

Numero 04

Gennaio 2024

# auditoriumM

Rivista del Conservatorio di Musica "Stanislao Giacomantonio" di Cosenza



ISSN 2974-9360

WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT

MARIO GAUDIO  
VINCITORE DEL  
XVII PREMIO  
DELLE ARTI  
SEZ. ORGANO

IN INSERTO  
TRE STORIE  
DA MITO

**Sandro Cappelletto**  
e la sua *lectio magistralis*



# auditoriumM

**Direttore Responsabile** Francesco Perri

**Comitato Editoriale** Michele Bosio, Emanuele Cardi,  
Olga Laudonia

**Hanno scritto in questo numero:** Michele Bosio, Antonella Barbarossa, Letizia Butterin, Iliaria Centorrino, Federica Carnevale, Cecilia D'Amico, Fabio de Sanctis de Benedictis, Maria Greco, Giancarlo Rizzi

Il comitato editoriale valuta i testi da pubblicare nella rivista, valuta le proposte e i contributi offerti da autori interni ed esterni al Conservatorio, valuta e sceglie i contributi degli studenti previa segnalazione da parte dei rispettivi docenti, suggerisce modifiche e correzioni, fissa gli standard editoriali. Il comitato editoriale si riunisce periodicamente (in modalità on-line o in presenza) per discutere i contenuti delle pubblicazioni secondo un'impostazione che risulti coerente agli obiettivi preposti. L'impaginazione è a cura esclusiva della direzione che ne stabilisce le caratteristiche e le relative priorità editoriali.



Le finalità del progetto editoriale: divulgare la conoscenza musicale e artistica attraverso i contributi pubblicati, rafforzare l'immagine del Conservatorio, rinsaldare i legami con il territorio, fidelizzare i propri lettori (studenti e docenti dei Conservatori presenti sul territorio nazionale).

La Rivista è stata chiusa in redazione il 15 gennaio 2023. Non ha scopo di lucro.  
La collaborazione è aperta a tutti ed è da intendersi a titolo gratuito.

**Registrazione presso il Tribunale di Cosenza**  
**Registro Generale n° 2973/2023 e del Registro Stampa N° 2 /23**



FRANCESCO PERRI

## Editoriale

Il nuovo numero di auditorium si caratterizza per un intenso insieme di contributi che spaziano da Opusmodus, sistema di software informatico di autogenerazione della composizione musicale, alla bella ed esclusiva intervista di Nino Criscenti (autore Rai): un numero trasversale che si completa con la notizia del premio delle Arti e l'inizio di alcuni *Focus musicali* a cura di Antonella Barbarossa ed il nuovo linguaggio di comunicazione.

Il Conservatorio apre al 2024 con la nuova Stagione Concertistica, il protocollo con Cerisano per la creazione del primo Laboratorio di Audiovisivi ed una serie di iniziative artistico-culturali di grande pregio.

Numero 04

# Indice

Gennaio 2024



5  
SI RIPARTE

8  
COME SI DIVENTA  
UN MUSICISTA

16  
INTERVISTA A  
NINO CRISCENTI

31  
IL COSENTINO MARIO GAUDIO  
VINCE IL PREMIO NAZIONALE  
DELLE ARTI

36  
NOTE A MARGINE

42  
LA RECENSIONE

44  
INSERTO  
TRE STORIE DA MITO

# SI RIPARTE

DI MICHELE BOSIO

INAUGURAZIONE  
DELL'ANNO  
ACCADEMICO  
23/24

SANDRO CAPPELLETTO  
E LA SUA LECTIO  
MAGISTRALIS



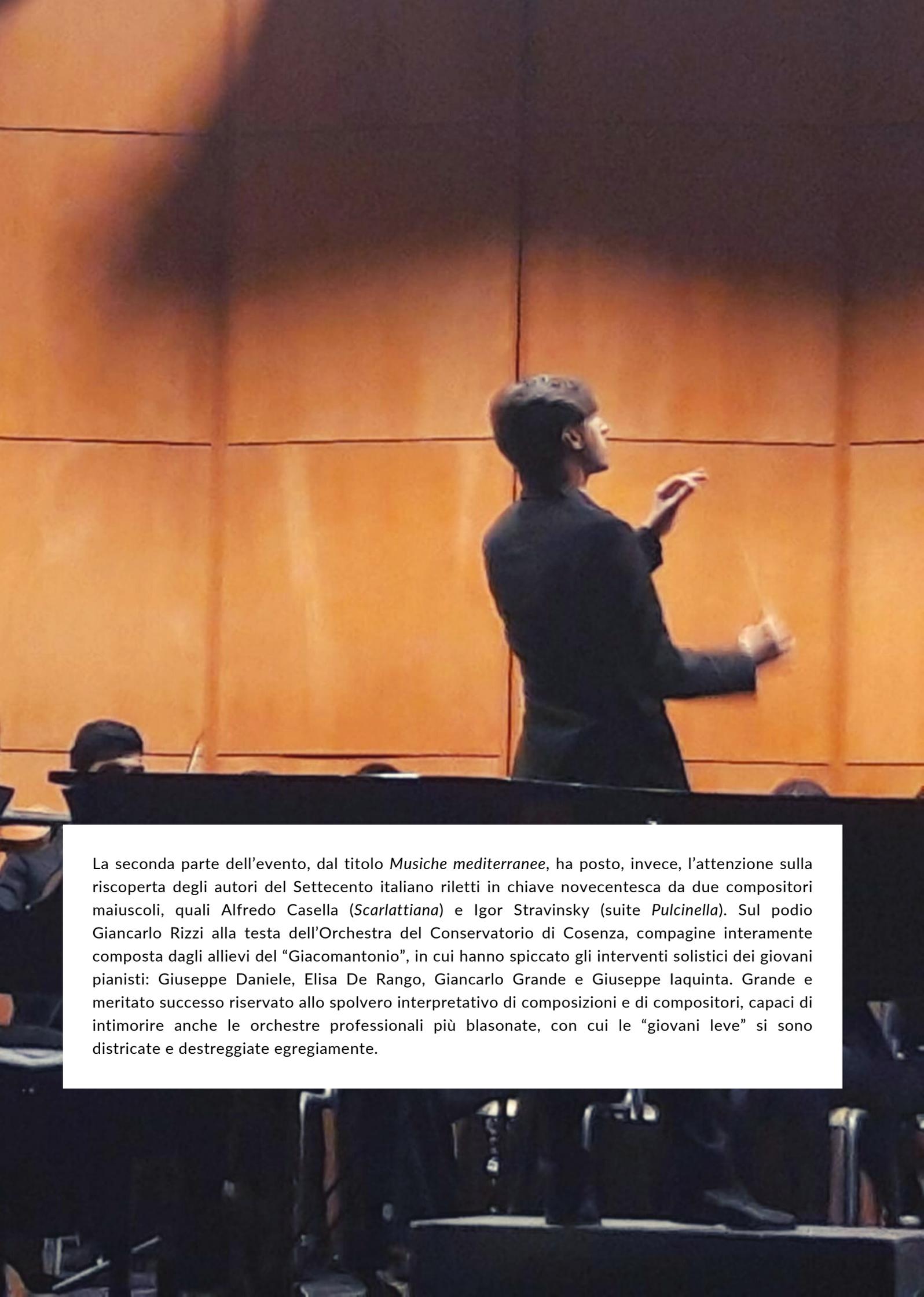
# L'ARTE MI HA TRATTENUTO

**Sandro Cappelletto durante la *lectio magistralis***

Per l'inaugurazione dell'Anno Accademico del Conservatorio "Stanislao Giacomantonio" di Cosenza non avrebbe potuto esserci migliore auspicio, poiché la tensione artistica verso il Bello – la Musica – ha fatto il paio con il compositore *monstre* che più di tutti, all'interno della storia della musica occidentale, ha incarnato con il proprio esempio di vita interiore il messaggio di fratellanza universale, che travalica ampiamente epoche storiche e contingenze politiche. La prima parte del programma pomeridiano, svoltosi il 18 gennaio scorso presso l'*Auditorium* Casa della Musica di Cosenza, ha visto protagonista Sandro Cappelletto impegnato nella *lectio magistralis* dal titolo «*L'arte soltanto lei mi ha trattenuto*». La musica come salvezza nel pensiero di Beethoven.

“OH  
PROVVIDENZA  
CONCEDIMI  
UN GIORNO  
DI PURA  
GIOIA”

Un percorso che dal cosiddetto “Testamento di Heiligenstadt”, consapevole autocoscienza dei limiti fisici cui un compositore non vorrebbe mai soffrire – la sordità incipiente o totalizzante – diventa divinazione, preveggenza, verso un messaggio che solo chi riceve il dono della profezia può illuminare, solo, l'intera Umanità: «O provvidenza concedimi ancora un giorno di pura gioia – Da tanto tempo ormai non conosco più l'intima eco della vera gioia – Oh quando – quando, Dio Onnipotente – potrò di nuovo sentire questa eco nel tempio della Natura e nel contatto con l'umanità. – Mai? – No! – Oh questo sarebbe troppo crudele». Un attentissimo pubblico ha riservato la dovuta concentrazione a chi della divulgazione si dotta, esente da didascalismo o da sterile erudizione – il professor Cappelletto – è lungimirante esempio.



La seconda parte dell'evento, dal titolo *Musiche mediterranee*, ha posto, invece, l'attenzione sulla riscoperta degli autori del Settecento italiano riletti in chiave novecentesca da due compositori maiuscoli, quali Alfredo Casella (*Scarlattiana*) e Igor Stravinsky (suite *Pulcinella*). Sul podio Giancarlo Rizzi alla testa dell'Orchestra del Conservatorio di Cosenza, compagine interamente composta dagli allievi del "Giacomantonio", in cui hanno spiccato gli interventi solistici dei giovani pianisti: Giuseppe Daniele, Elisa De Rango, Giancarlo Grande e Giuseppe Iaquina. Grande e meritato successo riservato allo spolvero interpretativo di composizioni e di compositori, capaci di intimorire anche le orchestre professionali più blasonate, con cui le "giovani leve" si sono districate e destreggiate egregiamente.

A high-angle, wide shot of a grand, ornate theater during a performance. The stage is filled with an orchestra of musicians. The audience is seated in multiple tiers of balconies, all illuminated by warm, golden lights. The theater's architecture is highly detailed with gold leaf and intricate carvings. A large red curtain is partially visible on the left side of the stage.

DI GIANCARLO RIZZI

# COME SI DIVENTA UN MUSICISTA

IL GIOVANE STRUMENTISTA COMINCIA ...

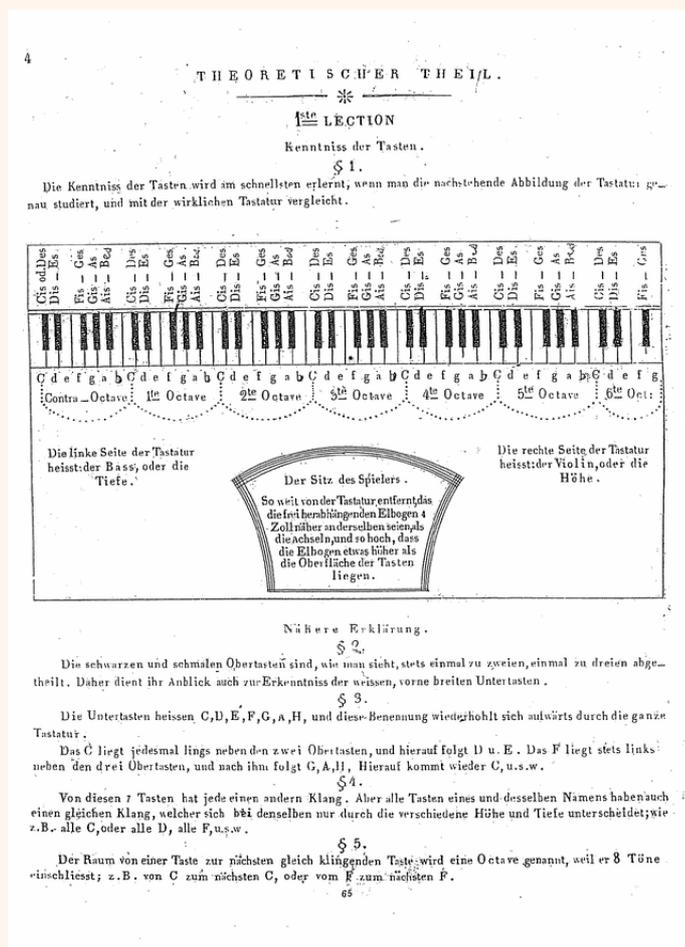
Una delle prime domande che nelle interviste vengono poste ai musicisti, di ogni genere ed età, è spesso «come hai cominciato a studiare il tuo strumento?». Si tratta di una domanda che può sembrare scontata ma che, posta nel modo corretto, ci può far capire molti più aspetti della musica occidentale di quello che si potrebbe immaginare a prima vista.

Partiamo da quella che è l'esperienza di quasi tutti noi. Chi più chi meno, si inizia spesso a suonare uno strumento da bambini, di solito dietro la spinta della famiglia. Quanto più una famiglia è appassionata di musica - magari i genitori o i parenti sono musicisti a loro volta - tanto più presto si inizia.

La formazione di un musicista inizia con lo studio di uno strumento, spesso dopo un anno di propedeutica musicale sullo strumentario Orff, e continua per i più appassionati con l'iscrizione presso un conservatorio. Il giovane strumentista comincia così un percorso a tappe, grazie a una serie di metodi di studio, di raccolte di esercizi progressivi (aumenta la difficoltà dal semplice al complesso) e mirati. Ogni esercizio, ogni gruppo di esercizi, è rivolto allo studio di un particolare problema. Prendiamo ad esempio il pianoforte, nel bene e nel male lo strumento più insegnato negli ultimi centocinquanta anni. Il giovane pianista, sotto la guida esperta del suo insegnante, comincerà con un libro di esercizi (specialmente Hanon e Czerny) in cui affronterà un problema tecnico per volta: frammenti di scale alla mano destra e alla mano sinistra, frammenti di arpeggi, il passaggio del pollice e così via negli anni fino agli studi per le ottave, per le doppie seste, per l'espressività, per il legato.

“

**La formazione di un musicista inizia con lo studio di uno strumento, spesso dopo un anno di propedeutica musicale sullo strumentario Orff**



La formazione professionale all'interno di un conservatorio prevede un piano di studi preordinato, degli esami progressivamente più difficili con repertori omogenei e un esame finale.

Al di là delle riforme e delle variazioni in questo schema, si tratta di un processo di insegnamento che è comune a tutta la cultura musicale occidentale/europea. La domanda «come hai iniziato/imparato a suonare uno strumento?» avrebbe quindi risposte molto simili.

È sempre stato così nella storia della musica occidentale? Se ponessimo questa domanda a musicisti illustri del passato, da Monteverdi a Bach, da Mozart a Schumann, otterremmo risposte molto diverse tra loro.

Proviamo a compiere in modo molto sintetico il percorso a ritroso nella storia della musica, partendo dai compositori attivi tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del nuovo secolo. Gustav Mahler, forse l'ultimo erede diretto della tradizione occidentale prima dell'arrivo delle Avanguardie, si forma come musicista presso il Conservatorio di Vienna dove si diploma nel 1878. Il suo strumento è il pianoforte. Maurice Ravel studia presso il Conservatorio di Parigi, il suo strumento è il pianoforte, come anche Claude Debussy, che condivide lo stesso percorso più o meno negli stessi anni. Bela Bartok è un diplomato in pianoforte presso l'Accademia Reale di Budapest.

Giacomo Puccini, nato in una famiglia di musicisti, dopo gli studi all'Istituto Musicale della sua città, si forma come pianista e come compositore presso il Conservatorio di Milano.

Potremmo continuare a lungo, ma i risultati sarebbero simili, quasi tutti i compositori nati dopo il 1850 condividono lo stesso percorso: prendono le prime lezioni di strumento in famiglia, o da un musicista locale, per poi andare a studiare presso il conservatorio e da lì iniziare la carriera professionistica e quasi tutti sono pianisti prima di diventare compositori.

Che succede se poniamo la stessa domanda ai musicisti della generazione precedente, quelli nati per capirci tra il 1800 e il 1830 come Verdi, Liszt, Schumann, Brahms? Prendiamo, ad esempio, due vicende quasi contemporanee, quella di Verdi, nato nel 1813 e quella di Liszt, nato nel 1811. Verdi inizia ad avvicinarsi alla musica fin da piccolo, riceve le prime lezioni dal maestro di scuola del paese che è - si faccia attenzione a questo dettaglio - anche organista. La sua formazione di tastierista, prima su una spinetta, poi sull'organo, più avanti su un pianoforte, prosegue poi con musicisti locali, l'organista della chiesa, il direttore della banda locale, fino all'esame di ammissione al Conservatorio di Milano in cui non verrà ammesso e che oggi giorno porta il suo nome.

Liszt si avvicina alla musica grazie al padre, che è un amministratore della famiglia Esterhazy, alla cui corte aveva lavorato niente meno che Haydn. Proprio la frequentazione con una realtà musicale così importante spinge il padre del piccolo Franz a fargli studiare musica a Vienna dove è allievo di pianoforte di quel Carl Czerny che tutti i pianisti conoscono bene, essendo egli autore di una delle prime raccolte di esercizi progressivi per il pianoforte, la famigerata *Czerniana* appunto. Liszt tenterà l'ammissione al Conservatorio di Parigi, diretto allora da Cherubini, ma non verrà ammesso perché straniero.



Pertanto, l'idea di un istituto che formi musicisti di professione nasce con l'esperienza della Rivoluzione francese e negli anni successivi si allarga a nuove città sotto l'influenza culturale napoleonica. La questione si ascrive in un quadro più ampio. A seguito della Rivoluzione francese, infatti, erano state fondate a Parigi varie istituzioni che avevano come scopo quello di dare una formazione altamente specializzata gestita però dallo Stato; ne sono un esempio l'Ecole Normale (1794), il Conservatoire des Arts et Metiers (dello stesso anno), nati con lo scopo di fornire istruzione di alto livello nel campo della tecnica, dell'industria, dell'insegnamento. Due questioni sono rivoluzionarie nella fondazione di queste scuole, compreso quindi il Conservatoire de Musique. Una è la 'democratizzazione' della formazione superiore, che viene quindi aperta a tutti i cittadini indipendentemente dal loro cetto sociale di appartenenza, in linea con i principi base della rivoluzione; l'altra è la sottrazione - per la prima volta dopo tanti secoli - del predominio della Chiesa sull'istruzione superiore. Le scuole infatti diventano laiche. A ciò si aggiunga l'idea nata dalla cultura illuministica - cruciale per il nostro discorso - che si può insegnare una materia, un'arte, una pratica, in modo organico e organizzato. La didattica diventa, cioè, una scienza, con modelli replicabili e applicabili a tutti. È proprio da questa idea che nascono i trattati, i manuali e soprattutto le raccolte di studi progressive per lo strumento. Imparare a suonare, a dipingere, a scrivere, a costruire un ponte, sono un processo didattico che si può impostare per gradi e che si può replicare. Nasce da qui l'impostazione del conservatorio moderno, un insegnamento progressivo, che divide problemi complessi in problemi più semplici (la mano destra, poi la sinistra, gli arpeggi etc.) e che sviluppa esercizi mirati a risolvere differenti passaggi uno alla volta in modo organico.

È evidente la similitudine con quello che negli stessi anni sta avvenendo nel mondo della manifattura, il passaggio da una produzione artigianale a quella industriale, fatta di scomposizione di un processo complesso in passaggi più semplici, replicabili, modulari. In altre parole, dietro l'idea della didattica che viene impostata nel Conservatoire francese c'è la stessa mentalità pratica e tecnica che anima la parte ingegneristica della rivoluzione industriale. Questo processo ha un effetto enorme sul mondo della musica dei decenni successivi: i metodi didattici sviluppati con questo principio, quelli di Czerny, di Clementi e di molti altri, in molti strumenti differenti portano alla crescita rapida e diffusa del livello tecnico degli strumentisti. In altre parole, lo sviluppo e la circolazione di sistemi di insegnamento fanno sì che lungo tutto l'Ottocento la qualità media dei musicisti si alzi in modo vertiginoso, consentendo ai compositori di scrivere musica sempre più difficile tecnicamente e sempre più complessa, non solo dal punto di vista della musica solistica ma anche del repertorio orchestrale.

Tuttavia, l'idea di un conservatorio a Parigi, come anche nelle città italiane, si sviluppa a partire da realtà già esistenti. In particolare, in Italia, istituzioni con lo scopo di insegnare la musica esistevano già nel mondo pre-Rivoluzione francese e si chiamavano, in diversi casi, "Conservatorio". È il caso di Napoli, dove esistevano quattro conservatori attivi già dalla metà del 1500, o quello di Venezia, dove simili istituzioni si chiamavano "ospedali". Si trattava però di realtà molto diverse dal conservatorio come lo intendiamo ora, essendo di base degli istituti di *welfare* sociale per l'infanzia povera o abbandonata; anzi, la parola stessa conservatorio in molte situazioni era un sinonimo di orfanotrofio. Nelle città italiane per fare fronte al numero enorme di bambini abbandonati, orfani o troppo poveri, sorsero a partire dal '500, istituti volti ad alleviare questa piaga sociale. Si trattava di istituzioni indipendenti che si finanziavano con offerte e donazioni testamentarie e che normalmente avevano un consiglio di amministrazione proprio slegato sia dal potere ecclesiastico che da quello secolare. Questi istituti raccoglievano un vasto numero di bambini ai quali veniva insegnato un mestiere, tra cui la musica. Non si trattava quindi di istituti musicali, ma di luoghi la cui attività principale era di carattere sociale, in cui la musica era uno degli aspetti. Tuttavia, l'importanza del suo insegnamento non era affatto secondaria. Gli allievi infatti formavano spesso cori e orchestre che, come primo compito, dovevano curare la parte musicale dell'attività liturgica legata a questi istituti che poi, durante il '700, sviluppano anche una apprezzata vita musicale fatta di concerti strumentali. Un esempio fra i tanti è sicuramente quello dell'Ospedale della Pietà di Venezia, antichissimo istituto, ancora oggi esistente, famoso perché vi insegnò Antonio Vivaldi. Presso l'Ospedale della Pietà, che era solo uno dei quattro grandi istituti di questo tipo a Venezia, veniva insegnata la musica ad alcune tra le bambine e ragazze ospiti, e in particolare il canto e gli strumenti ad arco. Una parte consistente della produzione di Vivaldi era infatti destinata proprio alle soliste e all'orchestra, tutta al femminile, di questo pio istituto. Lo stesso Vivaldi, poi, costituisce l'esempio di chi ha avuto il primo approccio con la musica in famiglia, in particolare con il padre che era barbiere ma arrotondava suonando il violino in teatro.

Un caso particolare e legato invece a questi 'istituti di *welfare*' è quello di Domenico Cimarosa, i cui genitori erano un muratore e una lavandaia. Morto il padre per un incidente sul lavoro, Cimarosa, ancora bambino, ricevette i primi rudimenti dall'organista del monastero vicino al quale la madre vedova abitava e quindi fu ammesso al Conservatorio di Santa Maria di Loreto, uno dei quattro istituti per l'infanzia operanti a Napoli.

Un caso esattamente opposto a quello di Cimarosa è la vicenda di Benedetto Marcello. Egli, infatti, a differenza di tutti i musicisti citati fino ad ora, appartiene all'aristocrazia veneziana e questo sarà determinante nel suo approccio alla musica. Anche Marcello, infatti, si avvicina alla musica in famiglia, perché il padre e la madre ne sono appassionati e nel loro salotto si suona spesso e con musicisti di qualità. La sua istruzione continua con gli stessi maestri che operano nelle chiese veneziane o negli "ospedali", seppur privatamente. A differenza di quasi tutti i musicisti finora citati, Marcello riceve anche un'istruzione letteraria di buon livello. Tuttavia, la differenza paradossale rispetto agli altri è che, pur essendo molto dotato e molto appassionato per la musica e pur avendo alle spalle una famiglia senza ristrettezze economiche, non farà il musicista di professione. Nella società della pre-Rivoluzione, infatti, ciascuno deve saper stare al proprio posto, in basso o in alto che sia. Benedetto Marcello fa parte dell'aristocrazia e quindi deve occuparsi dell'amministrazione statale; fare il musicista di lavoro, e non solo per diletto, non gli è permesso da quelle stesse regole sociali che escludono dalla politica tutti gli altri.

Come si diventava dunque musicisti prima dell'istituzione del conservatorio nella Francia della Rivoluzione? La domanda da cui siamo partiti, posta ai musicisti nati prima della Rivoluzione francese e della Rivoluzione industriale, avrebbe risposte molto diverse da quelle viste fino ad ora. La società del cosiddetto Ancien Régime era, infatti, radicalmente diversa sia nei suoi aspetti socio-culturali che in quelli economici rispetto al mondo del XIX secolo. Fare musica è, più che una nobile arte, un mestiere come un altro e come tutti gli altri mestieri del mondo prerivoluzionario si eredita dalla famiglia. È il caso di Bach, di Mozart, di Beethoven, i cui genitori sono musicisti al servizio di una corte aristocratica o di un alto prelato. Come il figlio del falegname diventa a sua volta falegname dopo aver compiuto il suo apprendistato nella bottega del padre o di un parente, così succede anche per la musica. È dunque l'unico modo in cui si diventa musicisti professionisti? Alcune importanti esperienze ci mostrano che c'è almeno un'altra strada: è il caso di Haydn.

Il padre di Haydn fa un mestiere umile e suona l'arpa in modo dilettantesco; il figlio, che mostra capacità musicali, entra nel coro della chiesa della sua città e in seguito nel coro della Cattedrale di Vienna. È all'interno di questa realtà che impara a suonare il violino e gli strumenti a tastiera.

Come già visto per Schubert, la strada per un ragazzo dotato per la musica che non provenga da una famiglia di musicisti di mestiere è quella di entrare nel coro di una cattedrale, di un importante monastero, e lì di ricevere un'istruzione, anche musicale, in cambio del suo lavoro di cantore. Da evidenziare è l'enorme importanza che aveva il coro all'interno del rito religioso dell'epoca e di come questa attività fosse aperta solo a cantori uomini o fanciulli, non essendo permesso alle donne di cantare in chiesa. Non è un caso che l'attività di Bach a Lipsia fosse proprio quella del maestro del coro dei ragazzi. La formazione di un musicista nel mondo 'pre-conservatorio' era di base una formazione vocale, sia che fosse fatta in famiglia come contributo all'attività lavorativa del padre (è il caso della famiglia Bach) oppure all'interno del coro di un'istituzione. Altro elemento di notevole differenza con il mondo del XIX e XX secolo è il fatto che quasi tutti, per non dir tutti, i compositori del '600 e del '700 oltre ad essere di base dei cantanti, suonano uno strumento ad arco oltre che una tastiera. Si tratta di una differenza non da poco che si vede in modo evidente nelle partiture orchestrali. Quelle del '700 sono concepite direttamente da violinisti per un insieme di archi. Le idee musicali nascono con l'arco in mano, così come i fraseggi e le articolazioni. Banalmente, non esiste il concetto di 'orchestrazione' ma la musica nasce già in partitura. Un abisso ci separa dal modo di scrivere musica di Puccini o di Mahler che completano l'opera al pianoforte e solo in un secondo momento orchestrano (distribuiscono, cioè, le parti tra gli strumenti). Non è un caso che suonare le opere di Puccini al pianoforte sia particolarmente comodo, mentre quelle di Mozart risultino molto più comode al violino!

Le differenze nella formazione musicale tra il pre e il post invenzione del conservatorio sono enormi e hanno un peso molto grande sul modo in cui i compositori concepiscono la musica, cantanti e strumentisti dell'orchestra gli uni, pianisti gli altri. Garzoni di bottega dall'enorme talento prima, studenti di un'istituzione che fornisce metodi, programmi, titoli di studio ufficiali poi.

Il discorso potrebbe continuare molto a lungo e meriterebbe uno studio approfondito su molti aspetti, tra cui la risposta a un'altra importante domanda, ovvero «come si diventa compositori?», ma sarebbe un tema che esula dai tempi e dai modi di questo breve articolo. Il nostro modesto intento non è quello di dare delle risposte ad argomenti così complessi, ma quello di suscitare delle curiosità e di aprire una riflessione sull'importanza dei primi approcci nell'infanzia al mondo della musica, come fondamento di un intero mondo musicale. Da anni ormai c'è la coscienza dell'importanza dello studio di uno strumento sia per lo sviluppo psico-fisico, sia per l'importanza che questo primo passo riveste nella trasmissione, di generazione in generazione, dell'enorme patrimonio musicale accumulato nei secoli; e tuttavia, come molti dati ci dimostrano, nel nostro paese non si è ancora data all'educazione musicale e alla pedagogia musicale l'importanza che esse meritano. Guardare alle esperienze del passato ci aiuta a renderci conto che la diffusione e la conservazione del nostro patrimonio culturale non sono affatto scontate, richiedendo un continuo lavoro per adattarsi ai mutamenti della società.

*Nelle immagini, due pagine tratte dall'introduzione del volume di Carl Czerny "La breve Scuola teorico-pratica per Pianoforte per principianti" ("Kleine Teoretisch-praktische Pianoforte-Schule für Anfänger")*

esclusiva

# NINO CRISCENTI

DI CECILIA D'AMICO



***RIGGITANU SUGNU E  
MINNI VANTU***



*Nino Criscenti, lei è nato a Reggio Calabria e ha compiuto la sua formazione nella sua città natale: quando ha deciso di trasferirsi a Roma, e perché? È stato difficile affrontare fin da giovanissimo un ambiente così diverso?*

“Riggitanu sugnu e minni vantu”. Lo dico per gioco, per puro divertimento, non come affermazione (sono lontano dal campanilismo quanto dal nazionalismo), e lo dico anche perché mi piace il dialetto, e quando mi si presenta un’occasione lo uso e mi spiace che mi capiti raramente. Sono settant’anni almeno che ho lasciato la Calabria, il calabrese non solo non lo parlo, non posso neppure dire di conoscerlo per davvero, ma ce l’ho dentro di me, e quando lo sento, le poche volte che mi capita di sentirlo, aguzzo l’udito, non riesco a decifrarlo appieno, ma mi incanta. Quando ne ho l’estro mi metto a declamare agli amici qualche “dispittu”, sentito da ragazzo e non uscito dalla memoria così come non sono andate via parole stupende, “ammasuna” per esempio, bel francesismo sentito in bocca alla contadina che invitava le galline a rientrare nel pollaio, à la maison.

Reggino, sì, con negli occhi ancora il castello aragonese, che avevo proprio davanti alla mia scuola elementare, la Principe di Piemonte, e il lungomare, “il più bel lungomare d’Italia” dico quando mi capita, forse non è il più bello ma bello è di sicuro ed è da Reggio che si ha la più bella veduta dell’Etna, e poi c’è la meraviglia della Fata Morgana – “io l’ho vista”, vanteria con gli amici – e negli occhi c’è la tarantella ballata a sfinimento alla “festa maronna”, la festa della Madonna, ci sono i marmi del museo archeologico, c’è la pasticceria del corso, ci sono le bagnarote che scendono dal traghetto colme di sale preso a Messina e nascosto nelle tasche delle tante gonne addosso una sull’altra, c’è il pescatore col carretto che grida “u’pisciu’pisci” da cui compravamo la “nannata”, ovvero la neonata, cioè i latterini che piccoli come quelli non li ho mai più visti.

“Riggitanu”, sì, ma preferisco “calabrese, di tutta la Calabria, ultra e citra”, come dico quando mi chiedono di dove sono. Nato a Reggio, vibonese da parte di padre, delle Serre da parte di madre con origine cosentina, di Morano. La mia Calabria è quella di Reggio ed è quella del mare di Tropea, dei faraglioni di Parghelia, di capo Vaticano, di Praia a mare, di Squillace, della Cattolica di Stilo, del teatro greco di Locri, di Scilla, della spiaggia di Bianco, degli olivi di Rosarno.

Sono un calabrese romanizzato: fino alla terza media a Reggio, dalla quarta ginnasio a Roma, al Virgilio di via Giulia. Problemi? No, solo qualche puntura, piccola però: “Calabrese, terrone”, si diceva anche a Roma allora, non solo al nord. Il Virgilio era invece un mondo aperto che mi ha fatto sentire accolto, professori straordinari, iniziative extrascolastiche, l’Agimus ricordo, le prove generali dei concerti con l’Agimus. E le passeggiate romane, da solo, con i genitori, con compagni di classe, quanto ho camminato, quanto ho visto di Roma già negli anni del liceo, l’antico, il moderno, chiese, palazzi, musei, e non mi perdeva una mostra, né i film d’essai quando ancora non c’erano i cinema d’essai. Così, Roma è diventata la mia città.

Questo non significa che cancello la Calabria, no, mi sento calabrese quanto mi sento romano, ma nella mia formazione non c’è Reggio, c’è Roma e c’è anche – e non può non esserci – quello che si deposita dentro di noi negli anni dell’infanzia e dell’adolescenza, quindi c’è anche la Calabria. Se amo il paesaggio rurale, per dire, lo devo alle estati passate da piccolo nella campagna dei nonni paterni presso Vibo, è lì che ho scoperto la bellezza delle querce, degli olivi, delle vigne, sento ancora il sapore di quell’uva zibibbo e non ho dimenticato la veduta dalla terrazza della casa dei nonni, in primo piano il grano alto e giallo oro, in fondo il verde delle viti e degli olivi e in lontananza l’azzurro dei monti. Ho tante visioni che sono dentro di me, la più bella forse è la mietitura, con la trebbiatrice, l’enorme meravigliosa macchina rossa che divorava i covoni e da una parte tirava fuori i chicchi dalla spiga, dall’altra la paglia, dappertutto volava polvere e pula, perciò tutti quelli che ci lavoravano erano incappucciati, io volevo fare qualcosa, ma mi tenevano lontano, solo quando la macchina si fermava e la polvere si era posata potevo avvicinarmi alla trebbiatrice e allora cercavo di dare una mano alle donne che con la scopa raccoglievano i chicchi sparsi da tutte le parti, non se ne doveva perdere neppure uno. Ma se i miei genitori non avessero deciso di trasferirsi a Roma non penso che avrei fatto il giornalista.

Mi sono laureato alla Sapienza in Giurisprudenza, ma l'ho fatto per tradizione familiare, non mi vedevo né avvocato né magistrato, avevo in testa il giornalismo, già al liceo dove con alcuni compagni avevamo aperto un giornale, la mia prima intervista è su quelle pagine, è a Vittorio Gassman che avevo visto nel Kean e nell'Oreste di Alfieri, ma si potrebbe anche dire che avevo cominciato a Reggio, a dieci anni, mi ero appassionato di ciclismo, sentivo le radiocronache del Giro d'Italia e subito dopo mi mettevo a scrivere su un quaderno una cronachetta della tappa. Vocazione innata? Chi lo sa? Mi piaceva anche fotografare, e mio padre mi comprò presto una macchina fotografica, ma nel giro di poco tempo mi venne il desiderio della cinepresa e a diciotto anni riuscii ad averla, una 8 millimetri giapponese, non la 8 millimetri che mi aveva fatto sognare, la Bolex Paillard che avevo visto nella vetrina di un negozio in via Cavour. Ma con una Bolex Paillard, quella importante, quella professionale, a 16 millimetri, in mano a un operatore della Rai, ebbi il battesimo del mio lavoro da giornalista televisivo nel 1966, nella Firenze dell'alluvione, a vedere e far parlare gli angeli del fango.

*Come sono stati gli inizi della sua carriera di giornalista? Ha subito pensato di volersi dedicare al giornalismo televisivo, o ha fatto altre esperienze? Come sono stati gli esordi del suo rapporto con la Rai, in tempi così diversi da quelli attuali?*

Non pensavo alla televisione, pensavo al giornalismo, non mi chiedevo se di carta, di radio o tv, anche se il mio amore per la cinepresa ha sicuramente fatto la sua parte. La tv era nata da poco ed era fatta soprattutto di sceneggiati, varietà e qualche programma culturale. Sarà Biagi ad aprire nel '62 la strada del giornalismo televisivo d'inchiesta con RT, Rotocalco televisivo. Era questo il giornalismo che mi attraeva, quello che stava dentro il fatto, che ti faceva vedere il contesto, ti dava le implicazioni, quindi l'inchiesta, il reportage. Mi interessava l'attualità. E come si poteva essere indifferenti? Sono entrato nei vent'anni quando tutto si è messo in movimento, cadevano i tabù, si aprivano nuovi scenari, nascevano nuove parole: programmazione economica, decolonizzazione, coesistenza pacifica, Terzo Mondo. L'America era quella di Kennedy, l'Urss quella di Kruscev, la chiesa cattolica quella di Papa Giovanni, del Concilio, della Pacem in terris. Tutto si sgretolerà nel giro di pochi anni, ma quel mondo in movimento era troppo affascinante per non cercare di raccontarlo. La strada era lunga, però. A me è capitato di entrare un giorno nell'autunno del 1966 nella redazione di un programma settimanale che sarebbe andato in onda su Rai 2 in prima serata da gennaio a giugno del 1967. Si intitolava *Giovani*. Era la prima volta che in televisione si parlava dei giovani, o meglio li si faceva parlare, li si vedeva, li si ascoltava. Di che cosa? Di loro, di sé stessi, dei loro problemi e delle loro passioni, delle condizioni di vita, della scuola, del lavoro, dei rapporti personali e interpersonali. E della loro musica. In ogni puntata, l'incontro con una grande figura, Lucio Dalla, Celentano, i Rolling Stones. Quattro mesi di preparazione e si arriva alla vigilia della prima puntata. Si sceglie di aprire con una grande storia, quella di Franca Viola, la ragazza siciliana che aveva avuto il coraggio di dire di no al matrimonio riparatore. Vengo incaricato di intervistare Franca Viola, ci provo, ma non riesco neppure a parlarle al telefono. Mi chiedo allora: ma che ne pensano le ragazze e i ragazzi di Alcamo, da che parte stanno, con Franca o contro di lei? Tutta la redazione è d'accordo, e così andiamo ad Alcamo, la città del fatto, riempiamo il teatro di giovani, e quello diviene il primo di una serie di incontri per sentire i giovani in confronto tra di loro sul luogo stesso di un grande fatto di interesse sociale, politico, culturale.

A *Giovani* ho avuto anche l'opportunità di fare la mia prima inchiesta, e l'ho fatto su uno spicchio di realtà che ci si guardava bene dal mettere in luce: sono andato in Sicilia per far conoscere la vergogna del lavoro minorile, sono andato a vedere e far parlare i carusi, le vittime del lavoro minorile.



Qualche mese dopo, è l'estate del 1967, entro al Telegiornale (allora unico, l'anno dopo nascerà il Tg del secondo canale) e, dopo qualche settimana di lavoro redazionale di pura routine, mi vedo affidare il compito di realizzare un'inchiesta sull'emigrazione interna. Tema di grande interesse per me, ma soprattutto un'occasione d'oro per la mia formazione. Mi viene accostato un regista, giovane, e già con bel numero di documentari nel curriculum, colto, simpatico: Vittorio Nevano. Tre settimane di riprese, da sud a nord, due settimane di montaggio. Per me cinque settimane di scuola. È da lui che ho imparato a girare e montare. Una gran mano la sua, talento, stile. I suoi lavori degli anni Ottanta sui grandi della danza, da Carolyn Carlson a Elisabetta Terabust ad Antonio Gades, sono dei capolavori. Andate in onda le due puntate sul primo canale, a settembre mi trovo nella redazione di quello che allora era il più bel programma giornalistico, TV 7, e lì la mia prima inchiesta è sulle Braccia giovani, questo il titolo, le braccia degli apprendisti, una realtà dove era tutt'altro che chiaro il confine tra l'apprendistato e lo sfruttamento del lavoro. Per TV7 sono andato nelle università e nelle scuole della contestazione studentesca, nelle fabbriche a vedere le condizioni del lavoro, nelle periferie a vedere le condizioni di vita, sul territorio a cogliere i primi segni di inquinamento, ho incontrato i ragazzi della dispersione scolastica e coloro che cercavano la strada per riportarli a scuola, i giovani del sud che emigravano a nord e quelli che il lavoro lo reclamavano sul posto, ho seguito la contestazione del '68, nelle università e nelle scuole; sono stato inviato all'estero, e ho intervistato i protagonisti più diversi di quel tempo, l'economista John Kenneth Galbraith, il semiologo Roland Barthes, l'arcivescovo di Recife dom Helder Camara, la voce più forte contro la dittatura militare del Brasile.

Queste e tante altre storie per un giornalismo fatto sul posto, con i protagonisti del fatto, del problema, per costruire un racconto che fosse in grado di far conoscere lo stato delle cose. Era una Rai aperta, curiosa, quella d'allora. Era possibile fare dei lavori molto impegnativi, di studio, ricerca e realizzazione piuttosto complessa, per esempio l'inchiesta del 1975 intitolata Come cambia la scuola. Esperienze in Europa, girata in Francia, Svizzera, Germania, Inghilterra, Svezia. Tre puntate sulle innovazioni pedagogiche d'avanguardia che si stavano sperimentando in Europa, dalle elementari alla scuola superiore, dalla formazione degli adulti all'educazione permanente. Un'indagine che guardava alle fasi formative dell'esistenza umana come a un fattore sociale, secondo il principio costituzionale delle pari opportunità. La forma della ricerca, inchiesta o reportage, l'ho applicata ai più diversi soggetti: nell'84 vado al Cern di Ginevra a vedere che cosa significava fare ricerca di fisica nucleare col grande acceleratore di particelle e nello stesso anno salgo sui ponteggi dove venivano restaurati gli affreschi di Michelangelo nella cappella Sistina; nel '96 è la volta di Arte negata, quattordici storie di mala gestione del patrimonio storico-artistico, il contrario della tutela prescritta dall'articolo 9 della nostra Costituzione e nel '99 ritorno alla negazione dello stesso articolo 9 con diverse storie di Paesaggi rubati. Ero tornato a guardare il patrimonio nel '97 col viaggio in compagnia di Federico Zeri nell'Umbria e nelle Marche sconvolte dal terremoto, con la scelta di vedere Non solo Assisi, questo il titolo, cioè non solo il danno al capolavoro ma i danni ai tanti beni diffusi sul territorio, centri minori, chiese, palazzi, monasteri, pievi di campagna.

*Nel suo lungo percorso di lavoro all'interno della Rai in quali settori di attività si è trovato ad operare maggiormente? Che bilancio fa della sua esperienza e del significato che ancora oggi può avere la missione del servizio pubblico radiotelevisivo, in una società così mutata nel corso dei decenni?*

In modo multiforme, ma sempre il giornalista ho fatto dall'inizio alla fine del mio lavoro in Rai. Ho continuato a farlo anche quando il mio cursus mi ha portato a posti di responsabilità: dal '77 all'84 curatore del settimanale del Tg1, Tam Tam; poi capo redattore al programma di Enzo Biagi Linea diretta; nell'86 progetto Uno Mattina con Piero Badaloni per la parte giornalistica, e con Michele Guardì per le cose varie; l'anno dopo sono capo struttura a Rai Tre dove resto fino al '93, quando passo come vicedirettore a Rai Uno; nel '96 sono condirettore a Rai Due, poi torno a Rai Tre e lì si chiude il mio lavoro nell'azienda. Incarichi diversi ma sempre legati al giornalismo. Il mio campo, con tutti quei passaggi, si fa via via più ampio, divengo un operatore culturale, ma non perdo mai di vista il mestiere dell'informare. Che può essere di ambito storico come quando a Tam Tam mando in onda due prime visioni: le riprese fatte dagli inglesi nel lager da loro stessi appena liberato di Bergen Belsen, sei rulli di 35 millimetri girati nell'aprile del '45 da due sergenti cineoperatori, che erano custoditi negli archivi dell'Imperial War Museum di Londra; le riprese degli americani a Hiroshima il giorno dopo la bomba atomica. Un altro momento: 1991, Rai Tre. Con Gad Lerner diamo vita a Profondo Nord, al martedì in seconda serata: si diceva talk show ma era "un'inchiesta in diretta". Talk perché era costituito di sole parole, non un dibattito vero e proprio, piuttosto un'indagine. Indagine in diretta nel senso che tutto quanto era stato raccolto sul tema nella settimana veniva come "scritto" in diretta. I partecipanti, più che dibattere tra loro, rispondevano alle domande, direi al "disegno" di Gad, alla sua "scrittura" del pezzo. Fondamentale, assolutamente innovativa, la presenza di un pubblico protagonista, non comparsa. Un pubblico campionato, pluralista. Il contrario del pubblico negli studi televisivi, che non mi è mai piaciuto, trasmette passività, finzione. Profondo Nord nasce da un incontro tra il proposito di Lerner di affrontare la questione settentrionale e l'idea, che coltivavo da tempo, di una trasmissione itinerante, la tv che va sul posto non la tv che convoca in studio. La prima puntata va in onda da Bolzano: avevamo Messner in collegamento, Lilli Gruber, Alexander Langer, l'arcivescovo ed Eva Klotz. Violenta fu la canea fascista a Trieste; un vero e proprio assedio fece la Lega a Torino attorno al teatro da dove si trasmetteva. Parlammo di diete a Parma, delle scuole dell'infanzia a Reggio Emilia divenute ormai un modello internazionale, di economia sommersa a Valenza Po, del lavoro operaio a Ivrea. E c'è un dopo di Profondo Nord. Il dopo è Milano, Italia.



A giugno del '92 decidiamo di chiudere il settimanale e passare al quotidiano. C'era una ragione. Forte. Era esplosa Mani pulite. E allora non si andò in vacanza. Cominciò una lunga serie che si concluse nel '94.

Per dire qualcosa sulla missione del servizio pubblico, che significa responsabilità di chi nel servizio pubblico, ovvero in Rai, lavora, soprattutto, ma non solo, nel settore dell'informazione, credo ci possa aiutare la storia di Tv7, che nasce nel '63 e muore nel '71. Partirei dalla sigla che dice tutto del suo progetto di modernità, del suo sguardo anticonvenzionale: grafica d'artista e musica jazz, Pino Pascali e Stan Kenton. In ogni puntata quattro, cinque servizi, un quarto d'ora in media ciascuno, sugli argomenti più disparati, così come faceva in Francia Cinq colonnes à la Une, o negli Stai Uniti 60 minutes della CBS. Sta sui fatti, sull'attualità, non evita le notizie scomode, le questioni controverse, anzi le privilegia, mette in evidenza i punti di crisi della società, le contraddizioni, le disuguaglianze. Ha uno sguardo aperto sulle novità nella scienza, nella cultura, negli stili di vita, sa vedere quel che succede all'estero, negli Stati Uniti, nel Terzo Mondo, nel blocco sovietico, racconta le lotte per i diritti civili, i movimenti di liberazione, le dittature, le repressioni, le guerre, la sperequazione tra nord e sud del mondo. Tv7 racconta tutto questo e guarda principalmente alla realtà italiana.

Si indaga a tutto campo: dall'impatto della siderurgia sul territorio di Taranto all'inquinamento delle acque e dell'aria in Lombardia, dalla speculazione edilizia alla droga; si varcano i cancelli delle fabbriche per rivelare lo stress alla catena di montaggio; si viaggia nel Mezzogiorno senza lavoro; si incontrano le vedove della mafia, si punta l'obiettivo sul "mare sporco"; Sergio Zavoli va tra le macerie del terremoto del Belice e nei "giardini di Abele" di Franco Basaglia. Intanto non si perde di vista quel che accade fuori d'Italia, dalle dittature in America Latina al Muro di Berlino, dalle Guardie rosse di Mao ad Al Fatah. Demetrio Volcic racconta la primavera di Praga, Furio Colombo l'America di Martin Luther King. È la scoperta del mondo. I dati dell'audience gli danno ragione e il successo è tale che la trasmissione passa presto dalla seconda alla prima serata. E viene protetta con un'operazione aziendale che piazza in contemporanea, sul secondo canale, un genere di nicchia, il teatro, che restava sotto il milione di telespettatori, mentre Tv7 ne faceva in media oltre dieci. La trasmissione può contare su inviati di punta come Andrea Barbato, Piero Angela, Giuseppe Fiori, Gianni Bisiach, Angelo Campanella, Gianni Minà, Raniero La Valle, Ugo Gregoretti. E non mancano i collaboratori esterni, da Arrigo Levi ad Alberto Ronchey a Goffredo Parise. Nel '68 Pier Paolo Pasolini pubblica su Tv7 i suoi *Appunti per un film sull'India*.

Il programma piace al pubblico, ma è un'anomalia nel sistema comunicativo, disturba i palazzi, e i benpensanti, per i temi che propone e per come li tratta, per l'efficacia del modello narrativo: testo essenziale, interviste snelle, grande fotografia (i migliori operatori della Rai, veri e propri reporter, come Alberto Corbi, Franco Lazzaretti, Paolo Arisi Rota), montaggio veloce (una squadra di eccellenti montatori in esclusiva per il settimanale, da Beppe Baghdikian a Luciano Benedetti a Jenner Menghi). Più cresceva il consenso del pubblico, più disturbava. E i poteri si sono fatti sentire. La prima occasione fu la tragedia del Vajont, 9 ottobre del '63. Cinque giorni dopo Tv7 trasmette due servizi, uno di cinque, uno di quindici minuti. Parlano i sopravvissuti e dicono quello che non si vuol far sapere, che la catastrofe non era naturale ma annunciata con la costruzione della diga. L'opposto della versione ufficiale, sostenuta dalla gran parte della stampa. Ecco l'anomalia di Tv7.

Uno choc, ma Tv7 non cede, non rinuncia alla sua "anomalia". Fino all'ultimo numero del luglio '71 sarà un gioco di resistenza, settimana per settimana. Una linea condivisa da tutti, con le sfumature dovute ai ruoli oltre che alle personalità: dai redattori, inviati, collaboratori; dai responsabili del programma che si succedono dal '63 al '71 (Aldo Falivena, Brando Giordani, Emilio Ravel); dalla direzione del Telegiornale (il direttore Fabiano Fabiani e il suo vice Emmanuele Milano) a Ettore Bernabei, il grande direttore generale della Rai di allora. Tv7 era quello, e l'alternativa era una sola: chiuderlo. E lì si arriverà, ma quando il quadro politico sarà completamente cambiato.

Il colpo finale arrivò con "Un codice da rifare" di Sergio Zavoli, un'ora di trasmissione, un'intera puntata sul codice Rocco e la sua incompatibilità con la Carta costituzionale, in particolare sulla libertà di manifestazione del pensiero. Andò in onda nel gennaio del 1970, neppure un mese dalla strage di piazza Fontana. La reazione fu furibonda, la destra cercò tutti i pretesti per farla finita con un programma che non tollerava. Fu aperta una vera e propria istruttoria sul servizio, che durò qualche settimana e scatenò uno scontro durissimo sulla stampa e in Parlamento. Zavoli fu difeso fino in fondo da Bernabei, ma il Presidente della Rai, Aldo Sandulli, dovette dimettersi. La Rai pagò un prezzo altissimo. La resistenza di chi per anni aveva difeso l'autonomia dell'informazione, era stata battuta.





Tv7 proseguì fino all'estate del 1971, ma da quell'attacco in realtà non si riprese mai. L'energia di Tv7 era però tale che non poteva spegnersi d'un colpo. Alimentava un'idea di televisione che è sopravvissuta alla sua fine, quella di un forte aggancio con la realtà, con le espressioni più vive della società e della cultura, l'idea della televisione servizio pubblico. Che si ritrova, in un quadro totalmente cambiato, in alcune trasmissioni della Rai come i programmi di Alberto Angela, le inchieste di Report e di Presa diretta, alcune serie di fiction, Rai Storia, il palinsesto di Rai Cultura. Abbiamo bisogno di servizio pubblico, oggi più di prima, nella comunicazione, non solo in quella giornalistica. C'è chi risponde a questo bisogno, anche se non è obbligato, e così capita di sentire lo spirito del servizio pubblico in trasmissioni di canali privati come La 7. Che ha finito col dichiararlo quando ha scelto per la colonna sonora dello spot per il programma di Augias, La Torre di Babele, la sinfonia del Guglielmo Tell di Rossini che dal 1954 risuona nella sigla televisiva dell'azienda Rai.

Quando, nei primi anni 80, pressati dalla concorrenza della tv di Berlusconi, si cominciò a smarrire il senso del servizio pubblico, noi giornalisti respingevamo l'idea che la battaglia degli indici d'ascolto si poteva combattere esclusivamente con i generi leggeri, per cui la tv che informa, che va sugli avvenimenti, che indaga sui problemi, che cerca i segni dei tempi, che racconta la realtà andava considerata incapace di reggere alla competizione della televisione commerciale. Molti, e non solo nel giornalismo, mettevano allora in rilievo che Canale 5 neppure disponeva di un'arma potente quale la diretta, quella che consente "il miracolo della televisione", l'andare dove il telespettatore non può andare, essere sul fatto, raccontare il bello e il brutto, lo straordinario e il quotidiano del mondo. Oggi la diretta ce l'hanno tutti, e proprio per questo c'è bisogno di "servizio pubblico". Non in senso normativo, ma di qualità, responsabilità della comunicazione. Ma, nell'era del digitale e dell'intelligenza artificiale, non saranno queste parole al vento?

*Lei si è cimentato spesso nella produzione e nella regia di importanti documentari e film dedicati a temi di grande importanza nel campo dell'arte figurativa e della musica. Ciò è dipeso da un suo spiccato interesse per questi due aspetti dell'attività culturale? Quali sono le tappe del suo lavoro che in questo campo ritiene più importanti per la qualità dei risultati raggiunti?*

Sono cresciuto con l'arte figurativa e con la musica, erano in famiglia, mia madre suonava il pianoforte e mi portava ai concerti già da piccolo, ero alle elementari quando mio padre mi faceva vedere le immagini di quadri e sculture nei libri e mi ha portato a visitare il museo archeologico di Reggio, bello anche senza i superbi bronzi di Riace che ne hanno fatto oggi una grande meta. Le arti mi erano familiari, ma da giornalista non le avevo mai trattate fino a che, nella primavera del 1984, leggo che stava per concludersi il restauro delle lunette di Michelangelo nella Cappella Sistina, un lavoro iniziato nel 1980, quasi del tutto ignorato non solo dalla televisione ma anche dai giornali che, quando ne scrivevano, lo presentavano come "il restauro giapponese", tant'è che l'opinione corrente era che fossero i giapponesi a restaurare mentre non facevano altro che riprendere giorno per giorno il restauro. Un lavoro prezioso per il quale la NTV, Nippon Television, canale privato, aveva acquisito l'esclusiva. Un lavoro che potevamo, anzi che avremmo dovuto fare noi, che stavamo a pochi passi dalla Cappella Sistina, lo faceva una televisione giapponese: insomma non fu una bella notizia, non è che mi sentissi in colpa ma forse avrei potuto pensarci anch'io. L'unica cosa che avevo da fare era andare a vedere. Vedere come veniva restaurato il Michelangelo della Sistina, con un servizio di una quindicina di minuti per il magazine del Tg1 di cui ero allora il responsabile. Con l'esclusiva giapponese non era scontato avere il permesso di girare sul cantiere di restauro, ma i Musei Vaticani me lo concedono a condizione che non riprendessi l'opera restaurata a nudo, quella potevo solo acquistarla dalla NTV. A me stava bene: quello che mi interessava era l'azione, il procedimento, quello che accadeva prima del risultato, volevo vedere e far conoscere come venivano messe le mani sul Michelangelo della Sistina. Così un giorno salgo sui ponteggi di ferro e legno fino ai 14 metri di altezza delle lunette.

E lassù trovo i restauratori, romani, romanissimi, e i giapponesi della troupe. Al secondo giorno di riprese mi rendo conto che quindici minuti non bastano. C'è non solo da seguire l'atto della pulitura con la riscoperta del colore, ma c'è da vedere anche quello che sta prima e dopo, gli imprevisti, i dubbi. Ne parlo al direttore e si decide di farne uno Speciale di un'ora da trasmettere a settembre, quando il restauro delle lunette sarà stato completato. E così si è fatto. È stato il primo programma televisivo su quello che è stato chiamato "il restauro del secolo". Notevole fu l'attenzione della stampa, era la prima volta che si vedevano i colori di Michelangelo. Quella era informazione, non ho fatto altro che andare sul posto. Sono salito sul ponteggio della Sistina così come ero andato in una fabbrica o in una scuola, sono andato per vedere come venivano messe le mani su un'opera capitale della storia dell'arte. E ci sono andato con i mezzi di un lavoro giornalistico, e con un operatore, straordinario per l'intuito e la prontezza, Angelo Pieroni, con cui avevo lavorato tante volte. In Michelangelo ritrovato questo approccio è rappresentato fin dalle prime immagini con la salita sul ponteggio. E dall'audio che è sempre in presa diretta, un audio non pulito, con rumori di sottofondo, compreso il parlare dei giapponesi, la vita, insomma, su quei ponteggi. Tutto il contrario naturalmente nel gabinetto scientifico, dove regnava il silenzio, si studiava, si analizzava, si faceva ricerca. Un reportage. Un'inchiesta, invece, anni dopo: le tre puntate di Arte negata con Federico Zeri, Rai Uno, 1996. Qui non c'è presa diretta, c'è la narrazione di un'indagine, di uno svelamento, la ricerca delle responsabilità. Si entra non in luoghi dove si lavora, si entra in luoghi chiusi, nascosti, dove regna il silenzio, musei chiusi da anni per restauri o ristrutturazioni che non finiscono mai, capolavori in cantina, chiese sbarrate, non perché sconsacrate ma per abbandono e facile preda di vandali e ladri. Quattordici storie note agli specialisti del mestiere ma ignote all'opinione pubblica, perciò da rivelare. Come lo stato in cui si trovava quello che oggi è uno dei luoghi più visitati d'Italia, la Venaria Reale.

Dice Federico Zeri in *Arte negata*: «È grave, inconcepibile, inammissibile che un capolavoro architettonico come la reggia di Venaria Reale sia stato lasciato degradare in questo modo: è necessario subito, senza esitazioni, intraprenderne l'opera di recupero». E l'opera di recupero ci fu: Walter Veltroni, che era il ministro della Cultura, aveva visto il programma e avviò subito il restauro della reggia. Non sempre, ma qualche volta l'inchiesta non rimane lettera morta. Quando sono uscito dalla Rai, sono passato al documentario d'arte. Ne ho fatti un bel numero, trenta puntate con Antonio Paolucci, quindici ore, mezz'ora ciascuna, sull'arte nelle chiese della Toscana, dalle città alle campagne. Quattro i documentari sul Michelangelo della Sistina, l'ultimo nel 2013, *"In questo stento"*, sullo stento dei quattro anni di lavoro a testa in su per affrescare la volta. Ho ripreso tutto il Michelangelo sistino, cinque notti di riprese nella Cappella. E anche quello della Cappella Paolina, che non era stato mai filmato, c'erano solo fotografie. E ho raccontato la storia del *David* fiorentino. Confesso la mia predilezione per Michelangelo. E anche per un artista dalla biografia piuttosto sfuggente, Zorzi da Castelfranco: *Indagine su Giorgione*, con uno specialista quale Enrico Maria Dal Pozzolo. E siccome Vasari ci racconta che Zorzi, morto nel 1510 a 33 anni, nei suoi pochi anni di vita non solo ha dipinto ma anche suonato e cantato, ho pensato di farla vedere, non solo sentire, la musica, per cui, nel documentario, compaiono il liutista Terrell Stone e il cantore Walter Testolin, con sette frottole veneziane composte tra il 1505 e il 1509, che lo stesso Giorgione potrebbe aver suonato e cantato con gli amici.

### NINO CRISCENTI – breve biografia

Giornalista e autore televisivo. Inviato di TV7, curatore del settimanale del TG 1, capo redattore di Linea diretta di Enzo Biagi, capo struttura a Rai Tre, vicedirettore di Rai Uno, condirettore di Rai Due.

Autore di inchieste e documentari tra i quali:

*Dal sud al nord*, inchiesta sull'emigrazione interna, 2 puntate, Speciale TG 1967;

*Come cambia la scuola*, 3 puntate, Rai Uno 1975 (Premio Saint-Vincent di giornalismo);

*Il Michelangelo rivelato*, Speciale TG1 1984;

*Guerra in Val d'Orcia*, Rai Uno 1995 (Premio Montalcino 1996);

*Arte negata*, Rai Uno 1996 (Prix du meilleur reportage del Festival International du Film sur l'Art, Montreal 1997);

*Non solo Assisi*, Rai Due 1997 (Premio Penne Pulite 1998);

*Paesaggi rubati*, 6 puntate, Rai Tre 1999;

*Pollini e la sua musica*, 2 puntate, Rai Tre 2002.

Ha scritto con Carlo Rubbia *Il dilemma nucleare*, Sperling & Kupfer, 1986, e con Tomaso Montanari *L'aria della libertà. L'Italia di Piero Calamandrei*, Edizioni di Storia e Letteratura 2019.

*Più in particolare, qual è il suo rapporto con la musica, sia in quanto semplice ascoltatore che in quanto creatore di prodotti che si riferiscono o si servono, a vario titolo della musica?*

Sulla musica ho fatto quattro, cinque documentari, ma la musica è presente fin dall'inizio nel mio lavoro alla Rai, come è stata sempre presente l'arte, la cultura in tutte le sue espressioni, nel mio ruolo non da autore ma da responsabile di programmi. Qualche esempio: il servizio che chiesi per il magazine del Tg1 a Salvatore Settis quando furono trovati i due bronzi nel mare di Riace; l'intervista, la prima in televisione, che feci fare da Giuseppe Vannucchi, uno dei migliori giornalisti della Rai, a Giuseppe Sinopoli; la messa in onda nel '98 su Rai Tre di Trentadue piccoli film su Glenn Gould di François Girard, autentico capolavoro del genere biografico, che la Rai aveva acquistato ma non ancora trasmesso; il ritratto di Nurereev a firma di Vittoria Ottolenghi. E non voglio dimenticare la serie di incontri con poeti nel magazine del Tg1. E neppure l'intervista impossibile che proposi a Giorgio Manganelli per il centenario del Pinocchio: mi disse di sì e l'intervista la fece a Mangiafuoco, interpretato da Vittorio Gassman, per la regia di Mario Monicelli.

Quanto ai miei lavori d'autore, posso dire che il mio rapporto con la musica è stato molto chiaro: non è mai stata un accessorio. Sono arrivato anche a lasciarla "parlare" da sola. L'ho fatto in apertura di un episodio di Arte negata, quello del Palazzo Madama di Torino, uno dei maggiori musei d'Italia, chiuso per una ristrutturazione che doveva durare meno di un anno e si trascinava invece da almeno un quinquennio. Le sale erano occupate da enormi contenitori metallici nei quali era stata messa a riposo l'intera collezione del palazzo: dipinti, marmi, legni, cristalli, vetri soffiati, cammei, perfettamente immagazzinati. Rimasi colpito dal rapporto, dalla convivenza tra i meravigliosi interni settecenteschi di Juvarra e quei contenitori metallici. Ho deciso allora di aprire la storia comunicando la meraviglia di quella convivenza. Senza dire una parola. Ad accompagnare le immagini un brano di Luciano Berio con la voce di Cathy Berberian, e ho dato alla sequenza la durata stessa della musica. La parola è venuta dopo.

La mia attenzione al commento musicale la devo a un'occasione fortunata: ero all'inizio del mio lavoro a TV7, avevo fatto un servizio sulle cause di lavoro, e venne a visionarlo in moviola Sergio Zavoli. Lo approvò ma disse che la musica non andava bene, chiamò il maestro di musica e gli spiegò che cosa ci voleva. Una lezione per me, una delle tante lezioni di quel grande maestro. Capii allora che dovevo occuparmi anche del commento musicale. E c'era modo di farlo, perché avevamo a disposizione esclusiva dei servizi giornalistici un ufficio di consulenti musicali. Un vero lusso. Tra loro c'era un compositore, un musicista che aveva studiato con Poulenc e Milhaud, Ruggero Lolini, ed era lui che cercavo di coinvolgere tutte le volte che potevo. Col tempo ho finito di occuparmi personalmente della musica nei miei lavori, cercando tra gli autori e le opere che conoscevo, ho messo di tutto, dalla Messa di Notre-Dame a Cage, Josquin, Monteverdi, Scarlatti, Haydn, Rossini, il Quartetto delle dissonanze, l'Hammerklavier, il War Requiem di Britten, eccetera eccetera. Dal commento musicale sono passato a un certo punto al documentario sulla musica, ma proprio sul finale del mio lavoro in Rai, e ci arrivo con la compagnia di un grande narratore di musica quale è Sandro Cappelletto, per il ritratto di un protagonista di cui nelle Teche Rai esistevano allora, siamo nel 2000, solo 2 minuti di un servizio di telegiornale notturno. Il protagonista è Maurizio Pollini, che non solo rilascia una lunga, approfondita intervista, ma ci concede anche di riprenderlo in una conversazione alla scuola di musica di Fiesole, in un concerto a Londra, e durante due prove a Salisburgo, una per un concerto mozartiano, l'altra, per un'assoluta novità, madrigali di Monteverdi, con lui al clavicembalo. Concessioni senz'altro dovute alla stima di Pollini per Cappelletto. Va in onda nel 2001 su Rai Tre, due puntate di un'ora ciascuna. "Un signor documentario su cui si è lavorato parecchio, in cui c'erano musica, storia e civiltà di un paese, emozioni, ricordi e futuro.

Quanti documentari come questo bisogna produrre per rimettersi un po' a posto con la coscienza?", si leggerà su Repubblica. Era vero: ci abbiamo lavorato più di un anno per portare a termine Pollini e la sua musica; e c'era anche "la civiltà di un paese", era nelle parole di Pollini, che parlava di musica e di democrazia, come nelle immagini di lui che suonava Chopin a Santa Cecilia e il quinto concerto di Beethoven in una fabbrica occupata a Genova e Mozart in una biblioteca a S. Ilario d'Enza. Passano un po' di anni e mi butto a raccontare la storia del Quartetto Italiano. Perché lo faccio? Perché mi capita un giorno di essere a Reggio Emilia, e di passare in corso Garibaldi, e siccome non mi perdo mai una lapide, ne vedo una al civico 32 e mi fermo a leggerla: "In questa casa nell'agosto 1945 si riunivano per formare il Quartetto Italiano quattro giovani musicisti destinati a dar voce in tutto il mondo e oltre ai grandi Maestri". Conoscevo, amavo il Quartetto Italiano, l'avevo sentito e avevo molte loro incisioni. Quello che mi colpisce dell'iscrizione è la data, agosto 1945. Penso a quei quattro ventenni che ogni giorno si trovavano in casa di colui che sarebbe stato il primo violino, Paolo Borciani, e provavano quella che per me è la musica più bella, la musica per quartetto d'archi, in una città, in un'Italia che si liberava dalle macerie, le macerie della guerra, le macerie della dittatura. Un'Italia che cominciava la ricostruzione, materiale, civile, culturale. E quei quattro, con Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, facevano la loro parte per la ricostruzione. *Tornato a Roma, ho fatto un po' di ricerca, ho letto e immaginato. Quando mi sono sentito pronto ho cercato i tre che c'erano ancora, Elisa Pegreffi, Piero Farulli, Sergio Rossi, e il fratello di Paolo che nell'81 se n'era andato. Ho parlato con loro e allora ho progettato. La vita del Quartetto Italiano è stata lunga, 35 anni, dall'autunno del 1945 all'estate del 1980, ma ho fatto una scelta: la loro prima fase, i loro primi anni, che sono bastati perché il New York Times scrivesse che il loro era "il più bel quartetto del secolo". Li ho raccontati in quei primi anni e in parallelo ho guardato l'Italia, ho sentito il loro suono come la colonna sonora della ricostruzione: la democrazia che rinasce, il voto del '46, la Repubblica, la Costituzione. Ho fatto un salto e li ho ritrovati ad Amsterdam nel '76 quando suonano il Quintetto in fa minore di Brahms con Maurizio Pollini al pianoforte. E li lascio il 20 agosto del 1977 quando parte per lo spazio il Voyager 2 che porta a bordo un disco d'oro con i suoni della terra, tra questi Beethoven, la Cavatina dall'op. 130. Nell'interpretazione del Quartetto Italiano. Passano degli anni, e nel 2021 racconto, insieme con Daniele Carnini, i due secoli di vita dell'Accademia Filarmonica Romana. Una storia, attraversata dai grandi nomi dell'interpretazione e della composizione, con una vocazione al nuovo, e segnata da un continuo forte legame con la storia civile del nostro Paese, una storia di resistenza alla reazione politica e culturale. È questo che mi ha affascinato.*

# XVII PREMIO NAZIONALE DELLE ARTI sez. ORGANO IL COSENTINO MARIO GAUDIO VINCE

CONSERVATORIO "S. GIACOMANTONIO" DI COSENZA

di Maria Greco e Ilaria Centorrino



Nel novembre 2023 il Conservatorio di Cosenza è stato il protagonista della XVII edizione del "Premio nazionale delle Arti - sezione Organo". Il concorso, bandito annualmente dal Ministero dell'Istruzione e del Merito, promuove l'eccellenza degli studenti delle istituzioni e dei corsi accreditati del sistema di Alta Formazione Artistica e Musicale (Afam), riconoscendo il talento e studio di professionisti in erba che rappresentano il futuro della musica italiana. Nell'ambito della sezione "Interpretazione Musicale", il Conservatorio di Cosenza è stato scelto come sede ospitante della sottosezione "Organo".

È ormai ben nota la posizione privilegiata dell'istituzione cosentina per quanto riguarda il mondo dell'Organo: la valida tradizione didattica si mescola alla presenza di strumenti utili allo sviluppo della formazione dei suoi organisti. L'organo Zeni dell'aula 21 della sede di Portapiana, restaurato nel gennaio 2023 e ispirato alla scuola barocca tedesca, e il grande Mascioni, d'ispirazione romantico-sinfonica della Cattedrale di Cosenza, sono stati molto apprezzati dai giovani e talentuosi organisti che hanno partecipato al concorso, i quali hanno vissuto a pieno la loro permanenza nella cittadina calabrese gustando anche le specialità culinarie del posto.

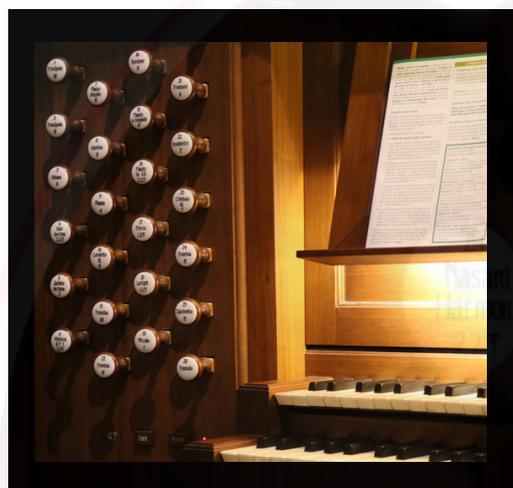
La giuria, nominata dal Ministero, è stata composta da cinque eminenti personalità del mondo musicale: Umberto Pineschi (Italia), presidente di giuria, Luc Ponet (Belgio), François Espinasse (Francia), Javier Artigas (Spagna) e Andrew Canning (Svezia).

Il Concorso si è svolto dal 16 al 18 Novembre 2023 presso la Cattedrale di Cosenza, sempre pronta ad integrare la musica nella vita ecclesiastica della comunità grazie anche al cordiale e sempre disponibile don Luca Perri.

Quattro i concorrenti: Mario Gaudio, alunno del M° Emanuele Cardi, che ha rappresentato il Conservatorio di Cosenza, Gabriele Martin del Conservatorio di Ferrara, Lorenzo Rupil del Conservatorio di Udine e Giovanni Tonon del Conservatorio di Venezia.

Solo due concorrenti sono stati ammessi alla Finale, svoltasi in Cattedrale la sera del 18 novembre. I due finalisti, Mario Gaudio e Giovanni Tonon, si sono esibiti con un programma della durata di mezz'ora che doveva obbligatoriamente contenere una composizione di Max Reger e una di Johannes Brahms, dei quali si celebrano rispettivamente il centocinquantenario e il centonovesimo anniversario della nascita.

Dopo una breve attesa la giuria ha reso pubblico il giudizio: Mario Gaudio è il vincitore del XVII "Premio nazionale delle Arti - sezione Organo".



Giovedì 16 novembre 2023  
ore 19:00 - 21:00 · Eliminatoria

Venerdì 17 novembre 2023





---

Mario Gaudio riporta: «Grazie a tutti i Maestri esaminatori e ai miei colleghi. È stata un'emozione forte: non per il desiderio di arrivare primi, ma per il bisogno di dire grazie ai Maestri che mi hanno accompagnato e mi accompagnano in questo cammino. Grazie al mio Maestro Emanuele Cardi, che mi ha spinto a superare gli ostacoli, a mettere il cuore nella ragione per essere un organista di Dio e della Sua Chiesa. Grazie al mio Maestro Rodolfo Rubino per esserci sempre nella mia vita. Grazie a tutti i miei Maestri, al Conservatorio di Cosenza, la culla da cui son nato e che alimenta il dono e mi insegna a trasformarlo in umiltà. Grazie al Direttore Maestro Francesco Perri per quella passione contagiosa che sostiene gli studenti a realizzare il sogno».



François Espinasse, membro della giuria, scrive di lui: «Complimenti al vincitore, Mario Gaudio, organista diciottenne di grande talento che ha interpretato la *Fantasia e Fuga 135b* di Max Reger in maniera davvero impressionante».

Il nostro studente, quale vincitore del concorso, avrà l'opportunità di esibirsi in concerti offerti dall'Orchestra Sinfonica Bruzia, dalla Fondazione Pietà de' Turchini, dalla Fondazione Organistica Elvira di Renna, dall'Associazione musicale Anna Jervolino e dall'associazione Organi storici in Cadore.

Perché dunque regolarsi l'opportunità di partecipare a concorsi organistici nazionali o internazionali? Perché ci aprono la mente e abbattano i muri, e la musica e l'ottima compagnia donano sempre modo di migliorarsi e andare sempre un po' di più oltre i nostri limiti. Ci danno modo di imparare ad essere umili e a crescere attraverso punti di vista diversi dai nostri. Vivere la competizione in maniera sana con gli altri, in particolare con noi stessi, è uno dei più importanti obiettivi per ogni musicista. Bisogna avere la consapevolezza che ognuno combatte la propria battaglia e ha fatto i dovuti sacrifici per giungere al risultato auspicato. Non è la luce di qualcun altro ad impedire a noi di brillare, nel mondo c'è spazio per tutti.

*Imparerai che una vittoria non è mai composta da competizioni, che non ha niente a che spartire con la superiorità, e che l'illusione del risultato migliore molto spesso fa perdere tutti i punti essenziali dalla classifica della vita.*

[...]

*Un giorno capirai che vincere più che seminare gli altri, è annaffiarli. (Gio Evan)*

Annaffiamo quindi noi stessi con le nostre piccole vittorie di ogni giorno e godiamo del nostro metterci alla prova che ci permette di vivere esperienze come quelle del Premio delle Arti!





# NOTE A MARGINE

Riflessioni sulla messa in scena di *Suor Angelica*  
e de *La Leggenda del Ponte* al Teatro Rendano

di Federica Carnevale

Il 24 e 25 ottobre scorsi il Conservatorio di Cosenza ha portato in scena al Teatro Rendano due opere liriche: *Suor Angelica* di Giacomo Puccini e *La Leggenda del Ponte* di Stanislao Giacomantonio. I due atti unici sono stati messi in scena nell'ambito del progetto Giacomantonio 100, in occasione del centenario dalla morte del compositore cosentino a cui è dedicato lo stesso Conservatorio. Queste due date sono state le giornate conclusive di un lavoro che si è protratto per molti mesi.

Portare in scena un melodramma è un lavoro lungo e laborioso che necessita della collaborazione stretta di più forze, e questo è tanto più vero se a metter in scena l'opera non è un ente lirico ma un conservatorio, che deve quindi puntare non su cantanti e strumentisti professionisti, ma su studenti, alcuni dei quali, in questa produzione, hanno fatto il loro debutto assoluto su un palcoscenico. La realizzazione delle due opere ha visto coinvolte le classi di Canto, Arte Scenica, Direzione d'Orchestra e Canto Corale.

Le opere andate in scena presentano alcune affinità e qualche differenza. *Suor Angelica* è un'opera di repertorio, entrata da decenni nelle programmazioni dei teatri d'Opera, mentre *La leggenda del ponte* è stata rappresentata poche volte; è stata comunque la prima volta che le due opere sono state presentate insieme.

### Le opere

#### *Suor Angelica*

Atto unico di Giacomo Puccini, su libretto di Giovacchino Forzano, fa parte di un trittico comprendente anche *Gianni Schicchi* e *Il Tabarro*; andò in scena per la prima volta il 14 dicembre 1918 al Metropolitan di New York e poi l'11 gennaio 1919 al Teatro Costanzi di Roma.

La vicenda è ambientata in un convento vicino a San Gimignano, in Toscana, sul finire del secolo XVII. Suor Angelica è una suora di famiglia nobile, costretta ad abbracciare la vita monastica per espiare un peccato; è in convento da sette anni, e vive le proprie giornate curando le erbe e l'orto del convento. Puccini e Forzano descrivono con grande realismo le scene iniziali dell'opera, dipingendo in maniera veristica la vita delle suore all'interno del convento, le loro piccole e grandi gioie quotidiane e i loro dolori, tra il ricordo delle sorelle che sono morte e la consapevolezza dello scorrere inesorabile del tempo. Una visita inaspettata giunge a rompere la tranquillità di una giornata apparentemente come le altre: è la Principessa, la zia di Suor Angelica, che non vede da sette anni. L'anziana donna viene per farle firmare dei documenti e Suor Angelica spera nel suo perdono, ma trova di fronte a sé un muro di distanza. Chiede allora a sua zia notizie di suo figlio, che ha visto solo una volta, sette anni prima: conosciamo in questo momento il motivo per cui la giovane donna è stata costretta a chiudersi in convento. La zia le dice con molta freddezza che il bambino è morto due anni prima e Suor Angelica crolla in una disperazione senza fine.

Quando la zia va via dal parlatorio, Suor Angelica decide di morire per poter ricongiungersi a suo figlio: prepara una pozione con erbe velenose, ma dopo averne bevuto qualche sorso, si pente perché realizza di essere caduta in peccato mortale. Chiede una grazia alla Vergine ed avviene il miracolo: sulla soglia della chiesetta appare la Madonna, che spinge dolcemente il figlioletto di Suor Angelica verso sua madre, con la braccia protese. Suor Angelica muore con la consolazione della grazia.



### *La Leggenda del Ponte*

L'opera si svolge in poche ore, dal tardo pomeriggio fino alla notte, ed ha solo personaggi femminili. Tutta la prima parte è dedicata alla descrizione delle piccole vicende quotidiane delle suore, in un affresco musicale che ci fa percepire tutta la vicinanza di Puccini alle vite di queste donne entrate in Convento per vocazione o forzatamente; tutta questa parte è molto importante anche drammaturgicamente, perché prepara alla seconda parte, in cui gli eventi precipitano e tutta la narrazione diviene più drammatica. È evidente il grande scavo psicologico da parte di Puccini sui due personaggi principali, Suor Angelica e Zia Principessa, la cui scena è un capolavoro di teatro. Ogni nota, ogni silenzio, ogni accento, ha un significato nella resa dei due personaggi; in particolare, l'ingresso della Zia nel parlatorio, i suoi movimenti, i suoi pensieri, sono descritti da una introduzione musicale molto lunga ed efficace teatralmente. Mai Puccini ha descritto un personaggio in maniera così minuziosa, con una lente quasi cinematografica.

L'opera è un atto unico di Stanislao Giacomantonio su libretto di Filippo Leonetti. Andò in scena la prima volta, col titolo di Fior d'Alpe, nel 1913 a Cosenza. Dopo il cambio di titolo e soprattutto, dopo una pesante vertenza giudiziaria che vedrà coinvolti lo stesso Giacomantonio e l'editore Sonzogno, l'opera venne rappresentata nel dicembre 1922 al Teatro Carcano di Milano. La vicenda si svolge in un immaginario villaggio alpino di circa mille anni fa e narra la vicenda dell'amore contrastato tra Berta e Floriano, giovani appartenenti a due paesi in lotta tra loro da tempo immemore. I due ragazzi si amano segretamente e sognano di poter vivere il loro amore alla luce del giorno, pacificando l'odio che separa i due paesi. Questi ultimi sono posti uno di fronte all'altro, su due versanti montani che si fronteggiano e che terminano con due crepacci al di sotto dei quali scorre in profondità un tumultuoso torrente. I due paesi sono molto vicini ma non sono collegati: per passare da un paese all'altro bisogna scendere a valle, o risalire il corso del fiume. Basterebbe costruire un ponte, anche piccolo, tra un paese e l'altro, ma nessuno lo ha mai voluto costruire. Poco prima della Messa della Vigilia di Natale, Floriano è riuscito a passare nel paese di Berta, grazie a del ghiaccio formatosi su degli arbusti sul crepaccio.





## Due personaggi femminili

Suor Angelica e Berta, le protagoniste delle due opere, sono personaggi apparentemente molto diversi, ma in realtà molto somiglianti. Suor Angelica è una giovane donna nobile, che ha già vissuto la maternità e vive della speranza di poter avere notizie del bimbo che è stata costretta ad abbandonare per entrare forzatamente in convento; Berta è una ragazza di montagna, non ha ancora vissuto, e vorrebbe solo poter vivere la sua vita con Floriano nella pace dei loro paesi. Ciò che accomuna queste due donne è innanzitutto la solitudine. Suor Angelica è dipinta sempre staccata dal resto delle altre suore: vive con loro, ma ha dentro qualcosa di diverso, una disperazione e una malinconia che la distaccano sempre musicalmente e drammaturgicamente dal resto del gruppo. La famiglia l'ha costretta ad entrare in convento e lì ha voluto dimenticarla. Berta è sola perché è orfana ed è stata cresciuta da sua nonna ed è sola perché Floriano non riesce a capire fino in fondo cosa provocherà in lei l'enormità del sacrificio che lui le ha chiesto di fare. Sono due donne umanamente sole: sole e disperate.

I due ragazzi si incontrano e sognano il loro futuro insieme. Floriano ha già chiesto consiglio ad una maga del proprio paese: perché un ponte nasca tra i due paesi, è necessario che Berta recida una ciocca dalle chiome dell'anziana nonna e la getti nel fiume; questo gesto però avrà come conseguenza la morte dell'anziana donna. È un prezzo molto alto e Berta è lacerata dalla scelta: da un lato l'amore filiale e la riconoscenza per la nonna che l'ha cresciuta, dall'altro l'amore per Floriano e il futuro insieme a lui. Berta sceglie Floriano e recide una ciocca dai capelli di sua nonna sapendo di condannarla a morte, ma sarà tormentata dai sensi di colpa al punto da perdere gradualmente la ragione: crede di vedere il Maligno che le dice che prenderà la sua anima. Al successivo appuntamento con Floriano, ovvero la sera successiva, quella di Natale, Berta getta la ciocca della nonna nelle acque, ma i suoi sensi di colpa arriveranno a condurla definitivamente alla follia, spezzando irrimediabilmente la sua psiche. Berta crederà di vedere la nonna che la chiama dalle acque del fiume e, volendola abbracciare, si getterà nel crepaccio, seguita da Floriano, che si sporge per aiutarla.

L'opera ha solo tre personaggi più il coro. Floriano è un ragazzo dal carattere forte e volitivo; Berta invece è tormentata e piena di dubbi, ed è completamente succube di Floriano. Il ragazzo è il detonatore della vicenda, mentre Berta ne è il personaggio centrale, perché è colei che compie l'azione, colei che decide di sacrificare la vita dell'anziana nonna per vivere il suo sogno d'amore con Floriano, nella pace sperata tra i due paesi. È Berta ad avere un'evoluzione importante nel corso della vicenda, drammatica e fatale, fino a cadere in uno stato di follia e delirio. La psiche della fanciulla è descritta mirabilmente dall'intermezzo musicale, che ci mostra i sentimenti contrastanti della fanciulla, ponendola anche in perfetta comunione con la natura circostante.



Tuttavia, sono due donne coraggiose: negli atti estremi che compiono è il coraggio la virtù che le muove: quello di Suor Angelica nel togliersi la vita e quello di Berta nel togliere, indirettamente, la vita a sua nonna. Sono, infine, donne la cui disperazione le condurrà alla follia. Sia Angelica che Berta scivolano lentamente ma inesorabilmente nel baratro della dissociazione, in seguito ad un episodio che spezza la loro psiche. Per Angelica la notizia della morte di suo figlio sarà l'inizio di un percorso di oscillazione continua tra presenza e visione/desiderio di vedere il bambino. Per Berta la decisione di sacrificare sua nonna la farà precipitare nei sensi di colpa che la porte alla completa dissociazione mentale.

## *Il lavoro scenico sui cantanti*

La scelta del cast vocale è stata fatta in maniera molto ponderata. Tutti i cantanti si sono rivelati assolutamente giusti per i ruoli per cui sono stati scelti, sia vocalmente che scenicamente. Per quanto riguarda il lavoro di regia, una volta definiti i cantanti per ruolo, è stato iniziato da subito il lavoro sui personaggi. I primi incontri con i cantanti sono stati dedicati alla lettura del libretto, alle considerazioni su di esso dal punto di vista letterario e poi teatrale. Abbiamo immaginato la vita dei personaggi prima delle vicende narrate nell'Opera, abbiamo creato un background per ciascuno di essi, esaminando i rapporti di ciascun personaggio con gli altri. Abbiamo lavorato inizialmente con ogni cantante alla consapevolezza fisica ed energetica di sé, ad una presenza teatrale forte e al rapporto del proprio corpo con lo spazio circostante. Nei successivi incontri, con ciascun cantante abbiamo invece iniziato a dare vita scenica al personaggio, ovvero ad immaginare una fisicità di questo, una postura, un modo di camminare, un ritmo dei movimenti completamente distaccato dalla musica. Abbiamo lavorato, insomma, ad una espressività fisica e ad una presenza attoriale forti di sé stesse, che andassero al di là della musica e della voce. È un lavoro artigianale e minuzioso di cui poi, quando si canta, si può perdere facilmente traccia, purtroppo. Ma è molto interessante lavorare su questi aspetti, comunque, perché ne va della verità del personaggio, della sua credibilità scenica. Il cantante lirico deve creare la propria interpretazione all'interno di una griglia prestabilita: la partitura, che detta tempi, sfumature tonali, ritmo. Rispetto all'attore 'di prosa', che deve basare la propria interpretazione solo su un testo scritto, di cui spesso deve immaginare intonazioni e ritmo, il cantante lirico ha già un percorso spesso obbligato. Questo può essere un vantaggio, poiché proprio nella partitura ci sono grandi appigli 'attoriali' che conducono naturalmente il cantante verso una determinata interpretazione; ma esso può divenire anche un'arma a doppio taglio, perché il cantante è spesso portato verso interpretazioni un po' di routine e poco personali, che risultano anche poco credibili al pubblico. La difficoltà del cantante lirico è appunto trovare la propria interpretazione, la propria libertà, all'interno della griglia prestabilita. Ecco perché è importante lavorare prima di tutto ad un livello attoriale che sia relativo ad una espressività pre-musicale, pre-vocale, anche se dovesse accadere che, alla fine, all'incontro con la musica, rimanga di questo lavoro solo un granello, un piccolo gesto, un'intenzione.

Negli incontri successivi abbiamo lavorato sulla definizione degli spazi scenici, su traiettorie ed equilibri dello spazio, e, durante le prove in teatro, grazie alla scenografia e agli oggetti di scena, abbiamo perfezionato ancor di più il lavoro, rendendolo più pulito e preciso, fino all'appuntamento con la messa in scena. È stata fondamentale, poi, la collaborazione tra tutte le figure coinvolte, la forte sinergia tra il settore musicale, quello scenico e quello tecnico. Durante le due rappresentazioni del 24 e 25 ottobre al Teatro Rendano, gli allievi-cantanti sono riusciti a mantenere il grande lavoro costruito nell'arco dei mesi precedenti, crescendo ulteriormente, tanto che, guardandoli, ho dimenticato che alcuni di essi stavano calpestando le tavole di legno del palcoscenico per la prima volta.





*SCINTILLE*

A CURA DI  
LETIZIA BUTTERIN

«LA VITA SENZA LA MUSICA SAREBBE UN ERRORE»  
FRIEDRICH NIETZSCHE, *IL CREPUSCOLO DEGLI IDOLI*

# La recensione

di Michele Bosio

Lungi dal revisionismo storico-musicale di bassa manovalanza, restituiamo a «Cesare quello che è di Cesare». In questo caso il nostro “Cesare” è il napoletano, naturalizzato parigino, che risponde al nome di Michele Mascitti (1664-1760). Dagli Abruzzi porta seco alla Corte francese l’italico idioma alle nobilissime orecchie del Re e del Delfino di Francia. Con ben nove numeri d’opus e un’età biblica (non solo per l’epoca), il buon Mascitti onora la stirpe inaugurata dal Corelli, trovando nel mecenatismo mercantile dei fratelli Crozat la munificenza per esprimere il proprio astro musicale. Le sue raccolte di musica strumentale godettero di meritata fama all’interno delle cerchie più abbienti e raffinate dell’aristocrazia di Francia. Poi l’oblio, a volte succede anche ai migliori, ma il Quartetto Vanvitelli vivifica con questo disco una raccolta degna di menzione musicologica seria e ponderata, come egregiamente spiegato dallo studioso Guido Olivieri (estensore delle note di copertina che accompagnano la presente registrazione). Ensemble fondato dal violinista piacentino Gian Andrea Guerra e dal clavicembalista sardo Luigi Accardo, arricchito dal cello di Nicola Brovelli e dal violone di Matteo Cicchitti, il Vanvitelli propone un’efficace silloge delle *Sonate a violino solo e basso, opera ottava* (Paris, 1731), infatti sceglie di registrare le sonate nn. 1, 2, 5, 6, 8, 10 e 11. Strutturate in 4-5 movimenti le composizioni di Mascitti sono assai godibili per il ricorso a ritmi di danza, delicati archi melodici e preciso equilibrio delle parti. Il violino di Guerra, pur inanellando una serie di brillanti diminuzioni a ogni ripresa, rimane sempre molto cantabile ed espressivo, sostenuto con grande perizia dal continuo di Accardo, che gioca da maestro con il peso sonoro prodotto dalla compenetrazione tastarco del cello e del violone di Brovelli e Cicchitti. Che altro aggiungere, forse il solo consiglio di assaporare con calma il terzo movimento della *Sesta Sonata – Pastorale ou Musette. Andante* – gustandosi le doppie corde che, alludendo allo strumento prediletto da Hotteterre, respirano l’eco della *Canzoncina a Gesù Bambino* di partenopea ascendenza, il cosiddetto tema “alfonsiano”.

MICHELE MASCITTI

**Sonate a violino solo e basso, opera ottava**

**Quartetto Vanvitelli**

**ARCANA 111**

**DDD 77:00**

GIUSEPPE AGUS

**Sonate a Violino Solo e Basso**

**Quartetto Vanvitelli**

**ARCANA A531**

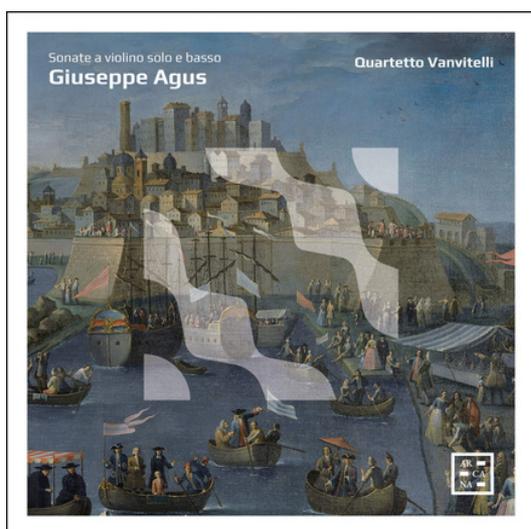
**DDD 68:20**

MADAME - JE M'OBSTINE, MALGRÉ VOUS A VOUS ADRESSER CE RECUEIL DE MES OUVRAGES. NE SOYÉS POINT ALLARMÉE D'UNE ÉPÎTRE DEDICATOIRE. VOUS NE VOULÉS POINT DE LOUANGES, VOUS N'EN AURÉS POINT, A MOINS QUE LE PUBLIC. MICHELE MASCITTI EN VOYANT ICI VÔTRE NOM, NE VOUS EN DONNE PLUS QUE JE N'EUSSE OSÉ VOUS EN DONNER MOI  
**SONATE A VIOLINO SOLO E BASSO** MÊME; MAIS JE VOUS  
**OPERA OTTAVA** SUPPLIE DE FAIRE UN MOMENT DE REFLEXION SUR TOUTES LES MARQUES DE BONTÉ QUE J'AI REÇUES DE VOUS, MADAME, ET DE TOUTE VÔTRE FAMILLE, ET DE JUGER SI J'AI PÛ MANQUER CETTE OCCASION DE VOUS EN MARQUER PUBLIQUEMENT MA RECONNOISSANCE: JE M'EN RAPPORTE A VÔTRE ÉQUITÉ. JE SUIS AVEC UN TRES PROFOND RESPECT -  
MADAME - VÔTRE TRES HUMBLE ET TRES OBEISSANT  
**GIAN ANDREA GUERRA** SERVITEUR. MICHELE MASCITTI,  
**NICOLA BROVELLI** — MADAME - JE M'OBSTINE, MALGRÉ  
**MATTEO CICCHITTI** VOUS A VOUS ADRESSER CE RECUEIL  
**LUIGI ACCARDO** DE MES OUVRAGES. NE SOYÉS POINT ALLARMÉE D'UNE ÉPÎTRE DEDICATOIRE. VOUS NE VOULÉS POINT DE LOUANGES, VOUS N'EN AURÉS POINT, A MOINS QUE LE PUBLIC, EN VOYANT ICI VÔTRE NOM, NE VOUS EN  
DONNE PLUS QUE JE N'EUSSE OSÉ VOUS EN DONNER



Ma non ci sono solo luminose tonalità maggiori nel ventaglio retorico del Mascitti, il patetico sol minore della *Quinta Sonata* porta con sé il sapore frigio e le durezza del basso. Particolarmente drammatica l'*Undicesima Sonata*, in la minore, con la quale il Vanvitelli saluta l'ascoltatore.

Anche il secondo disco non ha per nulla tradito le nostre aspettative, poiché mette in luce un compositore molto apprezzato durante la propria epoca – Giuseppe [Joseph] Agus (1722-1798) – attraverso la perizia interpretativa di un ensemble strumentale – squisitamente italiano – in grado di infondere linfa vitale e guizzante a composizioni davvero piacevoli all'ascolto che, altresì, poggiano su solide architetture musicali. È grazie allo studioso e flautista Enrico Di Felice che la musica di Agus torna a risuonare in tempi piuttosto recenti – siamo negli anni Novanta del secolo scorso – dopo essere stata particolarmente apprezzata a Napoli, Londra e Parigi lungo il corso dell'intero XVIII secolo, dal maturo Barocco attraverso il galante Rococò sino a lambire il Classicismo. La difficoltà principale per chi si occupa di musica barocca sta nel “vivificare” il gesto interpretativo: senza andare troppo sopra le righe o – al contrario – declamando in modo paludato. Soprattutto quando si propone una letteratura che gravita attorno alla sfera coreutica – più che all'agone operistico – e nella danza ha il proprio fondamento, la propria ragion d'essere.



L'attività londinese di Agus – compositore di musica per le opere italiane al *King's Theatre* – si inserisce a pieno titolo nella temperie artistica rappresentata dai blasonati nomi di Georg Friedrich Haendel e Johann Christian Bach, sfavillanti gemme musicali della Corona Imperiale d'Inghilterra. Egli fu apprezzato violinista e didatta – versato prevalentemente per la musica strumentale – come ampiamente dimostrato dalle nove raccolte a stampa, pubblicate dal 1751 al 1793, durante un fecondo compasso creativo. La lente d'ingrandimento del Quartetto Vanvitelli si focalizza sulle *Sei Sonate a Violino Solo e Basso*, che – come la maggior parte delle composizioni cameristiche barocche, e non solo – fanno riferimento al modello corelliano delle sonate a tre. Sono divise in tre tempi e la tonalità d'impianto è sempre in maggiore. In Agus l'urgenza melodica, cantabile, è tutt'uno con i passi di danza, siano essi allegorici o realistici. La vocalità del violino di Gian Andrea Guerra è marcatamente melodica, con messe di voce eloquenti nella loro galanteria, sempre presente, ma mai ostentata, o fine a sé stessa. L'intesa del solista con il sostegno ritmico e armonico dell'accompagnamento (cello, arciliuto e cembalo) è davvero sorprendente per il respiro – l'afflato, si direbbe – nel disegnare fraseggi sempre molto centrati ed estremamente musicali. Il virtuosismo del Vanvitelli non consiste nella superficiale esibizione di tecnica in passaggi veloci o in ridondanti contrappunti realizzati dal continuo, bensì in un amalgama sonoro in cui tutto funziona alla perfezione, la meccanica si sublima in un discorso musicale parlante e organico. La registrazione viene sigillata da una serie di sei *Allemande* (1767) nell'esecuzione delle quali ciascun componente del gruppo suona da solista. Il libretto trilingue – inglese, francese e italiano – contiene un ampio e documentato saggio a firma della musicologa Myriam Quaquero.

**TRE STORIE DA MITO**  
**I VIP STAR DELLA MUSICA CLASSICA**  
**CON**  
**LADY ABA**



**LADY ABA UFO**



**THREE MYTH STORIES**  
**VIP STAR OF CLASSICAL MUSIC**  
**WITH**  
**LADY ABA**



## VIP N.1

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Nasce il 16 dicembre 1770 a Bonn; lascia la terra

Il 26 marzo del 1827 a Vienna (quella notte c'era una  
bufera di neve)

**Nome d'arte alla maniera di lady ABA:**

**IL SELVAGGIO DELL'INNO ALLA GIOIA**

**(sigla dell'Europa)**

**Lady ABA rivela il vero ritratto di Beethoven**

**Nome moderno del terzo millennio:**

**Robinson Crusoe - per i giovanissimi è Diabolik il selvaggio**

**Primo motto di Ludwig e ritratto estetico nascosto dai servizi segreti tedeschi:**

**Fare tutto il bene che si può, amare la libertà sopra ogni cosa, e, se fosse pure per un trono, non tradire mai la verità (scritto sopra un foglio d'album nel 1792, aveva 35 anni)**



**La casa di nascita a Bonn di Beethoven**

## RITRATTO DEL "SELVAGGIO" E DELLA FAMIGLIA D'ORIGINE

Ritratto: Collo grosso e viso butterato colore rosso mattone, faccia larga con la fronte da genio ampia e potente. Capelli neri, ne ha molti e dritti a serpente di medusa/**non usava il pettine** - Occhi grigio azzurri, piccoli, con le orbite fuori, quando diventava selvaggio nella collera - muso da leone con naso a quadrato, corto - solo la boccuccia era delicata, ma le mascelle erano da mastino (per la serie: mordo e con i molari ti schiaccio come una noce). In compenso aveva la fossetta sulla faccia dalla parte destra con un bel sorriso (le poche volte che rideva, perché era sempre triste e malinconico; e comunque era il riso di un uomo non abituato alla gioia). Un famoso didatta del pianoforte di nome Carletto Czerny (allievo della scuola Muzio Clementi "il padre del pianoforte italiano") da bambino vide il selvaggio Beethoven ad un concerto e ci racconta che era vestito con una giacca e un paio di calzoncini di pelo caprino; aveva la barba non fatta da parecchi giorni e i capelli erano una criniera da leone selvaggio. Carletto, da bravo bambino musicista, era convinto di avere incontrato ROBINSON CRUSOE.

La famiglia è di origine fiamminga (niente male il DNA).

Beethoven il selvaggio nasce il 16 dicembre del 1770 a Bonn in Germania (segno zodiacale sagittario) in una miserabile soffitta di una povera casa. Il padre Johann, (Giovanni in italiano) era un tenore stupido e ubriaccone, impiegato come insegnante di canto a Corte. La madre Maria Magdalena era una domestica figlia di un cuoco e già vedova di un cameriere. Il padre era un uomo brutale che voleva sfruttare la genialità precoce del figlio per farlo esibire in pubblico e guadagnarci sopra soldi. Praticamente è il classico padre/padrone (**all'epoca non esisteva telefono azzurro**). A quattro anni lo chiudeva in una stanza con due strumenti musicali a disposizione, il pianoforte e il violino, uccidendolo di lavoro e lo picchiava a sangue per insegnargli la musica (**nonostante la ferocia e il comportamento del padre arrogante, il selvaggio non solo non ha odiato la musica, ma a dispetto di tutti, è diventato un grande compositore. Per la serie: giovani di oggi, non vi create alibi e non colpevolizzate nessuno, se non riuscite in un mestiere**).

Lady ABA assegna cinque stelle al film *Il Signore delle mosche* del regista Peter Brook. È un film da vedere, perché insegna a diventare esseri umani autonomi e buoni.

A 13 anni perde la mamma, ancora di salvezza del figlio. Lui definiva la mamma la migliore amica. Muore di tubercolosi.

A 17 anni si trovò capo famiglia per l'educazione dei 2 fratelli e proprio a lui spettò l'ingrato compito di chiedere il riposo (la pensione anticipata di oggi) del padre alcolizzato e incapace di svolgere il ruolo di capofamiglia.

Per guadagnare qualcosa di più con la professione di musicista, lascia la sua piccola città di origine e va a Vienna (città dell'Austria, Stato del continente Europa) che aveva tutto: negozi, università e uffici a livello europeo. Era considerata all'epoca la capitale anche della musica. Certo non fu facile per lui, che parlava in dialetto, era sgarbato nei modi e nei gesti, molto superbo. Non sapeva scrivere neanche il suo cognome. Era stato persino arrestato come vagabondo (nel periodo in cui erano comparsi i primi sintomi di sordità).

A Vienna dove passò tutta la vita, cambio casa 18 volte (**è vissuto sempre in affitto e quindi, come accade anche oggi, se non hai i soldi per pagare i proprietari, sei costretto a sloggiare...**): ecco perché Vienna è piena di targhette!!! Lo stato malinconico diventò una bella compagnia.

## **RITRATTO DEL SELVAGGIO BEETHOVEN E LA POLITICA**

Come tutti i giovani, senza differenza di epoca, s'innamora del nuovo *leader* che infiamma i cuori del popolo europeo. Si chiama Napoleone, marcia alla conquista dell'Europa con la famosa *Marsigliese* simbolo della rivoluzione culturale.

A Napoleone è dedicata la terza Sinfonia, l'*Eroica*. Quando capì che non era il *leader* che voleva, dalla rabbia cancellò la dedica e cambiò partito ([adesione simbolica all'Italia nel gruppo Garibaldi](#)).

Dopo la delusione politica, Beethoven il selvaggio ([qualche ben informato dell'aristocrazia di Vienna, ha detto che il selvaggio era discendente illegittimo di Federico il grande!!! Se fosse vero diventerebbe, per Lady ABA, il NOBILE SELVAGGIO, ma non abbiamo prove scritte](#)), riprende il suo cammino solitario per la libertà della musica. Litiga con il mondo intero, perché per lui la musica è sovrana e si rifiuta di essere "servo" dei sovrani. "La musica appartiene al popolo, alle piazze e ai campi di battaglia. Basta con i salotti degli aristocratici" È famoso un episodio in un salotto dove gli chiesero di suonare un pezzetto. Risposta a voce alta: "lo non suono per simili maiali!".

In una lettera (stranamente scomparsa, mah!), per rimanere in tema, scrisse quello che aveva detto a un poveraccio di principe viennese: "*Principe! Ciò che voi siete, lo siete per caso e per nascita; ciò che io sono, lo sono grazie a me stesso - vi sono migliaia di principi e ve ne saranno ancora, ma uno solo sarà BEETHOVEN* (confermo che l'affermazione del selvaggio umile e modesto, con il tempo è stata profetica. La sigla d'Europa *L'inno alla gioia* l'ha scritta lui, non il mazzetto di umani anonimi aristocratici principi aristocratici).

Il selvaggio, tutto pieno di febbre d'ambizione, diventa così *leader* della rivoluzione musicale con il pianoforte che impone come strumento solista di resistenza contro gli usi e abusi dei nobili. Sceglie i principi repubblicani e diventa partigiano della libertà e dell'indipendenza nazionale. Per capirci: *I martelli li tiriamo in testa agli aristocratici, senza tanti complimenti, se non rispettate la dignità dei musicisti*.

**Rivelazione intima scoperta da lady ABA:** Il "nobile selvaggio", tutto d'un pezzo, confessa ad una persona cara che, per un amico in difficoltà economica, anche se aveva le tasche vuote, per aiutarlo scrisse un pezzo commissionato da un aristocratico, e così l'ha aiutato cavandolo dai guai. Dirà poi ufficialmente: "la mia arte deve consacrarsi al bene dei poveri". In mezzo a uomini miserabili ed egoisti, apprezziamo il lato l'onestà del "selvaggio puro nell'animo".

### STORIE D'AMORE E DI PUDORE del "selvaggio Beethoven" PER CUORI DI PIETRA

[Lady ABA dice: neppure i geni della musica hanno vita facile con le donne ambiziose \(modello biblico EVA\)](#)

Tutti gli amori del "selvaggio" sono stati vissuti con estrema purezza. Era un moralista che ignorava il sentimento della passione. Pensate che non ha perdonato a Mozart di avere scritto *Don Giovanni* (scandalo teologico). Professa la santità dell'amore e tutte le delusioni sono causa di amare sofferenza. [Lady ABA rivela \(con intuito tutto italiano\): "Il selvaggio" è rimasto "VERGINE AL MASCHILE". Il primo grande amore si chiamava Giulietta \(una civetta egoista che sposerà un conte, anche lei era una contessa\) "il selvaggio" che fa? La immortalava con la dedica della famosa sonata per pianoforte op. 27 \(1802\) detta AL CHIARO DI LUNA... E dà pure lezioni gratis di pianoforte!!!](#) Agli amici diceva: mi ama ed io l'amo. ([per la serie s'era fatto un film da solo: sordità+cecità facevano il suo effetto sul cervello!](#)) Quando scopre che l'amore era a senso unico (lui e basta) si consola scrivendo una Sonata, sempre per pianoforte, con marcia funebre (in **totale scrive 32 sonate per pianoforte solo**). Tutti i titoli sono legati all'amore e alla politica. Sempre in tema "vittima dell'amore" furiosamente sognatore del bisogno d'amore, scrive una famosa Sonata per pianoforte dal titolo *Appassionata*.



### CURIOSITÀ LEGATE ALLA CONDIZIONE DI SALUTE

Libri e spartiti distribuiti in ogni angolo della casa (non trovava pace dal dolore); resti del pranzo sul pianoforte insieme a fogli di sinfonie in attesa di correzioni. Le lettere d'amore o d'affari direttamente sul pavimento. Lady ABA ha scoperto rovistando nei suoi quaderni che su UNA FINESTRA C'ERANO GLI AVANZI DI UN OTTIMO SALAME ITALIANO VERONESE.

### SIAMO ALLA FINE - FUNERALI DI STATO



### **Plaudite amici, comedia finita est (applaudite amici, la commedia è finita)**

#### Le ultime parole che dice sul letto di morte

Il funerale alle tre del pomeriggio del 29 marzo

20.000 persone

90 minuti corteo funebre da casa alla chiesa della Trinità dei frati minori francescani

n. 9 cavalli neri per il carro funebre e 200 carrozze al seguito

### **POST FINE TERRENA PER QUELLI CHE RIMANGONO sulla terra (amici e parenti)**

A Bonn, dove era nato, si vendono sigari (non ha mai fumato sigari). Amava fumare le pipe viennesi!

Gli speculatori hanno venduto una quantità industriale di vecchi tavoli di lavoro e scrittoi, come se il povero Beethoven avesse gestito in vita un'importante azienda specializzata nel commercio del mobile.



Miniature a mano di Antonella Barbarossa



[WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT](http://WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT)