

# piccolo auditorium paradisi

- # La legge dell'ottava
- # I 300 anni della Consolata di Torino
- # Discovery
- # Reportage dalla Thailandia
- # Fisiologia dell'apprendimento motorio al pianoforte
- # La musica cerca casa
- # Premio "Alberto Peyretti" Città di Collegno
- # Al salone internazionale del libro di Torino
- # Musica alleata dello sviluppo psicologico
- # Qualità del suono di strumenti musicali
- # "Sette ultime parole sulla croce" di Joseph Haydn
- # Artisti: pericolo pubblico?
- # Insegnare in Germania
- # I concerti dopo la messa

10  
anni

2004 / 2014

# sommario

3. EDITORIALE
4. PROGRAMMA STAGIONE 2014
6. LA LEGGE DELL'OTTAVA di Nicolò Amadesi
8. I 300 ANNI DELLA CONSOLATA DI TORINO  
di Marco Chiolerio
11. DISCOVERY di Andrea Michetti
14. REPORTAGE DALLA THAILANDIA  
di Alberto Firrincieli
16. FISILOGIA DELL'APPRENDIMENTO MOTORIO  
AL PIANOFORTE di Walter Fischetti
19. LA MUSICA CERCA CASA di Anna Maria Cigoli
21. PREMIO "ALBERTO PEYRETTI" CITTÀ DI COLLEGNO  
di Gabriella Scaglia
22. AL SALONE INTERNAZIONALE DEL LIBRO DI TORINO  
di Silvia Maria Ramasso
24. MUSICA ALLEATA DELLO SVILUPPO PSICOLOGICO  
di Sara Zanini
29. QUALITÀ DEL SUONO DI STRUMENTI MUSICALI  
di Raffaele Pisani
34. "SETTE ULTIME PAROLE SULLA CROCE"  
DI JOSEPH HAYDN di Andrea Lanza
38. ARTISTI: PERICOLO PUBBLICO? di Giorgio Dondi
41. INSEGNARE IN GERMANIA di Alberto Bertino
43. I CONCERTI DOPO LA MESSA di Martina Amadesi

**Con il patrocinio di:**

Città di Torino  
Città di Collegno  
Città di Moncalieri  
Consiglio Regionale  
del Piemonte

**Con il sostegno di:**

Consiglio Regionale  
del Piemonte  
Comune di Moncalieri



CITTA' DI TORINO



CONSIGLIO  
REGIONALE  
DEL PIEMONTE



MONCALIERI  
Città del Proclama

# L'Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino una orchestra di dieci anni

di Carlo Maria Amadesi



Le linee di bus che trasportano gli studenti dalle loro abitazioni all'università ne caricano ogni giorno un bel numero. Taluni se la fanno a piedi da soli, altri usufruiscono di un passaggio, non vi è nulla di obbligato. Ma a turno prima o poi salgono tutti sullo stesso bus, incontrano gente nuova, matricole o amici degli amici. Neppure i vecchi laureati si scordano dei tragitti percorsi.

**Dopo dieci anni di gente ne è passata e a molti di loro non importa la destinazione, il posto dove scendere, ma conta percorrere insieme lo stesso tratto.**

Dai finestrini poi si vedono persone che corrono affannosamente e talvolta, stanche, si accostano alla fermata, salgono, raccontano quello che hanno potuto vedere nel loro gran correre, e poi ridiscendono. È da poco passato un motociclista a tutta velocità, sembra quello che ieri era seduto in fondo al bus. Non fa a tempo a curvare che un altro dietro già gli chiede strada con una moto ancora più potente. Speriamo di ritrovarli interi!

**Cosa significa dirigere un'orchestra forse pochi lo immaginano compiutamente.** È come una introduzione all'ascolto prolungata, una azione di

convincimento continua, una analisi delle situazioni emotive che la linea melodica rivendica, una considerazione delle trasparenze paesaggistiche della armonia, delle presenze ossessive delle dinamiche, della conduzione dei silenzi e via dicendo. Perché di questa preziosa varietà di informazioni non deve fruirne anche in parte il pubblico con delle introduzioni all'ascolto? Siamo perfettamente d'accordo che ognuno trae le proprie conclusioni e percepisce ciò che gli riesce, ma è altrettanto vero che se nessuno ci spiega la bellezza di certi versi, incomprensibili ad una prima lettura, rischiamo di non capire nulla, per esempio, di alcuni canti della Divina Commedia.

**A mio parere la musica va spiegata**, così si evita di sentire dei giudizi incapaci di un perché, che con la musica non hanno niente a che fare.

È proprio questo che nobilita e differenzia la musica colta dagli altri generi. La sorpresa e l'imprevedibilità, di cui ho letto qualche tempo fa, affascinano per un solo istante, ma senza una adeguata spiegazione svaniscono come una bolla di sapone e lasciano solo un ricordo confuso. Viva i programmi di sala ben fatti e magari anche una buona presentazione #

Giovanni Gabrieli canzon seconda a quattro  
• Vivaldi "Le Stagioni" • Vivaldi concerto per due flauti • Vivaldi concerto per chitarra • Vivaldi concerto per 2 violini RV 522 • Vivaldi concerto per 4 violini RV 549 • Vivaldi concerto per 4 violini RV 580 • Vivaldi concerto per 2 violoncelli RV 531 • Vivaldi concerto per 2 corni RV 538 • Telemann concerto per tromba in re magg.  
• Bach concerto per 2 violini BWV 1043 • Bach concerto per clavicembalo BWV 1056 • Haendel concerto per organo e

archi • Francesco Geminiani concerto primo opera seconda • Joachim Quantz concerto per 2 flauti • Pergolesi opera "La serva padrona" • Haydn divertimento per archi Hob: C5 • Haydn concerto per pianoforte Hob XVIII : 3- Cimarosa concerto per due flauti

- Mozart sinfonie giovanili - Mozart sinfonia K 199 - Mozart concerto per violino K 216 - Mozart concerto per violino K 218 - Mozart concerto per pianoforte K 459 - Mozart concerto per clarinetto K 622 • Mozart concerto per corno K 447 - Mozart Aria da concerto K 505 - Mozart concerto per pianoforte K 271

## L'Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino ha eseguito

- Paganini variazioni dal Mosè di Rossini per violino e archi • Rossini Ouverture del Barbiere di Siviglia • Strauss padre alcune polke celebri • Mendelssohn concerto per 2 clarinetti op. 114 • Mendelssohn concerto per pianoforte, violino e orchestra in re min • Verdi

arie di opere • Strauss figlio alcuni valzer celebri • Tchaikovski serenata per archi op 46 • Dvorak bagatelle per armomium e archi • Dvorak serenata per archi op. 22 • David Popper rapsodia ungherese op.6 per violoncello e archi • De Sarasate Zigeunerweisen • Edward Elgar serenata per archi • Alexander Glazunov concerto per saxofono op. 109 • Sibelius valzer triste • Busoni concerto per piano e orchestra d'archi in re min op. 17 • Respighi quintetto in fa min per piano e archi (adattamento per orchestra) • Joaquin Rodrigo Concerto

de Aranjuez per chitarra e orchestra - Shostakovic valzer - Leroy Anderson Fiddle - Fiddle - Leroy Anderson Tango - Nino Rota concerto per archi - Arvo Part "Fratres" - Patrick Hawes "The last rose of summer" • Marco Mandurino opera "Il frutto rapito"

# stagione

<p><b>24 APRILE 2014</b> giovedì h. 21</p> <p><b>Teatro Matteotti Moncalieri</b></p>	<p><b>9 MAGGIO 2014</b> venerdì h. 20,30</p> <p>Sala spazio autori <b>Salone del libro Torino</b></p>	<p><b>21 MAGGIO 2014</b> mercoledì h. 17</p> <p>Municipio di Torino <b>Sala Rossa</b></p>	<p><b>7 GIUGNO 2014</b> sabato h. 21,15</p> <p><b>Auditorium "Orpheus"</b> corso Govone, 16 <b>Torino</b></p>
<p><b>Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino</b> Carlo Maria Amadesi <i>direttore</i></p> <p>W. A. Mozart (1756-1791) Sinfonia K 199</p> <p>Antonio Vivaldi (1678-1741) Concerto per 2 violoncelli RV 531 in sol minore Chiara Galliano Sara Maraston <i>violoncelli</i></p>  <p>Pablo de Sarasate (1844-1908) Zigeunerweisen Martina Amadesi <i>violino</i></p> <p>Alexander Glazunov (1865-1936) Concerto op. 109 per saxofono e archi Isabella Stabio <i>saxofono</i></p>	 <p>Presentazione del libro <b>"Piccole composizioni musicali". Storia e arte</b></p> <p>Un incontro che supera la piacevolezza dell'ascolto per diventare comprensione dell'evoluzione del gusto e dello stile musicale nei secoli.</p>	<p><b>Trio Paradisi</b></p> <p>Flavio Cappello <i>flauto</i> Martina Amadesi <i>violino</i> Cristian Zambaia <i>chitarra</i></p>  <p>Consolata come Patrona (21 maggio 1714). Il Comune organizza un momento istituzionale in Sala Rossa, al quale seguirà un concerto con il trio flauto, violino e chitarra con musiche dell'epoca inizio 1700.</p>	<p><b>Duo Firrincieli Tonda</b></p> <p>W. A. Mozart Sonata in Fa K 497 Sonata in Do K 521</p> <p>Eugene Jambor (1853-1914) Danses Arragonaises op. 5</p> <p>Leonard Bernstein (1918-1990) selection from "West Side Story"</p> <p>Mario Stefano Tonda Alberto Firrincieli <i>pianoforte a 4 mani</i></p>

# 2014

<p><b>21 GIUGNO 2014</b> sabato h. 18,30</p> <p><b>Auditorium S. Antonio</b> via S. Antonio da Padova, 7 - <b>Torino</b></p>	<p><b>12 LUGLIO 2014</b> sabato h. 21</p> <p><b>Auditorium "Orpheus"</b> corso Govone, 16 <b>Torino</b></p>	<p><b>NOVEMBRE 2014</b> data da destinarsi</p> <p><b>Lavanderia a Vapore</b> Centro Internazionale della Danza - <b>Collegno</b></p>	<p><b>12 DICEMBRE 2014</b> venerdì h. 21</p> <p><b>Teatro del Collegio San Giuseppe</b> via Andrea Doria, 18 <b>Torino</b></p>
<p><b>Giovani pianisti in concerto</b></p> <p>della scuola pianistica di Carlo Maria Amadesi</p> <p>Fabio Accalai Xing Dongyang Alan Pipino Simone Concas Stefania Visalli</p> <p>Musiche di Chopin, Debussy, Weber, Liszt.</p>	<p><b>Duo Bertino</b></p> <p>Andrea e Alberto, <i>violino e pianoforte.</i></p>   <p>Viaggio per il mondo in musica.</p> <p>Motivi celebri da Italia, America del Nord, Bulgaria, Polonia, Irlanda, Macedonia, Spagna, Scozia, Virginia, Austria, Germania, Francia, Cina.</p>	<p><b>Premio Alberto Peyretti Città di Collegno</b></p> <p>Il Comune di Collegno, in collaborazione con l'Associazione culturale-musicale Piccolo Auditorium Paradisi, organizza e bandisce il Premio Internazionale "Alberto Peyretti" (concerto con orchestra) aperto ai giovani strumentisti di ogni nazionalità. Verranno decretati due vincitori che si esibiranno con l'Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino diretto dal maestro Carlo Maria Amadesi in un concerto indicato nel bando.</p>	<p><b>Concerto di Natale</b></p>  <p>Tradizionale concerto di fine stagione offerto da Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino</p> <p>In collaborazione con: BIEVOL - Bioetica Europa e volontariato VSSP - centro Servizi per il Volontariato</p>



# La legge dell'ottava

ing. Nicolò Amadesi

Brian Greene, uno dei padri della teoria delle stringhe, la descrive nel suo libro "l'universo elegante" così: "[...] *i diversi modi di vibrazione di una corda di violino danno origine alle varie note musicali, così diversi modi di vibrazione di una stringa fondamentale danno origine a varie masse e varie cariche [...]*", secondo questa teoria il nostro universo sarebbe costituito da piccole stringhe o anelli di energia vibrante che con il loro vibrare creerebbero tutte le differenti particelle di materia a noi oggi conosciute e non solo.

**Questa teoria, chiamata teoria delle stringhe afferma che dalle stringhe si emana la materia come musica.** È una teoria che comprende dimensioni extra (oltre alle nostre 3 spaziali più quella del tempo) e molte altre cose, ma l'aspetto affascinante e sorprendente è la spiegazione legata al fatto che a seconda della vibrazione di una stringa elementare si formano atomi con le caratteristiche di peso e energia a noi note. Sulle ottave: mi ha sempre affascinato il cambiamento di stato! Quel cambiamento fisico che permette alla stessa sostanza, immutata a livello molecolare (es. H<sub>2</sub>O), di manifestarsi a livello strutturale molto differente: l'esempio dell'acqua che può anche essere ghiaccio e vapore !

Ma non è incredibile, pensateci un attimo, un liquido come l'acqua che beviamo quotidianamente, incomprimibile, se raffreddato diventa ghiaccio: solido! E se scaldato diventa vapore... e quelle sostanze che allo stato normale (cioè nelle condizioni ambientali normali 20°C 1 atm), sono allo stato gassoso, come l'ammoniaca o l'idrogeno o altro, se raffreddati possono anch'essi diventare liquide e solide!

E ulteriormente illuminante per me è stato scoprire che questi magici cambiamenti di forma fossero legati a cose come energia, frequenza, vibrazione. Quando una nota raddoppia la sua frequenza vibratoria sale di un'ottava, e quando l'acqua diventa vapore, sale di un'ottava. **Il numero sette, e quindi il salto di ottava, è ricorrente sia in fisica che in filosofia, in religione, in scienze, in biologia e in musica.**

Nella musica è molto evidente, ma possiamo vederne altrove altre applicazioni: seme-germoglio-pianta; ghiaccio-acqua-vapore; bambino-adulto-genitore.

Ormai sono molte le prove scientifiche che attestano che tutto l'universo è costituito da energia che si manifesta attraverso vibrazioni, se pensiamo alla fascinosa teoria delle stringhe (all'avanguardia nella fisica contemporanea), essa paragona il creato ad una sinfonia di elementi chiamati "anelli" di energia che con il loro vibrare creano i mattoni fondamentali di cui TUTTO è costituito!

Per anni si era affermato che la materia di cui è composto tutto l'universo era fatta di particelle minuscole ed invisibili e sembrava una verità incontrovertibile, poi all'improvviso i fisici che studiavano quelle particelle scoprirono di aver sbagliato: si trattava in realtà di stringhe minuscole ed invisibili.

*Collisione tra le galassie delle Antennae. Galassia spiraliforme Messier 101, fotografata dal telescopio Hubble. {foto: NASA}*

Ma torniamo alla nostra mente logica: una nota è una vibrazione di energia e, se vibra ad una frequenza doppia, è la stessa nota ma ad un'ottava più alta! Ma anche in natura quello che vibra a frequenze più basse (o lente) rappresenta la materia più pesante e, via via che aumenta l'energia, si sviluppa maggiore calore e la materia diventa più leggera. Ghiaccio - acqua - vapore sono tre ottave differenti della stessa sostanza perché ad ogni trasformazione la vibrazione raddoppia. Bambino - adolescente - adulto - genitore, sono tutte ottave differenti della stessa persona. E perché non anche un seme che diventa germoglio e poi pianta?! Ma chi potrebbe mai aver genialmente pensato di far stare un baobab dentro ad un puntino quale un seme!?

**Anche tutte le nostre emozioni possono essere espresse su due ottave differenti: compassione e pietà, prudenza e paura, devozione e servilismo, gioia ed euforia, giudizio e discernimento...** per esempio la pietà è l'ottava bassa della compassione. Essa è intrisa di giudizio personale: provo pietà perché la mia personalità vede uno storpio o un mendicante e sente l'ingiustizia della vita, la paragona alla propria e ne sente il peso.

Nella compassione non c'è pesantezza, non c'è confronto, non c'è senso del giusto o sbagliato, ma c'è la luce della consapevolezza, c'è amore e si percepisce la fragranza della perfezione del creato, che se non vediamo bello non è perché non lo sia ma perché "non abbiamo occhi per vedere".

La differenza di ottava tra giudizio e discernimento è simile: implicano entrambi la possibilità di scegliere una cosa piuttosto che un'altra. Il giudizio, però, viene appesantito dall'attaccamento personale ed emotivo che l'individuo percepisce. Nel discernimento no. Immaginiamoci se un personaggio come Gesù si fosse messo a disquisire, giudicando a destra e a manca quello che riteneva giusto e sbagliato! Lui era un fine psicologo: alla domanda rivoltagli di giudicare l'adultera che il popolo era in procinto di dilapidare, lui non si mise a fare retorica sul giusto e sbagliato ma si limitò a discernere dicendo: chi non ha commesso peccato scagli la prima pietra... e se ne andarono a cominciare dai più vecchi...

L'ottava alta del servilismo potrebbe essere la devozione. Nella devozione non c'è attaccamento alla persona ma c'è l'ammirazione di qualcosa che proviene dalla persona che ne è solo il canale di manifestazione, non il possessore esclusivo. Attraverso la persona fisica di Mozart si sono manifestate le sue opere.

**E tutte le trasformazioni in natura sono soggette alla legge dell'ottava** di cui nuovamente credo sia importante capirne l'analogia con l'ambito musicale!

La legge dell'ottava viene compresa meglio quando la si studia applicata al mondo della musica. In musica, infatti, esistono sette note che si sviluppano secondo quella che viene definita appunto un'ottava: DO-RE-MI-FA-SOL-LA-SI-DO. Il secondo DO, rappresenta la stessa nota del primo DO e tutto ricomincia #



*La crescita della spirale è descritta in matematica dalla sequenza di Fibonacci o Sezione Aurea. Questa sequenza è abbondantemente rappresentata anche in musica: nelle "fughe" di Johann Sebastian Bach, nelle sonate di Mozart, nella Quinta Sinfonia di Beethoven, nella Sonata in la D 959 di Schubert. L'esempio più elevato di applicazione su vasta scala degli stilemi improntati alla proporzione aurea è dato dalla Sagra della Primavera di Stravinsky.*





# I 300 anni della Consolata di Torino

di Marco Chiolerio

## L'ESPERIENZA STORICA

Già prima di entrare, il visitatore è colpito dai resti della mura romane della città, risalenti all'XI secolo. All'angolo tra via Consolata e via Giulio, infatti, la testimonianza muraria parla di una chiesa posta ai margini della città di allora, vicino alla Porta Segusina, davanti alla quale si apriva la via per la Valle di Susa.

È la chiesa romanica dei santi Andrea e Clemente, non ancora dotata dello stupendo campanile ancora oggi visibile che fungeva anche da torre di avvistamento per la sicurezza della città. Lì si rifugiano nell'anno 906 alcuni benedettini fuggiti dall'abbazia di Novalesa (Nova Lux), nei pressi di Susa.

La loro presenza e devozione mariana si innesta in una città come Torino dove già il Vescovo san Massimo, nelle sue celebri omelie, era stato uno dei primi precursori delle affermazioni del Concilio di Efeso (431 dC) su Maria «Madre di Dio». I monaci di san Benedetto rimangono alla chiesa di sant'Andrea (successivamente trasformata nell'attuale santuario della Consolata) fino alla metà del secolo XV.

Nel 1584 mons. Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina, in Visita Apostolica alla chiesa, ormai diventata Santuario della Consolata, tra l'altro così annota: «All'altare della Consolata si celebra tutti i giorni alla presenza di una grande moltitudine di popolo, proveniente da ogni parte». L'Arcivescovo di Torino, Girolamo Della Rovere (1564-1592), affida la chiesa ai monaci Cistercensi (appartenenti alla riforma dei Foglianti francesi) e con loro la devozione a Maria, Consolata e Consolatrice, prende nuovo vigore, anche grazie ad una fusione tra storia e devozione, tipica di quei tempi: viene ripresa un'antica tradizione che parla di un cieco, proveniente da Briançon, che ritrova la vista allorché ritrova un'antica immagine (icona o simulacro) della Madre di Dio (20 giugno 1104). Da allora, la festa patronale mariana sarà sempre ogni anno il 20 Giugno.

Le grandi trasformazioni architettoniche ed artistiche di questo periodo devono arrestarsi nel

Il "Giornale d'Arte Sacra", pubblicato in occasione dell'Esposizione del 1898, riporta queste parole del segretario generale del Comitato esecutivo: «Non v'ha altra chiesa in Torino che racchiuda, quanto il Santuario della Consolata, grandezza ed antichità di memorie. Quando tace la storia della città, parla per bocca di popolo la tradizione del Santuario; se la fantasia riveste il racconto col carattere della leggenda, la fede e la ragione lo sfrondano del superfluo e ci danno la cronaca di quindici secoli di pietà non interrotta».

Sinteticamente, sono gli elementi più importanti dell'esperienza che ci viene trasmessa entrando al Santuario della Consolata: ricchezza di storia, d'arte, di spiritualità. Che ci viene trasmessa, appunto: in genere, i Santuari sono luoghi dove ci si reca in pellegrinaggio per toccare un'esperienza sacra (un miracolo avvenuto, una icona particolare, il ricordo della vita di un santo vissuto lì, una apparizione, ecc.) ma, in realtà, ciò che avviene è il contrario: chiunque entri, viene raggiunto e toccato da una storia precedente, avvenuta in quel "luogo santo", che non può essere annullata. Il visitatore si trova immerso nella storia della devozione e ne diventa parte, facendosi parte della carovana passata dal Santuario in precedenza. È il Santuario a porre nel visitatore una firma, un tracciato.

Ci accostiamo, pertanto, con estremo rispetto ai mille anni di storia del Santuario della Patrona della Città e della Diocesi di Torino: Maria Consolata e Consolatrice.

1706, a causa dell'assedio delle truppe franco-spagnole (40mila) contro le quali resistono i piemontesi aiutati dagli austriaci (10mila). Il Santuario della Consolata diventa il punto di riferimento della città intera, che si riunisce in preghiera tra le sue mura nonostante il pericolo delle cannonate (di cui vi è segno sul muro esterno, verso via Consolata).

Possiamo immaginare le centinaia e centinaia di persone, di ogni età e ceto sociale, accorrere al Santuario e impregnare con le loro storie i muri del Santuario... Il beato Sebastiano Valfrè, uno dei primi seguaci di san Filippo Neri, celebra anche in luogo più sicuro dalle cannonate (piazza san Carlo) messe votive alla Consolata, distribuendo anche le prime "immaginettes" che la gente collocava nel cappello o nella cintura, come memoriale della protezione celeste.

Una traccia importante viene lasciata nella storia da un Rettore del Santuario nato proprio nello stesso paese e parente del Cafasso, il canonico Giuseppe Allamano (+ 1926). Il 2 Ottobre 1880 viene nominato Rettore dal Vescovo Gastaldi e darà un impulso decisivo alla Consolata sotto tutti i punti di vista. Fonda la Rivista del Santuario (1899), pubblicata fino ad oggi ininterrottamente, anima il Congresso Nazionale Mariano che si svolge a Torino (1898) e, soprattutto, porta il nome della Consolata in tutto il mondo fondando un Istituto per le Missioni (1901), ancora

In segno di riconoscimento per l'inaspettata vittoria e lo scioglimento dell'assedio, Maria Consolata viene proclamata protettrice della città ed in seguito, con rescritto ufficiale dei Decurioni e del Consiglio Comunale della Città, dichiarata ufficialmente «Patrona della Città» e della Diocesi (21 Maggio 1714). Quanto segue, è la storia del consolidamento di tale devozione, anche nelle tristi vicende della spogliazione napoleonica, dalla quale i Cistercensi non riusciranno a riprendersi. Si alternano alla Consolata vari Ordini religiosi fino alla presa in carico da parte della Diocesi, che trasferisce qui il Convitto Ecclesiastico del canonico Guala e di san Giuseppe Cafasso (+ 1861), per la formazione del clero, soprattutto in materia morale. Qui viene a pregare Silvio Pellico, vengono il Marchese di Barolo, sua moglie Giulia Colbert e le «due regine» (madre e moglie di re Vittorio Emanuele II) immortalate in preghiera in una stupenda statua di Vincenzo Vela e tanti altri.

oggi operante ( i Missionari e le Missionarie della Consolata), con sede in c.so Ferrucci.

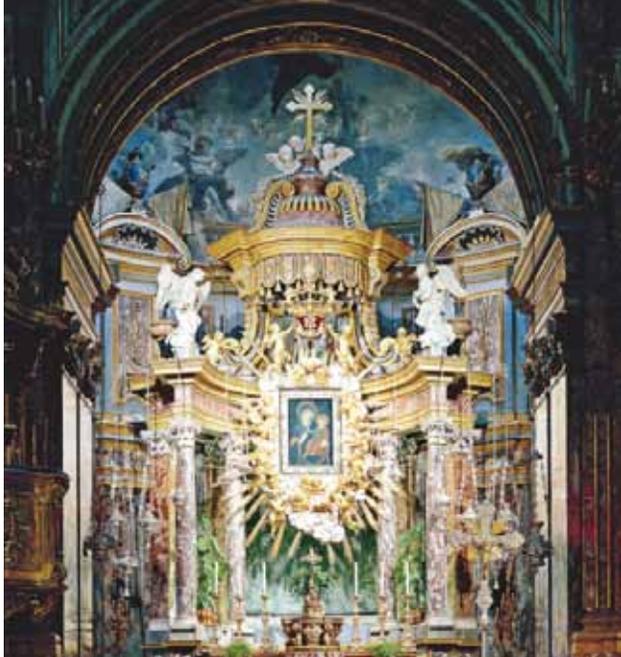
### L'ESPERIENZA ARTISTICA

Accanto a questa esperienza storica, entrando alla Consolata si viene investiti da un tripudio di luci, di riflessi dorati, dai colori dei marmi e dei quadri, dagli stucchi e dalle ampie volte dipinte, corredate di ovali dedicati alle virtù. A sinistra l'altare di sant'Andrea e a destra la discesa alla cappella delle Grazie, forse una della parti più antiche della costruzione, luogo dell'antica cappella di re Arduino. La vetrata e il quadro dell'altare di questa cripta ricordano la luce ritrovata dal cieco di Briançon grazie alla Consolata, colei che, riempita dalla consolazione di Dio - il Consolatore per eccellenza, il Messia Gesù Cristo che ella ha dato alla luce - se ne fa tramite.

Di fronte, la gradinata che accede all'esagono guariniano, intorno al quale si trovano le cappelle di san Valerico, di san Giuseppe, del Sacro Cuore e delle anime «purganti». L'elenco degli artisti, pittori, scultori, architetti, stuccatori e sicuramente musicisti che hanno dato il loro contributo a tanta bellezza artistica è sterminato. Tra tutti, al fondo, l'altare che conserva l'icona quattrocentesca della Consolata, forse portata a Torino dal card. Della Rovere (quello del Duomo), dalla scuola di Antoniazio Romano. La realizzazione dell'altare è di una delle firme più importanti per l'architettura a Torino e non solo: Filippo Juvara.

Ma c'è anche l'arte "povera" e semplice degli ex voto, prodotti di bottega, semplici dipinti commissionati da chi voleva lasciare un ricordo tangibile della propria riconoscenza per una grazia ricevuta. Sono pagine di storia e devozione, che accompagnano il visitatore, nei corridoi dietro le cappelle laterali e nel corridoio dei confessionali, con racconti di case crollate sotto le bombe e persone illese, di bambini ammalati e guariti improvvisamente, di persone cadute sotto il tram, di naufragi o di militari scampati alle guerre. È la storia vista dal basso, raccontata dai protagonisti, da chi ha interpretato la successione degli eventi della propria vita come un intersecarsi di relazioni di affetto reciproco con il Signore Gesù e la Madre di Dio.





Il percorso artistico termina con le tre stupende sacrestie. Il ciclo della vita di san Bernardo, cistercense e grande «cantore» di Maria nella sacrestia maggiore, la piccola sacrestia con il dipinto di Guglielmo Caccia, per finire verso l'uscita nel chiostro con la sacrestia del Cafasso, la cui volta è stata rifatta dopo che l'unica bomba che ha colpito il Santuario nei terribili bombardamenti del 1943 (pur essendo così vicino all'Arsenale militare) ne aveva sfondato la cupola. Qui ci si può soffermare su di un bassorilievo ligneo del XV secolo, di probabile origine fiamminga, che ricorda la «Luce vista a Betlemme da tutte le genti» (l'adorazione dei magi, sapienti d'oriente) e la genealogia storica del Messia, quella «Radice di Jesse» che, nel susseguirsi delle generazioni (la serie delle procreazioni che generano la «storia» secondo il pensiero ebraico), ha portato dal re Davide fino a Gesù di Nazaret.

### L'ESPERIENZA SPIRITUALE

Chi è entrato, anche solo per curiosare, è già segnato da tutte queste vicende umane, storiche, artistiche, che hanno impresso nel suo cuore la luce della bellezza. L'ultima traccia, quella più profonda, inavvertita persino dalla mente, colpisce i cuori con la luce stessa di Dio, quel bimbo divino portato in braccio da sua Madre Maria.

È lo spiraglio di una bellezza che «salva», che guarisce i cuori dalle tante brutture della vita, che ci consente di uscire dalla Consolata portando, magari inavvertitamente, i semi del divino, proprio come un insetto porta con sé il polline fecondo quando si allontana da un fiore. È ciò che hanno sentito uno stuolo interminabile di persone prima di noi, di cui solo alcuni hanno lasciato una traccia visibile nella storia.

Alla Consolata si viene toccati dall'esperienza di santità del monaco francese san Valerico (Walrus o Valerio), pregato in occasione di un'epidemia. Di qui sono passati i santi vescovi san

Carlo Borromeo e san Francesco di Sales. La vicinanza, ma soprattutto il grande amore che san Giuseppe Benedetto Cottolengo aveva per la Consolata, fecero del santuario un riferimento per tutto l'Istituto da lui fondato, vera e propria cittadella della carità.

Qui ha pregato, confessato e predicato la «perla del clero italiano», il prete piemontese san Giuseppe Cafasso, patrono dei condannati a morte al Rondo' della Forca, conforto dei poveri, formatore del clero e consigliere della nobiltà cittadina. Senza di lui e senza la Consolata, don Bosco avrebbe forse scelto un'altra strada e anche don Bosco, con i suoi ragazzi, non mancava mai in Santuario alle preghiere mariane del sabato.

Qui ha pregato san Domenico Savio, il beato Marchisio ha attinto forza spirituale per la sua opera, le figlie di san Giuseppe.

Il beato Luigi Boccardo era vice-rettore del Santuario, mentre il beato Fàa di Bruno eresse accanto al Santuario una casa per le ragazze madri. Qui trovava ispirazione e forza san Leonardo Murialdo, che spese la vita in favore dei ragazzi poveri, poi fondatore della Congregazione di san Giuseppe e dell'Opera degli Artigianelli.

Il frate cappuccino, venerabile Angelico da None, miracolato dalla Consolata, portò con sé in Africa la sua immagine e devozione e l'elenco potrebbe continuare.

Discreto, in mezzo al traffico frenetico, accanto al più grande mercato all'aperto e alle vie pedonali e commerciali del centro cittadino, il Santuario della Consolata continua silenziosamente, ogni giorno, ad accogliere e distribuire doni spirituali a chiunque entri a cercare luce e gioia, bellezza e calore, forza e speranza #

### Consolata come Patrona (21 maggio 1714).

Il Comune organizza un momento istituzionale in Sala Rossa, al quale seguirà un concerto con il trio flauto, violino e chitarra e musiche dell'epoca inizio '700.

Proprio in quell'epoca circolava a Torino Giovanni Battista Somis, dove nacque nel 1686. Perfezionatosi a Roma con Arcangelo Corelli nei primi anni del '700, venne successivamente nominato, nel 1738, solista e direttore di corte di Torino. Fu fondatore della scuola violinistica piemontese ed ebbe illustri allievi quali Felice Gardini, Gaetano Pugnani, Giovanni Battista Viotti. Fu anche maestro di Jean-Marie Leclair che operò in Francia e pose le basi per una scuola violinistica francese.

## WHY DID YOU DECIDE TO CREATE THIS PRODUCT ?

Quando Plinio Michetti ha smesso di dedicarsi alla costruzione degli strumenti ad arco io ero ancora troppo giovane per raccogliere le sue esperienze e poter immaginare di continuare il suo lavoro. Da quando si era accorto di non poter più lavorare come voleva, aveva appoggiato la sua sgorbia a riposare sul suo banco e così, i suoi segreti, la sua esperienza, sono rimasti con lui.

**Da diversi anni ormai mi dedico al mondo della liuteria, era inevitabile che succedesse!**

## Discovery

ing. Andrea Michetti

([www.discoverycam.it](http://www.discoverycam.it) | [www.pliniomichetti.it](http://www.pliniomichetti.it))

A Susa, vicino a Torino in una sala del castello della contessa Adelaide, era stato ricreato un laboratorio di liuteria: il laboratorio dell'allora Associazione Arte Liutaria di Susa. Legni, forme, strumenti in bianco a raccontare come nasce un violino, e poi compare il maestro liutaio Gianfranco Dindo

che rivede in me il Plinio Michetti che aveva avuto occasione di conoscere e frequentare all'inizio degli anni '60...

A questo punto dovevo iniziare a ricostruire il percorso di mio nonno. Avevo in mano il suo laboratorio: forme, modelli, attrezzi, il banco e quasi tutto quello che lui aveva usato per costruire i suoi strumenti. Ma lui non c'era più, non poteva farmi vedere come si fa. Ma dentro? Una sbirciatina dal bottone e dalle effe, nulla più.

**Costruirmi una telecamera per andare alla scoperta dei violini di mio nonno!? È un po' come se lui mi avesse aperto la porta e mi avesse fatto entrare a visitare la sua casa,** e mi avesse raccontato una parte della sua storia 20 anni dopo che ci aveva lasciato. Così ho potuto vedere dal vivo la tecnica da lui utilizzata: forma esterna e controfascie continue, quasi sempre in abete, passanti sugli zocchetti anch'essi in abete.

**E così è nato il Discovery. Il prototipo del sistema è stato presentato a Cremona Mondomusica del 2011** in collaborazione con il Maestro Alessandro Tossani, titolare di Cremona Tools, che da subito ha creduto nell'importanza di questo progetto.

Una tappa molto importante è stata poi la giornata di studi su Giovanni Battista Guadagnini tenutasi a Parma il 4 ottobre 2011 organizzata da Scrollavezza e Zanrè. Per un pomeriggio intero, in una sala della galleria nazionale, ho avuto l'opportunità di visionare diversi strumenti del grande Maestro e far vedere il loro interno in diretta a liutai provenienti da tutto il mondo. Alcuni strumenti erano stati più volte aperti nel corso dei secoli ed è stato un vero spettacolo scoprire le varie tecniche di restauro applicate.

Ancora a Susa, nel Castello Contessa Adelaide, ha avuto luogo una mostra di Liuteria Piemontese a cura della nostra Associazione... Gli strumenti esposti sono stati accompagnati da schede acustiche e in anteprima assoluta da immagini interne. Conferenze e concerti hanno accompagnato la mostra: il violoncellista Enrico Dindo, il pianista Carlo Maria Amadesi con la violinista Martina Amadesi hanno collaborato con noi.

## WHY IS IT IMPORTANT TO SEE INSIDE AN INSTRUMENT?

La possibilità di osservare nei minimi particolari uno strumento al suo interno senza doverlo aprire consente un approccio innovativo allo studio ed al restauro degli strumenti e alla liuteria in generale. Un esempio su tutti può dare l'idea di quanto sia importante



*gli interni di un violino moderno e di uno antico.*





*il Discovery in azione.*



*La possibilità di osservare l'interno di uno strumento dice tutto su come è stato costruito e restaurato. È una garanzia per il suo proprietario.*

“vederci chiaro” per prendere le decisioni giuste sia in fase di preventivo di restauro sia prima di acquistare uno strumento. **Quando qualcosa non va in uno strumento il liutaio può fare delle ipotesi sulle cause, ma con la possibilità di studiarne l'interno con il Discovery può accertarci, ad esempio, se vi è qualcosa di scollato, dove e di quanto.** È possibile anche osservare in trasparenza le fasce, controllare in ogni punto lo strumento per evidenziare anche la più piccola crepa ancora mascherata dalla vernice, la perfetta pulizia della zona da rincollare, quanto l'anima può aver segnato la tavola armonica, se le due estremità dell'anima appoggiano correttamente. Possiamo in particolare controllare con molta precisione la catena: controllarne la fattura, eventuali scollature o riparazioni e sostituzioni precedentemente fatte.

**Per molti interventi il Discovery ci permette di operare in modo non invasivo. Il Discovery rappresenta oggi il miglior sistema di visione sul mercato che unisce qualità e prezzo, comodità d'uso e facilità di trasporto.** Quest'ultimo aspetto è importante per eventuali trasferte presso collezioni private o pubbliche e musei per valutazioni e perizie, Per quanto riguarda la valutazione di uno strumento e la certificazione d'autenticità penso sia un mezzo fondamentale per una più completa e precisa valutazione degli strumenti e la stesura del certificato.

Abbiamo avuto conferma di questo anche da Roberto Calvo e Marco Chiavazza, autori del recente libro *“The Search For Authenticity In String Instruments Art in Music: Instruments, Inventors, Copyists and Imitators. Aspects of Research and Jurisprudence in the World of Lutherie”*.

L'interno di uno strumento con le firme, i timbri, le etichette, le scritte autografe, i legni usati, la tecnica costruttiva, i segni di tracciatura, i segni d'attrezzo ecc. ci possono raccontare veramente tutto su chi ha costruito o restaurato lo strumento.

**Chi acquista uno strumento può aver così maggior garanzia anche del suo stato di conservazione e sull'autenticità e quindi essere più tutelato.** In questo modo lo strumento può essere accompagnato durante tutto l'arco della sua vita da una documentazione che aiuterà in modo importante lo studio e gli interventi che eventualmente dovranno essere realizzati in futuro.

Il liutaio può, a restauro ultimato, consegnare al proprietario dello strumento una documentazione completa che attesti lo stato dello strumento prima e dopo il restauro in modo veramente completo.

**Il Discovery può essere di valido aiuto anche durante la costruzione dello strumento nuovo.** Il liutaio è da sempre votato alla sperimentazione di attrezzature e quant'altro lo possa aiutare a lavorare meglio e secondo la propria attitudine. Ad esempio possiamo verificare se il sistema per chiudere lo strumento garantisce il perfetto accoppiamento tra la tavola armonica e fasce e zocchetti. Con il Discovery possiamo verificare tutto prima dell'incollaggio, apportare le eventuali correzioni e poi procedere alla chiusura con la consapevolezza del buon risultato. E naturalmente possiamo controllare successivamente se tutto è andato a buon fine.

#### **HOW DID YOU GO ABOUT DESIGNING/MAKING IT?**

Sono titolare di una azienda, MICROTEx, che sviluppa sistemi di controllo elettronici ed ottici. Abbiamo costruito strumentazione

per l'ESA (Ente Spaziale Europeo) e per università italiane, sensori per molte applicazioni industriali. Quindi il know-how necessario per affrontare con successo la realizzazione di un sistema di visione per gli strumenti musicali, a partire dal violino, c'era, e bisognava soltanto crederci che fosse un traguardo importante e lavorare con passione. Un anno e mezzo di intenso lavoro per ottenere le caratteristiche di visione volute, la ricerca dei componenti elettronici, la customizzazione delle varie parti del sistema e ovviamente l'affidabilità necessaria per poter vendere il prodotto. **Il Discovery è stato quindi progettato e realizzato da esperti di elettronica e liutai con entrambe le competenze nei sistemi di visione e nel restauro.**

### **CAN YOU EXPLAIN SIMPLY HOW IT WORKS? HOW IS IT FIXED UP TO A COMPUTER?**

**Il Discovery è composto da un illuminatore e da una telecamera.** L'illuminatore è una fonte di luce indipendente dalla telecamera. È dotato di due fonti di luce LED con diversa struttura del cavo: uno rigido e uno flessibile. La fonte di luce con cavo rigido permette di raggiungere con precisione ogni punto interno dello strumento. La fonte di luce con cavo flessibile, viene inserita stabilmente nell'occhio inferiore delle ff, consentendo il lavoro a mani libere. Le due fonti di luce possono essere usate contemporaneamente e con due livelli indipendenti di intensità luminosa potendo così adattare l'illuminazione dell'interno dello strumento alla particolare osservazione che vogliamo fare, sfruttando al meglio la luce radente e le ombre per mettere in risalto i più piccoli particolari.

L'illuminatore è di per se stesso utile (quindi senza la telecamera) anche per altri interventi all'interno degli strumenti: ad esempio per adattare l'anima. L'illuminatore può essere alimentato dalla batteria interna PP3 9V, oppure da un alimentatore esterno a 5Vdc o dalla presa USB del computer. La telecamera è composta da una sonda semi rigida con elettronica integrata. Viene inserita attraverso i fori armonici anche più stretti del violino e permette la visione interna dello strumento completo della montatura. La messa a fuoco è manuale con ottima profondità di campo.

Il sensore ha un'elevata sensibilità e una risoluzione VGA che consente un'immagine nitida e definita con il rispetto del colore.

**Possiamo esaminare ogni particolare all'interno dello strumento. È un po' come se creassimo all'interno del violino uno studio fotografico. Il sistema si collega facilmente al vostro computer (Windows o Mac) o tablet di ultima generazione (sistema operativo Window8) attraverso cavo USB e gestibile grazie ad un semplice ma completo software in dotazione con cui potrete realizzare filmati e scattare fotografie dell'interno dello strumento che volete analizzare. Utilissimo per studiare l'interno degli strumenti per capire e conoscere il sistema costruttivo, i materiali utilizzati, verificare la presenza di restauri, rotture o scollature, firme e timbri e per fare più accurati preventivi per lavori di restauro. **Possiamo anche utilizzare il Discovery in videoconferenza, con Skype ad esempio, per consulenze a distanza #****

**Tra i primi a utilizzare questo particolare sistema di visione** Carlson & Neumann ed Eric Blot a Cremona, John & Arthur Beare a Londra, Sinier de Ridder a Parigi, Philip J. Kass negli Usa, la casa d'aste Tarisio, gli Uffizi di Firenze, il museo degli strumenti musicali di Bruxelles per citarne alcuni.

**Tra i musicisti** il violoncellista Enrico Dindo che suona uno strumento affidatogli dalla fondazione Pro Canale recante etichetta "Petrus Jacobus Ruggerius de Nicolaij Amati Cremonensis fecit Brixia 1717".

Segnalo anche che il metodo endoscopico applicato al restauro interno degli strumenti ad arco e a pizzico viene costantemente utilizzato e sviluppato alla Scuola Civica di Liuteria di Milano sotto l'esperta guida del maestro Gabriele Negri con l'entusiasta collaborazione degli allievi.



## Reportage dalla Thailandia

di Alberto Firrincieli



Dopo anni di studi, di concerti e insegnamento in Italia, circa sei anni fa, io e mia moglie, violoncellista e cantante, decidemmo di recarci in Asia in cerca di una condizione di vita meno precaria. Avevamo già avuto occasione di visitare la Thailandia. Ci erano piaciuti oltremodo i paesaggi, le isole, i templi, la semplicità e la cordialità della gente. Dopo pochi colloqui (un paio, per mia grande fortuna) fui assunto dal dipartimento di Music Performance della Assumption University of Thailand, con sede nella capitale, come insegnante di storia della musica, contrappunto e varie altre materie.

Il dipartimento all'epoca era diretto dal maestro Jacopo Gianninoto, liutista e chitarrista, il quale aveva attivato, per la prima volta in tutto il sud-est asiatico, dei corsi di musica antica a livello universitario. Il liuto fu scelto come materia principale, affiancato da altri insegnamenti complementari. Qualche anno dopo ebbi anch'io la possibilità di aprire il corso di Clavicembalo e con lui iniziai una collaborazione artistica e musicale. Numerosi sono stati i concerti di musica antica da noi tenuti, con la collaborazione di musicisti provenienti da diverse parti del mondo.

Tra i progetti più significativi del maestro Gianninoto ricordo una musica improvvisata su linee di basso in stile rinascimentale e barocco eseguita con strumenti d'epoca, che prese il nome di Baroque Me Baby.

In Thailandia mi occupo anche della gestione della IKA (International Keyboard Academy), tramite la quale coordino il Bangkok International Piano Festival con masterclass, concerti,

conferenze. La IKA è nata circa tre anni fa ed ha la sede operativa presso la Yamaha Music School diretta da Mr. Tanyalux Luanghvisut, uomo estremamente sensibile e profondamente convinto della importanza della musica nella società odierna. Parte della mia attività concertistica, così come l'insegnamento del pianoforte e del clavicembalo hanno luogo presso la suddetta Yamaha Music School.

Come insegnante ho un affezionato numero di allievi, in maggioranza thailandesi interessati ad approfondire alcuni aspetti del repertorio barocco-classico su uno strumento d'epoca. Molto spesso gli allievi thailandesi, soprattutto se all'inizio dei loro studi, denotano uno spiccato senso melodico ed una notevole rilassatezza, anche e probabilmente in virtù delle caratteristiche foniche della loro lingua, che ad un orecchio occidentale suona densa di vocali e dotata di un ritmo estremamente flessibile e vario. Sono rigorosamente educati e dotati di enorme senso di rispetto che li porta a non contraddire un loro superiore.

Per un allievo la richiesta di esprimere un parere o un giudizio, sia esso tecnico o estetico, suona piuttosto inusuale. L'allievo si aspetta che sia l'insegnante a fornire non solo le necessarie conoscenze teoriche, tecniche e storiche, ma anche interpretative. Si aspetta che l'insegnante dica cosa quel pezzo significhi, come debba essere suonato ed inteso. Si aspetta sempre una risposta univoca e chiara, e che non possa essere messa in discussione. Per taluni nostri insegnanti in Italia sarebbe l'optimum.

Ma chi invece, come me, non può immaginare un dialogo senza un uso della dialettica intesa come ricerca in comune della verità, si trova inizialmente in difficoltà e chiede un approccio allo studio diverso da quello al quale sono abituati.

Dopo anni di osservazioni, riflessioni e confronti, credo di poter affermare che questo "sistema musicale", enormemente vantaggioso per chi si trova in una posizione di comando, rischia di non far germogliare un dialogo tra studente e insegnante.

Autori come Bach, Mozart, Beethoven hanno raggiunto vette artistiche tuttora insuperate, rappresentano modelli da imitare, e sono il frutto più maturo della nostra civiltà. I tentativi di

raggiungere queste cime inesplorate da parte di allievi dalla mente vergine e dal cuore puro, liberati dalle imposizioni culturali, rivelano una estrema sensibilità ed un gusto originale e sincero, mostrano una freschezza alla quale non sono avvezzo, impreziosiscono dettagli e pongono in luce diverse colorature che a noi sfuggono. Trovo estremamente avvincente l'ascoltare un qualsiasi pezzo di musica appartenente alla cultura occidentale suonato con una interpretazione spontanea, sincera, non ancora sottoposta ai condizionamenti del nostro "sistema musica".

Una delle principali difficoltà che si incontra in Thailandia, è causata dalla condizione sociale in cui versa la musica. Essa accompagna le preghiere ed i canti nei templi, i combattimenti di thai boxing, ed è molto presente nella vita sociale della gente a diversi livelli, ma sostanzialmente non è stato mai sviluppato un concetto di musica colta come in occidente, e purtroppo non se ne percepisce la sua fondamentale utilità in campo didattico.

Nel momento in cui un allievo thailandese decide di avvicinarsi allo studio della musica lo fa nel modo in cui lo ha sempre inteso dando ad essa l'importanza che la musica occupa nella propria scala di valori. Il compito di educare l'allievo mostrando la bellezza, l'importanza e la complessità di questa disciplina spetta all'insegnante, che, nella maggioranza dei casi, non va oltre le prime elementari nozioni. Non si improvvisa, non si compone, non si gioca e non si pensa in musica. Una delle conseguenze più dirette di questo sterile approccio è una assenza di concetti come "historically informed practice" (performance storicamente informata), assenza di un atteggiamento critico e attivo nei confronti del testo musicale in quanto testimone di un'epoca da ascoltare e capire. Lo studio della musica, in base a quanto detto, è spesso ridotto ad una riproduzione meccanica delle indicazioni presenti in partitura seguendo fedelmente e rigidamente l'indicazione metronomica.

Non di rado, dopo aver assistito ad un mio concerto, alcune persone apertamente dichiarano di vedere, sentire e toccare per la prima volta "un pianoforte colorato a due tastiere ma più piccolo, con un suono diverso e senza dinamiche". Il confronto col pianoforte è d'obbligo, quasi come se il pianoforte debba aver soppiantato inesorabilmente il cembalo sin dalla sua tenera età. Difficilmente si riesce a concepire il fatto, storicamente plausibilissimo, che nelle abitazioni private dell'Europa del diciottesimo secolo

era molto più verosimile trovare vecchi cembali piuttosto che pianoforti. Come detto, la mancanza di un approccio critico-storico è totalmente assente. La questione non è insita nello strumento, ma nel modo in cui uno strumento lo si suona. Il problema non è il suonare musiche di compositori barocchi al pianoforte piuttosto che al cembalo, ma nell'utilizzo di convenzioni stilistiche (o nell'assenza di esse) che denotano, per l'appunto, una mancanza di conoscenza delle fonti e dei trattati dell'epoca e di conseguenza degli strumenti e della tecnica con cui questi strumenti andrebbero suonati.

Si ignora cosa sia un movimento di danza di una *suite* e come la si potesse danzare; si ignorano il contrappunto e il significato affettivo - prim'ancora che armonico - delle dissonanze, si ignora il significato di una melodia e di come un buon cantante potrebbe eseguirla, si ignora che accompagnare vuol dire condividere le stesse emozioni in musica, vivere una storia insieme e litigare anche, se necessario.

Lungi da me il tentativo di risolvere in poche righe problemi complessi come quelli sopracitati, ognuno di essi meriterebbe una trattazione a sé #

[www.albertofirriencieli.it](http://www.albertofirriencieli.it)

[www.ikacademy.net](http://www.ikacademy.net)

[www.music.au.edu](http://www.music.au.edu)

Si immagina a grandi linee il suono del cembalo come diverso da quello del pianoforte moderno tralasciando il fatto che il suono prodotto, in quanto tale, è anche e soprattutto conseguenza di una tecnica, un'articolazione, di un modo appunto diverso di leggere e di intendere la musica.



L'esecuzione pianistica presuppone e coinvolge numerose abilità: tecniche, psicologiche e culturali. In questo breve saggio esamineremo esclusivamente alcuni aspetti dell'apprendimento motorio. **Alla tastiera si arrivano ad eseguire, con le due mani, molte note al secondo:** già in una semplice Sonatina di Clementi si superano le dieci note

# Fisiologia dell'apprendimento motorio al pianoforte

di Walter Fischetti

al secondo, fino ad arrivare alle oltre 36 note al secondo (ad esempio, nelle misure 32 e seguenti dello Studio op. 25 n. 6 di Chopin). Se pensiamo che ogni nota eseguita comporta più movimenti muscolari, inerenti sia il dito in azione sia il dito che suonava la nota precedente

e che va sollevato, cui si aggiungono i movimenti delle mani, delle braccia, dei piedi, del corpo, **arriviamo alle centinaia di impulsi motori al secondo<sup>1</sup>. Si tratta di una attività coordinata incredibilmente intensa!** Per comprendere come si arrivi a tanto, occorre vedere come funziona – almeno in modo molto semplificato – l'esecuzione pianistica dal punto di vista neurofisiologico.

## GESTI CONSAPEVOLI E INCONSAPEVOLI.

Tutti i nostri movimenti possono essere di due tipi: consapevoli e inconsapevoli. **I movimenti consapevoli**, la cui origine è nella corteccia del cervello, hanno queste caratteristiche:

- possono essere compiuti senza mai essere stati eseguiti prima (sono “nuovi”)
  - sono seriali (cioè vengono organizzati uno dopo l'altro)
  - sono relativamente lenti (dell'ordine di pochi al secondo)
- Come esempio di gesto consapevole va bene qualunque gesto che il lettore può decidere in questo istante, ad esempio buttare questo articolo in pattumiera. **I movimenti inconsapevoli**, la cui origine è nel profondo del cervello (gangli della base, cervelletto, ippocampo) hanno queste caratteristiche:
- possono essere eseguiti solo se sono già stati compiuti (sono stati in precedenza memorizzati)
  - sono paralleli (nello stesso momento si possono compiere più gesti differenti)
  - sono veloci (possono arrivare fino a qualche centinaio al secondo)

Come esempi di gesti inconsapevoli citiamo quei gesti che vengono compiuti molto spesso e senza alcuna riflessione: respirare, camminare, masticare, scendere o salire le scale, e (per chi ne è capace) guidare l'auto, nuotare, andare in bicicletta, scrivere ecc.

Sono tutte attività motorie che abbiamo compiuto migliaia di volte, e sono divenute attività motorie automatizzate. In genere vengono compiute senza alcuna attenzione, ma volendo le possiamo controllare consapevolmente: possiamo trattenere il respiro oppure respirare profondamente, possiamo camminare ponendo i piedi solo sulle mattonelle e non sulle righe che le separano, e così via.

**Noi possiamo quindi “guidare” (deciderne cioè ampiezza, velocità, modalità ecc) tutti i gesti automatizzati**, salvo casi particolari (ad esempio, nell'incapacità di controllare i “tic”, per chi ne è afflitto).



### **Alessandro Ambrosoli,**

*allievo di Lazar Berman e della moglie Valentina, ha sviluppato una tecnica raffinata che unita al suo particolare temperamento gli permette di distinguersi a livello interpretativo.*

<sup>1</sup> - Da 400 a 600 impulsi motori al secondo, in una esecuzione della Toccata di Schumann eseguita da S. Barere (citato in Franck Wilson Tone Deaf & All Thumbs ed. Vintage pag. 42)

Evidentemente l'esecuzione pianistica mescola sia gesti consapevoli che gesti automatizzati. È consapevole la volontà del pianista che decide momento per momento velocità di esecuzione, dinamica, articolazione, e segue i fondamentali aspetti armonici e melodici; è automatizzata l'esecuzione nei passaggi tecnici molto rapidi, ed in quasi tutti gli aspetti di coordinamento motorio tra le due mani<sup>2</sup>.

Si avrà una esecuzione molto consapevole in un adagio beethoveniano: ma per quanto il pianista mentre suona abbia la sensazione di decidere tutto, moltissimi gesti motori sfuggono alla sua attenzione ed alla sua consapevolezza: ad esempio segue con molta concentrazione una linea melodica sostenuta da una certa armonia, con un preciso bilanciamento tra le mani, ma non si accorge di un cambio di pedale, giusto ma "istintivo", legato cioè ad abitudini acquisite, o anche di come la semplice gestualità di conformare la mano per prendere un certo accordo sia frutto di centinaia di migliaia di ripetizioni dello stesso gesto, o di gesti molto simili (un esecutore inesperto è già in difficoltà, si irrigidisce e si contrae, anche solo per suonare una semplice triade ottavizzata).

Si avrà una esecuzione ampiamente inconsapevole quando lo studio si è basato su numerose ripetizioni ossessive e veloci. Capita di assistere, durante gli esami, ad esecuzioni totalmente automatizzate: magari tutto procede bene, ma al minimo errore avviene un crollo totale e l'unica possibilità per l'allievo è ricominciare da capo.

### **PRIMA FASE DI STUDIO: FORMARE UN AUTOMATISMO.**

Come si forma una successione di movimenti automatizzati? **Esiste un'unica strada: la ripetizione.**

Con un numero sufficiente di ripetizioni<sup>3</sup> di una successione di gesti, il profondo del cervello forma quello che i neuropsicologi chiamano programma motorio, cioè la successione ordinata di gesti differenti eseguiti in totale automatismo. (Occorre capire che nel profondo del cervello tendono a memorizzarsi tutte le attività motorie ripetute, sia quelle che ci soddisfano perché esatte sia quelle che non ci soddisfano perché errate. Questo spiega il motivo per cui lo stesso individuo può alternare esecuzioni corrette a esecuzioni errate di uno stesso passaggio pianistico: si innescano differenti programmi motori, "pescati" casualmente dal profondo del cervello tra i vari memorizzati.)

Per ottimizzare lo studio, l'ideale sarebbe evitare tutte le esecuzioni contenenti errori: **lo studente che desidera imparare un brano correttamente e senza perdere troppo tempo dovrebbe cercare di costruire un automatismo "univoco" praticando esclusivamente ripetizioni esatte.** Troppo spesso si sente studiare con la pratica del "tentativo ed errore", che porta faticosamente a qualche risultato ma con immenso spreco di tempo e lasciando comunque profonda insicurezza.

**Per ottenere ripetizioni esatte occorre procedere con molta calma e, in caso di dubbio, fermarsi a pensare: subordinare quindi il ritmo (da prendere in considerazione solo successivamente) alla volontà di essere precisi.** La precisione deve riguardare le note eseguite ma soprattutto la diteggiatura: è proprio la successione delle diverse dita impiegate a generare un programma motorio, non le note eseguite. Non è la lentezza che ci insegna a suonare correttamente, ma è la ripetizione esatta: per ottenerla, però, è necessario procedere lentamente.

A volte ci capita di doverci soffermare a lungo su un gruppo di note o anche su una nota sola. Dopo di che, la nota successiva può anche non presentare difficoltà e richiedere conseguentemente un tempo minore. **Il suonare lentamente non è un fine, ma è il mezzo che ci permette di eseguire i movimenti richiesti con un sufficiente grado di coscienza e di controllo<sup>4</sup>.**

**Quante ripetizioni sono necessarie per creare un automatismo? Ovviamente, dipende da vari fattori, alcuni inerenti il brano da studiare** (sua lunghezza, sua difficoltà, suo stile di scrittura), **altri inerenti lo studente** (sua esperienza, sua concentrazione, sua attitudine alla memorizzazione dei gesti). Normalmente, se il frammento da studiare è breve, bastano da una decina a qualche decina di ripetizioni esatte. Purtroppo esistono studenti che non riescono ad automatizzare, anche ripetendo un passo molte volte: è come se la loro volontà "non si fidasse" degli atti compiuti inconsapevolmente. Sono studenti che potranno eseguire in modo accettabile solo musiche dall'andamento assai lento, e, per quel che ne so, l'incapacità ad automatizzare i gesti costituisce il limite più grande alla possibilità di imparare a suonare il pianoforte, ed attualmente è il limite più evidente nella didattica. Occorre aggiungere che il profondo del cervello automatizza in minor tempo gli atti motori che si succedono rapidamente. E allora ci troviamo di fronte ad un piccolo dilemma: se si suona lentamente

2 - Vedi John A. Sloboda - *La mente musicale* ed. Il Mulino pagg. 332 e sgg.

3 - Il tennista Ivan Lendl in una estate si allenò al rovescio in top-spin eseguendone 300.000

4 - Gyorgy Sandor - *Come si suona il pianoforte* ed. Rizzoli pag. 281 (ma vedi tutte le pagg. 280-282)

e consapevolmente, le ripetizioni sono esatte ma si perde molto tempo a formare un programma motorio; se invece si suona rapidamente si può teoricamente guadagnare tempo ma si rischia di compiere ripetizioni non esatte, e quindi allontanare una corretta automatizzazione.

**La soluzione è quella di suonare piccoli frammenti in modo rapido, ripetendoli più volte.** Se sono sufficientemente piccoli, la nostra corteccia motoria riesce a immaginarli consapevolmente in toto prima di eseguirli, e poi riesce ad eseguirli correttamente. Questo si spiega con il fatto che la corteccia motoria si divide in tre zone: motoria, premotoria e motoria supplementare. Queste ultime due aree si attivano prima che venga compiuto un gesto, e poi la corteccia motoria lo esegue. Da un punto di vista dell'attività motoria cerebrale, non vi è differenza tra immaginare un gesto o eseguirlo! (peccato non funzioni così in altri campi: sarebbe bello saziarsi immaginando di mangiare...)

**Queste scomposizioni in frammenti sono molto praticate dai pianisti.** Risultano utili soprattutto rispettando le seguenti condizioni:

- in ogni fermata darsi il tempo di immaginare quello che dovrà essere eseguito
- dividere il brano in frammenti congrui, cioè non dividere in frammenti minimi ma in frammenti di più note, tali che possano essere immaginate (ad esempio, un brano lineare potrà essere diviso in frammenti di quattro o di sei o addirittura di otto note alla volta, un brano denso di accordi andrà diviso in successioni di due accordi alla volta)
- le ripetizioni devono essere ravvicinate, non deve passare troppo tempo tra l'una e l'altra, per favorirne la memorizzazione inconscia (rammentiamo la volatilità della memoria a breve termine)
- l'esecuzione deve essere perfetta (non si devono accettare errori: al minimo sbaglio, ripetere il gesto corretto numerose volte).

## **SECONDA FASE DI STUDIO: GUIDARE L'AUTOMATISMO.**

**Affidarsi troppo al solo automatismo è comunque pericoloso, ed in ogni caso porta lontano da un'esecuzione musicale.** È quindi indispensabile per il pianista, ottenuto un certo livello di automatismo, saperlo "guidare": la meccanicità dell'esecuzione deve essere sottoposta alla volontà musicale, ed in ogni momento l'esecutore deve essere libero di poter rallentare o accelerare il movimento, crescere o diminuire il suono, modificarlo solo su alcune note e non altre, bilanciare il suono tra le mani, ecc. **In un certo senso, la volontà dell'esecutore è paragonabile al direttore d'orchestra, mentre l'automatismo esecutivo svolge il ruolo dell'orchestra.**

La seconda fase di studio sarà dedicata quindi al controllo dell'automatismo. **Come fare?** È semplice: mentre per creare un automatismo sono necessarie unicamente ripetizioni identiche, per imparare a guidare l'automatismo **sarà necessario qualunque prassi che spezzi l'abitudine acquisita.** È necessario che la volontà si attivi nuovamente, è necessario che si suoni con consapevolezza e concentrazione cioè che si sa già suonare in modo automatico. **Ecco alcuni esempi di studio:**

- analizzare la partitura a tavolino
- suonare la sola linea melodica, ma con due mani, all'ottava
- suonare solo una battuta alla volta, procedendo a ritroso (prima l'ultima battuta, poi la penultima, ecc)
- suonare a mani separate
- cambiare articolazione (staccato invece che legato, e viceversa)
- cambiare ritmo (mezza battuta veloce, mezza battuta lenta: la mezza battuta veloce rafforza gli automatismi, ma quella lenta contribuisce alla consapevolezza)
- cambiare tonalità (trasportare il brano di un semitono più in alto senza cambiare diteggiatura)
- procedere ad una lentezza notevole (60 di metronomo per ogni nota, o anche meno); in tale lentezza l'abitudine si spegne, ogni nota diviene frutto di un atto volontario
- utilizzare un unico dito al posto della diteggiatura corretta (questa prassi ci obbliga a pensare in termini di note, e non più di gesti)

La lista potrebbe continuare, e probabilmente ogni pianista professionista ha un suo personale metodo per migliorare il controllo dell'abitudine manuale. **Di grande importanza rimane comunque l'immaginare l'esecuzione.** È stato dimostrato che la simulazione mentale dei movimenti attiva alcune delle stesse strutture neurali centrali necessarie all'effettiva esecuzione dei movimenti. Così facendo, l'esercizio mentale sembra sufficiente da solo a promuovere la modulazione dei circuiti neurali implicati nei primi stadi dell'apprendimento di un'abilità motoria. Tale modulazione non soltanto dà luogo a un netto miglioramento nell'esecuzione, ma sembra anche favorire, nel soggetto, l'apprendimento di ulteriori abilità con un esercizio fisico minimo. **La combinazione di esercizio mentale e di esercizio fisico**

porta a un miglioramento dell'esecuzione più marcato di quello che si otterrebbe solo con il secondo<sup>5</sup>. Vorremmo far notare che, seguendo ciò che abbiamo scritto, sia nella prima che nella seconda fase di studio si praticano esecuzioni molto lontane dal normale "suonare musicale" (cioè a tempo, con dinamica, pedale, ecc). Viceversa, passeggiando in Conservatorio e ascoltando studiare gli allievi, si sente quasi sempre solo un "suonare", spesso velocemente e male (domina il "tentativo ed errore"). Quando capita di sentir studiare sul serio, si può esser certi che si tratta di un allievo che dà buoni risultati.

### TERZA FASE DI STUDIO: AFFRANCARSI DALLA PARTITURA.

Laddove si desideri raggiungere il massimo delle proprie capacità esecutive, sarà necessario affrancarsi dalla partitura. I nostri movimenti - e tutte le nostre decisioni musicali - non saranno filtrate dall'impaccio, sia pur minimo, della lettura: nasceranno da una consapevolezza interiore e da una memoria procedurale e non solo dichiarativa. Non dimentichiamo che **affrancarsi dalla partitura e dal leggio è anche fondamentale dal punto di vista comunicativo**, così come per un attore di teatro, che perderebbe ogni credibilità se leggesse la sua parte. Una metodologia per l'apprendimento a memoria esula dal tema di questo breve saggio: rammentiamo semplicemente che **è essenziale frammentare la partitura (con frammenti tanto più piccoli quanto maggiormente è complessa la partitura stessa), porre un titolo ad ogni frammento ed effettuare richiami giornalieri, meglio se in ordine casuale** #

5 - Alvaro Pascual-Leone, citato in: Oliver Sacks - Musicofilia Ed. Adelphi pag. 52



## La musica cerca casa

di Anna Maria Cigoli<sup>1</sup>

*Schierano di Passerano Marmorito*

**È risaputo, fin dai tempi dell'antica Grecia, che la musica è sorgente di bellezza e di benessere fisico e spirituale**, ma non solo: è una invincibile arma di pace ed una inesauribile fonte di educazione, intelligenza, evoluzione e sensibilità. Riflettiamo dunque sull'utilità di conoscere, imparare e vivere nella musica.

Nella odierna realtà ormai svuotata degli ideali e dei valori più importanti per l'esistenza stessa e per l'uomo, credo sia davvero indispensabile avvicinarsi tutti all'Arte, di cui la Musica è la massima espressione, col fine di lasciare in eredità il mezzo più efficace per costruire un futuro migliore.

**Ma dove abita tale bellezza?** Dopo aver girato con la mia arte e i miei concerti intorno al mon-

do per tanto tempo, un giorno capitai a **Passerano, in provincia di Asti**, incuriosita dalle parole di una collega londinese che mi segnalava la presenza di un castello dove **erano custodite e protette preziose testimonianze di casa Schumann**. Difatti avvenne che il 22 settembre del 1869 Julie Schumann, figlia di Robert e Clara, sposò il conte piemontese Vittorio Radicati di Marmorito, da cui ebbe due figli. Abitavano nello splendido castello di Passerano, nel quale si conserva

*... Un paese ci vuole ... Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti ... (Cesare Pavese)*

<sup>1</sup> - Pianista di prima grandezza del panorama musicale internazionale, formatasi al conservatorio di Milano e perfezionatasi con alcuni dei più grandi concertisti contemporanei (tra cui Nikita Magaloff, Geza Anda, Carlo Zecchi, Arthur Rubinstein, Mstislav Rostropovich). Attualmente all'attività concertistica affianca l'attività di docente, in qualità di titolare della cattedra di Pianoforte Principale presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino e della cattedra di "Alto Perfezionamento e Virtuosità" presso l'Accademia Superiore di Musica "Lorenzo Perosi" di Biella.

il pianoforte che Clara Schumann regalò alla figlia Julie, ma questa, purtroppo, non poté suonarlo a lungo perché morì nel novembre del 1872 all'età di 27 anni.

La Musica ancora una volta mi aveva guidata nel posto giusto! Attratta da quel castello, dalla sua storia, dal pensiero di poter sentire vicina la vibrazione dell'eco di quel passato romantico, **decisi che la mia dimora definitiva l'avrei trovata qui, su queste colline.** Avevo percepito una positività mai riscontrata prima di allora, in nessun altro luogo, una forza benefica e costruttrice, un benessere fisico e interiore che mi arrivava dalla terra, da ogni pianta, bosco e prato, da quell'aria, così profumata di ricordi e storie di un passato sempre presente negli antichi racconti della sua gente, ricca dei sacri valori del nostro esistere.

**Sono passati molti anni e molte vicissitudini da allora, ma oggi io sono qui, a Schierano,** e dall'alto della mia casa vedo e vivo il mio sogno realizzato, ne respiro il suo profumo e non mi abituo mai: è sempre come la prima volta!

Amo moltissimo questo paese, la sua gente, i suoi colori e i suoi umori, lo sento vivo ma allo stesso tempo saggio, pacato, a volte silenzioso... Quando lo guardo dalla strada in basso provo un sentimento di rispetto, devozione, gratitudine verso quel piccolo borgo allineato sulla cima della collina, schierato a difesa di antiche memorie, custode di storie di vita e di valori perduti.

**In ogni cosa, colore, sfumatura, paesaggio, pietra, ruscello, sentiero, rumore, alba e tramonto, io sento Musica:** in questi luoghi la mia ispirazione musicale è potenziata dalle sensazioni molteplici che percepisco e che agitano fin nel più profondo il mistero del passato dentro di noi, la

## A SERA.

*Nuvole... fiumi celesti del sonno...  
Odo lontano un'aria di remoti accordi...  
dai paesi divisi dalle valli si raccoglie l'eco  
delle campane all'imbrunire,  
e si risponde per casolari, e cimiteri, e  
macchie...*

*Guardo in alto, verso i varchi celesti  
della notte:*

*il sogno giova agli orizzonti brevi  
di questo mondo.*

*E tu ti stacchi dalle colline, lenta luna,  
per farmi udire il tuo richiamo,  
come canto di culla  
da alte solitudini...*

*Nell'arco che apri sull'ombra terrestre  
il mio specchio si scioglie:*

*di remote meraviglie d'infanzia solo qualche  
orma resta,*

*e scolorita si accende sul riposo degli ulivi...*

*Lenta, per il sentiero antico del colle,  
risalgo la fatica di altre vite, lusinga dell'alba:  
di pianto un velo mi ricopre gli occhi,  
mentre presagio di sereno  
traspare dalle nuvole.*

mia ispirazione è un incanto prodigioso. Vi sono suoni e profumi nell'aria delle mie sere che richiamano lo spirito della giovinezza e la gioia e la tenerezza; vi sono suoni e colori che evocano inquietudini fantomatiche di passioni spente; vi sono vibrazioni e armonie che ravvivano ricordi di maestà, di bellezza, di sogni vissuti o sognati...

**Nei ritorni sospesi del giorno e della sera mi piace suonare, studiare, pensare di sognare un posto così, in cima al "Mondo<sup>2</sup>", e poi aprire gli occhi ed essere consapevole che esiste davvero ed io ne faccio parte #**

The image shows a musical score for a song and piano accompaniment. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, starting with a rest followed by a melody. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics 'Heiß mich nicht re - den, heiß mich' are written below the vocal line. Dynamics include 'f' (forte) and 'ritard.' (ritardando).

Schumann: lied und gesang per voce e pianoforte "Mit freiem leidenschaftlichem Vortrag"

2 - Il Mondo è una collina di Schierano la cui sommità sembra essere l'ultimo confine terreno sospeso nella vastità dell'universo.



## Premio Città di Collegno “Alberto Peyretti”

Collegno, residenza estiva della famiglia Peyretti, è sempre stata, per Alberto, fonte di ispirazione e luogo di raccoglimento, radice a cui ritornare sempre per attingere energie e trampolino emotivo da cui prendere slancio per nuove avventure artistiche. A Collegno, teatro delle sue scorribande di bambino al Prà 'dle bagnoire o sulle rive erbose delle bealere, il piccolo Alberto, con indistinta spontaneità e gaiezza, giocava, ora sulle aie delle vicine cascine, ora nel parco del castello Provana.

La grande casa di famiglia, una dimora del 700 contornata da un bel giardino, fu poi rifugio durante la guerra. In essa non mancava un teatro da 200 posti dove il nonno, maestro elementare, personaggio molto amato in paese, allestiva spettacoli in cui tutta la comunità della vecchia Collegno era coinvolta: chi recitava, chi cantava, chi cuciva i costumi o realizzava le scenografie. In casa Peyretti la musica era praticata con passione dal nonno (flauto), dal padre (violino) e dalla zia (pianoforte). In seguito, i pomeriggi di ascolto musicale al castello dei Baroni Cavalchini furono importanti nella formazione del gusto musicale di Alberto e da lui spesso ricordati con piacere. In questo clima propizio all'arte, Alberto si rivelò come un enfant prodige. A quattro anni già suonava il piano da autodidatta e assai presto "compose" un valzerino!

D'estate, persuadendo il padre ad abbandonare, dopo pochi giorni dall'arrivo, la villeggiatura a Viareggio, se ne tornavano loro due, soli, alla loro amata Collegno. Sveglia al mattino presto e, padre e figlio, si accingevano alla loro occupazione estiva prediletta: realizzare giocattoli con materiali di recupero!

Diventato un musicista affermato, condotto da molteplici impegni in giro per l'Europa, d'estate si rifugiava nel suo buen retiro collegnese ad occuparsi delle sue passioni: la composizione musicale, la poesia, l'astronomia. Le estati trascorse a Collegno, la casa di vicolo Pollone, i personaggi del centro storico, erano tra i suoi ricordi più dolci. A Collegno si ritirò dopo la perdita della amatissima moglie Stefy, cercandovi rifugio e forza per continuare a vivere, nutrendosi di quei bei ricordi. Qui, allietato da nuovi affetti, ha portato a termine il suo lavoro più importante, l'opera lirica "L'Indiana" e molte altre composizioni. C'è una bicentenaria magnolia, in giardino, sulla quale, da bambino, si era costruito una casetta. Ogni volta che passo là sotto, mi piace immaginare che il suo spirito fanciullo alberghi lì ancora e per sempre #

Gabriella Scaglia Peyretti  
(albertopeyretti.com)



*Il Comune di Collegno, in collaborazione con l'associazione culturale-musicale Piccolo Auditorium Paradisi, organizza e bandisce il Premio Internazionale "Alberto Peyretti" (concerto con orchestra), aperto ai giovani strumentisti di ogni nazionalità.*

*Verranno decretati 2 vincitori che si esibiranno con l'Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino diretto dal M° Carlo Maria Amadesi in un concerto (in data da destinarsi) presso la Lavanderia a Vapore in Collegno.*

# Al Salone Internazionale del Libro di Torino

NEOS EDIZIONI, UNA CULTURA  
ORIENTATA AL FUTURO

di Silvia Maria Ramasso

*Venerdì 9 maggio, ore 20,30 nello spazio autori, Carlo e Martina Amadesi, presenteranno il loro libro "Piccole composizioni musicali"*

*storia e arte, un percorso nella storia nella musica da Frescobaldi a Messiaen. I due autori, ripercorreranno le tappe di questo cammino attraverso le parole del libro e l'esecuzione di una scelta di piccoli pezzi creati dai più grandi compositori dal Seicento ai giorni nostri, eseguite al violino e tastiera. Un concerto che supera la piacevolezza dell'ascolto per diventare comprensione dell'evoluzione del gusto e dello stile musicale nei secoli.*

"Neos edizioni", fin dalla sua fondazione, ha come obiettivo quello di valorizzare le risorse intellettuali e culturali. Tra le opere che ci pervengono ogni anno, circa duecento, il nostro comitato editoriale

composto da dieci membri (scrittori, giornalisti, editors, esperti di marketing), seleziona per la pubblicazione circa trenta inediti, garanzia per gli Autori di una valutazione professionale e imparziale. La casa editrice è presente al Salone del Libro di Torino e alla Fiera di Francoforte. Il nostro sito viene aggiornato giornalmente, abbiamo un profilo Face Book, creatore di due gruppi tematici, e una news settimanale on-line per comunicare a circa 1000 desti-

natari e 200 giornalisti le tante attività di promozione. Le opere vengono sempre sottoposte a editing e quando possibile vengono corredate da prefazioni autorevoli; le copertine sono spesso disegnate appositamente da artisti affermati.

## **LIBRI E MUSICA CON NEOS EDIZIONI AL SALONE INTERNAZIONALE DEL LIBRO DI TORINO**

Anche quest'anno ci stiamo avvicinando a grandi passi alla manifestazione libraria più importante d'Italia, il Salone Internazionale del Libro di Torino, che si svolge nella nostra città fin dalla sua nascita, negli anni '80. Dall'8 al 12 maggio infatti, migliaia di editori, scrittori e lettori si incontreranno nei saloni del Lingotto uniti dalla passione comune per i libri. L'evento è importante sotto tanti punti di vista, di sicuro è una grande manifestazione culturale, ma costituisce anche un momento fondamentale per tutti i professionisti del settore editoriale, momento di confronto, di incontro e di scambio.

I lettori possono trovare gli stand di editori provenienti da tutta Italia e anche dall'estero, compresi editori indipendenti i cui cataloghi sono poco ospitati nelle librerie; possono partecipare alle presentazioni delle novità librarie, incontrare i loro autori preferiti, partecipare a conferenze di alto valore intellettuale.

Gli editori possono godere di un incontro non mediato con il pubblico, sciorinare per una volta tutti i loro libri, anche quelli di nicchia dedicati ad un pubblico ristretto, incontrarsi con i colleghi, con i professionisti del settore (autori, traduttori, disegnatori, fotografi, editor, impaginatori e grafici, ecc.), annusare le nuove tendenze, promuovere titoli e autori emergenti.

Anche le scuole sono invitate a partecipare a questo evento, che offre ai ragazzi un'occasione per avvicinarsi alla lettura e per imparare a destreggiarsi nel variopinto e affollatissimo mondo delle opere letterarie. Il salone del libro di Torino è insomma una grande rassegna allo stesso tempo profes-



sionale, culturale e ricreativa.

Neos edizioni è arrivata quest'anno alla sua decima presenza con stand nei padiglioni di questa affascinante fiera. Infatti fin dal 1995 ha partecipato al Salone ospite di altre realtà editoriali o istituzionali, ma dal 2005 è ospite permanente del Padiglione 1, quello dedicato agli editori piemontesi.

Ogni anno è una grande esperienza: l'organizzazione impegna a partire dall'ottobre dell'anno prima con la conferma degli spazi, degli arredi, delle sale dove presentare le proprie opere. Ci sono stati anni "mitici" nei quali gli editori associati a Fidare potevano usufruire di uno spazio di presentazione tutto loro, la bellissima Piazza Italia, nei quali Neos è riuscita a presentare al pubblico più di trenta opere in cinque giorni!

In quei giorni Neos parteciperà come sempre alle attività dell'IBF, International business forum, che fa incontrare gli operatori internazionali del settore, agenzie letterarie ed editori di tutto il mondo con i quali è possibile effettuare scambi e cessioni di diritti d'autore. Gli scrittori che hanno pubblicato con la casa editrice, hanno poi la possibilità di incontrare direttamente il loro pubblico mediante la loro presenza fisica nello stand, che diventa così un affollato e interessante momento di confronto diretto con il pubblico.

Oltre alle presentazioni, Neos Edizioni organizza nei giorni della fiera un appuntamento fisso: la giornata conclusiva del Premio Letterario Scrivere donna, con la premiazione dei dieci racconti vincenti e la presentazione dell'antologia che li comprende. Quest'anno il tema del concorso è Donne venute da lontano, che vuole dare spazio alle storie delle donne migranti, che si trovano a dover rescindere le loro radici culturali per trovare nuove opportunità di vita e nuovi percorsi esistenziali. Quindi sabato mattina 10 maggio, ore 11.30, nella Sala Argento, scrittrici provenienti da tutta Italia si confronteranno su questo argomento #



*È stata recentemente conferita a Neos edizioni la "Medaglia del Presidente della Repubblica" per la quinta edizione del nostro premio letterario "Scrivere Donna", che ha svolto il tema "Venute da lontano".*

### **PICCOLE COMPOSIZIONI MUSICALI STORIA E ARTE**

*Un viaggio nella musica e nella storia per apprezzare appieno quelle piccole composizioni musicali che hanno lasciato dei segni profondi nell'evoluzione del gusto e dello stile. Sequenze di poche battute che racchiudono lo spirito, la forza, le inquietudini, la leggerezza dei loro creatori: da Frescobaldi a Field, da Satie a Messiaen.*

*Il volume è acquistabile sul sito [www.neosedizioni.it](http://www.neosedizioni.it), sui portali IBS e Webster e nelle migliori librerie.*





## Musica: alleata dello sviluppo psicologico

di Sara Zanini<sup>1</sup>

### 1. TUTTO HA INIZIO DAL CONCEPIMENTO

Di fondamentale importanza per lo sviluppo psichico di un individuo è il vissuto intrauterino. Ci riferiamo in special modo al patrimonio genetico, al quale è legato il funzionamento psicologico anche se è importante precisare che, come ha ben chiarito la scienza della genetica comportamentale, la natura ha bisogno del supporto dell'educazione per poter modificare lo sviluppo. Per secoli si sono considerati i neonati come esseri privi di competenze e psiche mentre ora noi sappiamo che è vero esattamente il contrario: il lattante ha diverse e specifiche abilità. Si pensi ai pattern motori, suzione, respirazione, pianto, sono già individuabili e osservabili nelle ultime settimane dello stadio fetale, o ancora la vista e l'udito, al momento della nascita sono così avanzati da permettere al neonato di orientarsi verso i suoi interlocutori.

### 2. DALLA NASCITA ALLO SVILUPPO DELLE RELAZIONI

Le relazioni che si sviluppano in ambito familiare, prima e quelle interpersonali, successivamente, sono il motore dello sviluppo del bambino. Secondo le ricerche più recenti si opta per una visione sistemica delle famiglie, esse sono considerate come unità dinamiche su più livelli, se

il nucleo è composto da madre, padre e figlio, i livelli e le relazioni interpersonali saranno tre e saranno interdipendenti tra loro, cioè ognuna influenzerà l'altra. Il divorzio ad esempio non si ripercuoterà solo sul livello marito-moglie ma anche sugli altri due: padre-figlio e madre-figlio. La predisposizione a sviluppare relazioni con il mondo che ci circonda è innata nel neonato. Fin dai primi giorni dopo la nascita è evidente l'attaccamento che ha nei confronti della madre e poi del padre per estendersi in seguito ai membri della famiglia. Man mano che si sviluppano i "modelli operativi interni" della relazione, il bambino impara a staccarsi per tempi sempre più lunghi dalle figure genitoriali, poco per volta si accorgono e prestano attenzione alle intenzioni degli individui che li circondano, equilibrando e rendendo più elastiche le proprie relazioni.

Dalla sicurezza o insicurezza con la quale instaurano un legame, possiamo notare spiccate differenze tra i vari tipi di attaccamento. Successive alle relazioni all'interno dell'ambito familiare, ci sono quelle tra pari, che rappresentano l'humus dell'acquisizione delle abilità sociali, dell'identità sociale del bambino e del suo sviluppo mentale. Attraverso diversi test per la valutazione della condizione sociale dei bambini, è stato possibile suddividerli, all'interno del gruppo dei pari, in tre categorie: bambini popolari, trascurati e rifiutati; questa classificazione si è dimostrata particolarmente utile per prevedere il loro adattamento successivo ed è emerso che i soggetti rifiutati

*1 - Sara Zanini ha conseguito il diploma di pianoforte col massimo dei voti al Conservatorio di Torino con il maestro Carlo Maria Amadesi. Contemporaneamente si è resa protagonista di una memorabile incisione dal vivo di un suo recital pianistico nel settembre del 2002.*

sono più sensibili a sviluppare problemi psicologici in futuro.

### 3. COME SI SVILUPPANO LE EMOZIONI

Non è da molto che le emozioni vengono considerate un aspetto positivo del nostro vissuto infatti per un lungo periodo esse venivano viste come un qualcosa di negativo, addirittura distruttivo, se non come elemento di interferenza con il corretto svolgimento delle funzioni di un soggetto. Innanzitutto è utile precisare che le emozioni hanno un fondamento biologico, fin dai primi giorni il neonato esterna alcune emozioni fondamentali e in seguito ne compariranno altre, più complesse, che richiedono l'intervento di funzioni cognitive.

Il passo successivo compiuto dall'essere umano è quello di riflettere sulle emozioni. Già i bambini, una volta raggiunto il traguardo dello scambio verbale, riescono a formulare un quadro preciso delle emozioni, possono pensarle e discuterne con gli altri. Sui tre anni poi, riescono ad inferire lo stato interiore di chi li circonda, capendo il perché di certe reazioni e addirittura prevedendone le conseguenze quindi sono in grado di riflettere sul comportamento delle altre persone. Queste abilità si sviluppano maggiormente in quelle famiglie in cui si è soliti discutere su ciò che si prova, sulle reazioni messe in atto e lo sviluppo continua al di fuori dell'ambito familiare, nei dialoghi con i pari. I bambini ancora molto piccoli osservano e sono molto curiosi del perché dei propri sentimenti e di quelli degli altri. Risulta quindi evidente che lo sviluppo emotivo è frutto della combinazione di biologia ed esperienza sociale. Questa capacità si acquisisce lungo tutta l'infanzia attraverso l'apprendimento di svariate strategie per la regolazione delle emozioni.

### 4. LO SVILUPPO COGNITIVO DI PIAGET

Poiché, secondo Piaget, l'intelligenza è uno strumento di adattamento all'ambiente, nonostante l'irrefrenabile voglia e curiosità di scoprire l'ambiente circostante, il bambino non agisce per caso o disordinatamente ma estrapola dalle sue esperienze quegli elementi che sono in sintonia con le abilità psicologiche in suo possesso. Si può quindi affermare che la conoscenza sia frutto dell'esplorazione attiva degli oggetti e dei pensieri da parte del soggetto e che venga quindi costruita. Perciò il bambino ogni qualvolta fa un'esperienza, si sforza di darle un significato mediante la sperimentazione. Inoltre egli afferma che l'appropriazione del mondo da parte de-

gli individui non è lineare ma avanza attraverso diverse tappe, individuabili in quattro stadi:

- a) Stadio senso-motorio: questo periodo va dalla nascita alla fine del secondo anno.
- b) Stadio preoperatorio: da due a sette anni.
- c) Stadio operatorio concreto: dai 7 agli 11 anni. Il soggetto è in grado di ragionare sistematicamente.
- d) Stadio operatorio formale: dagli 11 anni. Finalmente l'individuo riesce a ragionare su idee astratte e a compiere ipotesi.

### 5. SVILUPPO SOCIO COGNITIVO DI VYGOTSKIJ<sup>2</sup>

Costruttivista come quella di Piaget, anche la teoria di Vygotskij si basa sul concetto che i bambini interpretano in modo attivo il contesto in cui vivono senza far dipendere strettamente il loro apprendimento dalle informazioni che gli sono state trasmesse.

Si scosta però da Piaget quando asserisce che lo sviluppo di un soggetto è condizionato dal contesto socioculturale in cui è immerso: è quindi una teoria contestualista poiché la crescita è legata al tipo di cultura in cui si vive. Tre sono perciò gli ingredienti dello sviluppo cognitivo visto come processo sociale: culturale, interpersonale, individuale.

- a) Vygotskij afferma che la natura umana deriva dagli stessi strumenti culturali come libri e computer. Questi ausili influenzano il pensiero del bambino e gli permettono di sperimentare il mondo in modo condiviso con gli altri soggetti con cui vivono.
- b) Egli afferma che i bambini apprendono la cultura attraverso i meccanismi trasmessi dagli adulti. Tutta la conoscenza si origina nella società: prima che il bambino sia in grado di far sua un'abilità intellettuale, deve sperimentarla con un individuo più competente. Si è così osservato che i bambini, in questa situazione, raggiungono più velocemente determinati obiettivi rispetto ad un soggetto isolato.
- c) Il contributo individuale all'apprendimento è stato ribadito nell'affermare che i vari soggetti sono attivamente coinvolti nel loro sviluppo, comunque i bambini vanno osservati nel loro ambiente socioculturale.

### 6. COME SONO ELABORATE LE INFORMAZIONI?

Il cervello è uno strumento per gestire le informazioni dal momento in cui vengono captate mediante i sensi fino a quando vengono tradotte in azioni concrete mediante l'assimilazione, la memorizzazione, la trasformazione, il recupero.

2 - Vygotskij, L. S. (1934), *Pensiero e linguaggio*, Tr. it. Laterza, Roma 1992.

L'abilità di pensare deriva dalla capacità di rappresentazione simbolica di ciò che ci circonda nel linguaggio, nel gioco e nel disegno. Attraverso la parola il bambino scopre che gli oggetti hanno un nome e ciò è una tappa importante verso lo sviluppo cognitivo.

Ulteriore passo in avanti viene fatto con il gioco, infatti attraverso esso si impara a fingere, prendendo le distanze dalla realtà; il bambino con l'immaginazione amplia la propria vita interiore. Come per il linguaggio anche con il disegno la realtà viene tradotta simbolicamente e studiando le rappresentazioni dei bambini si possono seguire e comprendere i loro processi mentali.

Il pensiero è facilitato da un'organizzazione ordinata ed economica delle nostre esperienze, questo procedimento è possibile tramite la formazione di concetti cioè raggruppamenti di elementi differenti sotto un termine comune. Altro metodo è la costituzione degli script (modo in cui viene rappresentato mentalmente un evento che accade regolarmente in forma stereotipata); gli script si formano sui tre anni e rappresentano per i bambini strutture ordinate per la realtà quotidiana dimostrando come sia fondamentale, per i soggetti molto piccoli, l'ordine temporale.

Un tipo di memoria, il cui sviluppo è molto significativo è la memoria autobiografica, attraverso la quale il bambino ricostruisce la propria storia. Verso i tre anni i bambini si dimostrano particolarmente curiosi del proprio passato e cercano di ricostruirlo insieme ai genitori, dal modo in cui questi appoggeranno i propri figli nel ricordo del passato dipenderà la loro capacità di ricordare.

È stato poi osservato con quale strategia i bambini pensano le persone che li circondano: essi separano la descrizione fisica dal comportamento. La descrizione varia a seconda dell'età: con l'avanzare degli anni la concentrazione si sposta dall'aspetto esteriore a quello psicologico tuttavia anche i più piccini hanno esternato la capacità di assimilare che ogni individuo ha un mondo interiore.

Il primo passo che dovrà compiere il bambino sarà quello di sviluppare una "teoria della mente", comprendendo che ogni soggetto ha una personale raffigurazione della realtà e i suoi comportamenti si baseranno proprio su questa rappresentazione e non sulla realtà concreta.

## 7. IL LINGUAGGIO

Il linguaggio è un'abilità che si riscontra solo

nell'essere umano, esso nasce da strutture specifiche del cervello e il fatto che la reattività selettiva dell'espressione verbale sia presente sin dalla nascita avvalora la convinzione che esso sia specifico dell'uomo e soggetto a influenza biologica. Il bambino incomincia a collegare le parole e ad impadronirsi delle regole che le disciplinano verso la fine dei due anni, in un tempo assai breve, senza il supporto dell'adulto, ciò fa supporre che questo apprendimento dipenda da un progetto biologico insito nella specie umana.

Quattro sono le colonne del linguaggio: la fonologia, la semantica, la sintassi e la pragmatica. Ulteriore acquisizione in ambito comunicativo è quella di adattare le proprie espressioni alla capacità che ha l'interlocutore di comprenderle. Questa abilità è lunga e complessa da apprendere perché richiede al soggetto di assumere il punto di vista del proprio interlocutore, capacità, è vero, presente già dalla più tenera età ma non sviluppata fin nell'infanzia. Altro fattore determinante per la competenza comunicativa è la metacomunicazione, cioè la capacità di pensare alle parole come elementi indipendenti e di riflettere sulla struttura delle frasi. Questo apprendimento inizia con l'età prescolare e dipende da vari fattori: dalla motivazione che gli adulti sanno trasmettere al bambino, dal coinvolgimento in attività che comprendono svariate tipologie di stimoli, come la lettura e visione di una fiaba illustrata. Fondamentale è il desiderio attivo del bambino di appropriarsi del mezzo linguistico per esprimere e comunicare i propri stati mentali a chi è accanto a lui.

## 8. VERSO IL SENSO DEL SÉ

Durante tutta l'infanzia il bambino dedica gran parte della sua esistenza alla ricerca del Sé. Tre sono gli ingredienti del Sé: la consapevolezza di sé, il concetto di sé e la stima di sé.

La prima si affaccia intorno al secondo anno di vita e viene subito seguita dal concetto di sé che via via si fa più consistente e definito: questo processo perdurerà anche nell'età adulta. La stima di sé invece si afferma durante il periodo scolastico e col passare del tempo diventa più realistica e coerente. In età adolescenziale il concetto della propria identità subisce importanti cambiamenti, in relazione alle modifiche dell'aspetto fisico e all'aumentare dell'introspezione. Questo è il periodo, in cui l'adolescente deve scoprire la propria identità: passo fondamentale poiché una volta superato potrà affacciarsi all'età adulta con sicurezza scegliendo con determinazione il proprio ruolo nella vita.

Due sono i fattori che influenzano in maniera determinante il modo in cui i bambini pensano a se stessi: lo sviluppo cognitivo e la loro esperienza sociale. Questo ultimo aspetto è fondamentale nei casi di maltrattamento poiché si ripercuoterà seriamente nello sviluppo del Sé del bambino. Nei primi anni e comunque per tutto il resto della vita, la famiglia rappresenta le fondamenta per lo sviluppo dell'identità del nuovo individuo tuttavia vi è un altro elemento estremamente influenzante: il gruppo dei pari, basti pensare agli effetti che hanno sull'autostima il bullismo e il rifiuto. Ingrediente fondamentale per lo sviluppo del Sé è il senso del genere, questo prende forma nel tempo con lo sviluppo dell'identità di genere, della stabilità di genere e della coerenza di genere. Già dal terzo anno di vita appare evidente l'appropriazione del concetto della diversità dei sessi che perdura nell'adolescenza e nella maturità influenzando gli stili interattivi dei due sessi.

## **9. DALLA VITA INTRAUTERINA AL SECONDO ANNO DI VITA**

Ancor prima di venire al mondo il bambino è immerso in un mondo sonoro che diverrà parte integrante del suo futuro sviluppo psichico. A partire dal settimo mese, è stato provato, mediante esperimenti, che il feto riesce a memorizzare un messaggio musicale<sup>3</sup>. Facendo ascoltare la frase del fagotto di Pierino e il lupo di Prokof'ev (il fagotto rientra nello spettro udibile dal feto), i feti reagivano allo stimolo e dopo la nascita si calmavano e smettevano di piangere riascoltando la melodia; i neonati non sottoposti a questo tipo di sollecitazione non dimostravano le medesime reazioni.

Tutto quanto finora affermato evidenzia come l'attività di ascolto, già nell'utero materno, sia intensa e rappresenti il primo mezzo attraverso cui il feto interagisce con il mondo esterno. Una volta nato si può constatare che nel bambino si attua un maggior sviluppo uditivo rispetto a quello visivo.

Durante le prime settimane, continuando quel dialogo che era stato avviato in grembo, il neonato impara a rispondere allo stimolo della voce materna, percepisce sia l'intonazione che il timbro, sarà questo lo strumento più idoneo per assecondare i suoi bisogni e calmare i pianti. "A questa età, i bambini riconoscono la madre attraverso la voce"<sup>4</sup>, si innesca così una relazione simbiotica di scambio, infatti se la madre,

per calmare il suo pianto, gli legge un articolo di giornale in modo monocorde, lui non reagirà. Tutto ciò a testimonianza di come il mondo sonoro e vocale del neonato sia soprattutto affettivo e di come acquisti significato nella relazione che il bambino ha con la madre e, attraverso la madre, con se stesso.

Nel periodo che va dai 2 ai 6 mesi si apre la fase della lallazione in cui il bambino esplora le varie possibilità vocali emettendo molti suoni anche estranei al linguaggio materno. Principalmente però alla base di tutto c'è l'imitazione dell'adulto infatti in una coppia in cui si parla molto al bambino, ci si relaziona con lui con ogni sorta di stimolo, la quantità di vocalizzazioni è cospicua.

A questo punto ci si è chiesti se i bambini sono in grado di percepire frasi melodiche semplici, organizzate sui principi della Gestalt. Come avviene il raggruppamento uditivo nel bambino? Fin da subito il neonato risponde alle variazioni melodiche e temporali del linguaggio e della musica. Dai 2 ai 5 mesi organizza percettivamente sequenze di suoni rapidi mediante i principi della Gestalt della vicinanza e della similarità, dipendenti dalla frequenza, dall'ampiezza e dallo spettro del suono percepito.

## **10. LA RIPETIZIONE-VARIAZIONE, PRIMO PRINCIPIO ORGANIZZATIVO DELL'UNIVERSO MUSICALE NEL BAMBINO DURANTE GLI SCAMBI CON L'ADULTO**

Nello sviluppo del linguaggio fondamentale importanza hanno gli scambi che il bambino mette in atto con le persone e l'ambiente in cui vive: semplificazione e amplificazione dei moduli espressivi e dei contorni melodici, semplicità sintattica, segmentazione, lentezza del tempo, ripetizione.

Gli stessi requisiti appartengono all'organizzazione temporale della musica: abbassamento delle altezze, prolungamento della durata della nota finale della frase melodica, accelerazione o decelerazione, contrasti dinamici. E' innegabile perciò la spiccata musicalità che ha il baby-talk. Requisito fondamentale del baby-talk è la variazione: gli elementi caratteristici vengono modificati affinché non cali l'attenzione del lattante ma sempre in modo da rimanere riconoscibili. Sono dunque la ripetizione e la variazione a caratterizzare la relazione e in particolar modo la seconda induce il bambino ad adattarsi costantemente alla creatività vocale nel gioco.

3 - *Le foetus, Pierre et le Loup*, in E. Herbinet e M. C. Busnel, *L'aube du sens*, Stock, Paris, pp. 192-209.

4 - Carpenter G. (1975), *Mother's face and the newborn*, in R. Lewin (a cura di), *Child Alive*, Temple Smith, London.

## 11. RIPETIZIONE E VARIAZIONE NEL COMPORTAMENTO FAVORISCONO STRUTTURE TEMPORALI

Il binomio ripetizione-variazione è il principio organizzatore del comportamento madre-bimbo, possiamo riscontrare un forte legame con il mondo musicale il quale, a sua volta, utilizza largamente questo principio.

In musica la ripetizione, così come nel comportamento, genera il tempo e perciò una direzionalità, un prima e un dopo, attraverso cui il compositore stimola l'uditore non solo a ricordare ma anche ad anticipare, creando un senso di attesa fino a quando la ripetizione non si realizzi, facendo constatare che il futuro può essere sconosciuto, che il medesimo può trasformarsi in un altro, pur mantenendo caratteristiche simili al primo. La ripetizione e la variazione corrispondono ad un dato psichico fondamentale: il bisogno dell'essere umano di poter prevedere e valutare le proprie previsioni nel tempo. La ripetizione produce una tensione causata dall'attesa della realizzazione del desiderio, seguita da una distensione più o meno marcata a seconda che la variazione si discosti poco o molto dal modello iniziale. Nello sviluppo dell'affettività, delle facoltà cognitive e della socializzazione sono perciò fondamentali variazione e ripetizione: mediante la prima il soggetto impara ad adattarsi basandosi però su un ritmo regolare che rende prevedibile e organizzabile il tempo, frutto della ripetizione. Tra esperienza affettiva, cognizione musicale e ripetizione vi è un legame profondo perché organizzando il tempo, la ripetizione struttura anche l'emotività del bambino.

## 12. MESSA IN SINTONIA AFFETTIVA

Se noi pensiamo ai membri di un'orchestra ci risulta facile comprendere come essi, per eseguire un certo brano, dovranno accordarsi, non solo sulla tonalità o le dinamiche ma sul modo stesso di "sentire" la musica: devono essere in sintonia affettiva. Tra i 7 e i 9 mesi, il neonato sente che ciò che lui percepisce, le sue esperienze affettive, gli affetti di vitalità, possono essere condivisi con chi lo circonda.

Nel comportamento madre-figlio, è possibile notare questa condivisione negli adattamenti riportati al tempo, al ritmo, alla forma e all'intensità, madre e bambino si accordano, come in un'orchestra, per essere in risonanza emotiva e condividono gli stessi affetti di vitalità. Possiamo riassumere brevemente i caratteri della messa in sintonia affettiva: i comportamenti sembrano imitarsi ma non siamo in presenza di una copia evidente; c'è solo una corrispondenza

come tra sorriso del bambino e voce materna; la corrispondenza è transmodale e non è né fisica né oggettiva ma di natura affettiva.

Il neonato coglie la coerenza con il mondo che lo circonda per mezzo della capacità di avvertire il legame tra azioni personali e piacere o dolore che gliene derivano: ogni suo comportamento di autoeccitazione deriva da questo.

Su questo comportamento si innesta il fare per provare piacere e in seguito, fare per rispondere all'altro. Una volta che l'obiettivo è stato raggiunto, l'azione si incentra su un'altra sequenza, poiché la prima appartiene già al passato. La coerenza alla sequenza è quindi data da questo rinvio al passato che le conferisce un inizio, una metà e una fine.

Allo stesso modo che in musica, la ripetizione è il criterio che segmenta la realtà umana. La musica è uno schema di strutturazione del tempo, la progressione temporale prende forma nella continuità orientata dall'inizio alla fine dell'opera, nel succedersi di tensioni e distensioni. Questa progressione affonda le proprie radici in quella trama temporale che intreccia gesti melodici, ritmici e armonici, presentando le narrazioni della vita interiore con tutte le sue sfumature. Risulta evidente quindi come la musica possa incidere e modificare lo sviluppo mentale di un individuo, come si presti a essere valido strumento nelle mani di genitori, educatori e insegnanti al fine di indirizzare o modificare quegli atteggiamenti devianti.

Un popolo che non abbia musica e linguaggio non esiste, infatti la prima ha una doppia natura biologica e sociale, così come lo scambio verbale #



# La qualità del suono di strumenti musicali

ing. Raffaele Pisani

La qualità del suono di strumenti musicali può essere giudicata con criteri soggettivi basati sull'ascolto dei suoni prodotti. Da un punto di vista scientifico occorrerebbe oggettivare, mediante opportune misurazioni di grandezze fisiche, il concetto soggettivo di qualità. Nell'ambito di un confronto tra gradevolezza del suono di due strumenti musicali uguali (ad esempio confronto tra più violini) si richiede un processo di quantificazione per attribuire ad un suono di uno strumento musicale un valore da confrontarsi con i gradi di una determinata scala che, partendo da un suono "sgradevole", raggiunga il grado soggettivo di "estremamente piacevole". Non sembra definita una scala di valori che associa, a ciascun grado, un giudizio di qualità.

Una quantificazione in termini di piacevolezza di un suono musicale comporta questioni di natura soggettiva di estetica che coinvolgono, in linea di principio, due aspetti:

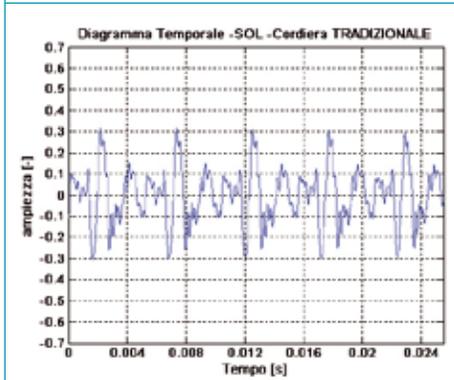
1. Un aspetto fisico legato alle caratteristiche del suono (livello, timbro, altezza, durata, etc.)

2. Un aspetto soggettivo legato sia al meccanismo uditivo della percezione sia al gusto estetico sviluppato da una determinata persona.

Se in un primo grossolano passo di assegnazione di un giudizio soggettivo si attribuisce allo spettro di un suono una quantificazione oggettiva allora occorre ricordare che la prima formulazione del problema può essere fatta risalire a Pièrre Marsenne (1636) che, per primo, studiò, da un punto di vista qualitativo, l'influenza delle armoniche superiori di un suono complesso.

Per affrontare il problema della quantificazione numerica del fenomeno sonoro di uno strumento musicale, occorre separare l'aspetto fisico del suono (nel dominio delle frequenze, nel dominio delle ampiezze e nel dominio del tempo) dall'aspetto della percezione del suono da parte di un individuo.

a - Segnale periodico nel dominio del tempo.



b - Segnale periodico nel dominio delle frequenze.

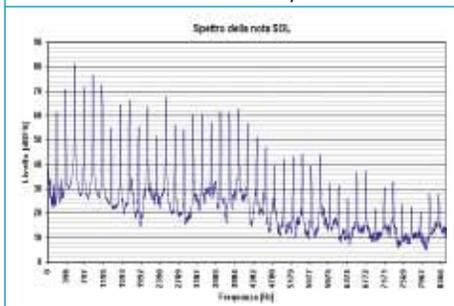


fig. 1a e 1b - Rappresentazione del suono della nota SOL di un violino nel dominio del tempo e della frequenza.

## ASPETTI FISICI

Gli aspetti fisici descrivono le caratteristiche di un suono o di un rumore mediante misurazioni oggettive.

Si richiamano i seguenti aspetti di un suono:

a) Altezza di una nota, grado di una scala musicale. Altezza percepita Pitch. Intervalli, scale, accordature e temperamento.

b) Intensità di un suono (fisica) espressa in dB che si contrappone ad intensità soggettiva percepita (loudness) espressa in son.

c) Qualità di un suono: timbro, durata, transitorio di attacco, componenti armoniche ed inarmoniche etc

Si distingue il tono di uno strumento musicale da quello di un rumore il quale, soggettivamente, comporta una sensazione di fastidio.

## ANALISI IN FREQUENZA DI UN SUONO PERIODICO

È una tecnica di analisi atta a caratterizzare sia la composizione spettrale del suono sia il contenuto energetico.

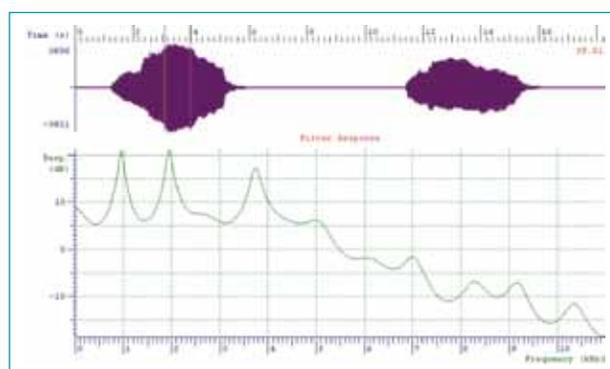
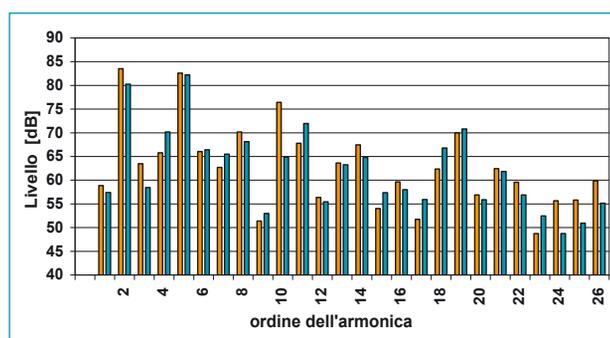
Mediante l'analisi in frequenza si estraggono parametri fisici che contribuiscono alla definizione del timbro e della qualità di un suono. L'analisi in frequenza si realizza attraverso un calcolo matematico denominato Trasformata Veloce di Fourier (FFT).

Il suono periodico (nel dominio del tempo), viene descritto nel dominio delle frequenze dalla sua trasformata (figura 1, pagina precedente).

Lo spettro a righe di figura 1b) evidenzia la presenza della componente fondamentale  $F_0$  e delle sue armoniche di frequenza  $2F_0$ ,  $3F_0$ , etc. denominate rispettivamente seconda armonica, terza armonica etc.

Per l'impiego pratico uno spettro a righe sarà rappresentato in forma grafica e tabellare come in figura 2.

Ordine delle armoniche	SOL Frequenza	Cordiera	
		Tradizionale	ZMT
		Livello in dB	
1	195.8	58.9	57.4
2	391.6	83.5	80.2
3	586.8	63.5	58.5
4	782.6	65.8	70.2
5	978.4	82.6	82.2
6	1174.2	66.0	66.4
7	1370.1	62.7	65.5
8	1565.2	70.2	68.1
9	1761.0	51.4	53.0
10	1956.8	76.4	64.9
11	2152.0	67.8	72.0
12	2347.8	56.4	55.4
13	2544.3	63.6	63.2
14	2740.1	67.5	64.8
15	2934.6	54.0	57.4
16	3130.4	59.6	58.0
17	3326.2	51.8	55.9
18	3521.4	62.4	66.8
19	3717.2	70.0	70.8
20	3913.0	56.9	55.9
21	4108.8	62.4	61.8
22	4303.9	59.6	56.9
23	4500.4	48.8	52.5
24	4695.6	55.7	48.8
25	4890.7	55.8	50.9
26	5086.5	59.9	55.2
<b>Globale</b>		<b>87.0</b>	<b>85.4</b>



Cordiera Tradizionale		
FORMANTI 24 coefficienti		
Number	Freq (Hz)	Band (Hz)
1	951	57
2	1952	65
3	2717	365
4	3742	108
5	4392	528
6	5081	276
7	6144	379
8	7041	211
9	8286	256
10	9190	205
11	10368	224

figura 2 - Rappresentazione schematica di uno spettro a righe in forma grafica e tabellare Relativo alla stessa nota SOL suonata dallo stesso violino sul quale sono montate due diverse cordiere.

É parere di molti studiosi che il contributo delle diverse armoniche alla formazione del timbro e della qualità del suono possa essere così definito:

- la 1ª armonica stabilisce l'altezza del suono;
- la 2ª conferisce chiarezza;
- la 3ª è prevalente nei cosiddetti suoni di "canna"
- la 4ª aumenta l'effetto di chiarezza introdotto dalla seconda armonica;
- la 5ª incupisce un poco il suono;
- la 6ª conferisce un carattere squillante;
- la 7ª produce un po' di asprezza;
- la 8ª aumenta la chiarezza ed il carattere squillante;
- la 9ª fa aumentare l'asprezza;
- la 10ª porta maggiore chiarezza ed effetto metallico.

Man mano che si eleva il numero delle armoniche aumenta la chiarezza e l'asprezza del suono. Una carenza o una diminuzione di contributo delle armoniche superiori conferisce al suono un timbro sempre più velato.

Un aspetto determinante che qualifica il timbro è la struttura armonica e disarmonica dei transitori di attacco. A seconda del modo con cui viene generato il suono, percussione, arco etc. il sistema vibrante raggiunge una configurazione armonica stabile solo quando eventuali componenti non armoniche della fondamentale si sono estinte. Nella Figura 3 si confronta il transitorio di attacco della nota SOL2 di un violino con quello della stessa nota del pianoforte.

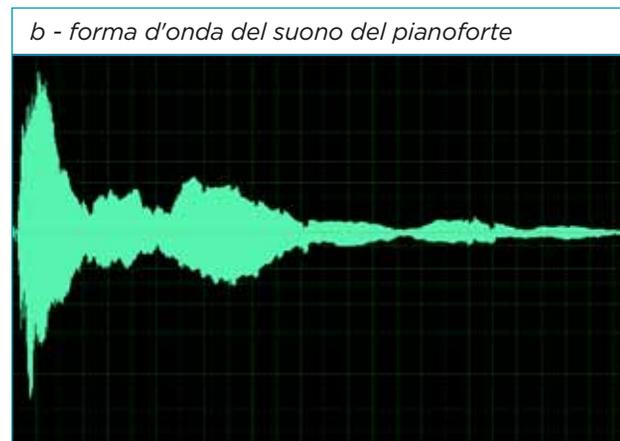
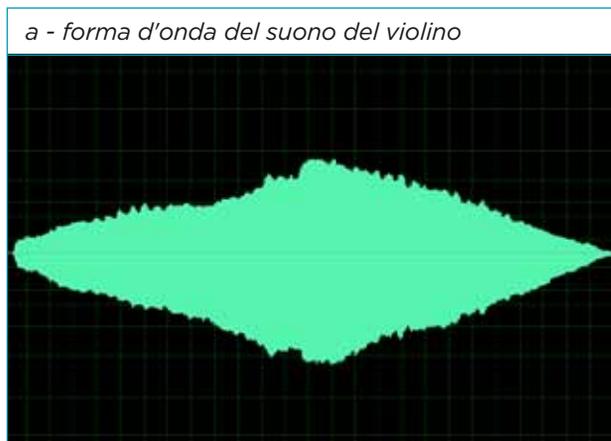


fig. 3 - Confronto delle forme d'onda del suono della nota SOL del violino e del Pianoforte. Nota SOL2 con  $F_0 = 196$  Hz

Il transitorio, inteso come evoluzione temporale delle diverse componenti armoniche e disarmoniche discordanti o dissonanti o stonate) può essere rappresentato da uno spettro a cascata

ottenuto dalla segmentazione del segnale temporale in tempi elementari che, nel caso della Figura 3 è stato posto pari a  $\Delta T = 20$  ms.

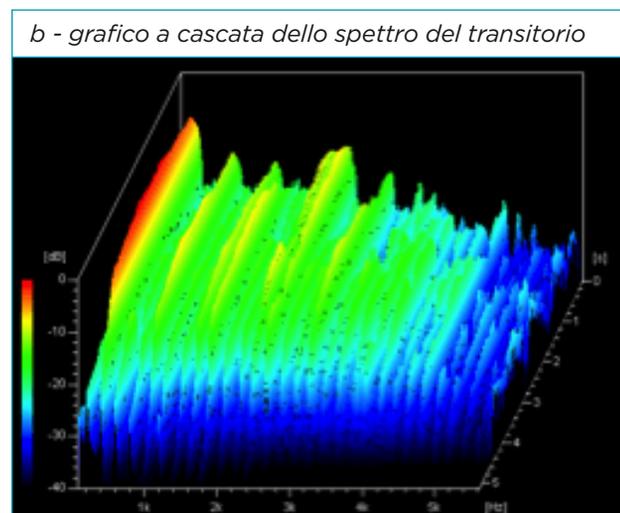


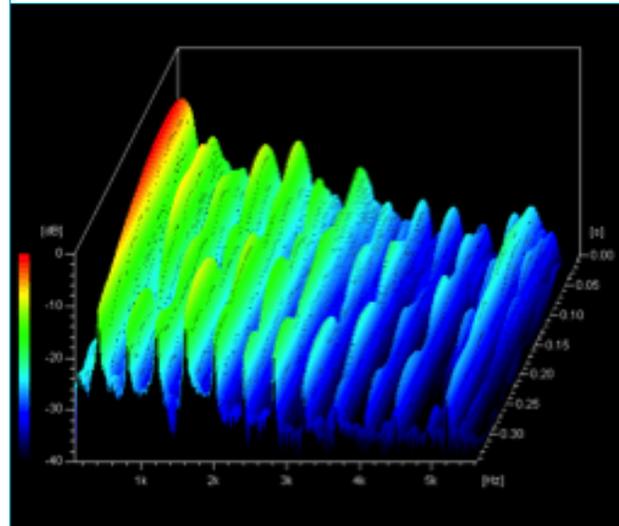
fig. 4 - Transitorio di attacco della nota SOL del violino

a - forma d'onda del transitorio



figura 5 - Transitorio di attacco della nota SOL del pianoforte

b - grafico a cascata dello spettro del transitorio



*Il celebre contrabbassista slavo Zoran Markovic ha ideato un nuovo supporto alle corde degli strumenti ad arco che consente un volume e una qualità del suono maggiori. (www.zmtsound.com)*

### ANALISI DEL SUONO A LIVELLO PERCETTIVO

Il suono descritto da un'analisi fisica in realtà non risponde alla sensazione soggettiva che un ascoltatore percepisce. L'aspetto soggettivo è oggetto di una scienza acustica denominata psicoacustica.

Sono state condotte numerose ricerche che hanno coinvolto numerosi ricercatori ed ascoltatori per definire delle scale di sensazioni sia legate all'intensità del suono percepito, sia legate all'altezza della nota (Pich).

I criteri normalizzati per formulare dei numeri maggiormente legati alla percezione umana coinvolgono non solo lo spettro delle note ma anche il fenomeno del mascheramento. È noto infatti che suoni di elevata intensità coprono suoni più deboli specialmente se le loro frequenze sono abbastanza vicine.

Questo fenomeno è comprensibile se si ricorre al modello di funzionamento dell'orecchio secondo il quale ogni nota (altezza) trova una collocazione spaziale eccitando vibrazioni sulla membrana basilare posta all'interno della coclea. Tale membrana può essere considerata come un sensore che trasforma in impulsi nervosi le vibrazioni dei suoni caratterizzati dalle rispettive ampiezze e frequenze.

La corrispondenza tra sensazione percepita di un suono e valore numerico ottenuto dalle misure di acustica, è determinata mediante apposite regole che producono valori di sensazione sonora secondo la scala in son. In sostanza una sensazione di intensità percepita doppia corrisponde ad un raddoppio del valore di son.

Lo spettro di un suono musicale descritto nella fig. 1b subisce, in realtà, una trasformazione di ampiezza per ciascuna armonica in base al meccanismo di percezione dell'orecchio umano. Per comprendere meglio tale fenomeno e ren-

dere comprensibile la differenza che vi è tra "udito" e "misura" si confrontano, nel grafico di figura 6, il livello oggettivo espresso in dB con lo stesso trasformato in livello di sensazione sonora espresso in phon.

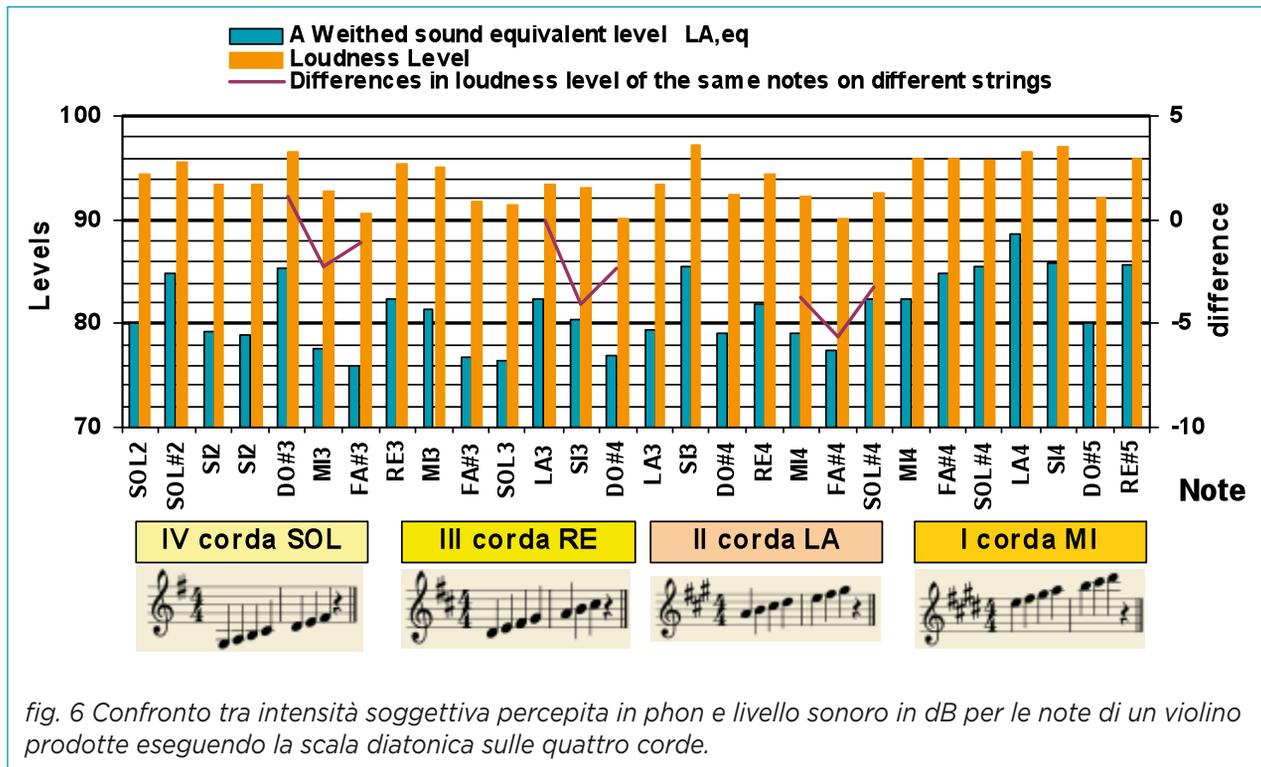
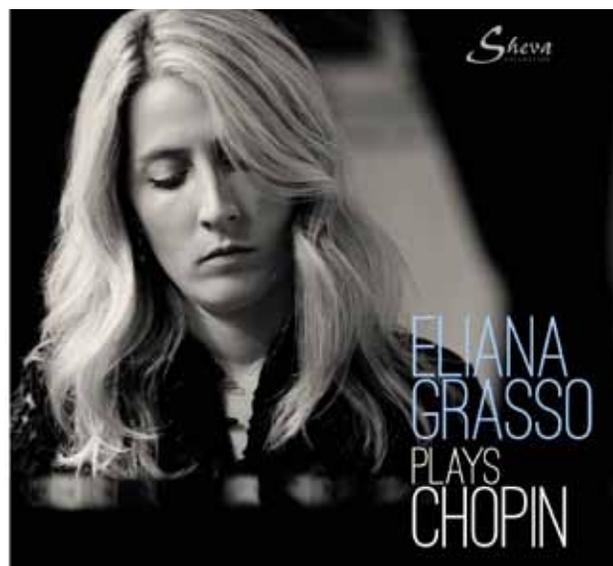


fig. 6 Confronto tra intensità soggettiva percepita in phon e livello sonoro in dB per le note di un violino prodotte eseguendo la scala diatonica sulle quattro corde.

L'analisi elettroacustica e quella di natura psicoacustica si riferisce ai suoni della scala diatonica con dominante pari alla nota della corda libera. Il confronto dei valori di loudness di ciascuna nota fornisce una indicazione della uniformità della sensazione di intensità percepita. Poiché l'accordatura delle quattro corde è operata per intervalli di quinta e le note suonate su ciascuna corda coprono una ottava, risulta evidente che tre note suonate su una corda siano ripetute su un'altra corda. La differenza di Loudness delle stesse note su corde diverse fornisce una indicazione ulteriore sulla omogeneità del suono dello strumento.

In relazione al violino portato ad esempio si osserva che le differenze tra i livelli di Loudness tra le stesse note suonate sulla IV e III corda sono inferiori a 2 phon; queste risultano più contenute delle differenze di circa 5 phon tra le stesse note suonate sulla II e I corda. Sotto questo aspetto la qualità di uno strumento si esprime con una differenza più contenuta dei livelli di Loudness #

[www.studioacusticapisani.it](http://www.studioacusticapisani.it)



Per l'etichetta Sheva Collection un disco di Eliana Grasso interamente dedicato a Chopin. La pianista torinese, più volte ospite nella stagione musicale del Piccolo Auditorium Paradisi, si cimenta nella Sonata op. 35, affiancandola a Notturmi, Valzer, Studi e Mazurke. ([www.elianagrasso.com](http://www.elianagrasso.com))

Per antica tradizione cristiana, la devozione dell'agonia scandita sulle ore, dalla sesta alla nona, in cui si consuma la morte di Cristo costituisce il momento culminante della liturgia del Venerdì santo. La musica vi partecipa a vario titolo, secondo il genere e lo stile, quasi un necessario antidoto per compensare l'insostenibile crudeltà del racconto e risollevarlo dall'abisso la meditazione sulla sofferenza e la morte. Nella celebrazione liturgica la sequenza delle Sette ultime parole sulla Croce, fissate in un canone che attinge ai diversi Vangeli, occupa una posizione esattamente mediana fra l'umano e il divino, fra l'istoria e il mysterium, fra la

## Sulle “Sette ultime parole sulla Croce” di Joseph Haydn

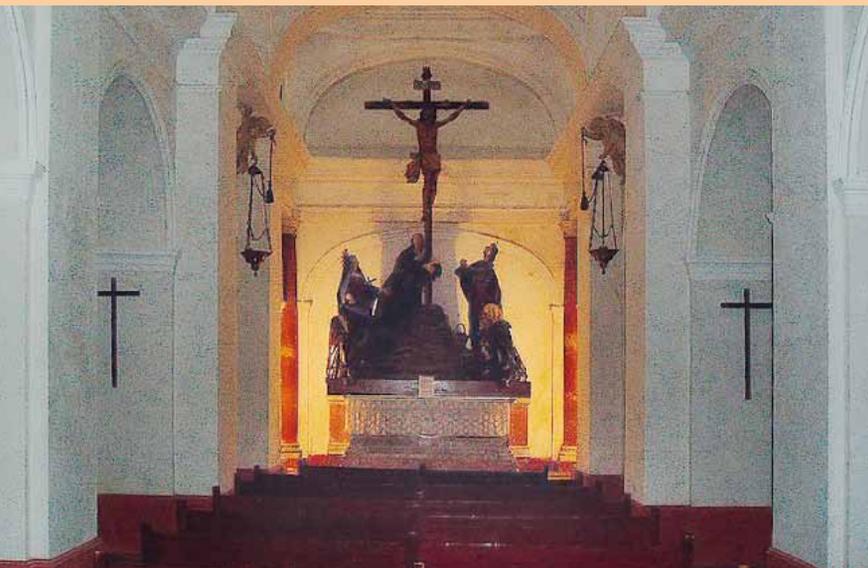
di Andrea Lanza

progressione drammatica e l'itinerario mistico (I. Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno - II. Donna, ecco tuo figlio - III. In verità ti dico, oggi sarai con me in Paradiso - IV. Eli, eli, lama sabactani - V. Ho sete - VI. Tutto è compiuto - VII. Padre, nelle tue mani affido il mio spirito).

In questa funzione e in questo orizzonte spirituale si colloca il rito del Venerdì santo per il quale, nei primi anni '80 del XVIII secolo, i canonici di Cadice, in Spagna, commissionarono a Joseph Haydn una serie di brani strumentali da intercalare ai sermoni sulle Sette parole: allo scopo di propiziare la riflessione interiore o per proiettare le omelie in una sfera di sublime solennità, o forse soltanto per riempire i silenzi. Ne scaturì la Musica instrumentale sopra le Sette ultime Parole del nostro Redentore in croce, un ciclo di sette Adagi per orchestra, ciascuno in rigorosa forma-sonata, preceduto da un'Introduzione e, almeno nella versione tramandata, concluso da un Terremoto. L'essenza della composizione di Haydn risiede nel fatto che ciascuna delle Sette parole è trasformata in suono puro, in melodia, incorporata nella musica come un fossile che, perduta la sostanza organica primitiva, ne conserva la forma.

In termini strettamente tecnico-musicali non si tratta di un espediente eccezionale. Ma in questo caso l'eccezionalità è data dal contesto, per due ragioni. Innanzitutto si tratta delle parole pronunciate direttamente da Cristo, dal “verbo incarnato”, e raccolte come reliquie dai testimoni, e il fatto che nella rievocazione dell'agonia esse si manifestino ora come puro logos, spogliate della loro veste fonico-verbale, diviene metafora fortissima: del distacco dal corpo, dalla sofferenza terrena, dall'umano troppo umano; in una parola, della Redenzione. In secondo luogo, nella elaborazione estremamente concentrata di Haydn i temi musicali delle Sette parole diventano, in ciascuno degli Adagi, il fulcro dell'intera struttura sonatistica nelle sue diverse articolazioni. Sotto questo aspetto, le sette Sonate appaiono come un esempio vivente e quasi emblematico di quel processo di “emancipazione della mu-

*Cadice, la Cripta di Santa Cueva.*



sica dal linguaggio” che fu la grande conquista dello Stile classico nella seconda metà del Settecento, e che portò il discorso strumentale “puro”, cioè non basato su un testo, ad acquistare attraverso la sintassi di sonata un’ampiezza, una coerenza e una complessità sino allora concepibili soltanto per la musica vocale. Pur senza possedere i termini concettuali necessari a definirla compiutamente, i contemporanei di Haydn furono ben consapevoli della novità. Ne sono prova sia l’eccezionale celebrità dell’opera, che ebbe sino alle soglie del’800 innumerevoli repliche in Europa, sia le diverse rielaborazioni richieste allo stesso compositore: oltre alla versione orchestrale, una per quartetto d’archi, una per fortepiano (non realizzata da Haydn ma da lui approvata) e, infine, una versione oratoriale.

Nonostante la notorietà e le numerose esecuzioni antiche e moderne, è mia opinione che quest’opera di Haydn non abbia ancora interamente rivelato la ricchezza intrinseca dei suoi significati musicali e che numerosi aspetti rimangano tuttora aperti a ulteriori chiarimenti, ivi comprese la data esatta di composizione e le circostanze della genesi. A mio avviso, sulla base di dati oggettivi e di considerazioni deduttive, le Sette Parole furono composte alcuni anni prima della data comunemente accettata (1786/87) e questa precisazione, lungi dall’essere un dettaglio erudito, suggerisce una nuova lettura critica dell’opera, che ne mette in luce varie particolarità della struttura ciclica e del contenuto simbolico ben presenti nell’originaria destinazione liturgica, ma destinate a rimanere in ombra nella successiva diffusione concertistica come “sinfonia” e, in ultimo, ad andare completamente perdute nella versione oratoriale. In questo breve articolo cercherò di esporre in sintesi i termini del problema<sup>1</sup>.

La data di composizione della Musica strumentale sopra le sette ultime Parole del nostro Redentore in croce è ancora avvolta nell’incertezza, dovuta non solo all’assenza di fonti ma anche alle non disinteressate reticenze di Haydn e del suo primo editore. Le notizie più antiche della composizione non risalgono oltre il gennaio/febbraio 1787, quando se ne accenna nella corrispondenza fra Haydn e Artaria che aveva in corso la pubblicazione (oltre che della versione orchestrale anche di quella per quar-

tetto d’archi e di una riduzione per forte piano). Ancora prima dell’uscita a stampa se ne ebbero almeno quattro esecuzioni nel periodo pasquale di quell’anno, in cui la Pasqua cadeva l’8 aprile: a Vienna a palazzo Auersperg il 27 marzo e qualche tempo dopo in casa del conte Walsegg; nella cappella di Bonn diretta da Joseph Reicha e contemporaneamente (come Grande symphonie) al Concert Spirituel di Parigi il 30 marzo. In più di un caso l’opera fu annunciata (e venduta) come novità assoluta, pur essendo nata da una commissione (già pagata) di “gentiluomini spagnoli”.

Ancora l’8 aprile in una lettera all’editore londinese Forster Haydn parla di “un lavoro del tutto nuovo... fatto di sette sonate, ciascuna della durata da sette a otto minuti”, con un’introduzione e, alla fine, un Terremoto”. Solo molti anni dopo, nella prefazione dettata da Haydn per l’edizione Breitkopf del 1801, le vere circostanze della genesi furono rese pubblicamente note, con parole che saranno ripetute pari pari (compresi i lapsus memoriae) dai primi biografi: “[...] circa 15 anni fa un canonico di Cadice mi chiese di comporre una musica strumentale sulle Sette ultime Parole del Cristo in croce. Allora c’era l’usanza nella cattedrale di Cadice di eseguire ogni anno, in quaresima, un oratorio il cui effetto veniva singolarmente rinforzato da quanto qui dirò. I muri, le finestre e le colonne della chiesa venivano coperti da tendaggi neri, solo una grande lampada al centro della navata rompeva quella sacra oscurità. A mezzogiorno erano chiuse tutte le porte e allora cominciava la musica. Dopo un preludio, il vescovo saliva sul pulpito, pronunciava una delle sette Parole e le commentava. Quindi scendeva e si prosternava all’altare; questo intervallo di tempo era riempito dalla musica. Il vescovo saliva una seconda volta sul pulpito, poi una terza, e così via, e ogni volta l’orchestra interveniva alla fine del sermone.”<sup>2</sup>

In realtà le Sette Parole non furono composte per la Cattedrale bensì per l’Oratorio della Santa Cueva (Santa Grotta) di Cadice, una cappella sotterranea fatta edificare fra il 1781/82 nella cripta della chiesa del Rosario dal marchese José Saenz Santamaria di Valdes-lñigo, lo stesso che dovrà commissionare la musica a Haydn. Nella nuova cappella dedicata al Calvario e immersa in una naturale oscurità, la Confraternita dei disciplinati della Madre di Antigua, di cui il marchese era priore, aveva trasferito il rituale

1 - Mancano studi italiani sulle Sette Parole, se si eccettua l’inattendibile G. TABOGA, *Le relazioni tra A.Luchesi, J.Haydn e la Spagna*, in “*Recerca musicològica*”, XIII (1998), pp.165-200.

2 - Haydn. *Due ritratti e un diario*, a cura di Andrea LANZA, Torino, EdT, pp. 99-103

delle "Tre ore del Venerdì santo", che per antica tradizione si celebrava con la musica (un'usanza a cui probabilmente si collega un ciclo di sonate da chiesa conservate a Bergamo, scritte per Cadice nel 1771 da Carlo Lenzi).

Ma a quando risaliva la commissione spagnola delle Sette Parole? Per puro calcolo deduttivo, la maggior parte degli studiosi concorda su una data fra il 1785/86, molto vicina alle prime esecuzioni in concerto; il ritrovamento di alcuni abbozzi del "Terremoto" nel manoscritto di una delle Sinfonie parigine confermerebbe questa datazione tarda, ma solo presumendo che quel roboante finale figurasse già alla versione originale e non fosse invece un'aggiunta successiva, come pare suggerire la diversa strumentazione. In mancanza di fonti certe di parte spagnola il piccolo "giallo" è destinato a restare insoluto, ma rimane aperta un'altra, più verosimile ipotesi, cioè che la commissione risalga a una data più vicina all'inaugurazione della cappella di Cadice, o appunto in funzione di quella, verso il 1782: in anni in cui la nobiltà spagnola cominciava a contendersi i servizi dei più rinomati maestri europei (del 1781, ad esempio, è lo Stabat Mater di Boccherini per il Venerdì santo dell'Infanta di Spagna). La recente scoperta di un'esecuzione a Rotterdam nel 1784 di una Passionen-sinfonie di Haydn sembra avallare questa ipotesi.

Se così fosse, ci troveremmo di fronte a due momenti distinti nella storia della recezione delle Sette Parole di Haydn: il primo come opera sacra, concepita totalmente nei canoni di un preciso rituale mistico; il secondo come brano da concerto, che conservava intatta l'originaria carica spirituale ma riadattandola alle forme d'un diverso rituale, quello che andava allora costituendosi attorno all'ascolto pubblico della musica sinfonica. Un terzo momento sarà nel 1796 quando le Sette Parole, dotate di un testo, saranno trasformate in oratorio e questa versione soppianderà definitivamente quella orchestrale, ormai declassata a "sinfonia caratteristica".

Lungo le tre tappe la musica rimaneva sostanzialmente la stessa ma prendeva via via significati diversi in rapporto al mutato contesto recettivo e simbolico. E non sfuggiva ai contemporanei come il particolarissimo rapporto "implicito" che nelle Sette Parole si stabiliva fra testo e musica acquistava quasi un valore emblematico in una falla in cui la musica strumentale andava appropriandosi dei contenuti spirituali ed estetici fino allora attribuiti solo alla musica vocale. Sebbene all'epoca le Sette

Parole di Haydn furono talvolta definite come "sinfonia" o "passione", esse non appartengono né all'uno né all'altro genere: non hanno la struttura narrativa di un'istoria della passione di Cristo, né la consequenzialità dei tempi di una sinfonia. Più semplicemente, non sono un racconto della Via crucis bensì una meditazione, profondamente intrisa di elementi simbolici, sul significato teologico e spirituale insito in ciascuna Parola. Se si tiene distinta - anche cronologicamente - la versione di Cadice dalla successiva diffusione in concerto, il senso e la struttura originaria della composizione emergono con maggiore chiarezza, ed è possibile vedere come in essa si sovrappongano due diverse dimensioni temporali: una, diegetica, che procede dal primo all'ultimo brano secondo il canone stabilito delle "sette Parole" desunte dai Vangeli; l'altra, astratta e simbolica, che si svolge a spirale facendo centro sulla IV Parola, Deus meus, utquid dereliquisti me?, da Marco e Matteo, la più importante sotto il profilo teologico. Questa struttura simbolica governa l'effettiva concatenazione armonica delle tonalità (in rapporto di quinta o di relativo maggiore/minore), che non si palesa nella successione apparente dei brani, bensì nella loro disposizione simmetrica rispetto al brano centrale (il IV), che è in fa minore, la tonalità del "dolore mistico", tipica degli Stabat Mater.

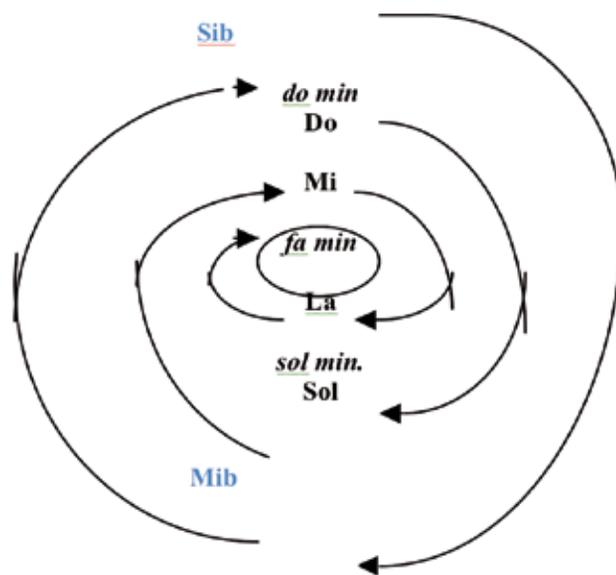
## TONALITÀ

	INTRODUZIONE	<i>(re minore)</i>
I	<i>Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt</i>	<b>Sib maggiore</b>
II	<i>Hodie mecum eris in paradiso</i>	<i>do minore &gt;</i> <b>Do maggiore</b>
III	<i>Mulier, ecce filius tuus</i>	<b>Mi maggiore</b>
IV	<i>Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?</i>	<i>fa minore</i>
V	<i>Sitio</i>	<b>La maggiore</b>
VI	<i>Consummatum est</i>	<i>sol minore &gt;</i> <b>Sol maggiore</b>
VII	<i>In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum</i>	<b>Mib maggiore</b>
	(Terremoto)	<i>(do minore)</i>

\*\*esecuzione di J.Savall (1981)

## CICLO DELLE TONALITÀ

Anche la successione dei tempi segue lo stesso schema spiraliforme. Come Haydn era ben consapevole, la maggiore difficoltà stava nell'ottenere sufficiente varietà da una serie di brani tutti in tempo lento. Per compensare tale uniformità Haydn ricorre innanzitutto alle risorse del dinamismo interno del discorso musicale, del fraseggio e del ritmo armonico; in secondo luogo alla varietà dello schema formale, che per tutti i brani è la forma-sonata ma costruita in modo sempre diverso. Inoltre, come rilevato da un acuto osservatore (C.Cavalli), fa discendere la scelta dei tempi da precisi criteri simbolico-teologici; il tempo "Largo" in ritmo ternario, ad esempio, è riservato alle tre Parole rivolte direttamente al Padre: oltre alla IV, anche la I (Pater, dimitte illis) e la VII (In manus tuas, Domine) simmetricamente disposte rispetto a questa.



				Num. battute	Num. tactus	Durata **
	INTRODUZIONE			(51)		(6'20)
I	<i>Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt</i>	<b>3/4</b>	<i>Largo</i>	104	312	6'18
II	<i>Hodie mecum eris in paradiso</i>	<b>C tagliato</b>	<b>Grave e cantabile</b>	156	312	6'53
III	<i>Mulier, ecce filius tuus</i>	<b>C tagliato</b>	<b>Grave</b>	180	360	9'16
IV	<i>Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?</i>	<b>3/4</b>	<i>Largo</i>	185	<b>555</b>	<b>10'10</b>
V	<i>Sitio</i>	<b>C tagliato</b>	<b>Adagio</b>	180	360	9'25
VI	<i>Consummatum est</i>	<b>C tagliato</b>	<b>Lento</b>	143	286	8'22
VII	<i>In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum</i>	<b>3/4</b>	<i>Largo</i>	140 (110)	420 (330)	8'04
	Terremoto			(123)		(1'55)

Si comprende allora sino a che punto il contenuto fonico e semantico di ciascuna parola, non direttamente udibile ma trasformato in motivo e tema musicale, si trasferisca nella composizione e la impregni di sé, come una forma fossile, a tutti i livelli, dal singolo brano all'intero ciclo.

Un contesto così profondamente intriso di significati sacri spiega altresì il continuo ricorso alle figurae dell'antico simbolismo musicale: innanzitutto il simbolo della Croce (chiasmus), che compare emblematicamente all'inizio, nell'incipit dell'Introduzione, e sarà poi ripreso più volte in forme variate insieme alla figura del crucifixus (tau); la suspiratio nella III Parola (Mulier...ecce... filius tuus); la circulatio, simbolo di trascendenza, nella IV Parola (Deus meus, Deus meus...). Nell'attacco della VI Sonata la figura della cata-

basis si unisce a un procedimento sintattico di straordinaria pregnanza simbolica: la normale sequenza armonica tonica-dominante dell'inizio di una forma sonata viene capovolta e condensata in tre battute, con lento arpeggio discendente sulla triade di dominante e risoluzione sulla tonica (Sol), a indicare che tutto è compiuto (Consummatum est).

La VII Sonata (In manus tuas...commendo spiritum meum) ha il carattere di un commiato: brevi passaggi in modo minore oscurano all'inizio il discorso musicale che via via evolve verso un clima di mistica serenità con lunghe cadenze dei violini primi e si chiude pianissimo con una lunga nota tenuta del flauto ("sempre più piano"). Quasi certamente fu questo suono isolato, in eterea dissolvenza, il finale dell'originaria versione per il rito penitenziale di Cadice #

Si dice che il naso di Michelangelo Buonarroti abbia acquistato la forma che si vede nei ritratti per effetto di un gran pugno assestato da qualcuno che non era d'accordo con lui, ma la corporatura che gli viene conosciuta e l'esercizio continuo nel battere sul marmo fanno pensare che egli non abbia mancato di rispondere

## Artisti: pericolo pubblico?

di Giorgio Dondi  
Presidente dell'Accademia di San Marignano, Torino

adeguatamente. Questo però, per quanto sappiamo noi, si dice solo. Certo è, invece, che un altro Michelangelo, di cognome Merisi, poco meno celebre e più noto come «il Caravaggio», pittore eccelso, aveva un certo caratterino da starne lontani. Nato forse nel 1571, frequentatore di locali e persone che non si potrebbero

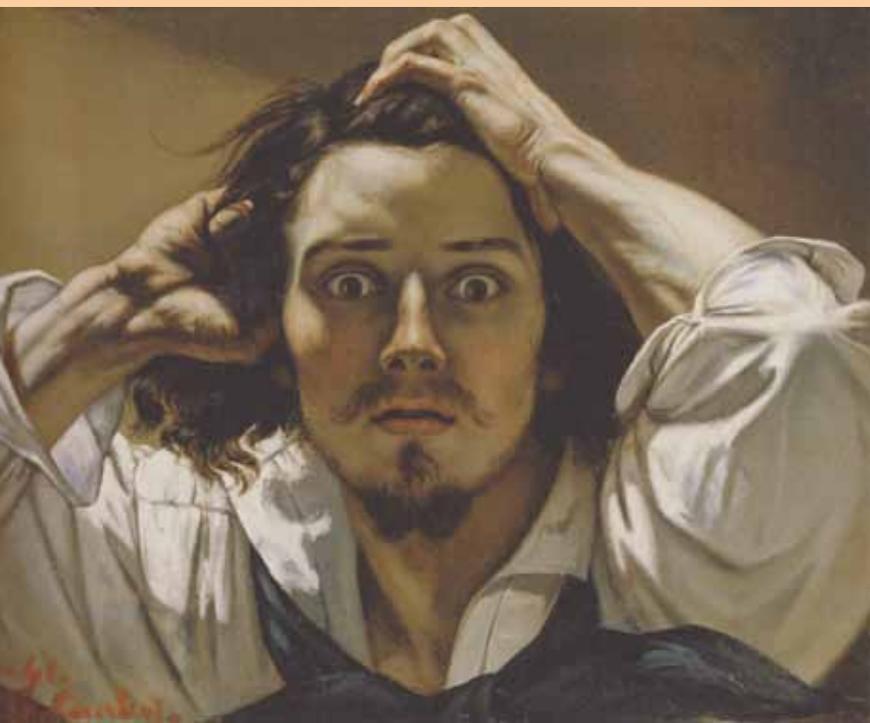
definire «perbene», era facile alla rissa e ogni tanto (od ogni poco) feriva qualcuno, e qualcuno anche uccise. Dovette trascorrere ramingo l'ultima parte della sua vita non lunga (morì a 39 anni), cercando rifugio ora qua, ora là alle condanne per le sue (diciamo così) intemperanze con la spada, che puntualmente si ripetevano.

Il Caravaggio non fu neanche l'unico grande artista di temperamento «vivace». Il Cellini (1500-1571) amava moltissimo le armi e nella Vita scritta da lui medesimo racconta di aver posseduto numerosi schioppi, che gli amici gl'invidiavano e che egli usava con grande abilità. Nel 1527, mentre collaborava alla difesa di Castel Sant'Angelo, a Roma, in cui si era rifugiato il papa Clemente VII, suo protettore, è possibile che sia stato un suo colpo magistrale, tirato con un girifalco, pezzo d'artiglieria di piccolo calibro e lunga gittata, che uccise un comandante spagnolo tra gli assediati. Come dice qualche commentatore, l'impresa è degna del barone di Münchhausen, le cui mirabolanti avventure sono ben note in letteratura, poiché il colpo del Cellini avrebbe addirittura tagliato in due quel comandante proprio sotto gli occhi del papa, che ne avrebbe lodato smisuratamente l'autore.

Il Cellini non mancava di lodarsi egli stesso e di dire meraviglie di sé e delle sue opere, quindi è probabile che anche quest'impresa sia, se non altro, narrata con una certa libertà. Sicuro è, comunque, che quel certo comandante morì quel giorno per un colpo di arma da fuoco, che potrebbe benissimo essere quello sparato dal Cellini.

La sua vita, ad ogni modo, abbonda d'impresе meno meravigliose ma più violente, compiute in tempo di pace in situazioni che probabilmente altri avrebbero risolto a parole o, al massimo, con quattro pugni. Precoce in tutto, già a sedici anni fu confinato fuori Firenze per via di una rissa e a ventitré venne addirittura condannato a morte; in seguito le risse, non di rado terminate nel sangue, non si contano.

*Gustave Courbet, "il disperato", autoritratto.*



La violenza del carattere, l'orgoglio e un enorme concetto di sé non gli consentivano di fermarsi alle mezze misure, e questo gli aveva creato un gran numero di nemici. Il Cellini lo sapeva bene e prendeva le sue precauzioni: non solo era sempre armato di spada e probabilmente anche di pugnale, secondo l'uso del tempo, ma si proteggeva con un giaco di maglia d'acciaio indossato sotto il farsetto. E, temendo l'aggressione di più persone, si faceva scortare da quello che noi adesso chiameremmo un gorilla, ma che egli definiva «giovane virtuoso», anche questo provvisto di giaco e maniche di maglia d'acciaio e armato di un lancione o di un'altra arma d'asta altrettanto imponente ed efficace.

Tra vasi e medaglie d'oro per i cardinali, bottoni da piviale con diamanti per il papa e altri oggetti del genere, il Cellini doveva guadagnare parecchio, e forse guadagnò ancora di più quando, dopo vario peregrinare, si sistemò (provvisoriamente: dal 1540 al 1545) alla corte di Francesco I di Francia. Una parte cospicua dei suoi guadagni, però, serviva a pagare la numerosa schiera di giovani di bottega, che gli servivano certamente quando lavorava a opere di grande mole, come certe statue d'argento commissionategli dal re di Francia o come quando, tornato a Firenze, avrebbe gettato in bronzo per Cosimo de' Medici il famoso Perseo, ora sotto la Loggia dei Lanzi, e altre opere di simile impegno. Giovani che però erano pronti a raccogliere un'arma per dargli manforte non appena la situazione si faceva difficile.

Forse qualcuno obietterà che questa era gente di una certa grossolanità, che dalla consuetudine con la pietra, il marmo, i metalli, aveva acquisito una durezza che rifletteva poi anche nei rapporti umani. Non ci pare probabile. Essi, intanto, frequentavano il fior fiore della nobiltà, ricca di soldi, potente, altezzosa, ma spesso, almeno a quell'epoca, anche colta e di gusti raffinati.

Vari passaggi dei Promessi sposi rendono molto bene la situazione umana tra Cinque e Seicento: il nobile che, offeso perché non gli viene ceduto il passo, uccide sull'istante l'offensore; i bravi, la cui vera identità s'è perduta, nascosta dai nomi di guerra («il Griso»), che sono sempre pronti ad ogni occorrenza, purché violenta, o almeno minacciosa; le gride delle autorità contro il porto di armi, inutilmente ripetute. E non è che il Manzoni, attivo due secoli più tardi dei fatti che narra nel suo romanzo, si serva molto dell'invenzione.

Le vicende dei romanzi picareschi, come il largamente autobiografico Lazarillo del Tormes, fioriti in Spagna dalla seconda metà del Cinquecento, si svolgono in un mondo di miserabili, ma alcuni di questi, avendo un nome più o meno nobile, o reputato tale almeno da loro, mai si abbasserebbero a lavorare, né cederebbero la spada, unica ricchezza che posseggono, simbolo però del loro stato, vero o preteso.

Nel resto d'Europa le cose non sono diverse, come per la Germania attesta Hans Jacob von Grimmelshausen (1620 circa-1676) nel suo romanzo *Simplicius Simplicissimus*, in parte autobiografico. Sullo sfondo della guerra dei trent'anni (1618-1648), l'immane catastrofe che devasta gran parte d'Europa e in particolare i Paesi tedeschi, un ragazzino reso orfano da qualche vicenda crudele (ma ordinaria a quel tempo) si arrabatta per sopravvivere accompagnandosi a vari personaggi che noi ora, ben lontani da un simile mondo, possiamo anche definire pittoreschi. Sopravvive, il protagonista, e si fa ragazzo e uomo; ma non sapremmo dire per quale miracolo.

C'è da tener conto anche di un altro fatto. A partire da una cert'epoca, accanto alla «nobiltà di spada» discendente dagli antichi feudatari, viene costituendosi quella che è chiamata «nobiltà di toga», composta da coloro che nella società hanno una posizione «onorevole»: funzionari pubblici, avvocati, notai, medici e simili professionisti (non i mercanti al dettaglio perché il maneggiar poco denaro non è «onorevole», mentre lo è, in generale, il maneggiarne molto!). Questi titolari di una nobiltà costruita giorno per giorno con attivo impegno possono portare la spada. Tra loro stanno anche gli artisti.

Nel contempo, la spada si modifica: quella che era la potente e talvolta rustica spada da guerra o la serissima spada da lato, a partire dal Sei e soprattutto dal Settecento progressivamente diventa lo spadino, sovente molto decorato, non di rado lezioso poiché siamo ormai in età barocca e poi perché la sua funzione è principalmente quella di simbolo di stato. È leggero, elegante, alla moda, ma è sempre spada e, in mano a chi sappia usarlo, sempre in grado di offendere. I musicisti, artisti non meno di altri, lo portano anch'essi: il primo ritratto di Mozart, nel 1763, lo raffigura con lo spadino, e ha sette anni. Il compositore e violinista Pietro Locatelli



(1695-1764) lo porta anche lui. Qui da noi certamente lo portano i Somis e il Viotti (1755-1824), maestri della Cappella di Corte dei Savoia e rappresentanti di quella scuola piemontese che ha fama anche all'estero. Né possono rinunciarvi molti altri personaggi del mondo musicale con una minima stima di sé, poiché l'arte li rende gentiluomini. La spada è, e resterà a lungo ancora, un simbolo di condizione: nella legge o fuori di essa, chi porta un'arma è molto al disopra del «rustico», vile anche perché inerme.

È chiaro che, se qualcuno di costoro con la spada sempre al fianco è intemperante (ancora per dire così), non possono mancare eventi come quelli a cui si è fatto cenno per coloro che praticano le arti figurative. Nei primi del Settecento i noti musicisti Georg Friedrich Händel (1685-1759) e Johann Mattheson (1681-1764) hanno un diverbio, che presto degenera in lite furiosa e in scontro con le armi; con la spada hanno dunque una certa dimestichezza. Non è un duello dichiarato, ma proprio solo la degenerazione di una lite. Il duello è un modo per regolare le pendenze ormai antico e, pur vietato e rivietato da autorità civili e religiose, almeno tra i militari si protrarrà fino alla prima parte del XX secolo. Quello dei due musicisti è uno scontro estemporaneo, senza formalità, nello spirito di quello descritto nei Promessi sposi: «Tu non mi cedi il passo? E io ti stendo!»; «Tu non sei d'accordo? E io t'infilzo!» Ben pochi dei protagonisti, noi crediamo, ebbero rimorsi come il personaggio del Manzoni. Non ne ebbero, che si sappia, gli artisti di cui si è parlato sopra, e non ne ebbe neanche Bach.

Perché, secondo quanto ne dice Piero Buscaroli in un ormai vecchio articolo (La spada del virtuoso) su «Il Giornale», questo musicista supremo (1685-1750) era «un tipaccio [di] carattere indomito, indisciplinata violenza, temperamento focoso». Ventenne, ma già organista titolare ad Arnstadt con ottimo stipendio, un giorno rivolse ad un musicista poco più anziano di lui un apprezzamento che il Buscaroli, senza peli sulla lingua, traduce come «fagottista di m...». Com'è ovvio, questo, di nome Geyserbach, non la prese bene e lo attese al varco. La sera del 4 agosto 1705 Johann Sebastian attraversava una piazza della cittadina accompagnando una cugina, quando si vide comparire davanti il tale provvisto di bastone e spalleggiato da cinque amici. Ed ecco, osserva Buscaroli, «l'assoluto imprevi-

sto»: Bach trasse la spada e certo avrebbe combinato qualche guaio più grosso se non si fosse intromesse altre persone. Dieci giorni dopo lo processarono: si conservano i verbali e «tra tante poco benevole domande, a nessuno venne in mente di chiedere all'organista quale bisogno avesse di girare con la spada (Degen) al fianco». Di fronte a questo episodio, i vecchi biografi di Bach andavano in oca e cercavano di spiegare la presenza dell'arma con frasette sulle precauzioni, le cautele soprattutto di notte e nell'accompagnare una donna, e così via. Il Buscaroli giustamente se la prende con costoro e con la loro ignoranza del costume del tempo. Questo importante critico musicale non è uno storico delle armi, che noi si sappia, però questo aspetto dell'ambiente l'ha capito molto bene: a quell'epoca portare la spada per gente di una certa condizione era non una consuetudine, ma addirittura un obbligo: non ci si poteva confondere con «meccanici» e «rustici». Il diverso abbigliamento già diceva molto su questa diversità, l'arma ne era il sigillo.

Però forse è meglio adesso. Gli artisti sia della musica, sia delle arti figurative che noi conosciamo sono tutti persone tranquille, con una giusta dose di autostima (che è necessaria), ma certo non «tipacci d'indisciplinata violenza». Però ne conosciamo talmente pochi rispetto al grandissimo numero di quelli che artisti sono o pretendono di essere considerati, che non possiamo proprio giurare che tra quelli non ci sia anche qualche «carattere indomito e di temperamento focoso». In fondo, per provocare gravi guai basta una percentuale piccolissima #





## Insegnare in Germania

di Alberto Bertino

*“Ciò che trovo è molto meglio di quello che cerco”*

*(Christian Bobin)*

In quegli anni, ognuno di noi conosce i propri, incominciava in Italia una crisi occupazionale da rendere sempre più difficile farsi spazio come musicista e quasi impossibile trovare un lavoro come docente in un Conservatorio. Sono così partito per lavorare come pianista accompagnatore in un Teatro d’Opera, e all’inizio ho ottenuto un incarico per un mese e mezzo al Teatro d’Opera di Stato di Kassel. In Germania hanno un notevole rispetto per i musicisti. Basta dire che lavori in teatro come pianista e direttore per godere attenzione e fiducia oltre misura.

La mia prima esperienza di teatro in Germania mi ha permesso di incontrare e conoscere musicisti molto attivi e al centro della vita musicale. Howard Arman è un direttore d’orchestra e di coro, uno dei più grandi esperti di Haendel, direttore di uno dei migliori cori del mondo, il coro Mdr di Lipsia. Da lui mi venne commissionata la composizione di alcuni brani per coro. Ricordo la cospicua presenza di pubblico curioso e colto e l’alta affluenza di giovani nelle chiese di Lipsia, che per due anni hanno ospitato il suddetto coro nell’ambito di manifestazioni dedicate a compositori contemporanei.

Ma il teatro in Germania vive una realtà particolare. La tendenza di fare regia d’opera, partito dalla volontà di attualizzare le trame dei libretti, è quella di distaccarsi dalle indicazioni presenti nelle partiture dei compositori stessi, per lasciare una grande libertà al regista di inscenare interpretazioni molto personali, che si discostano dal significato originario delle emozioni e degli stati d’animo che un compositore intendeva esprimere con la sua musica, e talora arrivano a contraddirli. Questo porta ad una grossa scissione interna al cuore

del mondo dell'opera: da una parte i direttori e i cantanti sempre più specializzati e sempre più attenti nel cercare di avvicinarsi all'idea musicale dei compositori attraverso accurati studi filologici, e dall'altra una regia lontana dai significati originari dell'opera.

Ormai il teatro d'opera in Germania è il Regietheater, un modo di fare opera dove la regia ha assunto un ruolo diciamo decisivo, dove gli spazi concessi alle prove di regia sono normalmente maggiori di quelli deputati alle prove musicali.

Se si vogliono allestire delle opere dove i registi la facciano da padroni, dovrebbero queste essere di compositori contemporanei con i quali risulta formativo creare una sinergia nuova. In questo modo si darebbe un grande impulso al teatro dell'opera, permettendo a tanti giovani compositori e registi di avere maggiori possibilità di esprimersi.

Questo è il motivo principale per cui ho scelto di lasciare il mondo del teatro.

Sono quindi passato all'accademia, dove, dopo un periodo di supplenza, la città di Kassel mi ha assunto per la seconda volta, e in questo caso a tempo indeterminato. L'accademia non è una realtà molto diffusa: in Germania se ne trovano solo nella regione dell'Assia (quello stato federato dove si trova Francoforte sul Meno), e precisamente nelle città di Wiesbaden, Darmstadt

e appunto Kassel. Offrono la possibilità di ottenere un Bachelor's Degree, mentre per il Master's Degree bisogna rivolgersi a una delle 27 Hochschulen presenti sul territorio tedesco.

Le accademie sono per coloro che desiderano una specializzazione pedagogica, offrendo però un buon livello di preparazione per una attività artistica ed anche concertistica. Se uno desidera poi dedicarsi ad un'attività di insegnamento della musica nelle scuole dell'obbligo, può anche rivolgersi alle università, dove però il livello di preparazione strumentale è più strettamente "musicologico" e meno "concertistico" come avviene nelle accademie di musica. Sostanzialmente avviene lo stesso in Italia.

L'accademia si colloca tra l'università, che si rivolge a coloro che vorrebbero diventare insegnanti di musica in modo generico o magari critici musicali, e l'*Hochschule*, ovvero l'alta scuola di perfezionamento.

Credo di amare l'insegnamento, respirato da sempre in famiglia, dove da generazioni, tutti o quasi, sono stati insegnanti. Per cui la Musikakademie mi ha offerto la possibilità di esprimermi al meglio, di portare avanti un discorso sia sul versante pedagogico che su quello artistico. Da quando sono entrato in accademia come insegnante di pianoforte, ho avuto modo, in qualità di diplomato in direzione, di condurre il coro e l'orchestra dell'accademia, e conseguire l'attuale direzione stabile.

In Germania lavoro ormai da nove anni, e a chi mi chiede se tornerei in Italia rispondo che per ora in patria non vedo prospettive adeguate alla mia professionalità. Certo la nostalgia di casa c'è, ma qui svolgo un lavoro che mi permette di non perdere completamente i contatti con il mio paese, con la mia famiglia.

*"I giovani che vogliono fare qualcosa nella musica, specialmente nella direzione, vanno in Germania".* (Marco Comin, direttore d'orchestra, amico, attivo in Germania)

*"Chi vuole studiare la musica vocale vada in Italia, chi la strumentale si rechi in Germania".* (Franz Joseph Haydn)

**SACRED MUSIC FOR SOPRANO AND ORGAN**

Alice ENRICI, *soprano*  
Corrado CAVALLI, *organ*

MUSIC BY:  
ADAM, BELLANDO, BRAHMS, DUBOIS,  
FAURÉ, FRANCK, GOUNOD, HÄNDEL,  
REGER, ROSSINI, SCHUBERT, VERDI.

TURIN  
Saint Anthony of Padua Catholic Church  
Organ by **Francesco Vegezzi Bossi**  
(1928-29)

**ELEGIA**



## I concerti dopo la messa

di Martina Amadesi

**I luoghi di culto si accompagnano da sempre con la musica.** Tutti i grandi musicisti hanno aderito ad un contatto diretto o trasversale con la Chiesa e dalle sue parole ne sono stati ispirati.

Si può trarre un importante esempio dall'articolo precedente redatto da uno dei professori del Conservatorio di Torino sull'opera di Haydn, ma **il mio intervento vuole raccogliere giovani musicisti in un luogo sacro** per far seguire con i suoni quello che la liturgia propone, senza un intento particolarmente didascalico o di commento, come nel caso haydiano. Con i **gruppi da camera dell'Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino** e con l'intervento anche di altri esecutori invitati ad hoc ho organizzato una prima serie di concerti dopo la messa, a cadenza mensile, il sabato alle 18,30, presso il Santuario di S. Antonio da Padova a Torino.

**VI ASPETTIAMO  
IL SABATO, ORE 18,30  
NEL SANTUARIO  
DI SANT'ANTONIO  
DA PADOVA  
A TORINO.**

### sabato 22 febbraio **Quartetto Archetipi**

Giuliana Toselli *violino*  
Giulia Arnaud *violino*  
Gerardo Vitale *viola*  
Stefania Riffero  
*violoncello*

Mozart Quartetto  
K 465 n. 19  
"delle Dissonanze"  
Mozart Divertimento  
K 136 n. 1

### sabato 29 marzo **Duo dissonAnce**

Gilberto Meneghin  
Roberto Caberlotto  
*fisarmoniche*

Bach Corale Nun  
komm' der Heiden  
Heiland BWV 659  
Gilberto Meneghin  
(1969) TreperDuo  
Bach Concerto in  
la minore BWV 593  
Roberto Caberlotto  
(1973) Il paesaggio  
silenzioso della neve  
Bach Toccata e fuga in  
re minore BWV 565

### sabato 26 aprile **Quartetto ARTEmiDORO**

Elisabetta Fornaresio  
*violino*  
Elena Pettigiani *violino*  
Francesco Vernerio  
*viola*  
Chiara Safina  
*violoncello*

Mozart Divertimento  
K 137

Cherubini Quartetto  
n. 1 in Mi bemolle  
maggiore

### sabato 31 maggio **Paolo Giaccone organo**

Bach, Bossi, Vierne,  
Nosetti

### sabato 28 giugno **Trio Paradisi**

Flavio Cappello *flauto*  
Martina Amadesi  
*violino*  
Cristian Zambaia  
*chitarra*

Somis, Zipoli, De Falla

**2004.** **28 febbraio 2004** salone papa Giovanni XXIII in Val della Torre "La Serva Padrona" di Pergolesi, con Paola Roggero e Giuseppe Marchisio, regia di Vincenzo Santagata, Ensemble Orchestrale Giovanile. Direttore Valerio Zanolli - **3 luglio 2004** al Piccolo Auditorium Paradisi "giovani pianisti in concerto" - **17 luglio 2004** al Piccolo Auditorium Paradisi "Beethoven e Dvorak" pianoforte e violino - duo Amadesi - **8 agosto 2004** al Piccolo Auditorium Paradisi "piano jazz e oltre" con Raf Cristiano - **28 agosto 2004** al Piccolo Auditorium Paradisi "Arie d'opere" con Paola Roggero soprano, Giuseppe Marchisio bass baritono, Carlo Maria Amadesi pianoforte - **31 ottobre 2004** chiesa di S. Donato in Val della Torre "Festival di musica da camera" quarta edizione, "Color Brass", Daniele Gaido e Diego Vasserot trombe, Aldo Marietti corno, Stefano Badariotti trombone, Alessandro Faccin tuba - **7 novembre 2004** chiesa di S. Donato concerto di Ferruccio Busoni op.17 per piano e orchestra, Paolo Tolomei pianoforte, lieder di Mozart con Paola Roggero soprano, aria da concerto di Mozart per pianoforte soprano e orchestra, Amadesi pianoforte, direttore Valerio Zanolli, Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino.

**2005.** **12 e 19 giugno 2005** al castello Cays in Caselette saggio allievi del Conservatorio di Torino e dell'Istituto musicale di Fossano, ospite la compositrice Matilde Capuis - **9 luglio 2005** al castello Cays Quartetto d'archi "Arthemis", Luisa Ratti e Martina Amadesi violini, Federica Marco viola, Marco Fella violoncello - **3 settembre 2005** al castello Cays Eclectica Ensemble, Paola Roggero e Sveva Martin soprani Fabrizia Bonavita contralto Fabrizio Nasali controttenore Massimo Lombardi, Luciano Greco tenori Giuseppe Marchisio basso - **9 settembre 2005** al castello Cays Color Brass - **18 settembre 2005** al castello Cays Sara Zanini, recital pianistico - **15 ottobre 2005** alla chiesa S. Donato "Festival di musica da camera" quinta edizione, Bach concerto per 2 violini, Virginia Luca e Giuseppe Locatto violini, Mozart concerto KV 216 per violino e orchestra, Martina Amadesi violino, Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino, immagini teletrasmesse su Rai 3 - **5 novembre 2005** alla chiesa S. Maria della Spina "Color Brass".

**2006.** **5 giugno 2006** all'Auditorium Orpheus in Torino, duo Amadesi, violino e pianoforte, Mozart e Brahms - **10 giugno 2006** al castello Cays "Giovani interpreti" allievi del Conservatorio di Torino - **8 luglio 2006** al Piccolo Auditorium Paradisi Gianluigi Pizzetti attore, ospite d'onore, monologo "senza testa" - **16 luglio 2006** al castello Cays corso di musica antica per cantanti. Concerto finale - **24 luglio 2006** all'Auditorium Orpheus in Torino Lieder di Mozart e Mahler, soprano Paola Roggero, pianoforte Carlo M. Amadesi - **19 agosto 2006** al Piccolo Auditorium Paradisi Cristian Zambaia, chitarra - **30 settembre 2006** al salone Papa Giovanni XXIII in Val della Torre Fedra - Medea, due donne a confronto, testi di Seneca, attrici Marita e Manuela Verga - **7 ottobre 2006** alla chiesa S. Maria della Spina "Musica Divina" con il gruppo vocale Eclectica Ensemble - **14 ottobre 2006** alla chiesa S. Donato Concerti per pianoforte e orchestra di Mozart e Respighi. Pianisti Carlo M. Amadesi e Paolo Tolomei. Ensemble orchestrale giovanile. Direttore Amadesi.

**2007.** **24 giugno 2007** (castello Cays - Caselette) duo viola e pianoforte, Chiara Bertoglio pianoforte, Giorgia Cervini viola, musiche di Milhaud e Bartok - **30 giugno 2007** (al Piccolo Auditorium Paradisi) Manuela Verga nel "Mistero buffo" di Dario Fo - **21 luglio 2007** (castello Cays - Caselette) Duo violoncello e pianoforte, Luca Magariello violoncello, Cecilia Novarino pianoforte, musiche di Brahms, Schumann e Piazzolla - **28 luglio 2007** (al Piccolo Auditorium Paradisi) duo flauto e chitarra, Stefano Deotto flauto, Claudio Tarditi chitarra, Diabelli, Giuliani, Carulli, Chopin - **25 agosto 2007** (castello Cays) Trio corno, violino e pianoforte, Elisa Bellezza corno, Martina Amadesi violino, Paolo Tolomei pianoforte, musiche di Lennox Berkeley - **22 settembre 2007** (chiesa Maria della Spina. Brione) recital del tenore Shin Young-Hoon, celebri arie d'opere - **28 settembre 2007** (al Piccolo Auditorium Paradisi) lezione scherzosa di teatro con l'attrice Margherita Casalino - **13 ottobre 2007** (chiesa S. Donato di Val della Torre) concerto dell'Ensemble Orchestrale Giovanile, solisti Francesco Morando clarinetto, Dario Avagnina tromba. Musiche di Mozart, Telemann, Strauss. Direttore Carlo Maria Amadesi - **22 dicembre 2007** (Chiesa Consolata di Collegno) "Concerto di Natale" Ensemble Orchestrale Giovanile: Telemann, Mozart, Vivaldi, Strauss. Direttore Carlo M. Amadesi.

**2008.** **21 giugno 2008** (Auditorium Orpheus a Torino) duo clarinetto e pianoforte - Walter Frezzato clarinetto, Roberto Galfione pianoforte. Musiche di Schumann, Rota, Berg, Poulenc - **5 luglio 2008** Auditorium Orpheus a Torino Sabrina Gorrino soprano Viola Giancola Pianoforte - **19 luglio 2008** (al Piccolo Auditorium Paradisi) Stefania Saglietti arpa - **30 agosto 2008** (auditorium Orpheus a Torino) quintetto e sestetto - Martina Amadesi e Giulia Arnaud violini, Tancredi Celestre viola, Pamela Massa contrabbasso, Eduardo Dell'Olio violoncello, Paolo Tolomei pianoforte. Musiche di Ottorino Respighi, Marco Mandurino e Antonello Lerda - **13 settembre 2008** (al Piccolo Auditorium Paradisi) presentazione del libro di Carlo Amadesi "Arte e invenzione nelle piccole composizioni" - **20 settembre 2008** Caterina Borruso soprano - Chiesa S. Maria della Spina Val Della Torre - **27 settembre 2008** (Auditorium Orpheus a Torino) Ensemble Orchestrale Giovanile - Musiche di Mozart, Cimarosa, Beethoven - Solisti Valentina Nebulone e Federica Massolo flauti, Carlo Maria Amadesi pianoforte - **11 ottobre 2008** Ensemble Orchestrale Giovanile - Chiesa di San Donato a Val della Torre - musiche di Mozart, Cimarosa, Rodrigo - Solista Claudio Tarditi chitarra - direttore Amadesi - **23 dicembre 2008** (Chiesa Consolata di Collegno) "Concerto di Natale" Ensemble Orchestrale Giovanile: musiche di Vivaldi: concerto per chitarra, concerto per 2 flauti, concerto per archi, concerto per violino, mottetto "Nulla in mundo". direttore Carlo Maria Amadesi, solisti Claudio Tarditi chitarra, Anita Cravero e Antonmario Semolini flauti, Martina Amadesi violino, Paola Roggero soprano.

**2009.** **11 luglio 2009** al Piccolo Auditorium Paradisi a Val della Torre duo flauto e pianoforte Giorgio Conforti flauto, Renata Seranella pianoforte. Musiche di Franck, Casella, Hindemith - **25 luglio 2009** Quartetto "I Tetrarchi" Vittorio Sebeglia e Letizia Guglielminotti violini, Francesco Vernerio viola, Fabio Fausone violoncello, Mozart, Boccherini, Haydn ; sonatina di Kuhlau per pianoforte e archi, trascrizione di Enrico Belzer, Stefano Giugno piano, Auditorium Orpheus - Torino - **8 agosto 2009** I Grandi Interpreti : Davide Borin pianoforte, Sonate di Haydn, Mozart e Brahms - Auditorium Orpheus a Torino - **22 agosto 2009** La musica popolare nei grandi compositori - Piccolo Auditorium Paradisi a Val della Torre - Alice Enrici voce e pianoforte, Chiara Bilinski pianoforte - **6 settembre 2009** Teatro Milanollo di Savigliano, concerto di Mozart per corno, concerto di Haydn per pianoforte, concerto di Mendelssohn per violino e pianoforte, direttore Amadesi, solisti Stefania Visalli piano, Adriano Mela corno, Martina Amadesi violino e Paolo Tolomei piano, immagini teletrasmesse su Rai 3 - **19 settembre 2009** I Grandi Interpreti : Stefano Vagnarelli violino, Nicola Davico pianoforte, Auditorium Orpheus a Torino, Mozart, Beethoven, Prokofiev - **26 settembre 2009**

Musica Barocca, Trio sonate di Bach, Handel e concerto di Quantz per 2 flauti, Quartetto "I Tetrarchi", soliste Fedrica Massolo e Valentina Nebulone flauti, Aldo Marietti clavicembalo - Chiesa S. Maria della Spina Val Della Torre - **10 ottobre 2009** Ensemble Orchestrale Giovanile - Chiesa di San Donato a Val della Torre - musiche di Mozart, Haydn, Mendelssohn - Solisti Martina Amadesi violino, Paolo Tolomei piano, Adriano Mela corno, Stefania Visalli piano - direttore Amadesi - **23 dicembre 2009** Chiesa S. Donato Val della Torre, Concerto di Natale, Ensemble Orchestrale Giovanile, musiche di Bach, solisti Giulio Sanna violoncello, Cecilia Fabbro e Chiara Carrer violini, Mario Tonda clavicembalo, e coro voci bianche "Singing Stars" dirette da Gabriella Tallone.

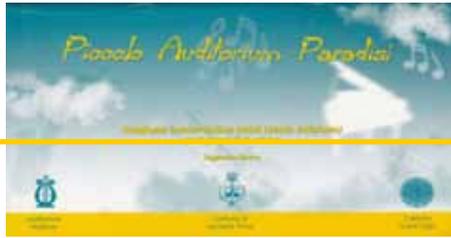
**2010. 31 gennaio 2010** Trent'anni della città di Collegno - Quartetto d'archi "piccolo auditorium paradisi" Sottolano, Amadesi, Luca, Fausone, musiche di Morricone, Mozart, Gardel - Lavanderia a vapore - Collegno - **29 maggio 2010** chiesa S. Donato Val della Torre Ensemble Orchestrale Giovanile e coro voci bianche - musiche di Vivaldi, Bach, Orff, Handel - **26 giugno 2010** I Grandi Interpreti alla Sala Orpheus a Torino recital pianistico di Maria Grazia Pavignano - musiche di Schumann, Chopin, Debussy, Casella - **3 luglio 2010** castello baroni Guidobono - Collegno - "Quartetto Paradisi" Amadesi, Arnaud, Celestre, Fausone - musiche di Pachelbel, Charpentier, Handel, Mozart, Beatles - **17 luglio 2010** Chiesa di San Martino a Mezenile Ensemble Orchestrale Giovanile, Eliana Grasso pianista, Mozart concerto Jeunehomme K 271 - **21 agosto 2010** al Piccolo Auditorium Paradisi duo Amadesi pianoforte e violino - musiche di Sain-Saens, Mozart, Chopin, Schumann - **18 settembre 2010** Sala Orpheus a Torino Margherita Casalino attrice, monologo di Gian Luigi Pizzetti "Lo strano caso di Coralba Andreini" - **16 ottobre 2010** chiesa S. Elisabetta Collegno - quartetto "paradisi" Amadesi, Arnaud, Vitale, Villiot - musiche di Handel, Mozart, Morricone - **23 ottobre 2010** teatro Italia a Poirino Opera "Il frutto rapito" di Marco Mandurino - **20 novembre 2010** Mozart concerto K 218 per violino, Martina Amadesi violino, Mendelssohn concerto per clarinetto e corno di bassetto, Valter Frezzato e Andrea Albano solisti, Mozart concerto K 271 per pianoforte, Eliana Grasso - **10 dicembre 2010** teatro del Collegio S. Giuseppe - Torino, quartetto "Paradisi" Amadesi, Arnaud, Celestre, Villiot, musiche di Handel, Mozart, Charpentier, Morricone, Gardel - **17 dicembre 2010** Lavanderia a vapore - Collegno - Vagnarelli, Amadesi, Redegoso, Destefano - musiche di Haydn, Mozart, Beethoven.

**2011. 14 maggio 2011** Brahms quintetto in fa min op. 34 Massimo Marin violino, Dario Destefano violoncello, Francesco Cipolletta pianoforte, Martina Amadesi violino, Alessandro Cipolletta viola - auditorium Orpheus a Torino - **11 giugno 2011** auditorium Orpheus a Torino 5 pianisti in concerto : Giugno, Concas, Visalli, Cremonte, Tolomei - musiche di Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt - **16 luglio 2011** chiesa di San Martino di Mezenile: Omar caputi organo, Martina Amadesi violino - musiche di Bach, Corelli, Vivaldi - **31 luglio 2011** al colle Lunella Color Brass - Gaido tromba, Vasserot tromba, Marietti corno, Badariotti trombone, Faccin tuba - **13 agosto 2011** al Piccolo Auditorium Paradisi quartetto "Aigon" - Arnaud violino, Pettigiani violino, Celestre viola, Riffero violoncello - musiche di Mozart - **3 settembre 2011** al Piccolo Auditorium Paradisi - Mario Stefano Tonda fortepiano - musiche di Haydn, Calderara, Mozart, De Regibus - **15 ottobre 2011** Auditorium Orpheus a Torino "Il ritorno delle badanti" - monologo di Gian Luigi Pizzetti col violino di Martina Amadesi - **12 novembre 2011** Lavanderia a vapore - Collegno - Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino, Carlo Maria Amadesi direttore - musiche di Haydn, Elgar, Rota - **17 dicembre 2011** teatro del Collegio S. Giuseppe a Torino - Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino - solisti : Villiot, Crossetti violoncelli - Bodnarescul, Mela corni - Nebulone, Dematteis flauti.

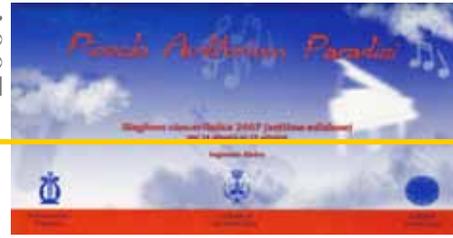
**2012. 13 marzo 2012** lettura commentata della Bibbia voce recitante Margherita Casalino - accompagnamento violinistico Martina Amadesi - **28 aprile 2012** Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino, Santuario di S. Antonio da Padova in Torino, musiche di Gabreli, Bach, Geminiani, Handel, Elgar, Reger, Paganini - Martina Amadesi violino solista - **26 maggio 2012** le suites di Bach per violoncello - De Rosas, Crossetti, Boltri, Villiot, Contarini, Pettigiani violoncelli - **7 giugno 2012** Trio Paradisi Bertino violino, Stoilkovski violoncello, Tolomei pianoforte - **10 giugno 2012** Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino Santuario di S. Antonio da Padova in Torino - musiche di Dvorak, Popper, Sibelius, Part - Slavcho Stoilkovski violoncello solista - **7 luglio 2012** Due pianisti in concerto - Stefano Giugno, Lorenzo Cremonte - musiche di Chopin, Brahms, Ravel, Bartok - **1 settembre 2012** al Piccolo Auditorium Paradisi: I dodici studi trascendentali di Liszt - Alessandro Ambrosoli pianista - **4 ottobre 2012** quartetto Roma Classica : Santi Interdonato violino, Plamena Krumova violino, Umberto Vassallo viola, Alessandra Leardini violoncello - musiche di Donizetti, Dvorak - **1 novembre 2012** I concerti al gianicolo - sala della Cappella Musicale Pontificia Sistina - Roma - Trio Martina Amadesi violino, Slavcho Stoilkovski violoncello, Carlo Maria Amadesi pianoforte - musiche di Beethoven, Mendelssohn - **17 novembre 2012** Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino - Lavanderia a vapore - Collegno - musiche di Dvorak, Paganini, Sibelius, Part - Martina Amadesi violino solista - **25 novembre 2012** Lavanderia a vapore trio Paradisi : Martina Amadesi violino, Slavcho Stoilkovski violoncello, Simeon Bekchiev pianoforte, musiche di Beethoven, Mendelssohn - **14 dicembre 2012** concerto di Natale - Teatro del collegio S. Giuseppe in Torino - musiche di Strauss, Dvorak, Tchaikovski, Sibelius - **22 dicembre 2012** Collegiata S. Maria della scala - Moncalieri musiche di Strauss, Dvorak, Tchaikovski, Sibelius

**2013. 11 aprile 2013** Uomini e Donne in musica, teatro Matteotti di Moncalieri, musiche di Rota, Sibelius, Anderson, Hawes, Part, Shostakovic - **18 maggio 2013** una storia del violoncello, auditorium del Santuario di S. Antonio da Padova in Torino, musiche di Gabrielli, Corrette, Bach, Vivaldi, Casals, Gotermann, Fauré, Hetfiel-Ulrich-Lennon-McCartney - Boltri, Carapellese, Contarini, Crossetti, Defeudis, Derosas, Di Raimondo, Ferrero, Galliano, Maraston, Massimo, Robba, Sacerdoni violoncelli **9 giugno 2013** concerto in Santuario, Martina Amadesi violino, Paolo Giaccone organo, Dario Avagnina tromba - musiche di Corelli, Bach, Purcell, Torelli - **22 giugno 2013** Quattro pianisti in concerto: Fabio Accalai, Luca Cometto, Dong Yang Xing, Simone Concas - **27 luglio 2013** al Piccolo Auditorium Paradisi "concerto per Chiara" - Martina Amadesi violino, Giulia Arnaud violino, Celestre Tancredi viola, Luigi Colasanto violoncello, Claudio Tarditi chitarra - musiche di Haydn, Vivaldi - **19 ottobre 2013** Auditorium Giovanni Arpino a Collegno presentazione del libro "piccole composizioni musicali" di Carlo e Martina Amadesi - **16 novembre 2013** concerti dopo la messa Enrico Sartori flauto, Magdalena Vasilescu violino, Federica Marco viola, Enrico Barrera violoncello - musiche di Mozart, Schubert - **26 ottobre 2013** Trio violino flauto e chitarra lavanderia a vapore, Martina Amadesi violino, Enrico Sartori flauto, Cristian Zambaia chitarra - musiche di Paganini, Kreutzer, Villa Lobos, Piazzolla - **12 dicembre 2013** teatro del Collegio S. Giuseppe - Torino - Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino - concerto di Natale arie d'opera - Carolina Mattioda soprano, musiche di Vivaldi, Rossini, Verdi, Anderson.

2006



2007



2008



2009



2010



2011



2012



2013



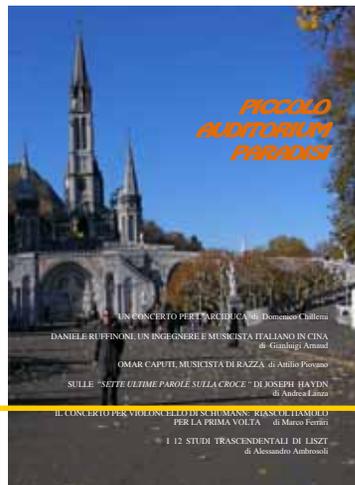
L'Associazione culturale-musicale Piccolo Auditorium Paradisi è una associazione senza scopo di lucro costituita a Torino nel 2004. L'Associazione ha il fine di promuovere l'attività artistica con concerti e spettacoli con particolare attenzione ai giovani musicisti. Per i dischi contattare direttamente gli interpreti o il Piccolo Auditorium Paradisi.

Direzione: Carlo Maria Amadesi • Coordinamento concerti: Martina Amadesi • Montaggi audio: Danilo Girardi • Consulenza teatrale: Gian Luigi Pizzetti • Assistenza sito web: Marco Rolle • Pubblicazioni Neos Edizioni: Silvia Ramasso • Stampa programmi e riviste: Tipografia AGB Pianezza • Progetto grafico: [www.valentinafaussone.it](http://www.valentinafaussone.it)

Le riviste del Piccolo Auditorium Paradisi sono su [www.piccoloauditoriumparadisi.com](http://www.piccoloauditoriumparadisi.com)



rivista 2010



rivista 2011



rivista 2012



rivista 2013

# hanno collaborato

Yuki Aihara  
Andrea Albano  
Fabio Accalai  
Martina Amadesi  
Nicolò Amadesi  
Marta Amico  
Alessandro Ambrosoli  
Cristine Anderson  
Alessandro Anglani  
Federico Araldi  
Gianluigi Arnaud  
Giulia Arnaud  
Bartolomeo Audisio  
Dario Avagnina  
Giulia Bachelet  
Stefano Badariotti  
Massimo Barrera  
Umberto Badate  
Roberta Beato  
Simeon Bekchiev  
Simone Bellavia  
Elisa Bellezza  
Enrico Belzer  
Simone Benevelli  
Francesco Bergamini  
Andrea Luigi Bertino  
Alberto Bertino  
Chiara Bertoglio  
Giovanni Bertoglio  
Sergio Bertolotto  
Carlo Bettarini  
Carlo Bicchi  
Chiara Bilinski  
Florin Bodnarescul  
Eugenio Boltri  
Elisa Bonavero  
Fabrizia Bonavita  
Roberto Bonazinga  
Alberto Bonetta  
Davide Borin  
Caterina Borruso  
Caterina Bosa  
Roberto Caberlotto  
Flavio Cappello  
Matilde Capuis  
Omar Caputi  
Giulia Caputo  
Serena Carapellese  
Margherita Casalino  
Tancredi Celestre  
Giorgia Cervini  
Angelo Chiarle  
Domenico Chillemi  
Marco Chiolerio  
Anna Maria Cigoli  
Francesco Cipolletta  
Alessandro Cipolletta  
Luigi Colasanto  
Luca Cometto  
Andreas Como  
Simone Concas  
Giorgio Conforti  
Silvia Contarini

Anita Cravero  
Lorenzo Cremonte  
Annarita Crescente  
Michol Crosetti  
Kaveh Daneshmand  
Michele Danzi  
Fortunato D'Ascola  
Nicola Davico  
Pietro Defeudis  
Gerardo Degni  
Eduardo Dell'Olio  
Silvano Dematteis  
Stefano Deotto  
Marco De Rosas  
Dario Destefano  
Arianna Di Raimondo  
Giorgio Dondi  
Matteo Durbano  
Alice Enrici  
Leonardo Enrici Baion  
Cecilia Fabbro  
Gabriele Fabruzzo  
Alessandro Faccin  
Fabio Fausone  
Marco Fella  
Amedeo Fenoglio  
Marco Ferrari  
Marco Ferrero  
Davide Ferrero  
Valentina Ferrero  
Ugo Fiamingo  
Paolo Fiamingo  
Alberto Firrincieli  
Walter Fischetti  
Elisabetta Fornaresio  
Marco Fornengo  
Luisa Franchin  
Valter Frezzato  
Daniele Gaido  
Fulvio Galanti  
Roberto Galfione  
Chiara Galliano  
Thomas Galliano  
Daniele Garabello  
Stefano Giachino  
Paolo Giacone  
Massimiliano Gai Basté  
Viola Giancola  
Giorgio Giani  
Stefano Giugno  
Sabrina Gorrino  
Eliana Grasso  
Luciano Greco  
Letizia Guglielminotti  
Santi Interdonato  
Koram Jablonko  
Plamena Krumova  
Andrea Lanza  
Alessandra Leardini  
Antonello Lerda  
Giuseppe Locatto  
Massimo Lombardi  
Diego Losero

Virginia Luca  
Luca Magariello  
Gabriella Malfatti  
Marco Mandurrino  
Matteo Mandurrino  
Simone Manna  
Sara Maraston  
Giuseppe Marchisio  
Federica Marco  
Aldo Marietti  
Massimo Marin  
Mariangiola Martello  
Sveva Martin  
Giulia Masiello  
Pamela Massa  
Arianna Massara  
Francesco Massimino  
Federica Massolo  
Carolina Mattioda  
Adriano Mela  
Massimo Melillo  
Gilberto Meneghin  
Maurizio Menicucci  
Gianfranco Messina  
Leonardo Michetti  
Andrea Michetti  
Francesco Morando  
Carla Morello  
Francesco Mori  
Cecilia Mosesti  
Fabio Musitano  
Fabrizio Nasali  
Valentina Nebulone  
Giovanna Nicolò  
Cecilia Novarino  
Tugcke Okcesiz  
Gian Maria Onadi  
Federica Pallante  
Enzo Palombella  
Maria Grazia Pavignano  
Alberto Parmentola  
Elena Pettigiani  
Davide Pettigiani  
Tiziano Petronio  
Attilio Piovano  
Alan Pipino  
Raffaele Pisani  
Gian Luigi Pizzetti  
Carmela Pizzulli  
Paolo Poma  
Lucia Pulzone  
Milena Punzi  
Raf Cristiano  
Fabrizio Rat Ferrero  
Silvia Maria Ramasso  
Luisa Ratti  
Marco Ravasini  
Maurizio Redegoso Kharitian  
Stefania Riffero  
Massimo Rissone  
Elena Rivello  
Fabio Rizza  
Filiberto Robba

Marco Robino  
Paola Roggero  
Marilena Rombolà  
Mauro Rombolà  
Elisa Romeo  
Valentina Rosso  
Alberto Rumiano  
Erika Russi  
Lucia Sacerdoni  
Chiara Safina  
Stefania Saglietti  
Fabiola Salaris  
Umberto Salvetti  
Giulio Sanna  
Vincenzo Santagata  
Emanuela Santino  
Sara Sartore  
Enrico Sartori  
Gabriella Scaglia Peyretti  
Samuele Sciancalepore  
Vittorio Sebeglia  
Marco Segreto  
Antonmario Semolini  
Renata Seranella  
Ayben Soyutuna  
Liza Soppi  
Amedeo Spagnolo  
Alessandro Spagnuolo  
Isabella Stabio  
Slavcho Stoilkovski  
Gabriella Tallone  
Roberto Tansella  
Claudio Tarditi  
Paolo Tolomei  
Mario Stefano Tonda  
Luca Tonini Bossi  
Giuliana Toselli  
Arda Tuncer  
Stefano Vagnarelli  
Cristiana Valenti  
Umberto Vassallo  
Diego Vasserot  
Magdalena Vasilescu  
Manuela Verga  
Marita Verga  
Francesco Vernerio  
Michele Verra  
Ferdinando Vietti  
Francesca Villiot  
Cristina Villani  
Alberto Vindrola  
Benedetta Violetto  
Stefania Visalli  
Gerardo Vitale  
Dong Yang Xing  
Shin Young-Hoon  
Cristian Zambaia  
Sara Zanini  
Valerio Zanolli



Associazione culturale-musicale  
Piccolo Auditorium Paradisi  
via Mazzini 7 - 10123 Torino  
Iscritta al Registro delle Associazioni  
della Città di Torino  
codice fiscale 95592960017  
[www.piccoloauditoriumparadisi.com](http://www.piccoloauditoriumparadisi.com)