barcarola in 6/8, interessato solo sporadicamente da una scansione col punto alla siciliana (nella prima parte libera) e preceduto in apertura, oltre che dal prologo, anche da un'hemiolia (v. es. n. 9), atta a creare esitazione prima che la suddivisione ternaria possa prendere regolarmente corpo in simbiosi col fluire melodico del tema principale. Di quest'ultimo, caratterizzato da una realizzazione polifonica oscillante tra le due e le quattro parti reali, è da sottolineare l'estrema dolcezza della linea del canto, un sussurro materno che si ripete quasi ipnoticamente in un ristretto fazzoletto di note.

Es. n. 1. Sette Frammenti: iterazione di appoggiature sul Mi nella parte centrale del II frammento e ripresa variata della prima parte.

Es. n. 2. Sette frammenti: incipit del IV frammento.

$\text{♩} = 100$
 II
 C I II C II C III I $\frac{1}{2}$ C II $\frac{1}{2}$ C I
p *tratt.* *a tempo*

Es. n. 3. Sette frammenti: combinazioni timbriche nelle acciaccature del V frammento. L'armonico è realizzato mantenendo fissa l'unghia del pollice m.d. sul XII tasto della corda Sol; i bicordi sono eseguiti col dorso dell'unghia di altro dito.

0 3 2 3 1 0 4 3 1 3 1 0 4 3 1 0 4
 arm. XII (m.d.) *2
agitato e irregolare (evidenziando la linea melodica interna), vibrando a piacere

Es. n. 4. Sette frammenti: l'incipit a carattere imitativo del VI frammento.

$\text{♩} = 160$
 V IV $\frac{1}{2}$ C II
con spirito

Es. n. 5. Sette frammenti: Il tremolo in apertura del VII ed ultimo frammento.

$\text{♩} = 188$
 I
 p a m i p a m i
pp cresc. *tratt.*

Chromeoxide Hearts

(1990)

Davide Ficco

Entrée
♩ = 76

⑥ = C

pp *cresc. poco a poco*

dim. e rall. (dalla 4^a volta) pp a tempo *cresc.*

f dim. molto *pp a tempo* *l. v.*

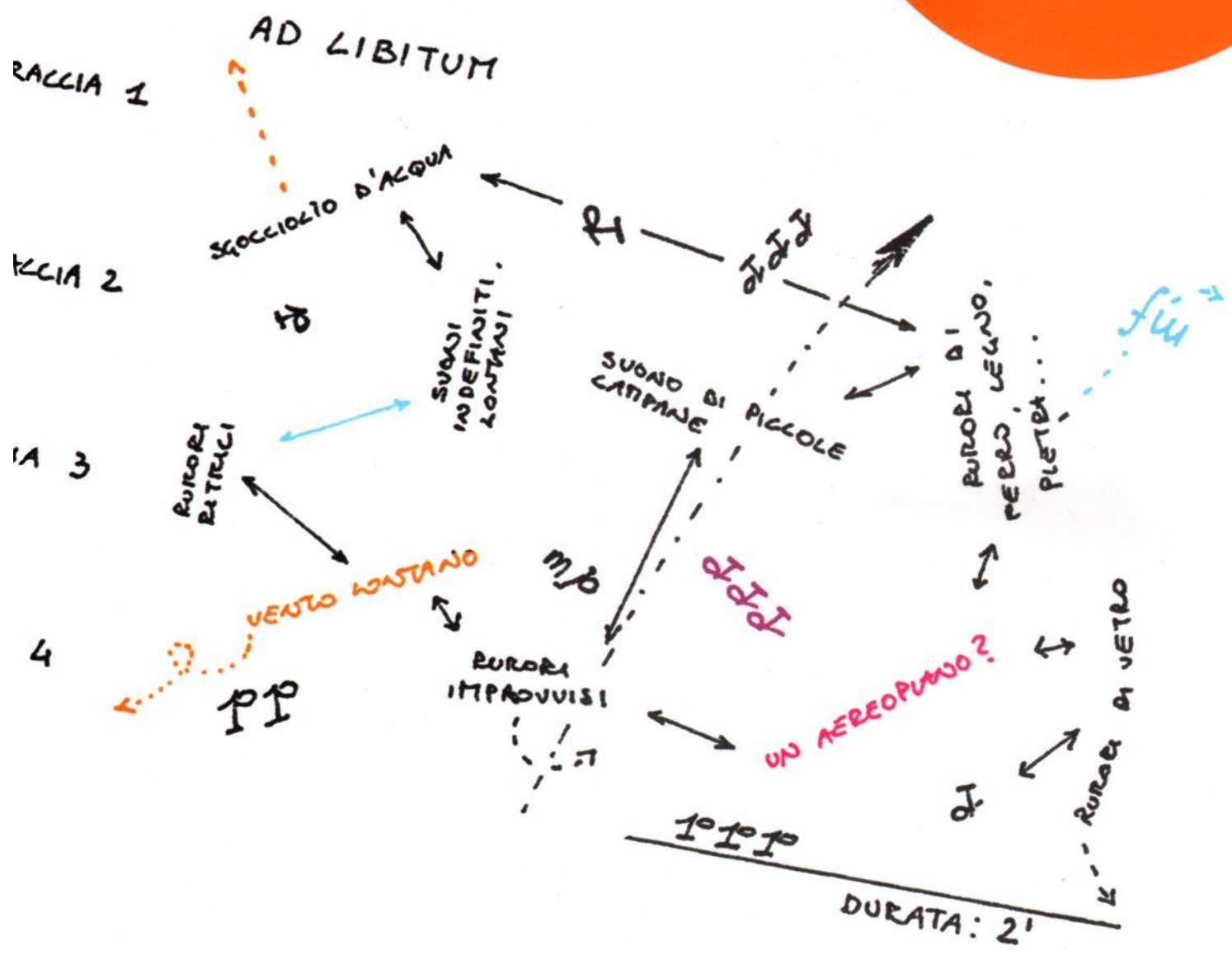
cresc. e muovendo

sonoro a tempo *vib.* *mp* *p* *f*

mf *p* *f* *gliss.* *più lento* *p legato* ♩ = 168



anno dodicesimo
luglio / settembre 2010
euro 13
Spedizione in a.p. art. 2 comma
20/b, legge 662/96
filiale PP.TT. di avellino



indice

Cronache
Mottola, Gubbio, Six ways...

10



Intervista
Mirror Guitar Duo

17



Incontro
Philippe Villa

22



Laboratorio di analisi e composizione
La chiave di lettura

27

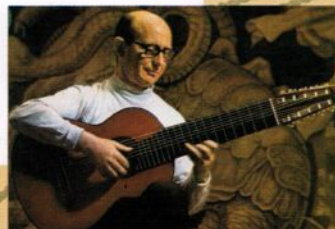
Didattica
La musica di Davide Ficca



30

Recensioni
Hoppstock, Llorca, Yepes,
Schubert...

43



Redazione, amministrazione e pubblicità
Guitart International Group
via Roma 45 - 83100 Avellino
Tel. ++39 392.5355573
Fax ++39 0825.1911135
e-mail: guitart@guitart.it
skype: [guitartinternationalgroup](https://www.skype.com/name/guitartinternationalgroup)
www.guitart.it

Direzione artistica e culturale
Gianvito Pulzone

Responsabile di redazione
Alessandro Minci
Caporedattore Piero Viti
Vicedirezione Gianluca Allocca
Relazioni esterne Lucio Matarazzo
Coordinamento
Maria Lucia Carrillo Exposito
Web administrator Clara Campese
US editor John Martin
Ufficio pubblicità Rosamaria Curcio
pubblicita@guitart.it

Registrazione trib. di Avellino n. 335
del 19-1-1996
Direttore resp. Antonella Silvestro.
Tutti i diritti riservati.
Sped. Abbonamento postale 50% Avellino

Progetto Grafico
Studio de Venezia

In copertina:
Davide Ficca, particolari delle partiture
di *Ikthyrykon* e *Andromeda*

LA MUSICA DI DAVIDE FICCO

SECONDA PARTE / OLTRE LE SEI CORDE
DALLA CHITARRA SOLISTA ALLA MUSICA DA CAMERA E D'AMBIENTE

Gianluca Verlingieri



La prima parte del nostro *excursus* sulla produzione compositiva di Davide Ficca, apparsa sul precedente numero di *Guitart*, aveva delineato i contorni di alcune composizioni solistiche per chitarra ad opera del musicista torinese. Questa seconda parte riprende il filo del discorso dal punto in cui era stato interrotto, affrontando le più recenti pagine dedicate alle sei corde soliste, per poi estendere successivamente lo sguardo anche agli altri generi ed ambiti compositivi abbracciati da Ficca nel corso della sua carriera di autore, quali la musica da camera per chitarra e *l'ambient music* (con cui esordì giovanissimo intorno alla metà degli anni Ottanta), senza dimenticare la breve ma significativa parentesi di teatro musicale in collaborazione con Sergio Liberovici.

La chitarra solista rimane comunque, ad oggi, la scelta d'organico dalla presenza più nutrita all'interno del catalogo di Ficca nonché lo strumento su cui egli è attualmente al lavoro, impegnato, tra l'altro, nella stesura di una sonata in tre movimenti per il virtuoso giapponese Shin-Ichi Fukuda. Alle sei corde è destinato anche uno degli ultimi lavori condotti a termine: il ciclo dei *Trois Nocturnes de Poche* (2006-2009), piccoli fogli d'album la cui brevità è tuttavia inversamente proporzionale alla densità emotiva. Fedele al percorso intrapreso con la *Berceuse* del 2004, Ficca prosegue nel tradurre musicalmente la dimensione onirica della notte, dove i pensieri si susseguono a velocità crescente e i contorni delle percezioni sfumano confondendosi tra realtà e subconscio. Nel primo dei tre notturni, il senso di tale metafora risiede nella natura stessa del materiale musicale impiegato: vi si trovano infatti, disseminati tra strutture armoniche meno tradizionali, frammenti di scale pseudo-tonali e lacerti di arpeggi di triadi maggiori e minori, mattoncini di una grammatica sonora, il sistema tonale, alla quale siamo ormai assuefatti. Ma il fatto che tali materiali "abituali" compaiano sotto forma di brevi e isolati frammenti, attenua la loro percezione come strutture familiari e li rende invece parte di un *continuum* non sempre chiaramente definibile. Alcune delle atmosfere sonore evocate potrebbero infatti sembrare "conosciute", ma la loro effimera

durata non consente all'ascoltatore di raffigurarle ed identificarle nettamente prima del loro svanire, un po' come avviene – ecco la metafora – quando si tenta di afferrare senza successo i pensieri notturni nel loro rapido e imprevedibile susseguirsi. L'accostamento metaforico proposto vale

anche spostandone il fulcro dall'inafferrabile fluire dei pensieri alla mutevole e talvolta sfocata percezione notturna di luci e immagini. A tal proposito, premesso che l'utilizzo di armonie tonali non si traduce necessariamente nello scrivere musica tonale in senso classico – contesto in cui sarebbe necessaria la presenza di una chiara relazione funzionale tra gli accordi, qui del tutto assente – le macchie armoniche tonali del primo notturno di Ficca adempiono inoltre una funzione coloristica, assicurando, grazie all'alternanza con le strutture non tonali, i repentini cambi di luce e le sottili sfumature cromatiche presenti nel brano.

Infine, è possibile ridurre il discorso metaforico a una similitudine puramente uditiva, considerando la notte come dimensione di un silenzio perturbato da rumori lontani, evanescenti e non meglio identificabili per natura e provenienza, oppure interrotto da suoni inattesi. Ad esempio, le sequenze di Mi ribattuti polarizzati sul quarto spazio della chiave di violino, che compaiono nel primo notturno fin dal suo avvio, frutto di un tremolo che alterna la prima corda vuota alla seconda tastata, fanno pensare a piccoli scampanelli che infrangono la quiete notturna come eventi sonori improvvisi. Tali sequenze sono spesso interrotte da una nota coronata alla medesima altezza, che ne fa estinguere in modo naturale la risonanza accumulata, creando in tal modo un'alternanza tra situazioni sonore maggiormente incisive o più attenuate del Mi polarizzato, le cui ripetizioni assumono in tal modo e a poco a poco una sfumatura quasi ipnotica.

La stessa organizzazione formale del primo brano sembra subire un'attenuazione "notturna" della nettezza dei suoi tratti; il compositore ha infatti previsto una bipartizione simmetrica volutamente imperfetta della forma musicale. Al percorso iniziale, che dalle esigue linee di Mi ribattuti si apre a ventaglio in fulminee volatine e arabeschi, e attraverso ampie scale ascendenti

raggiunge accordi a parti late col canto in tremolo, fa seguito un secondo itinerario, che sembrerebbe percorrere a ritroso il cammino del primo. Ciò è vero solo in parte, in quanto il percorso di ritorno è più breve di quello d'andata, e anche i materiali musicali vi appaiono variati e sintetizzati rispetto al tragitto precedente. A chiudere il cerchio è comunque il ritorno del brano al medesimo piccolo scampanello di Mi sul quarto spazio da cui tutto aveva preso vita, cui segue una brevissima coda accordale conclusiva. Il senso di specularità imperfetta della forma musicale sembra rifrangersi anche nella successione delle principali altezze polarizzate su cui il brano si articola in mancanza di centri e riferimenti tonali tradizionali (v. es. n. 1). In particolare, il semitono e l'intervallo di quarta eccedente sono i motori che perturbano la staticità delle sequenze iniziali di Mi ribattuti: sotto il profilo melodico si assiste infatti ad una nascente dialettica tra il Mi e il Fa all'ottava sottostante il pedale iniziale, dapprima a valori larghi, in contrappunto allo scampanello, e successivamente alla sua stessa velocità. Armonicamente è invece lampante la comparsa di un Si bemolle (situato una quarta eccedente sotto il Mi del quarto spazio) come nota d'apertura delle rapide volatine che introducono le nuove ripetizioni del pedale iniziale (v. es. n. 2). Il centro del brano è quindi dominato dalla classe di altezze di Mi bemolle (nuovamente un semitono di differenza rispetto al Mi naturale iniziale), tanto che la sesta corda vi è abbassata nell'accordatura dello strumento. Nel tragitto di ritorno si passa dalla preponderanza del Mi bemolle a quella di breve durata del La (a distanza di quarta eccedente), con cui ora incominciano le volatine, per ritornare, tramite un Re diesis di passaggio (e dunque ancora una volta attraverso una quarta eccedente, seguita da un semitono), al Mi bequadro di partenza. I due accordi conclusivi riuniscono infine in verticale alcune delle altezze cardine su cui il brano ha gravitato orizzontalmente, impastandone gli armonici ottavati e il cantino vuoto – vero seme germinale della pagina – in un'ultima eco di rintocchi lontani.

Anche il secondo notturno assegna un ruolo vitale all'intervallo di seconda minore e ai movimenti melodici per grado congiunto, anche se, diversamente del primo brano, ciò avviene in un contesto prevalentemente tonale. Più tradizionale appare anche la distribuzione contrappuntistica del materiale musicale, dispiegato in un disegno a tre voci: vi partecipano una linea di basso, che nelle prime quattro misure introduttive funge da pedale tenuto di Fa diesis sorreggendone l'armonia minore (v. es. n. 3), una linea intermedia di accompagnamento, progressivamente tendente all'arpeggio e anch'essa punteggiata da appoggiature semitonalì, e infine una parte di canto che si libra verso l'acuto a partire dalla quinta battuta, attraversando per gradi congiunti ascendenti lo spazio di un'ottava nel giro di ulteriori otto misure. Raggiunto in tal modo il primo *climax* acuto, in vista di una seconda ripetizione variata – ma sempre di otto battute – dell'anelito ascendente del canto, Ficco introduce due misure di collegamento, eccezionalmente a quattro parti reali, in cui è ancora il semitono a creare un'ambiguità di tipo bimodale per la sovrapposizione di triadi maggiori e minori aventi la medesima fondamentale. Vi si legge il segno di un'invariata tendenza, anche in questo secondo notturno, alla ricercata sfocatura dei contorni, cui si aggiunge però un elemento nuovo: il senso di *pathos* suscitato dalle rapide modulazioni armoniche nelle due brevi ascese melodiche, in cui si alternano tensioni e risoluzioni accordali giocate sull'uso enarmonico delle

altezze del canto. Si tratta di una carica emotiva non tanto enfatica quanto piuttosto interiore, raccolta ed intima come la miniatura chitarristica che l'ha generata.

Infine, anche dal punto di vista metrico-ritmico la percezione degli eventi è subordinata, in questo secondo brano, a una logica di ambiguità notturna, dove al 3/4 "Adagio" d'impianto, organizzato secondo uno schema simile a quello della sarabanda con tipico appoggio sul secondo quarto, si sovrappone a tratti la suddivisione ternaria del 6/8. Tale ambivalenza metrica diviene quasi instabilità nel terzo notturno, in tempo "Tranquillo, espressivo", dove Ficco snocciola variazioni di metro anche tra una misura e l'altra: le prime cinque battute si "accorciano" infatti progressivamente secondo la successione: 6/4, 5/4, 4/4, 7/8 e 3/4. L'effetto che ne consegue è tuttavia mitigato dal perdurare, in gran parte del brano, di una pulsazione costante di croma. Su tale *continuum* di ottavi si ripete, in varie forme e trasposizioni, uno dei due elementi musicali portanti del terzo notturno, e cioè un'arcata melodica dal profilo ascendente e discendente, che funge da accompagnamento anche per il secondo elemento cardine: un breve inciso tematico nel registro medio-acuto, costituito da un'insieme di intervalli melodici compresi tra la seconda minore e la terza maggiore, e caratterizzato da una cellula ritmica, più volte iterata, formata da una croma e da due semicrome. Nel corso del brano, formalmente il più rapsodico dei tre, entrambi gli elementi cardine verranno diversamente combinati ed elaborati: l'arcata in arpeggio subirà compressioni, sfrondamenti di note e cristallizzazioni su altezze ripetute, così come dilatazioni in lunghe volate cadenzanti, mentre il secondo elemento, dal carattere più segnatamente tematico, verrà contrappuntato serratamente, specie nella seconda metà del brano, da variazioni ritmiche della sua stessa cellula costitutiva, in un gioco responsoriale tra i diversi registri dello strumento.

Dal punto di vista dell'organizzazione delle altezze, all'iniziale indefinitezza armonica degli arpeggi d'accompagnamento, spazianti in un insieme di nove suoni, e dell'inciso tematico soprastante, disposto nell'ambito di un pentacordo appartenente al medesimo campo armonico, fanno seguito accordi isolati e brevi successioni armoniche dal retrogusto tonaleggiante, che tuttavia non istaurano tra loro limpide relazioni funzionali tipiche della musica tonale, ma si limitano a restituire soltanto un'eco o, in altri casi – come avveniva già nel primo notturno – a donare una differente illuminazione al materiale musicale. Ed è proprio una reminiscenza di quanto già udito intorno alla metà del primo notturno, ossia una serie di accordi arpeggiati a parti late con la voce superiore in tremolo, a condurre alla fine il terzo brano e l'intero trittico con un inatteso sentore di ciclicità, prima dell'ultimo fremito percussivo con le dita sulla cassa armonica, in morendo.

Non vi sono, al contrario, palesi citazioni di materiale musicale, ma soltanto qualche velata analogia, nei due movimenti di *Claps* per quattro chitarre, lavoro col quale volgiamo l'attenzione alla produzione cameristica di Davide Ficco. La genesi di *Claps* abbraccia un arco temporale piuttosto lungo e ad oggi non ancora ufficialmente concluso, avente per estremi il 1994, anno in cui vide la luce il primo movimento e – provvisoriamente – il 2009, cui risale la stesura di un secondo tempo, mentre un finale è tuttora in cantiere. La *première* del primo movimento è avvenuta a Taranto nel Dicembre 2009 ad opera del *Quartetto Santorsola*, che nel Marzo 2010 ha tenuto a battesimo anche il secondo



Davide Ficco – House Music per consorti di chitarre e tre chitarre concertanti. Tatar de Corda Ensemble. Torino, Tempio Valdese, Piemonte in Musica, 1991.

Direttore: Marco Cordiano. Da sinistra nella foto: Davide Ficco, Diego Parecchini, Diego Milanese, Alba Troiano, Carmelo Lacertosa, Ivana Maimone, Kirsten van Meerbergen, Maurizio Scarpa, Elena Bonaudo, Umberto Piazza, Thierry Vivoli, Alessandro Valente

tempo. Il *Claps* del 1994 nacque in realtà come rielaborazione di abbozzi per un duetto di chitarre, concepiti da Ficco sull'onda del desiderio di suonare in duo con l'amico Gigi Venegoni, chitarrista protagonista di gruppi *jazz-rock progressive* in auge a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, quali *Arti e Mestieri* e *Venegoni & Co.* Il materiale musicale grezzo pensato per quel duetto trovò collocazione in un nuovo progetto compositivo per quattro chitarre, beneficiando del bagaglio supplementare di possibilità tecnico-espressive offerte dall'allargamento dell'organico. È facilmente intuibile come la moltiplicazione del numero di dita e corde disponibili abbia contribuito ad ampliare in *Claps* i range della dinamica, della densità del suono, delle linee contrappuntistiche sovrapponibili e della loro diversificazione timbrica, favorendo in tal modo un pensiero di tipo orchestrale, peraltro già ricercato da Ficco nella scrittura per chitarra sola, sebbene con ovvie limitazioni. L'accrescimento dei mezzi a disposizione ha inoltre stimolato l'autore a sperimentare particolari logiche compositive, a cominciare da quella più evidente all'ascolto, e cioè l'allargamento delle modalità d'emissione sonora degli interpreti a un ambito extra-chitarristico, come avviene durante quasi tutto il secondo tempo, nel quale ai quattro chitarristi è richiesta l'esecuzione di parti vocali cantate in contemporanea a quelle suonate sullo strumento.

Un'ulteriore tecnica compositiva agevolata dall'ampliamento dell'organico caratterizza inoltre ampi tratti del primo movimento, e consiste nell'utilizzo di processi d'interscambiabilità tra le figure musicali e il loro sfondo, ovvero tra i materiali considerati "tematici" e quelli che svolgono invece una funzione di sostegno o accompagnamento ad essi. Lo scambio di ruoli tra queste due importanti componenti compositive è giocato, in *Claps*, anche sul piano dell'ambiguità e della non semplice attribuzione di etichette univoche al materiale: a tal proposito l'inizio del primo tempo sembra voler cristallizzare nella percezione dell'ascoltatore un breve e plastico gesto melodico ascendente (v. es. n. 4) in cui sono assenti intervalli di terza e sesta e spicca invece il tritono. Tale gesto viene ripetuto per otto volte, arricchito progressivamente di un levare discendente e irrobustito grazie ad un *voicing* omoritmico – un'armonizzazione che ne ricalca esattamente il profilo ritmico – alla quinta giusta superiore. In corrispondenza della nona iterazione dell'elemento iniziale, compare un nuovo inciso (v. es. n. 5), in cui preponderano un *voicing* di terza e un profilo melodico a intervalli stretti. Il nuovo inciso esordisce in sovrapposizione all'elemento iniziale, di cui appare come una coloratura, ma in realtà ne conquisterà rapidamente la supremazia percettiva all'ascolto. Nel prosieguo del brano tale sovrapposizione si presenterà anche a parti inverse, con varianti ritmiche e melodiche degli elementi succitati,

restituendo al primo la prominenza persa, e relegando all'accompagnamento il secondo. Una simile gestione del materiale musicale richiama alla memoria alcune illusioni ottiche di Escher, in cui la percezione dell'osservatore risulta ambiguamente stuzzicata dalla possibilità di invertire i ruoli tra sfondo e figura, col risultato di poter attribuire due significati differenti alla medesima immagine.

Se procedimenti come quello appena descritto possono sembrare appannaggio esclusivo di un ambito compositivo colto, nell'estetica di Ficco essi interagiscono spesso con elementi culturalmente controbilanciati, introdotti dal compositore al fine di garantire varietà e freschezza al suo lavoro. Conseguentemente, anche in *Claps*, come già nel precedente *Chromeoxide Hearts* per chitarra sola, Ficco attinge all'universo della musica di consumo e ne rielabora in maniera personale alcune suggestioni. *Claps* può infatti intendersi quale parafrasi sonora di un sintetizzatore digitale degli anni Ottanta: l'elemento iniziale del primo movimento, col suo fluire inesorabile e meccanicamente scandito che s'infrange altrettanto regolarmente in repentini silenzi, pare infatti scaturire dalla pressione e dall'improvviso rilascio del tasto di un *synth* programmato in modalità *arpeggiator*. Similmente, nel secondo tempo, il citato espediente di sfruttare le possibilità vocali degli strumentisti richiama alla mente i *choir-pads* delle tastiere elettroniche con i loro suoni campionati. Lo stesso titolo, *Claps*, tradisce un'ascendenza *pop*, riferendosi al battito di mani che enfatizzava i tempi deboli della battute in alcuni generi musicali leggeri, come la *disco* o il *funk* degli anni Settanta e Ottanta, secondo una prassi probabilmente risalente alla musica *gospel*. Nel primo movimento di *Claps*, le pause create dall'interrompersi ad effetto delle linee di "arpeggiatore" sono le brevi isole di silenzio che Ficco immagina – virtualmente – riempite con un battito di mani (v. ancora es. n. 4), sebbene con l'indicazione metrica di 4/4 esse ricadano sull'accento mezzoforte e non debole della battuta. La componente ritmica del primo tempo di *Claps* è indubbiamente la vera linfa vitale del brano; essa si nutre di diversi episodi sincopati e accentuazioni in contrattempo che, unitamente alle pause, spezzano la pulsante regolarità del motore arpeggiato iniziale e delle sue metamorfosi successive. Tale effetto è in parte mitigato da altri *patterns* regolari, sia di suoni percussivi (del pollice e del medio della mano destra sulla tavola, sotto e sopra la tastiera) che di suoni "ibridi" (corde pizzicate oltre il capotasto) la cui funzione è, oltre al mantenimento di un riferimento ritmico statico, soprattutto quella di arricchire la tavolozza timbrica del brano col loro acuto tintinnio.

Tale effetto è in parte mitigato da altri *patterns* regolari, sia di suoni percussivi (del pollice e del medio della mano destra sulla tavola, sotto e sopra la tastiera) che di suoni "ibridi" (corde

pizzicate oltre il capotasto) la cui funzione è, oltre al mantenimento di un riferimento ritmico statico, soprattutto quella di arricchire la tavolozza timbrica del brano col loro acuto tintinnio.

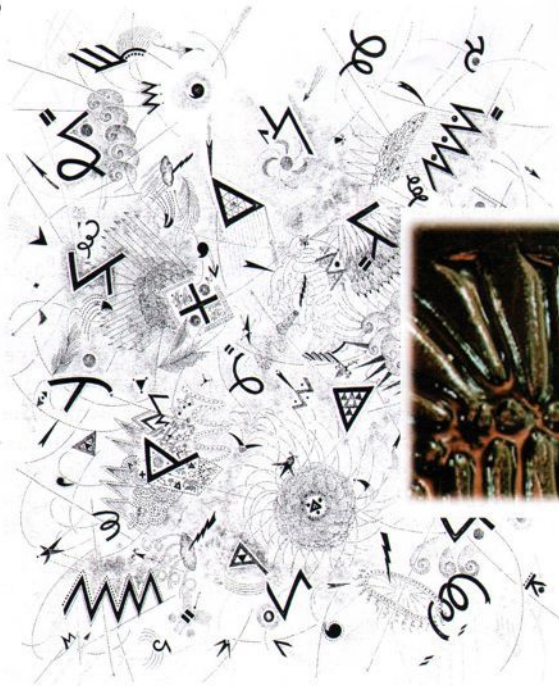
Dal punto di vista formale il primo movimento di *Claps* può essere suddiviso in tre parti principali seguite da una coda, tutte apparentate tra loro grazie alla radice comune dei rispettivi materiali musicali, derivati dagli elementi tematici che abbiamo precedentemente descritto. Le tre sezioni sono però caratterizzate da una diversa connotazione armonica: nella prima, all'impressione iniziale di un modo lidio costruito sul Fa – supportata dalla presenza imperante del Si naturale nell'arpeggio iniziale – segue uno stato di indeterminazione causato dalla progressiva fibrillazione del materiale presentato: quest'ultimo è infatti interessato da numerose trasposizioni e dal crescente accumulo di linee melodiche omoritmiche che si sovrappongono a quelle principali, col risultato di una prevalenza di agglomerati bimodali in cui convivono verticalmente triadi maggiori e minori. Raggiunto questo primo climax di densità armonica ed energia sonora sprigionata dai quattro strumenti, l'arpeggio iniziale ritorna protagonista e funge da collegamento verso la seconda sezione, aperta per contrasto da uno strumento solo, seguito a poco a poco dall'ingresso di tutti gli altri, e caratterizzata, in antitesi con l'instabilità della prima, da una pressoché costante permanenza nel modo minore naturale di Do. E' l'arpeggio stesso, abbandonata la quarta eccedente in favore di una quinta giusta, a generare e accompagnare il restante materiale musicale della sezione (v. es. n. 6), tra cui assume particolare importanza un profilo melodico sincopato e raddoppiato in ottave. Poco prima del termine della seconda sezione, quasi a volerne annunciare il passaggio a quella successiva, al posto del raddoppio in ottave dell'elemento sincopato ricompare a tratti l'intervallo armonico di tritono, che aveva già plasmato la prima parte. La terza sezione non riproporrà però, come ci si aspetterebbe dopo la fine della seconda, le atmosfere armoniche della prima parte, bensì introdurrà a sorpresa un clima nuovo, più semplice e spensierato, incentrato sul modo maggiore di Mi bemolle e prevalentemente su armonie di settima secondaria di quarta specie (es. *Mib maj7*) e di triadi maggiori con sesta aggiunta. I materiali iniziali del movimento si conformeranno al rasserenato contesto armonico (v. es. n. 7), e per tutta la durata della terza parte si intrecceranno alle loro variazioni già apparse nei movimenti precedenti. Ficco aggiunge inoltre una breve coda finale, in cui l'arpeggio iniziale compare per l'ennesima volta, ripetuto all'unisono dall'intero quartetto, e il brano pare quasi ricominciare, come se il suo meccanismo generativo fosse inarrestabile.

Il virtuosismo brillante di questo primo tempo, improntato alla fluidità e alla precisione tecnico-ritmica, cede il passo, nel secondo movimento di *Claps*, alla ricerca di un'espressività delicata e dalle tinte quasi malinconiche, dove l'abilità degli interpreti si misura nella gestione dei suoni vocali e nel bilanciamento di questi con i timbri chitarristici, di cui costituiscono talvolta l'ombra o il prolungamento sonoro. La voce umana è in sostanza chiamata a svolgere una funzione eminentemente timbrica, strumentale, come si evince anche dalla mancanza di un testo da pronunciare, sostituito da sole vocali, in stile campionatore. Alle voci non vengono affidate linee particolarmente articolate, bensì successioni per gradi congiunti di soli suoni lunghi, in genere del valore di semibreve o di minima, in un tempo tranquillo di adagio in 4/4. La difficoltà

per gli esecutori meno avvezzi a una pratica corale potrebbe consistere nel dover calibrare l'intonazione della voce collettivamente e mantenerla costante per tutta la durata delle altezze cantate, anche quando alle chitarre sono affidati disegni che contrastano melodicamente o contrappuntano con suoni differenti la linea vocale. Ciò avviene ad esempio in apertura del movimento, dove a un lungo pedale sulla nota Fa, affidato dal compositore ad una o più voci *ad libitum*, si contrappongono dolci accordi della prima chitarra sola, in più occasioni dissonanti col Fa tenuto. Seppur non prive d'incroci, le parti cantate si distinguono, pur rimanendo nell'ambito di un *range* non troppo esteso, per la loro rispettiva maggiore o minore acutezza, similmente a vere e proprie parti corali, il che consente ai quattro musicisti di deciderne l'assegnazione in base alle caratteristiche e all'estensione della propria voce. La scrittura a parti strette appare prevalentemente adatta all'esecuzione da parte di un quartetto a voci pari (soli uomini o sole donne all'ottava superiore); tuttavia un'avveduta equalizzazione delle dinamiche – realizzabile in quanto il volume sonoro non raggiunge particolari picchi nel corso del movimento – renderebbe possibile anche una configurazione a voci miste equilibrate (due uomini e due donne) senza ricorrere ad avventurose trasposizioni disomogenee d'ottava, che falserebbero i rapporti di alcune voci con le altre e con i simultanei timbri strumentali.

Se le linee vocali mantengono una fisionomia pressoché costante nel corso del movimento, le parti chitarristiche si presentano viceversa sotto svariate sembianze: ad esempio, ai già citati accordi iniziali della prima chitarra, spezzati in brevissimi arpeggi ascendenti che da un basso appoggiato raggiungono bicordi o tricordi, si sovrappongono in seguito, spazializzati alternativamente tra le rimanenti chitarre, improvvisi fremiti acuti generati da rapidi tremoli tra altezze differenti, simili a campane a vento mosse da repentine folate d'aria. Seguono nuovi brevi arpeggi spezzati, che riecheggiano lontanamente (sebbene in tutt'altra atmosfera per via del tempo lento, delle diverse armonie e del timbro *étouffé*) quelli del primo movimento, anch'essi ascendenti, formati da poche note ed interrotti da una pausa. Il *clap*, singolo battito di mani che, come si è detto, nell'idea del compositore avrebbe occupato virtualmente, all'inizio del primo tempo, il silenzio improvviso successivo all'arpeggio, è qui rimpiazzato da un suono reale: quello delle armonie tenute dalle voci degli esecutori. Nel prosieguo del brano le chitarre giungono anche ad imitare questi tappeti vocali, costruendo le proprie architetture polifoniche su valori di semibreve o di minima col punto, per poi spingersi, nei momenti di massima densità compositiva del movimento, a eseguire in contemporanea molte delle tipologie d'intervento chitarristico impiegate singolarmente in precedenza.

Similmente al primo, anche il secondo tempo di *Claps* presenta una parte iniziale in cui gli elementi sia vocali che strumentali compaiono gradatamente, e altrettanto progressivamente si stratificano in un crescendo di densità sonora ed emotiva. La struttura formale interna di questa prima sezione è a sua volta divisibile in sei sottosezioni, ognuna costituita da un periodo regolare di otto misure, all'interno delle quali si svolge una progressione armonica che, pur con varianti (più accentuate nella prima e nella sesta sezione), si ripete similmente a mo' di passacaglia (vedi es. n. 8). Ogni nuova ripetizione del modello di otto battute è un'occasione per introdurre una nuova voce cantante e/o un differente disegno chitarristico, in aggiunta a



L'ambient music di Davide Ficca nasce in stretta simbiosi con l'arte contemporanea: qui sopra lo scultore acese Nino Ventura con una delle sue creature ittiche; a lato *Andromeda* (1984), acquaforte dell'artista torinese Alma Zoppegni.

impegnate in un *cocktail* timbrico di armonici ottavati e di suoni percussivi. Il rapido consumarsi di questa sezione intermedia prelude a un'immediata ripresa a pieno organico della parte iniziale del brano, con ulteriori quattro periodi di otto battute, nei quali avvengono variazioni nette del modello armonico della prima parte, e anche la riacquistata stabilità metrica del 4/4 viene turbata dalla comparsa, nel terzo dei quattro nuovi periodi, di gruppi ritmici irregolari sotto forma di scale ottoniche, composte da toni e semitoni rigorosamente alternati (il secondo modo della teorizzazione di Messiaen). Tale improvviso spostamento verso un contesto armonico più plumbeo è però rapidamente smentito dal materializzarsi, nelle parti di chitarra come nelle voci, di rischiaranti triadi di Fa maggiore con la terza dell'accordo sostituita da un'appoggiatura - non risolta - sul secondo grado melodico, che concludono il brano permettendo agli esecutori di pronunciare, in corrispondenza dell'accordo finale in sottovoce, la parola "Claps".

Nell'ambito della musica da camera, Ficca aveva in realtà già strizzato l'occhio all'universo pop in un suo precedente lavoro, come lo stesso titolo lascia intendere: *House Music* per ensemble chitarristico e tre chitarre concertanti, scritto nel 1991 per il *Tastar de Corda Guitar Consort*, che ne curò la prima esecuzione in quello stesso anno, sotto la direzione di Marco Cordiano e con Carmelo Lacertosa, Alessandro Valente e lo stesso autore nel ruolo di solisti. Tratti somatici riferibili al genere *house* - o alla *disco music* più in generale - sono effettivamente ricorrenti nella fisionomia del brano: dalla voluta ripetitività e semplicità delle brevi cellule melodiche e dei moduli ritmici, talvolta complessi ma mai complicati, alla ridondanza del *beat* dominante di semiminima nel tipico metro di 4/4, per citare i più evidenti. Vi sono comunque anche sottigliezze come quella, collocata tra la prima e la seconda parte del brano, dell'improvvisa pausa ad effetto dotata di corona, nell'arco della quale i corposi timbri precedenti sono liberi di risuonare poiché le corde vengono lasciate vibrare, allusione questa alla prassi, nella *house*, di ammutolire per qualche istante l'ostinato del basso e delle percussioni, lasciando emergere limpidamente i tappeti armonici sovrastanti.

Ficca manipola tutti questi ingredienti seguendo ricette estetiche diverse: l'involucro formale si rifà, ad esempio, a quello tipico del classicismo viennese, ossia la forma sonata bitematica e tripartita, con tanto di ponte modulante e l'aggiunta di un'introduzione (tra l'altro in un "estraneo" metro di 5/4, prima

del 4/4 di rito); mentre l'alternanza responsoriale di soli ed ensemble nell'esposizione richiama alla memoria la dialettica tra "concertino" e "tutti" del concerto grosso barocco. Nello sviluppo, a sua volta internamente tripartito secondo uno schema A-B-A', sia le tre chitarre concertanti che l'ensemble sono invece impiegati simultaneamente, seppur con una netta differenziazione di ruoli: le prime si occupano di riprendere gli elementi tematici precedentemente esposti, sminuzzandoli e ricomponendone i frammenti in un chirurgico incastro giocato tra i tre esecutori, mentre al *consort* è affidata un'articolata sezione ritmica, costituita dai variegati timbri percussivi intrecciati dall'autore. In *House Music* tale divisione dei compiti, così come la dialettica tra soli e tutti - entrambe prerogative dall'ampio organico disponibile - sono funzionali ad una logica di spazializzazione sonora del materiale musicale, agevolata anche dalla collocazione dei musicisti sul palcoscenico: l'autore prevede infatti una disposizione a ferro di cavallo dell'ensemble, diviso in tre sottogruppi di chitarristi che eseguono la medesima parte, con i tre solisti in posizione prominente.

Comporre lo spazio sonoro è del resto un pensiero artistico col quale Ficca si è confrontato a partire dalla sua primissima esperienza compositiva, maturata, come si è detto, nell'ambito dell'*ambient music*. *Andromeda* per voce, sintetizzatore, chitarre, mandolino e percussioni su nastro magnetico in quadrifonia è un brano del 1985, in cui il giovane Ficca si cimenta nella libera traduzione musicale dei segni grafici dell'omonima acquaforte astratta dell'artista contemporanea torinese Alma Zoppegni. Frecce, croci, spirali, simboli e forme geometriche stilizzate, sono gli improbabili grafemi di una scrittura immaginaria, appartenente a mondi altri e lontani, che Ficca trasforma in oggetti sonori, fonemi di un'altrettanto fantasiosa lingua, nella quale dialogano, in un collage intriso di una particolare vis ironica, la duttile voce di Luisa Castellani - interprete d'eccezione del repertorio contemporaneo - e un nutrito campionario di suoni concreti e di sintesi. Tra i primi spiccano quelli ricavati da una chitarra virtualmente de-costruita in tante piccole fonti sonore dalla differente e non tradizionale emissione timbrica. I suoni sintetici provengono invece dallo storico A.R.P. *Avatar* del 1977, uno tra i primi sintetizzatori per chitarra in assoluto. Al filone dell'*ambient music* appartiene anche *Ikthyrykon*, corposo lavoro per nastro magnetico quadrifonico, della durata di circa 45 minuti, nato nel 1993 come sonorizzazione per i disegni e le terrecotte a forma di pesce create dal poliedrico artista e

scultore acese Nino Ventura. «La “musica d’ambiente” – scrive Ficco nelle note di presentazione alla prima esposizione, tenutasi nel 1994 a Leinì, nel torinese – è pensata in funzione di un luogo, di un oggetto o di una situazione particolare. Da essi trae significato e a propria volta offre del soggetto una nuova chiave di lettura. Non è quindi semplicemente musica descrittiva, ammesso che la musica possa descrivere realmente qualche cosa, bensì, per quanto possibile, parte essa stessa dell’opera da sonorizzare». Fedele a tale linea programmatica, in *Ikthyrykon* Ficco costruisce una sorta di acquario sonoro immaginario, la cui essenza timbrica – anche qui non senza una nota d’ironia – è conforme alla particolare natura (di terracotta) delle creature ittiche di Ventura. Ecco spiegato l’utilizzo di timbri isolati, puntiformi, prevalentemente percussivi (marimba, xilofono, *steel drum*, metallofono) e volutamente secchi in quanto privi di riverbero, in contrapposizione all’idea di un ordinario ambiente acquatico. Ma l’organizzazione formale del brano svela uno scenario più articolato: a vivificare lo spazio sonoro dell’acquario, altrimenti a-temporale e quasi claustrofobico nella sua asciutta rarefazione, sono sei ulteriori e variegati episodi musicali, inseriti a pettine da Ficco nell’atmosfera precedente con funzione di contrasto, sia per l’accresciuta densità sonora, sfiorante a tratti il parossismo, sia per la multiformità dei materiali sonori (campioni di voci, spezzoni di brani corali, suoni di pianoforte, chitarra, flauto), che dei linguaggi e dei trattamenti elettronici impiegati. Il *pastiche* stilistico di questi interludi intende dar vita al caleidoscopico universo sottomarino rappresentato da Ventura, popolato di creature grottesche e stilizzate in forme che richiamano le estetiche del fumetto e del cartone animato (cfr. immagine a pag. 30). «Il riferimento al mondo dei pesci – scrive ancora Ficco – è, per usare un anagramma significativo, onirico e ironico allo stesso tempo: i brani, infatti, spaziano dal riferimento astratto alla “cartoonizzazione”. È un dialogo periodico, contrastato e senza possibilità d’intese, tra la caricatura (che altera e rende abnorme) e lo schizzo dell’artista (che semplifica e astrae). È quindi (come d’uopo in un mondo di pesci) un non-dialogo».

Lavori come *Ikthyrykon* e – ancor più – *Andromeda*, evidenziano meglio di altri la tendenza di Ficco a gestire la materia sonora

seguendo il bandolo di una drammaturgia intrinseca alla musica, non necessariamente pianificata a priori, nella quale gli elementi strutturali di ciascuna composizione si comportano da protagonisti di un processo narrativo che, con spontanea freschezza e non senza una certa dose di imprevedibilità, ne inscena le metamorfosi e le reciproche interazioni. Tale aspetto emerge, in conclusione del nostro percorso d’analisi, come principio estetico unificante della produzione compositiva di Davide Ficco, essendo riscontrabile tanto negli ultimi lavori quanto in quelli d’esordio. Del resto, al teatro musicale vero e proprio è da ascrivere una delle primissime tappe del suo percorso creativo: l’accennata collaborazione con Sergio Liberovici alla stesura delle parti strumentali di *Lussia Maria ovvero l’infanticida alla forca*, un’opera da camera per soprano, chitarra (liuto *ad libitum*) e teatrino di marionette, basata sul testo di un canto popolare piemontese tratto dalla nota raccolta tardo-ottocentesca di Costantino Nigra. Allestita per la prima volta nel 1985 all’*Aterforum Festival* di Ferrara, l’opera poté contare su un cast artistico spaziente dalla voce di Luisa Castellani alla chitarra di Ficco, dai disegni dal vivo di Ugo Nespolo all’animazione del teatrino (realizzato dall’artista triestino Walter Macovaz) da parte di Liberovici e di Francesco Casorati (figlio del pittore Felice), che ne curò anche le decorazioni. Successivamente alla *première*, ripresa e trasmessa dal terzo canale *R.A.I.*, lo spettacolo approdò su altri palcoscenici, tra cui, nel 1993, quello del *Festival Settembre Musica* di Torino, ancora con la Castellani, ma avvalendosi in seguito anche delle voci dell’attrice Paola Roman e del soprano Norma Fantini.

Davide Ficco desidera ringraziare sentitamente Mario Torta per la stesura del testo riportato nel libretto di Apasionata, compact disc uscito con lo scorso numero di GuitArt, in concomitanza con la prima parte del presente articolo.

Guitart n. 58

Pagg. 18, 26: Davide Ficco / Photo © Manuela Cerri

Pag. 20: Alberto Cogo, Davide Ficco, Carmelo Lacertosa, Luisa Castellani / Photo © Manuela Cerri

Pag. 24: da sin. Davide Ficco, Roberto Taufic Hasbun (cavaquinho)

Pag. 25: da sin. Luigi Locatto, Oscar Ghiglia (Accademia Chigiana, Siena 1982)

Pagg. 28-29: covers di *Métal Hurlant* (ed. *Les Humanoïdes Associés*)

Guitart n. 59

Pag.30, pesce in terracotta di Nino Ventura

Es. n. 1. *Trois Nocturnes de Poche*: schema delle principali altezze polarizzate nel I nocturno.

Es. n. 2. *Trois Nocturnes de Poche*: la struttura ad intervalli decrescenti delle volatine del I nocturno.



Es. n. 3. *Trois Nocturnes de Poche*: prime misure del II notturno (manoscritto originale).

♩ = 126

Es. n. 4. *Claps*: incipit del I movimento, affidato alla terza chitarra sola. In evidenza l'arpeggio ascendente interrotto da una pausa, primo elemento tematico del brano.

Es. n. 5. *Claps*: secondo elemento tematico del I movimento, affidato alla prima chitarra, mentre la seconda e la terza proseguono l'arpeggiato iniziale, e la quarta sollecita ritmicamente le corde oltre il capotasto.

Es. n. 6. *Claps*: transizione dalla prima parte e *incipit* della seconda parte del I movimento, affidato alla prima chitarra sola, che esegue una variazione del primo elemento tematico.

Es. n. 7. *Claps*: il rasserenato clima armonico di Mi bemolle maggiore nella terza parte del I movimento, con ulteriori variazioni degli elementi tematici principali.

Es. n. 8. *Claps*: modello semplificato della progressione armonica principale del II movimento, ripetuta più volte con variazioni, alludendo allo schema antico della passacaglia. Dal sapore arcaico anche i parallelismi discendenti tra le voci.