

# PARADISI

La rivista del *Piccolo Auditorium Paradisi*

numero 11

gennaio-dicembre  
2018

## La musica del Risorgimento italiano

- \* MOTTETTI A VOCE SOLA  
DI ANTONIO RIGATTI
- \* CONTRO I MURI CHE DIVIDONO
- \* I SUONI DELLA RIANIMAZIONE
- \* SINESTESIA: VIAGGIO TRA MUSICA  
E IMMAGINE NEL BAUHAUS
- \* CHE MUSICA SI ASCOLTAVA NEL BAUHAUS?

# Indice DEGLI ARTICOLI

- La musica del Risorgimento italiano **p. 6**
- Mottetti a sola voce  
di Antonio Rigatti **p. 11**
- Sinestesia: viaggio tra musica  
e immagine nel Bauhaus **p. 12**
- Che musica si ascoltava  
nel Bauhaus? **p. 15**
- I suoni della rianimazione **p. 16**
- Breve storia dell'anestesia **p. 17**
- Contro i muri che dividono **p. 21**

CON IL SOSTEGNO DI  
Consiglio Regionale del Piemonte  
Città di Collegno



CON IL PATROCINIO DI  
Città di Torino  
Città di Collegno  
Consiglio Regionale del Piemonte



Sopra: il Triadische Ballett di Oskar Schlemmer, ricostruzione di Gerhard Bohner presso Bayerisches Junior Ballett di Monaco.

In copertina: la prima sede del Parlamento Italiano, a Torino.

# editoriale

di Carlo Maria Amadesi

Nei miei editoriali cerco di trasmettere quanto ogni giovane musicista vorrebbe sentirsi dire, in termini di incoraggiamento e conforto. Tra le varie posizioni un poco polemiche che caratterizzano la mia occasionale relazione della realtà musicale, questa volta devo ricredermi ed elogiare, forse per nostalgico abbandono delle stanze di conservatorio, dovuto al mio pensionamento, la strenua volontà di chi studia musica seriamente. Testimoniano il valore dei musicisti torinesi, o perlomeno quelli che studiano pianoforte a Torino, il conseguimento di diplomi veramente meritevoli e molto vicini all'arte del concertista.

Il Conservatorio G. Verdi di Torino, non perché io ne abbia fatto parte per 22 anni, è ormai giunto ad un livello eccelso che lo colloca, a mio avviso, tra i più importanti d'Italia. Quando ero studente universitario la scelta della facoltà determinava una posizione nella figura dello studente. Le facoltà ultime però risultavano essere quelle umanistiche e artistiche: fanalino di coda la filosofia. Si diceva addirittura che studiare musica fosse una perdita di tempo. Ma quello che salva è la passione per il proprio studio. Il fuoco della passione, che solitamente caratterizza il periodo della giovinezza, è un fuoco inteso come partecipazione emotiva forte, che talora genera sofferenza, dove viene dato più spazio all'ardore e meno alla riflessione razionale e meditata.

Il contrario di quanto avviene per le facoltà universitarie più accreditate, nel senso che per queste la passione è un elemento importante ma

non una condizione "sine qua non". La giovane età è un periodo della vita di fioritura e crescita durante il quale ci si incuriosisce delle proprie capacità, delle proprie abilità, e ci si rende orgogliosi delle proprie virtù, per accedere con queste armi a quella che per i Greci era la grande meta dell'esistenza umana, ovvero l'arte del vivere. Giusta affermazione che trova ragione nelle fantasie creative dei giovani musicisti come dei giovani attori.

In un percorso così strutturato avremo delle sorprese graditissime nel vedere sbocciare i giovani come fiori. E come un fiore ha bisogno di luce e acqua per sbocciare, così per i giovani artisti serve spazio e libertà per dare il via alle potenzialità positive del loro animo.

Pianoforte = pianista = interprete. Questi termini posti in ordine di uguaglianza appaiono naturalmente connessi tra loro, ma in realtà nel passaggio tra uno e l'altro il percorso è arduo, pieno di difficoltà. Arriviamo subito al punto di arrivo: l'interprete.

Si è detto molto su questo termine, ed io stesso ho più volte provato a dire la mia, cercando di sintetizzare l'argomento in un libricino che avevo dato alle stampe alcuni anni fa, trovando alcune buone ragioni che spingono una persona a sacrificarsi per una professione così incerta.

L'interprete si avvicina alla figura dell'ambasciatore, di colui che porta messaggi, sicuramente non solo piacevoli, ma che spesso invitano a riflettere e ci pongono di fronte talvolta a stupore e meraviglia. Ma se l'ambasciatore non porta pena, non significa che il latore del messaggio, l'ambasciatore

appunto, sia esente dalla sofferenza.

La carriera di un interprete è segnata da percorsi non uguali per tutti, non tutti partono dallo stesso punto, e poi nel corso di una carriera ci sono i ripensamenti, la noia, le tappe essenziali, i dolori, le ansie, le fatiche del lavoro e tanto altro. La figura dell'interprete poi non coincide unicamente con una prestazione atletica, con il culto del superuomo che in qualche modo deve emergere, del quale la storia ci ha lasciato tristi memorie. Esiste anche un equilibrio tecnico- espressivo in un'ottica di proporzioni più contenute, ma eleganti.

L'intento della nostra associazione è quello di riconoscere il valore degli artisti nelle loro peculiarità e ridare gusto e dignità a questa professione.

Interpretare vuol dire sostanzialmente dare voce a ciò che l'autore ha già scritto con cura dei particolari, e costringendosi ad una sorta di infinite prove negli anni per misurare i toni, le cadenze, per sostenere i ritmi, ecco che il pensiero di un altro, l'autore appunto, diventa proprio.



# STAGIONE 2018

**25 febbraio**

domenica, ore 17

## Cantar d'amore

Monteverdi - Haendel - Vivaldi  
Rossini - Bellini - Puccini

### Ecomuseo Leumann

Corso Francia 349 - Collegno (To)

Irene Favro soprano

Paolo Fiaming pianoforte

**27 febbraio**

martedì, ore 17

## Arie di Opere

Haendel - Mozart - Rossini  
Verdi - Puccini

### Villa La Tesoriera

Corso Francia 192, Torino

Irene Favro soprano

Zang Feng baritono

Paolo Fiaming pianoforte

**25 marzo**

domenica, ore 17

## Le sonate per violino e pianoforte

Mozart sonata K526  
Prokofiev sonata op. 94

### Ecomuseo Leumann

Corso Francia 349 - Collegno (To)

Martina Amadesi violino

Carlo Amadesi pianoforte

**29 marzo**

giovedì, ore 17

## Le sonate per violino e pianoforte

Mozart sonata K526  
Prokofiev sonata op. 94

### Villa La Tesoriera

Corso Francia 192, Torino

Martina Amadesi violino

Carlo Amadesi pianoforte

**28 aprile**

sabato, ore 19

## I concerti dopo la messa

Nel santuario di S. Antonio  
da Padova, Torino (metro: Vinzaglio)

### J.S. Bach, Sonata BWV 1028

Benedetto Marcello, Sonata  
in Mi Minore

Duo Viola e Cembalo:

Federica Marco viola

Sonata BWV 1028

Matteo Cotti cembalo

Sonata in Mi Minore

**29 aprile**

domenica, ore 17

## Romantisches Trio

Clara e Robert Schumann  
Louis Spohr - Johannes Brahms

### Ecomuseo Leumann

Corso Francia 349 - Collegno (To)

Arianna Stornello soprano

Cristina Laganà pianoforte

Valter Frezzato clarinetto

**26 maggio**

sabato, ore 19

## I concerti dopo la messa

Nel santuario di S. Antonio  
da Padova, Torino (metro: Vinzaglio)

### CONCERTO N. 204?

Mozart - Puccini - Elgar - Bartòk

Archeia Orchestra

Giacomo Pomati direttore

**7 giugno**

giovedì, ore 17

## Sulle note di una Europa eclettica all'insegna della bellezza

### Villa La Tesoriera

Corso Francia 192, Torino

Arturo Stalteri pianoforte

Letizia Valle pianoforte

Adrea Bertino violino

**21 luglio**

sabato, ore 21

## Classica itinerante

### Comune di Val della Torre

Parrocchia di San Donato

Orchestra Giovanile di Torino; solisti:

Andrea Postiglione oboe

Martina Amadesi violino

Valentina Nebulone flauto

Isabella Stabio saxofono

**7 ottobre**

domenica, ore 17

## Saggio allievi

### Ecomuseo Leumann

Corso Francia 349 - Collegno (To)



Martina Amadesi

**18 ottobre**

giovedì, ore 17

## Giovane concertista Villa Tesoriera

### Villa La Tesoriera

Corso Francia 192, Torino

Federico Lunco pianoforte

**28 ottobre**

domenica, ore 17

## Le sonate per violino e pianoforte

Dvorak e Piazzolla

### Ecomuseo Leumann

Corso Francia 349 - Collegno (To)

Martina Amadesi violino

Carlo Amadesi pianoforte

**2 dicembre**

domenica, ore 17

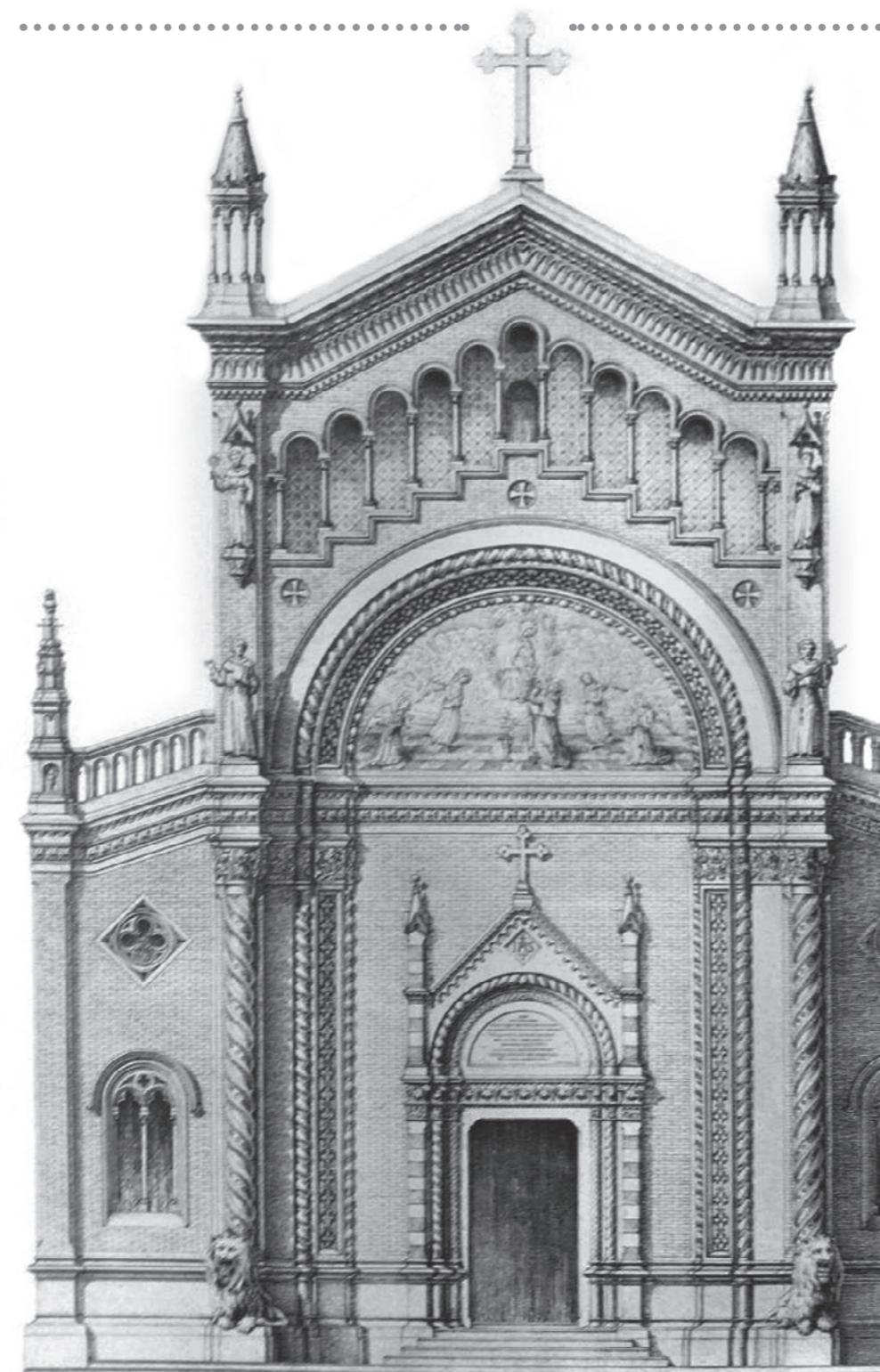
## Concerto di Natale

Concerti di Haydn e Mozart

### Ecomuseo Leumann

Corso Francia 349 - Collegno (To)

Strumentisti dell'orchestra giovanile  
di Torino. Carlo Maria Amadesi direttore  
e pianista.



Santuario di Sant'Antonio da Padova, Torino

# INNO DI MAMELI

All. Marziale

CANTO

All. Moderato

Fratelli d'Italia,  
L'Italia s'è data,  
Dell'eroe di Scipio  
S'è data la testa,  
Dov'è la vittoria...  
Leurga la chiama,  
Chè schiava di Roma  
Iddio la creò!

Stringiamoci a coorte,  
Siam pronti alla morte,  
Italia chiama.

Noi siamo da secoli  
Calpesti, derisi,  
Perchè non siam popolo,  
Perchè non siam divisi:  
Raccogliam su' nostra  
Bandiera, una speme  
Di fenderci insieme  
Oia l'ora sonò.

Stringiamoci a coorte,  
Siam pronti alla morte,  
Italia chiama.

Unitamoci, unitamoci;  
L'unione e l'amore  
Rivelano ai popoli  
Le vie del Signore:  
Giuriam per libero  
Il nostro noio,  
Uniti, per Dio,  
Chi vince el poi!

Stringiamoci a coorte,  
Siam pronti alla morte,  
Italia chiama.

Dell'Alpi a Sicilia,  
Dovunque è Legnano,  
Ogni uom di Ferruccio  
Ha il core, ha la mano;  
I lombi d'Italia  
Si chiaman Balilla,  
Il suon d'ogni squilla  
I Vespri suon.

Stringiamoci a coorte,  
Siam pronti alla morte,  
Italia chiama.

Evviva l'Italia!  
Dal senno s'è d'otta,  
Dell'eroe di Scipio  
S'è data la testa,  
Dov'è la vittoria...  
Leurga la chiama,  
Chè schiava di Roma  
Iddio la creò!

Stringiamoci a coorte,  
Siam pronti alla morte,  
Italia chiama.

CASA EDITRICE G. NERBINI FIRENZE

## LA MUSICA DEL RISORGIMENTO ITALIANO

di Maurizio Benedetti

Nuove all'obiettività di qualunque lavoro di analisi dare spazio ai sentimenti personali dell'osservatore, tuttavia di fronte all'Inno Nazionale italiano, alcune implicazioni psicologiche sono inevitabili e sembra opportuno prenderle in considerazione ed affrontarle subito, confinandole in una premessa di lettura

opzionale. Quando mi hanno proposto di lavorare come consulente musicale ad una ricerca sull'Inno di Mameli, credo si sia dipinta sul mio viso la stessa espressione che ho ritrovato in seguito sul volto dei colleghi coinvolti nell'impresa: un misto di sufficienza e rassegnazione che chiedeva "com'è possibile che noi Italiani, con il nostro patrimonio musicale universalmente apprezzato, si debba avere per inno nazionale una marcetta banale con un testo indecifrabile? Insomma basta, meglio Va' pensiero, l'Inno del Piave o perché no? Volare".

Ben altra reazione ha suscitato tanto in me quanto nei miei collaboratori, avere di fronte la partitura autografa di Michele Novaro: al primo sguardo appariva evidente che quell'inno noi non l'avevamo mai ascoltato in una esecuzione fedele

all'originale, che ne esprimesse lo spirito aderendo alle indicazioni scritte dall'autore della musica.

Il rovesciamento di atteggiamento è stato totale. Da quel momento il programma di ricerca ha acquistato la profonda motivazione di ristabilire il rispetto dovuto ad una creazione degna e forte. Degna nella forma, perfettamente funzionale allo scopo espressivo, e forte nei contenuti e nello spirito che l'ha generata. Credo che per il Canto degli Italiani sia giunto il momento di quella "piccola, salvifica apocalisse" per usare le parole di Baricco "che ha un nome: interpretazione".<sup>1</sup>

Agli interpreti è indirizzata questa ricerca, per fornire loro una via che li conduca a valicare il tempo per riportare dal passato nel nostro mondo un'opera di cui rischiamo di perdere il senso profondo e l'avvincente bellezza.

A chi non condivida la necessità e l'urgenza di intervenire decisamente sul nostro inno nazionale, propongo l'ascolto, tra le diverse versioni discografiche in circolazione e raramente di buon livello, di quella realizzata dall'Orchestra delle Nazioni Unite<sup>2</sup> e contenente un'ampia scelta di inni nazionali. L'inno italiano è terzo nell'ordine di esecuzione, dopo l'americano e l'austriaco, ma mentre i primi due sono interpretati magistralmente, soprattutto lo "Star-Spangled Banner" dove soprano e coro danno ottima prova di sé, l'italiano è ridotto in un arrangiamento minimo con tromba sola e accompagnamento semplificato. Dall'orchestra del massimo organismo internazionale ci saremmo aspettati di meglio, ma è evidente che l'origine di un tale scadimento musicale del nostro inno va ricercata a monte e diventa un problema di comunicazione ed informazione corretta e coerente su uno dei nostri più importanti simboli nazionali.

Per finire non poteva mancare una fonte internet come pietra di paragone telematica per valutare lo stato di malessere dell'inno di Mameli anche nel villaggio globale: le versioni che si possono scaricare dalla rete in formato MIDI<sup>3</sup> non sfuggirebbero come colonna sonora di una festa della birra...

**LE FONTI.** La raccolta dei testi manoscritti e delle edizioni per realizzare una collazione sufficientemente documentata del *Canto Nazionale, poesia di Goffredo Mameli* musicata da *Michele Novaro* col titolo *Il canto degli Italiani* e oggi più conosciuto come *Inno di Mameli*, si è avvalsa della collaborazione di archivisti e bibliotecari a cui va innanzitutto un sentito ringraziamento per aver risposto alle nostre richieste con efficienza e sollecitudine, che hanno testimoniato il coinvolgimento più che professionale delle

persone interpellate. Il loro contributo è stato particolarmente prezioso in considerazione della scarsa presenza nelle biblioteche musicali di esemplari della partitura, che è stato possibile reperire soprattutto in fondi particolari o in archivi specializzati appartenenti a musei o istituti storici. Questa fatto ci induce a ritenere che l'inno non abbia avuto un grande successo editoriale nel recente passato ed è noto quanto l'editoria italiana eviti la pubblicazione di opere non remunerative. Con nostro grande rammarico, abbiamo dovuto constatare che non esiste un editore in questo secolo che si sia preoccupato di pubblicare l'Inno di Mameli in edizione originale, la cosiddetta *Urtext*, come avviene normalmente per le opere di un certo interesse.

Pur esulando dall'indirizzo specifico di questa ricerca, abbiamo avuto la curiosità di valutare le edizioni moderne dell'inno. Nei negozi musicali, confinate nelle raccolte di musica etnica, è stato possibile reperire, escludendo le versioni per banda o orchestra che meritano un discorso a parte, solo due edizioni recenti: *Inno di Mameli (Il canto degli Italiani)*, Pizzicato, Udine, 1996, che tra l'altro altera la tonalità originale da Si bemolle a Sol, e *Inno di Mameli, in I più celebri inni nazionali, armonia e trascrizione di Giovanni Salvatore Astorino*, Intrax, Milano, 1997, questa volta in Do maggiore e ancora più distante dall'originale.

**LE INTERPRETAZIONI.** Orbene, sarà meglio chiarire subito che ogni artista ha perfettamente diritto di manipolare qualunque tema musicale, non tutelato da diritti d'autore, come proprio atto creativo: chi non ammira un genio del rock come *Jimmy Hendrix* quando interpreta con il suono lancinante della sua chitarra elettrica il tema dell'inno statunitense o l'affettuosa citazione dei *Beatles* del *God*



Ritratto di Goffredo Mameli

*save the Queen* nella canzone *All we need is love?* Quando l'elaborazione è apertamente dichiarata e riconoscibile è un atto legittimo e apprezzabile, soprattutto quando rimane chiara la conoscenza dell'opera originale. Nel caso dell'Inno di Mameli, le elaborazioni hanno finito col mascherare l'originale con caratteri impropri e fuorvianti, come se della *Gioconda* di *Leonardo da Vinci* noi conoscessimo solo la versione baffuta di *Salvador Dali*.

Sulle edizioni dell'inno ha influito purtroppo il pernicioso meccanismo del diritto del revisore di un'opera di pubblico dominio, meccanismo per cui solo a fronte di un suo evidente intervento sull'opera, il revisore si vede riconosciuti i diritti su esecuzioni e pubblicazioni. Ritorna quindi l'urgenza di una edizione rispettosa dell'originale, che potrebbe essere anzi in facsimile dell'autografo di Novaro, con tutto il fascino che la grafia dell'autore porta con sé.

Gli autografi della musica di Novaro oggi reperibili sono due: uno, custodito presso l'Istituto Mazziniano di Genova, reca sul frontespizio la dicitura *Il Canto*

1) Alessandro Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin - Una riflessione su musica colta e modernità*, Garzanti, 1992, p. 26

2) Inni Nazionali di tutto il mondo, Orchestra Internazionale dell'ONU, International Joker SAAR, 1985

3) Si vedano i siti:  
- [freeweb.aspide.it/freeweb/algo](http://freeweb.aspide.it/freeweb/algo)  
- [zyworld.com/giura60/fratelli.mid](http://zyworld.com/giura60/fratelli.mid)

degli Italiani / Inno di Goffredo Mameli (sic) (ucciso dai Francesi combattendo per la libertà Italiana a Roma) / Musica di M. Novaro, ed in calce M. Novaro / Torino 5 X bre 1847 / Quando la mia Patria dopo tanti / anni d'infame servaggio, respirava / la prima aura di Libertà, l'altro, del il Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino, presenta sul frontespizio *Alla mia diletta città di Torino / inno Nazionale / Il canto degli Italiani / Poesia di Goffredo Mameli / Musica di Michele Novaro / Quest'inno fu da me composto verso la / fine dell'anno 1847, in Torino dove avevo / stabile dimora. / Novaro Michele.*

Prima di iniziare l'analisi delle partiture di Novaro, è opportuno uno sguardo all'autografo della poesia di Goffredo Mameli per notare le differenze tra i testi dell'inno. Il documento, conservato anch'esso presso il *Museo del Risorgimento di Torino*, reca il titolo di *Canto Nazionale*, il luogo e la data, con il mese di novembre abbreviato, *Genova 10 9bre 1847*, la firma del poeta. La strofa destinata a diventare



Cenotafio di Goffredo Mameli presso il cimitero di Verano (Roma)

in seguito la quinta strofa dell'inno, *Son giunchi che piegano...*, appare posizionata dopo la firma ed è stata quindi aggiunta in seguito.<sup>4</sup> Rispetto al testo riportato da Novaro si notano le seguenti differenze:

1. al quinto verso della prima strofa, *Dov'è la vittoria?!*, Mameli rafforza il punto interrogativo con un punto esclamativo assente in Novaro;
2. al primo verso della seconda strofa nel testo di Mameli si legge *Noi siamo da secoli*, mentre Novaro lo modifica in *Noi fummo da secoli*;
3. al terzo verso della seconda strofa, *Perché non siam Popolo*, in Mameli il termine popolo è inteso con l'iniziale maiuscola a sottolineare il concetto di identità del popolo italiano; allo stesso modo si differenziano per l'iniziale maiuscola/minuscola i Popoli al terzo verso e il Libero al quinto verso della terza strofa;
4. nella terza strofa, il settimo verso, *Uniti, per Dio*, il per Dio è distinto dalle virgole, assenti nell'autografo di Genova ed invece sostituite da un punto esclamativo nell'autografo di Torino; l'ultimo verso, *Chi vincer ci può!?*, rappresenta invertita l'accoppiata di punto esclamativo e interrogativo, ridotta al solo punto interrogativo nel testo di Torino e incomprensibilmente mutata in un punto fermo in quello genovese;
5. all'inizio del secondo verso della quarta strofa Novaro pone un più eufonico *Ovunque* rispetto al *Dovunque* originale;
6. Novaro aggiunge per esigenze ritmiche all'inizio del terzo verso della quinta strofa un *Già a l'aquila d'Austria*, e sostituisce *cuor* nell'ultimo verso con *sen*;
7. l'affermazione al termine dell'inter-

dottor Alessandro Vivanti, collaboratore del Museo, che ci ha comunicato quanto segue: "In un grande volume, denominato *Inventario Generale del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino*, con la sistemazione delle sale alla Mole Antonelliana e che può essere datato fra le due guerre mondiali, poi-



L'inno d'Italia in una edizione del 1915

calare, *Stringiamci a coorte...*, quel sì più parlato che cantato come vedremo in seguito, non compare nei testi, ma solo nelle partiture, elemento non solo testuale, ma sonora accentuazione conclusiva;

8. infine l'intercalare viene suggerito da Mameli nelle ripetizioni con *Stringiamci a coorte / ecc.* mentre Novaro accenna un *Fratelli ...*

Fra le differenze più significative per una revisione del testo riportato da Novaro, riteniamo vadano prese in considerazione per avvicinarci maggiormente allo spirito della poesia di Mameli, quel *Popolo* con l'iniziale maiuscola (punto 2) e l'uso delle virgole intorno a *per Dio* (punto 3) che lo pone su un piano diverso del discorso, più interno e riflessivo rispetto all'esclamazione suggerita dal punto esclamativo novariano. Alcuni

ché nelle ultime sale esiste già una parte della collezione del primo conflitto mondiale, sono segnalati gli originali dell'Inno di Mameli rispettivamente con i numeri:

- 974 Autografo dell'Inno di Mameli (sistemato in sala 4 [Giostra (?)])
- 975 Autografo dell'Inno di Mameli - auoto-

suggeriscono di interpretarlo come un francesismo: *par Dieu*, ovvero da Dio.

I due autografi della partitura di Novaro presentano significative differenze soprattutto nelle indicazioni di andamento e dinamica. Il documento dell'*Istituto Mazziniano* (d'ora in avanti A) ha la precedenza temporale recando la data del 5 dicembre 1847, mentre la partitura del Museo Nazionale del Risorgimento (d'ora in avanti B) non ha una datazione certa, ma l'annotazione sulla prima pagina, *Quest'inno fu da me composto verso la / fine dell'anno 1847*, la pone in un momento decisamente posteriore.<sup>5</sup>

**LE DIFFERENZE.** Presentiamo sinteticamente le differenze separando quelle riguardanti le indicazioni di andamento e dinamica da quelle di notazione.

#### Andamento e dinamica:

9. In A l'andamento iniziale è indicato con *Mod.to* abbreviazione di Moderato mentre in B l'indicazione è *All.º Marziale* per Allegro Marziale.
10. In B alla battuta 9 viene indicato *vibrato* per la frase melodica alla mano destra del pianoforte.
11. In A alla battuta 12 marcate per le note d'accompagnamento della mano sinistra.
12. In B *f con molta energia*<sup>6</sup> all'attacco del canto *Fratelli d'Italia* battute 13 e 14.
13. In A alla battuta 25 un punto coronato sospende il tempo e prolunga l'ultima sillaba del verso *Le porga la chioma*; alla battuta 26 si riprende con l'a tempo.
14. In A all'inizio della seconda parte, battuta 31, troviamo *Allegro Mosso* e nella parte del canto le indicazioni pp marcate e staccate

grafo musicale del Maestro Michele Novaro (sistemato anch'esso in sala 4 [Giostra (?)]) Nel Registro d'Ingresso-Inventario (1947-1966) è stata riportata, con il n° 340 (del 29 maggio 1964), l'esecuzione da parte del fotografo A. Cordani della "copia anastatica dell'Inno di Mameli il cui originale è conser-

molto<sup>7</sup>, in B nel medesimo punto si legge *All.º Mosso*, sul rigo del canto pp e molto concitato e al pianoforte pp e staccato.

13. In A a metà della battuta 37 si trova un *ff*<sup>8</sup>, dove in B si legge *cresc.*<sup>9</sup>
14. In A alla battuta 43 un *cresc.*, che viene ripetuto alla 45.
15. In B dalla battuta 43 alla 46 si legge sia nella parte del canto che del pianoforte: *cresc. e accel. do sino alla fine f...* *cresc...* *ff.* 10

#### Notazione:

1. Alla battuta 3 la mano sinistra suona in B un'ottava sotto rispetto ad A.
2. B mantiene alla battuta 7 il salto di settima discendente (do-re) ripetuto alla mano destra simmetricamente a quanto avviene alla seconda battuta, mentre in A l'intervallo è di una quinta (la-re) e l'intervallo di settima è presente nell'accordo della mano sinistra.
3. In A alle battute 10 e 11 l'accompagnamento è omoritmico al tema diversamente da B; diversa anche la disposizione degli accordi.
4. L'accompagnamento del canto che inizia alla battuta 12 presenta in A il basso sul primo quarto rafforzato dall'ottava.
5. Alla battuta 16 di A il basso muove subito a Fa mentre B insiste sulla tonica Si bemolle ancora per metà battuta prima di passare a Fa creando una dissonanza nel primo movimento con il La della seconda voce, che armonizza il canto una sesta sotto. Idem alle battute 20 e 28.
6. Le battute da 22 a 25 presentano vari accordi disposti diversamente.

vato al Museo del Risorgimento di Torino". Nel Deposito Cavour, che sto controllando e inventariando, ho trovato una fotografia in b/n con didascalia della Mostra Storica della Gazzetta del Popolo che spiega: "Autografo (fac-simile dell'originale) dell'inno come fu steso da Goffredo Mameli e da lui

16. Alla battuta 29 B presenta l'unisono sul Si bemolle già sull'ultima sillaba del verso *Iddio la creò*.

17. Da battuta 31 in avanti la differenza sostanziale è la scrittura per tre voci maschili, due di tenore e basso, in A mentre in B il canto continua monodico.

18. Come si può constatare le differenze tra i due autografi sono molte e spesso inducono a interpretazioni diverse del carattere del brano a partire dall'andamento iniziale che in A è indicato come *Moderato* mentre in B è *Allegro Marziale*. In linea generale possiamo ragionevolmente ipotizzare che la versione B sia un perfezionamento della scrittura rispetto al pensiero dell'autore e che le modifiche apportate alla versione A si siano rese necessarie, come spesso avviene, per chiarire il significato della partitura agli esecutori.

**LA TESTIMONIANZA DELLA FIGLIA.** Le indicazioni di andamento e dinamica di B trovano conferma in una pubblicazione realizzata dal Ministero della Pubblica Istruzione Per la Gara Nazionale di canto "Fratelli d'Italia" fra gli alunni delle Scuole Elementari Italiane, con cui si celebravano nel 1924 l'inno e i suoi autori e dove viene riportata la testimonianza della figlia stessa di Novaro, Giuseppina, relativa alla copia dell'inno da lei inviata per l'occasione:

"Pur non essendo questa copia tratta dall'autografo, che fu smarrito alla morte di mio Padre, posso assicurare che è conforme all'originale, perché fin da bambina così lo udii suonare, cantare e insegnare da mio Padre ai suoi allievi della Scuola popolare gratuita di canto in Genova."<sup>11</sup>

firmato. Esso fu dal maestro Michele Novaro musicato nel novembre 1847 in Torino. / Nota: l'autografo originale si conserva nel Museo del Risorgimento di Torino; venne fotografato dalla Mostra Storica della Gazzetta del Popolo per dimostrare che l'autografo posseduto dagli eredi Pilotti non è che una copia".

Purtroppo la pubblicazione non riporta questo manoscritto, ma quello realizzato dal curatore, Domenico Alaleona, che tuttavia sostiene di essersi basato sulle annotazioni presenti nel manoscritto inviato da Giuseppina Novaro e che così le documenta:

*"La figlia di lui (...) ha cortesemente inviato al Ministero una trascrizione della melodia da lei compiuta a memoria, in base ai ricordi paterni. Tale trascrizione conferma la autorevolezza della edizione sincrona, che evidentemente fu condotta sull'originale, ed approvata dall'Autore. Quale commovente documento ed affettuoso eco vivente del sentimento dell'autore, è prezioso conoscere alcune indicazioni di andamento e di colorito apposte dalla Novaro - che fin da bimba ascoltò il canto dalla bocca paterna - alla sua trascrizione. In testa alla composizione ella ha segnato-*

*Allegro marziale; all'attacco del canto, sulle parole "Fratelli d'Italia": con energia; alle parole "Dov'è la vittoria" (9a e 10a battuta) dolcemente. Alla seconda parte è apposta la formula Allegro mosso, rispondente a quella dell'edizione sincrona. Molto mosso. Sulla apostrofe finale "sì", segnata senza altezza di suono, si trova l'indicazione: parlato, a viva voce.*

*Vi appare fedelmente il caratteristico ff alla 7a battuta della seconda parte (parole "che schiava di Roma").*

*Di tali indicazioni tenga scrupolosamente conto l'intelligente interprete."<sup>12</sup>*

Accanto alla conferma delle indicazioni osservate nel manoscritto B, dobbiamo segnalare in particolare due indicazioni che non si trovano nei manoscritti: il *dolcemente* al verso *Dov'è la vittoria* e soprattutto quel *sì* finale *parlato* anziché cantato, entrato nella prassi esecutiva novariana col carattere di un forte accento ritmico-percussivo che conclude il crescendo e accelerando finale, e che non è stato annotato come tale né nei manoscritti, né tantomeno nelle prime edizioni che esamineremo.

A questo punto, nella trascrizione presentata da Alaleona ci saremmo aspettati la fedele adozione delle indicazioni fornite con tanta precisione dalla figlia di Novaro e scrupolosamente riportate nella pubblicazione, e invece la *Trascrizione per voci di fanciulli del Maestro Domenico Alaleona* esordisce con *Allegro Moderato* invece di *Marziale*, omette le indicazioni *con energia e dolcemente*, muta in *Molto Mosso* l'*Allegro mosso* della seconda parte, annota come cantato il *sì* finale, ovvero ignora completamente una fonte fondamentale come la testimonianza della figlia di Novaro, per adottare scelte personali, alle quali si aggiungono la trasposizione della tonalità da Fa maggiore a Sol mag-



due giovani milanesi sventolano il tricolore in piazza Sant'Alessandro, di Carlo Stragliati, Museo del Risorgimento di Milano

giore, l'omissione della sesta strofa del testo, una serie di piccole varianti che il trascrittore giustifica come "qualche opportuna facilitazione"<sup>13</sup>.

Una motivazione per le discrepanze tra la versione di Alaleona e le indicazioni di Giuseppina Novaro emerge dalle parole dello stesso Alaleona che dichiara di essersi basato sull'*edizione sincrona* alludendo alla pubblicazione dell'inno dell'editore Magrini di Torino datata 1848 (ed infatti in quell'edizione troviamo confermate la maggior parte delle sue scelte).

Sul caso della trascrizione di Alaleona vale la pena di soffermarsi poiché molte versioni ed orchestrazioni dell'inno realizzate da fine Ottocento ad oggi, sembrano avere attinto dall'edizione Magrini, ignorando non solo i manoscritti di difficile accesso e consultazione, ma ignorando soprattutto l'edizione Ricordi del 1959, presentata dall'editore come *edizione originale*.

erativa, Roma, 1924. p.9

12) D. Alaleona, op. cit. p.24

13) D. Alaleona, op. cit. p.24



Paola Roggero



Giovane uomo che suona una tiorba e giovane donna che suona una chitarra, Jan Molenaer (1659)

## MOTTETTI A VOCE SOLA DI ANTONIO RIGATTI LIBRO SECONDO

di Paola Roggero

A 370 anni dalla prima edizione della musica a stampa, L'Ensemble Estro Barocco presenta il suo lavoro di riscoperta dei *"Motetti a voce sola per cantare nell'organo, gravecimbalo, tiorba & altro istromento"* Libro II di Giovanni Antonio Rigatti - Venezia 1647, con la prima incisione assoluta del CD dedicato ai Mottetti per voce di Soprano.

Assolutamente sconosciuti finora, rappresentano una parte inestimabile dell'eredità monteverdiana. Attraverso le sue costanti ricerche di materiale musicale da riportare all'ascolto dei nostri contemporanei, l'Estro Barocco scopre quasi per caso un mottetto tratto dal Libro I di Mottetti a voce sola, nonché tre Antifone sempre a voce sola di Giovanni Antonio Rigatti custoditi presso la Biblioteca della Musica di Bologna. La

loro esecuzione in concerto riscuote ampi consensi da parte del pubblico incoraggiando l'Estro Barocco ad avviare una ricerca approfondita di altri brani di questo autore. Viene così a conoscenza di un Libro II di Mottetti a voce sola dello stesso compositore, uno dei rari volumi musicali posseduti dalla Biblioteca Universitaria di Genova. Di questo volume sono attualmente censite tre copie in tutto il mondo di cui una a Genova. Lo stesso Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (che conserva un notevole fondo di opere musicali, tra i più completi al mondo), è privo di tale volume (possiede infatti il Libro I degli stessi mottetti). Si evince che il mottetto del Libro II non risultano editi né incisi in tempi moderni.

Estro Barocco, grazie alle sinergie dei suoi collaboratori musicisti e musicologi di riconosciuta esperienza, decide così di portare alla conoscenza dei moderni ascoltatori la musica preziosa di Giovanni Antonio Rigatti. Trascrive i mottetti del Libro II in chiave moderna e registra il CD degli otto mottetti per Soprano e basso continuo (organo/cembalo, violoncello barocco, tiorba/chitarrone, serpentone) tratti dal suddetto Libro II e così intitolato: *Libro II dei Motetti a voce sola per cantare nell'organo, grauecimbalo tiorba,*

*& altro istromento (In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1647)* del compositore Giovanni Antonio Rigatti. Il lavoro musicologo è curato dal Prof. Antonio Delfino, docente presso la Scuola di Paleografia Musicale di Cremona-Università di Pavia e dal Prof. Raffaele Mellace del Dipartimento di Lingue e Culture moderne dell'Università di Genova.

È in preparazione inoltre la prima pubblicazione in epoca moderna della Musica a Stampa, con l'edizione critica curata dal Prof. Antonio Delfino che racchiude tutti i mottetti del Libro II per voce di soprano, contralto, tenore e basso. Seguirà l'incisione discografica dell'intero Libro II.

Giovanni Antonio Rigatti  
Mottetti per soprano - Libro II  
Urania Records



// www.estrobarocco.com //

6) f = forte  
7) pp = pianissimo  
8) ff = fortissimo  
9) cresc. = crescendo

10) accel.do = accelerando

11) Alaleona, Domenico, a cura di, Il Canto Degli Italiani / di Goffredo Mameli e Michele Novaro, Tipografia Operaia Romana Coop-



Allievi seduti sulla balconata del Bauhaus Dessau.

# SINESTESIA VIAGGIO TRA MUSICA E IMMAGINE NEL BAUHAUS

di Valentina Faussonne

L'epoca tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento fu straordinariamente densa di fermenti e di contaminazioni incrociate tra le più svariate arti. Pittura, musica, teatro, danza, filosofia, discipline spirituali, scultura, architettura, poesia, letteratura, design tessile e di oggetto, ceramica, tipografia, illustrazione si incrociarono indistricabilmente tra loro

fino a riversarsi anche nella produzione industriale di massa che ha radicalmente cambiato il volto degli spazi che viviamo.

Fu un momento storico magico, intrinsecamente, strutturalmente sinestetico, germinale di una enorme quantità di stili che sono oggi parte normale della modernità che viviamo e che, diventati ormai icone, hanno continuato a generare contaminazione, perdendo, per molti di noi il senso delle loro origini artistiche.

È difficile, e quindi appassionante, tracciare le linee che disegnano questo paesaggio brulicante di autori e autrici, di arti di ogni tipo, di sperimentazioni incrociate che fu devastato e disperso in vari continenti dalle due guerre mondiali. Ritengo però che la breve parentesi del Bauhaus (soprattutto dei primissimi anni) sia paradigmatica del *modus operandi* delle arti del periodo e che due sue personalità di spicco traccino un filo di Arianna per dipanare il racconto di quei momenti.

Ma, prima di tutto, cosa si intende esattamente con sinestesia? La parola deriva da due termini greci: *sýn* (insieme), e *aisthánomai* (percepisco). Definisco quindi l'esperienza e la filosofia del Bauhaus sinestetica poiché - almeno nel periodo di Weimar - fondò la sua azione su un approccio multidisciplinare, in cui arte, tecnologia, estetica, suono, colore, geometria, forma e movimento erano visti e vissuti in stretta collerazione: parti di un tutto inscindibile, pena la perdita di significato e valore.

La sinestesia non è, però, semplicemente un modo di approcciare le arti, mischiandole e contaminandole. È una vera e propria condizione neurologica, del tutto innoqua, che una persona su circa 2.000 ha e che è più frequente nelle donne che negli uomini. Nelle persone sinestetiche, uno stimolo relativo a un senso può innescare una sensazione normalmente relativa a un senso del tutto diverso: vedendo una lettera o numero

ascoltando un suono, possono vedere istantaneamente un dato colore, che rimane legato per sempre a quel grafema o suono. È arduo dire quanti artisti nella storia siano stati neurologicamente sinestetici, ma ci sono due figure nel Bauhaus che io ritengo lo siano state: Gertrud Grunov e Wassily Kandinsky.

## LA PRATICA ARMONIZZANTE

Le donne ai vertici del Bauhaus furono pochissime e non tutti i corsi di studio le ammettevano come allieve. La scuola partì infatti con i migliori propositi riguardo alla parità di opportunità e doveri tra uomini e donne, ma non la realizzò mai concretamente. Ciononostante, soprattutto agli inizi, la scuola fu uno dei luoghi più paritari e aperti per le ragazze che volevano studiare le arti in un periodo storico in cui la quasi totalità delle università e accademie di belle arti erano vietate - per legge dello stato - alle donne.

Gertrud Grunov è in questo senso una figura poco conosciuta, ma veramente fondamentale: fu l'unica *Form Meisterin* al Bauhaus e vi venne invitata da Johannes Itten, insegnante del *Corso Preliminare*. Nacque a Berlino nel 1870. Studiò musica con Xaver e Philip Scharwenka, Hans Guido von Bülow e Giovanni Battista Lamperti che veniva dalla tradizione del *Bel Canto*. Applicando liberamente i principi del *Bel Canto*, Gertrud iniziò le sue sperimentazioni musicali e si specializzò in *Educazione Musicale Sinestetica*. Introdusse a Jena le sue teorie, che ebbero notevole eco: da lì a pochi anni non insegnò infatti solo a tutti gli allievi e allieve del Bauhaus, ma anche a maestri quali Paul Klee e Johannes Itten, fino al 1924. Walter Gropius stesso sviluppò la sua definizione della scuola partendo dalle teorie di Grunov sui *poteri armonizzati*.

Gertrud Grunov sosteneva che solo coloro che vivevano in armonia con l'ambiente potessero essere creativamente attivi e ciascuno avesse in sé questa armonia, cui poteva accedere tramite l'esercizio che l'avrebbe portata dall'inconscio al conscio. Aveva determinato nelle

sue teorie che "i movimenti che partono da noi quando facciamo esperienza di un suono o colore, nascono da specifiche aree nervose e che suoni e colori hanno radici particolari nella costituzione fisica di una persona... Dodici colori specifici, in cui risiede la forza, portano alla luce un equilibrio semplice e naturale all'intero essere umano. Essi rappresentano i dodici toni della scala cromatica."

Le sue lezioni aprirono una connessione tra la psicologia della Gestalt, il Buddismo Zen, il training autogeno, il teatro e i principi della musicoterapia, allineandosi con grandi pensatori che la precedettero nella visione di cosmi armoniosamente oscillanti, in un sistema che si riflette nella relazione tra suono e numero di toni (*Ipazia di Alessandria, Hildegard von Bingen*).

Ma com'era una sua lezione, in pratica? Lo strumento principale era il suo pianoforte. Gli allievi e allieve avevano gli occhi chiusi e ricevevano istruzioni quali il visualizzare una palla colorata, per poi affondarvi le mani dentro, oppure di

immaginare una nota battuta sul piano. Immediatamente le persone iniziavano a esprimersi con il movimento e il ballo ritmato, seguendo indicazioni quali "ed ora, ballate il colore blu!".

Nonostante l'importanza data al suo corso, purtroppo Grunov perse il suo principale alleato quando Itten lasciò il Bauhaus nel 1923 e cessò le lezioni nel 1924, in conseguenza della piega che l'istituzione stava prendendo: nelle priorità della scuola, la tecnica stava soppiantando l'arte e la razionalità scalzava l'emozione e la libera espressione. L'armonia sinestetica non era più al centro dell'esperienza del Bauhaus e non lo sarebbe stata mai più.

## IL SIBILI DEL COLORE

La sinestesia accompagnò Kandinsky per tutta la vita e già da bambino ricordava di sentire come dei sibili provenire dai colori che mischiava. Come Grunov, studiò musica e divenne un suonatore di violoncello: lo strumento che più di tutti gli rappresentava il blu più profondo.

Il pittore scoprì la sua sinestesia assi-



A sinistra: 1922, Oskar Schlemmer, costume per il "Tradisches Ballett". A destra: 1973, Kansai Yamamoto, tuta di David Bowie in Ziggy Stradust, oggi al Victoria&Albert Museum.

stendo al *Lohengrin* di Wagner a Mosca, nel 1911: "vidi i miei colori in spirito, davanti ai miei occhi. Linee selvagge e quasi folli venivano schizzate davanti a me". Più tardi una simile esperienza si ripeté ad un concerto di Schoenberg, a seguito del quale Kandinsky dipinse *Impression III (Konzert)*. I due autori divennero infine amici e Kandinsky espose i dipinti di Schoenberg all'esposizione del *Cavaliere Blu* di Monaco. In tutta la produzione di Kandinsky precedente alla Prima Guerra Mondiale è ricorrente il tema della musica come portante del dipinto astratto e della composizione di colore: parole come *Composizione, Improvvisazione, Fuga, Marcia Funebre, Accordi Opposti* compaiono nei

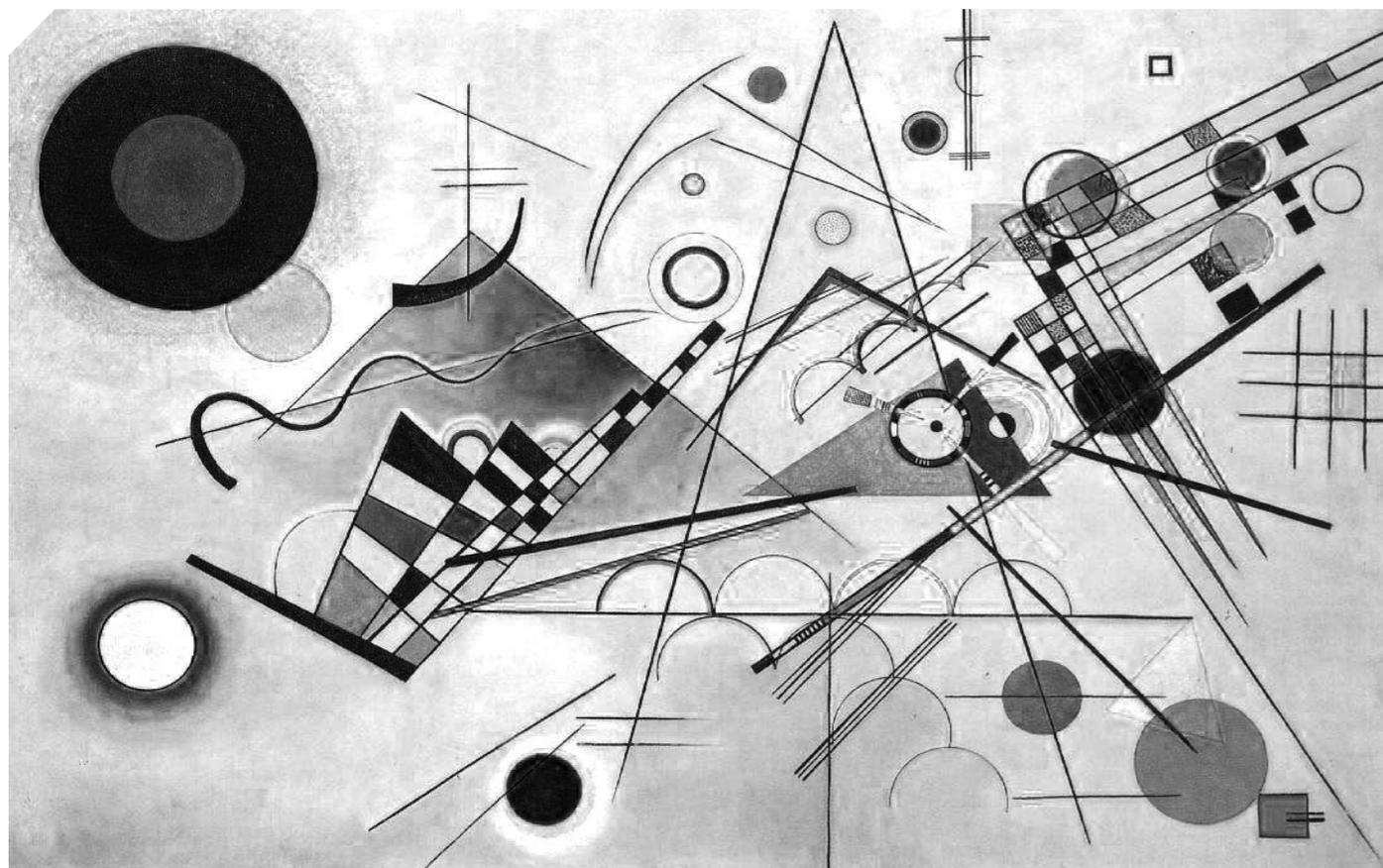
suoi titoli di opere. Negli stessi anni in cui Grunov insegnava la sua pratica armonizzante, Kandinsky accettò l'incarico di capo del dipartimento di pittura. Tenne alcuni corsi, ma il più rilevante fu quello sul colore, in cui esplorò gli effetti psicologici del colore e come la sinestesia possa essere esperita attraverso certi suoni ed emozioni relativi ad determinati colori. Il periodo del Bauhaus (1923-1925) vede Kandinsky sotto l'influenza delle idee di suprematismo e costruttivismo, che si esplicita nel suo lavoro più imponente del periodo: "*Composizione VIII*". Kandinsky cercò costantemente di rendere la musica sotto forma grafica, dando vita a un interessante dibattito epi-

“ Il suono dei colori è così definito che sarebbe duro trovare qualcuno che esprimerebbe un giallo vivace con note basse, o un blu scuro con degli acuti. ”

stolare sul tema tra lui, Macke e Marc.

Sebbene Kandinsky abbia condotto indiscutibilmente a un revival della sinestesia in Europa, il quadro complessivo era brulicante e ampio e, per chi voglia approfondire, c'è l'imbarazzo della scelta: merita almeno menzionare opere quali *l'Urlo* di Munch, i *Notturmi e Armonie* di Whistler, i *Canti* di Ezra Pound, i quartetti di Eliot...

Il curioso dono che permetteva a Kandinsky di "sentire il colore" venne definito dal critico Roger Fry "musica visuale". Merita riscoprire il ruolo perché spinse l'artista a creare un nuovo modo di godere dell'arte che sarebbe stato ereditato da poeti, artisti astratti e rocker psichedelici durante tutto il 1900: "...presta le orecchie alla musica, apri gli occhi al dipinto e... smetti di pensare! Chiediti solo se l'opera ti abbia messo in grado di avventurarti in un mondo finora inesplorato. Se la risposta è sì, che altro desideri?"



Composizione VIII, Wassily Kandinsky, 1923



Triadisches Ballet, 1926. Costumi di Oskar Schlemmer. Foto di Ernst Schneider.



Ferruccio Busoni

## CHE MUSICA SI ASCOLTAVA NEL BAUHAUS?

Il Bauhaus non aveva corsi di musica o composizione veri e propri, ma la sinestesia tra le arti - come abbiamo visto - non trascurava né la musica, né il teatro, né la danza contemporanea. In questo senso fu determinante la presenza di Oskar Schlemmer.

Nel 1923 studenti e insegnanti dedicarono una settimana del Bauhaus al *Fest neuer Musik* (festival della Nuova Musica). Parteciparono molti musicisti noti, generalmente classificati come neo-classicisti. Igor Stravinsky arrivò da New York, con *A Soldier's Tale*, che mischiava parlato, mimo e danza con una musica che spaziava dal ragtime, al tango, a varie altre tipologie. Paul Hindemith portò *Marienleben/Life of the Virgin Mary* - una composizione per soprano e

piano in cui venivano musicati 15 poemi di Rainer Maria Rilke. Hindemith aveva già musicato per Schlemmer *'Hope, Murder of Women'* e *'The Nusch-Nuschi'*. Ferruccio Busoni, compositore e professore di musica, giunse da Berlino con i suoi studenti Kurt Weill e Stefan Wolpe. Per tutti loro il Bauhaus era, a buon diritto, il posto per eccellenza dove l'arte moderna e le connessioni tra le varie forme di arte venivano sottoposte a un test vivo, sul campo.

Wolpe, sotto la guida di Klee e Itten, iniziò a studiare arte, raccogliendo oggetti per strada e usandoli per creare le sue opere. Questo stesso approccio si trova nelle opere di Eric Satie, ben noto a tutto il Bauhaus. In *Parade*, Satie include suoni da una macchina da scrivere, un corno antinebbia e varie bottiglie del latte, musica ragtime e motivi da music hall per creare un *collage musicale*. Quasi un secolo dopo troviamo questa stessa sperimentazione - con ampio uso di oggetti trovati casualmente per strada - nelle musiche dei Sigur Rós.

Nel tempo Wolpe spostò il suo interesse verso le composizioni di Arnold Schönberg e verso la tecnica dodeca-

tonica. Fuggì in Palestina nel '33, dove divenne il principale discepolo della Seconda Scuola Viennese (Schönberg, Berg and Webern), e dove portò la musica - intesa come strumento di lotta socialista - nei kibbutz. Kurt Weill tese invece ad avvicinarsi al teatro, come nella collaborazione con Brecht per *l'Opera da Tre Soldi*, in cui usò jazz, musica tedesca e motivi da music hall. Fuggì negli USA nel '35 e, come Wolpe, continuò la sua opera di musicista "sociale"



Blue Fall, di Clive Hicks-Jenkins. Illustrazione per A Soldier's Tale

# I SUONI DELLA RIANIMAZIONE

dott.ssa Anna Dondi

Ore 19,40. Seduta in un angolo di una vettura della metropolitana, spero di non arrivare in ritardo, come mio solito, per l'inizio del turno di guardia.

Mentre guardo con invidia gli altri passeggeri che hanno finito la loro giornata, penso alla mia, che sta per iniziare e, osservando le signore sedute vicino a me col trucco un po' sbiadito dopo l'intera giornata, lo confronto col mio riflesso nel cristallo del finestrino, che, per quanto mal fatto, è fresco di pochi minuti. Intanto cerco di prevedere cosa succederà nelle prossime dodici ore, ben sapendo che è assolutamente impossibile anche da lontano immaginare chi si presenterà alla porta del Pronto Soccorso nelle prossime ore. So che saremo due medici rianimatori insieme ad una buona squadra d'infermieri. Ma quello a cui penso soprattutto, mentre sento il fischio ripetuto tre volte che indica l'imminente chiusura delle porte della carrozza della metropolitana, è che per tutta la notte avrò a che fare soprattutto con suoni.

Perché, in modo del tutto inaspettato, il destino ha deciso che io mi dedichi a quella fascia di pazienti più gravi, in con-

dizioni critiche di vita, in grado di parlare a stento o addirittura non più in grado di parlare, ma solo di esprimere talora parole incomprensibili o confuse o inappropriate, ma più spesso solo suoni, associati o no a confusi movimenti. Sono lamenti sommessi, gemiti, fino alle grida, che sovrappongono il frastuono di fondo che pervade tutto il DEA, cioè l'area dell'emergenza di un grande ospedale.

Questo genere di suoni è di grande aiuto all'operatore non solo per capire la sede d'origine del problema clinico, ma anche per comprenderne la gravità e la rapidità con cui l'intervento deve essere attivato. Ma, forse contrariamente al pensare comune, meno il paziente si lamenta, più il problema è grave e necessita di rapido trattamento. Infatti ogni rianimatore impara con l'esperienza che il suono più preoccupante, l'allarme di massima emergenza, è l'assenza di suono che, per un operatore abituato a lavorare in un luogo molto rumoroso, spicca come un urlo più acuto degli altri.

L'assenza di lamento è dovuta all'esaurimento fisico dato dal progredire del problema acuto che ha indotto il pazien-

te a recarsi in Pronto Soccorso, da una compromissione dello stato di coscienza che può avere gravità variabile dall'obnubilamento del sensorio al coma profondo, o dalla presenza di un ostacolo di qualunque natura al passaggio dell'aria attraverso la trachea, aria che induce la vibrazio-



Anna Dondi in rianimazione

Anna Dondi è medico chirurgo specializzato in Anestesia e Rianimazione. Dopo un inizio di studi in Medicina Interna, attività più pacata e riflessiva, la sua carriera ha fatto casualmente e inaspettatamente una brusca svolta verso un'attività più fre-

netica e adrenalinica. In seguito alla specializzazione nel 2010 ha esercitato la sua professione nella Rianimazione Generale Universitaria diretta dal Prof. Brazzi e dal 2014 lavora al Pronto Soccorso di Anestesia e Rianimazione dell'Ospedale Moli-

nette di Torino. Svolge attività di didattica presso le Scuole di Infermieristica di Torino, Asti e Ivrea e presso il Corso di Laurea in Odontoiatria. Tra un turno di guardia e l'altro e una lezione e l'altra fa la mamma dei suoi due piccoli Chiara e Emanuele.

ne delle corde vocali e consenta appunto l'emissione di suoni attraverso la bocca. Un paziente silenzioso è, dunque, un paziente che con molta probabilità è affetto da una patologia grave o gravissima; è un paziente che scatena un turbinio di azioni e reazioni che si svolgono in uno spazio di tempo ristrettissimo e in un luogo altrettanto ristretto: attorno al letto di quel malato. E questo turbinio di azioni genera una quantità di suoni complessa ma perfettamente articolata e quasi riproducibile e comprensibile, per un addetto ai lavori, anche se quest'ultimo non è presente sulla scena.

Così, assorta in questi pensieri, eccomi arrivata alla mia fermata. Pochi passi ed entro in Pronto Soccorso. Prendo consegne sulle problematiche rimaste aperte durante il turno pomeridiano, problematiche che mi toccherà di risolvere nella notte e, considerato che al momento non ci sono interventi chirurgici in corso né urgenze di altra natura, mi metto il cicalino nella tasca della divisa e, insieme al mio collega, cerco di addorcirmi la serata prendendo un caffè alla macchinetta nella sala d'aspetto.

Il monitor informa sul numero dei pazienti in attesa di essere visitati nell'area medica, mentre l'altoparlante indica instancabile, giorno e notte, la sala di vi-

sita libera. Via-vai di barelle per i corridoi, pazienti e parenti vocianti in attesa di referti, persone, gente, forse pazienti, d'ogni estrazione e d'ogni provenienza. L'aspetto generale è un po' quello di un aeroporto, ma certamente l'atmosfera è meno giocosa. Ma ecco, in questo frastuono di fondo, il trillo del mio cicalino. Ci siamo. Il mio collega e io in fondo ce l'aspettavamo: tutti i rianimatori imparano presto che lo stato di quiete è il preludio della tempesta.

All'altro capo del telefono l'infermiera mi passa la Centrale Operativa del 118, ovvero il centralino di smistamento dei pazienti che sono trasportati con le ambulanze nei vari ospedali della città. L'operatrice del 118 recita con voce squillante: «Uomo sulla cinquantina, malore al domicilio, GCS 3 sulla scena, in shock verosimilmente emorragico a origine misconosciuta; no IOT; stimato 10 minuti». Il mio collega ha sempre un commento pronto anche nelle situazioni più drammatiche. Sentita indirettamente la telefonata, traduce: «Dunque: un pover'uomo di circa cinquant'anni è in coma grave, respira poco e male, e perde sangue da qualche parte che dobbiamo trovare. Arriverà tra dieci minuti, che ormai sono diventati otto». Però! Altro che tempesta! Gettiamo il caffè nella spazzatura e ci avviamo

a passo deciso nella postazione d'emergenza. Sono le 22 e ci si prepara per una nottata di attività concitata. Informo il personale infermieristico e inizia il turbinio. Ognuno al suo posto, ci si prepara al peggio. Otto o dieci minuti sono pochi, ma sufficienti per preparare al meglio la postazione d'emergenza con uno schema mentale preciso, che in poco tempo entra nel DNA di chi lavora nell'emergenza, al punto da eseguire tutto meccanicamente e da riuscire a fare più cose insieme e con rapidità.

Ciò a cui si fa attenzione sono solo i suoni. Così imposto la macchina per la respirazione artificiale, ossia il ventilatore, e ascolto i suoi respiri, lenti e cadenzati; la macchina soffierà aria all'interno dei polmoni di quell'uomo attraverso un tubo che dalla bocca inserirò in trachea; tale manovra si chiama intubazione oro-tracheale (IOT). Intanto mi attacco al telefono e allerto il chirurgo di guardia con me dell'imminente arrivo di un caso clinico che potrebbe necessitare di intervento chirurgico in emergenza, il personale di sala operatoria, la radiologia per quanto concerne la fase diagnostica e la Banca del Sangue perché ipotizzo la necessità di trasfusioni massive.

Per ogni chiamata poche parole. Nel frattempo il ventilatore respira sempre

## BREVE STORIA DELL'ANESTESIA

Nel corso dei millenni in vari luoghi del mondo gli esseri umani dedussero che usare alcune piante, distillati o tecniche poteva stordire i pazienti al punto di non far loro sentire dolore durante le operazioni o il parto.

I Sumeri usavano probabilmente l'Oppio, ritrovato in reperti del 4000 AC, ma numerose altre piante e tecniche venivano impiegate in vari luoghi ed epoche: la Mandragora, la Datura, la Cannabis, il Giusquiamo nero, i distillati acolicci dalla frutta. Gli Assiri e gli Egiziani, invece,

usavano comprimere la carotide, per provocare lo svenimento del paziente e poter operare gli occhi.

La parola *anestesia* fa la sua prima comparsa nel *Timeo* di Platone (350 AC). Qualche tempo dopo, nei Vangeli, i magi portano a Cristo la Mirra, una resina pregiata e rara usata proprio come anestetico. Il medico cinese *Hua Tuo* (160 DC), operava chirurgicamente usando il *Maifeisan*, un distillato con erbe officinali che procurava una anestesia generale, mentre gli *Inca* (1350 DC) usavano le foglie di

Coca pestate e masticate.

Nel 1525 *Paracelso* usa per la prima volta l'Etere sugli animali. Ci vorrà oltre un secolo per arrivare al primo esperimento di iniezione venosa: *Robert Boyle* inietta Oppio nella vena di un cane, usando una penna di oca, nel 1659.

*Joseph Priestley* scopre nel 1772 il cosiddetto gas esilarante (ossido di diazoto), che inizialmente verrà usato più per divertimento e, solo dal 1800 in poi, per alleviare il dolore in medicina. È difficile capire esattamente chi ha eseguito il pri-

lento e cadenzato, e periodicamente il suo allarme, come una sirena bitonale, mi informa che non ho ancora collegato il paziente, e io lo ascolto per testarne il corretto funzionamento. Le ruote del carrello dell'emergenza cigolano sul pavimento quando viene avvicinato alla postazione d'emergenza e un istante dopo ecco il rumore secco e schioccante provocato dalla rottura del sigillo di plastica apposto dopo ogni controllo effettuato per verificare la presenza di tutto il materiale d'emergenza secondo la buona professione medica e le disposizioni di legge. Il monitor per la registrazione in continuo dell'elettrocardiogramma, della pressione arteriosa del sangue e della quantità di ossigeno nel sangue, che nell'insieme costituiscono i parametri vitali, fischia in attesa del collegamento al paziente.

Passi veloci di tutto il personale. Ed ecco in lontananza la sirena dell'ambulanza, che in prossimità dell'ingresso al Pronto Soccorso si silenzia. Un minuto dopo l'infermiere addetto alla valutazione iniziale del paziente, definita triage, chiama attraverso l'interfono: «Un anestesista in triage!» È arrivato. Otto minuti sono bastati per prepararci al peggio. Ed eccoci qui, io e il collega, di fronte alle porte scorrevoli della Rianimazione che si aprono immediatamente e ci mostrano la scena: due ambulanziere scaricano un

paziente da un'ambulanza di base, cioè senza medico a bordo. È in corso un MCE (massaggio cardiaco esterno), ossia la situazione più grave in assoluto. Il cuore di quel paziente è fermo, il che potrebbe anche significare che l'uomo è tecnicamente morto. Starà a noi far ripartire la 'macchina' il più rapidamente possibile.

Al passaggio della barella il Pronto Soccorso affollato e vocante si zittisce. Silenzio da ogni parte. Unici rumori il monitor che con un suono fastidioso di campane urla l'assenza di qualunque parametro vitale rilevabile, e i passi veloci delle quattro persone attorno alla barella che, mentre corrono alla postazione d'emergenza, eseguono intanto compressioni del torace al ritmo di 30 al minuto. Le informazioni cliniche date dal personale dell'ambulanza durante questo trasporto sono succinte e rapide, ma esaurienti. Senza dubbio, commentiamo col collega, il quadro è ben più grave del previsto, ma la cosa non ci stupisce: la criticità è caratterizzata da cambiamenti repentini del quadro clinico.

Dopo una rapida intubazione, cioè inserimento di un tubo nella trachea, avvenuta senza grosse difficoltà, collego il ventilatore ed ecco il fruscio dell'aria che entra nei polmoni del paziente, come quando si gonfia un palloncino da

bambini. Intanto gli infermieri si alternano nelle compressioni toraciche: sempre 30 al minuto. Da questo momento è un susseguirsi, sovrapporsi, mescolarsi di suoni rapidi e concitati a comporre una musica che si ripropone ad ogni intervento d'emergenza: tintinnii della rottura del vetro delle fiale dei farmaci, rumore di siringhe che aspirano, scroscio di liquidi versati, gracchiare dell'apertura dei pacchetti di cellofan, stridore della plastica dei guanti, cigolii di cassette che scorrono, le campane d'allarme del monitor che urla l'assenza di parametri vitali, il fischio del defibrillatore, cioè l'erogatore di scariche elettriche che precede le mie parole: «Attenzione, via io, via voi, via tutti! Scarico!» Poi l'immediato riavvio delle compressioni toraciche. Il tutto ritmato dal fruscio del ventilatore che, inesorabile, eroga aria nei polmoni per 12 volte al minuto e dal mio ossessivo scandire il tempo che ogni 2 minuti richiedo il controllo dei parametri vitali. E mentre i suoni attorno mi informano sulle condizioni del malato, fornisco indicazioni sui farmaci da somministrare, sui dosaggi e chiedo il conteggio delle dosi totali. Ad ogni domanda la risposta breve e precisa. E intanto fingo di non sentire la disperazione dei famigliari del paziente, seduti fuori dalla Rianimazione, informati dal mio collega delle condizioni del loro congiunto.

Mentre alle mie orecchie giungono informazioni sonore come da un'orchestra che esegue una melodia che arriva alla mia mente senza la necessità che io guardi gli strumenti che producono i singoli suoni, i miei pensieri sono rivolti a cercare di capire perché il cuore di quel paziente si è fermato. Qualcosa è successo in qualche parte dell'organismo che l'ha portato a quella condizione. E la risposta è sempre sonora: pochi secondi dopo il collegamento del paziente alla postazione d'emergenza, la stampante gracchia il primo referto proveniente dal primo campione di sangue prelevato: pochi dati essenziali.

L'ipotesi diagnostica riferita al telefono era corretta. Il paziente ha un valore di emoglobina non compatibile con la vita cioè, in poche parole, sta sanguinando copiosamente all'interno dell'organismo. Scoperta la causa dell'arresto del cuore, tutto è finalizzato a riportare in vita il paziente per metterlo nelle condizioni di sottoporre a intervento chirurgico salvavita ad altissima probabilità di fallimento.

Riconosciuta ecograficamente la sede del sanguinamento, a origine da una rottura dell'aorta, il vaso arterioso più grande del corpo, che porta sangue in tutti i distretti dell'organismo, mentre la 'macchina della rianimazione' procede,

si aggiunge un nuovo strumento rappresentato dall'apparecchio per l'infusione rapida e massiva di sangue. Chiamo al telefono il chirurgo vascolare e convoco per interfono il personale di sala operatoria.

Se il cuore del paziente ripartirà, correremo in sala operatoria e cominceremo un altro tempo del concerto. Venticinque minuti di energia che si sprigiona in pochi metri quadrati. Poi, all'improvviso, per destino e in minima parte per le manovre mediche, le campane del monitor tacciono e compare il battito cardiaco, un po' accelerato ma regolare, ritmico, e anche il suono del doppler dell'ecocardiografia fa percepire flussi regolari durante la contrazione del cuore. È ripartito! Per trenta secondi cade la tensione e tutto il team rilancia un sospiro, mentre il ventilatore insuffla aria instancabile e il monitor informa sulle pulsazioni, ritmiche, cadenzate, armoniose, e sulla quantità di ossigeno presente nel sangue con suono acuto e squillante. Tutti i rumori attorno cessano. Per trenta secondi tutto il personale si ferma e ascolta questa musica e guarda il monitor come ipnotizzato. Solo trenta secondi, però. Poi si ricomincia. Adesso il paziente è di nuovo tecnicamente vivo. Tutte le energie spese fino a questo momento erano volte a riportare in vita il malato e assicurare un flusso di sangue, e dunque una quantità di ossigeno, a tutti

gli organi e in particolar modo al cervello, l'organo più importante e delicato. Ci prepariamo al secondo tempo del concerto. Da ieri sera non vedo il mio collega, che corre da un reparto all'altro dell'ospedale a risolvere problemi d'ogni livello di gravità. Lo chiamo tramite il cicalino e lo informo dell'apertura della prima sala operatoria. In cuor mio spero che non gli occorra aprire la seconda sala. Se questo avvenisse, la postazione d'emergenza resterebbe scoperta e saremmo costretti a chiamare il collega reperibile a casa. Monitor dei parametri vitali, ecografo, apparecchiatura per infusione massiva sono rapidamente scollegati dalla presa elettrica con un colpo secco e sordo; ogni macchina informa con un allarme più o meno acuto sul suo funzionamento a batteria. Stacco il paziente dal ventilatore meccanico, cosa che provoca un allarme più acuto degli altri, e lo collego al pallone di Ambu, uno strumento a forma di pallone connesso alla bombola di ossigeno e ventilo manualmente. Cigolano le ruote di tutte le apparecchiature fino all'apertura automatica delle porte della sala operatoria.

Ora un nuovo tempo del concerto: riparte il ventilatore meccanico col suo fruscio lento, cadenzato, instancabile. Rumore metallico di ferri chirurgici che



mo intervento in anestesia generale, nella storia. La prima operazione di cui ci sia pervenuta notizia storica, sembra quella del dottor *Seishu Hanaoka*, che rimuove un tumore al seno nell'ottobre del 1804. L'anestetico è il *Tsusensan*, a base di *Datura Alba*. L'anno successivo *Friedrich Sertürner* crea la *Morfina* e nella metà del 1800 si comincia infine a parlare di anestesia parziale (ad esempio per l'estrazione dentale). Nonostante tutto, la pratica dell'anestesia è guardata con sospetto e definita spesso "a humbug" che possia-

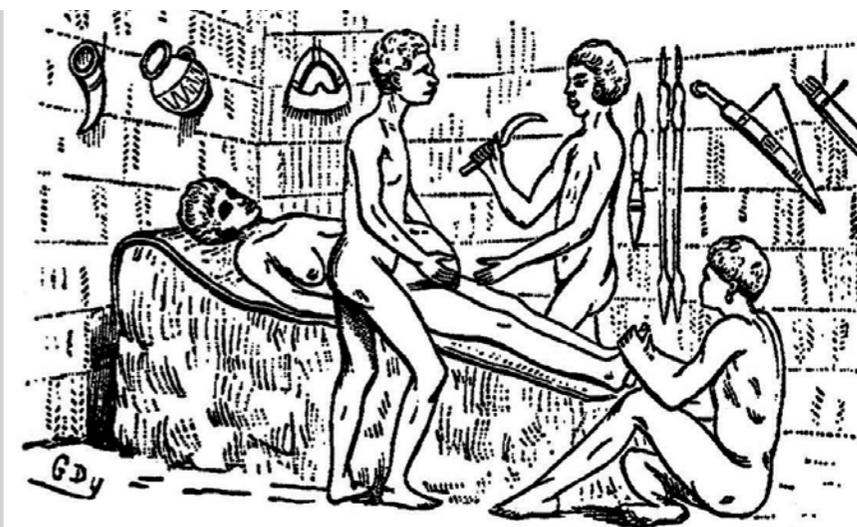
mo tradurre con un eufemistico "stupidezza". Nel 1846 *William Morton* opera per la prima volta in pubblico in anestesia generale, nello *Ether Dome* al *Massachusetts General Hospital* e il giorno viene ancora ricordato come *Ether Day*. Al termine dell'operazione viene annotato da uno dei medici che questa pratica "non è affatto una sciocchezza".

Si fa finalmente strada l'idea dell'anestesia come pratica lecita e indispensabile alla medicina. Nel 1847 *James Simpson* somministra cloroformio per i dolori

del parto, ma questa applicazione trova forti resistenze per causa del dettato biblico "tu, donna, partorirai con dolore".

Una svolta nell'accettazione dell'anestesia avviene quando *John Snow*, nel 1853 e 1857 anestetizza la *Regina Vittoria* per il parto di due dei suoi figli. Questo fatto contribuisce enormemente a "sdoganare" la pratica presso tutti coloro che, nella società, se la possono permettere.

Se in occidente la medicina progrediva, anche nel resto del mondo varie popolazioni avevano ottenuto risultati di



prevale su tutto, poi di nuovo gracchiare di cellofan, rumore basso e prolungato di telerie, rullio di pompe di aspirazione, fiale frantumate, scroscio di liquidi, fischi, sibili e il monitor che, ricollegato alla presa elettrica, continua a fornire le informazioni sui parametri vitali. Nessuna voce umana fino a quando un chirurgo si rivolge a me, anestesista, e mi pone la domanda di rito: «Posso?», cioè: «Posso iniziare l'intervento chirurgico?» Rapido sguardo a tutto ciò che ho intorno: nessun suono stonato o fuori tempo. Al mio «Sì» il concerto prosegue: «Bisturii!»

Da qui si procede a vista: i suoni, sempre gli stessi, si ripetono ma ognuno per conto proprio, non più armoniosi ma casuali e imprevedibili, pur sempre rapidi, concitati, sovrapposti eppure non stonati, per ora, in una corsa contro il tempo. Adesso non resta che sperare. Nulla deve andare storto, nessun suono deve emergere e prevaricare; tutto deve procedere sommessamente e la banda, anche se scompartata, deve continuare a suonare la stessa melodia.

Per sua natura l'intervento è lungo, ma la nottata corre veloce, l'attenzione rivolta ai suoni di tutte le apparecchiature. Guardo l'ora per la prima volta dalle 22 di ieri; sono le 6 del mattino quando il chirurgo mi annuncia: «Chiudiamo.», ovvero iniziamo l'ultimo tempo chirurgi-

co. Piano piano i suoni si riducono, una a una si spengono le apparecchiature fino a quando ecco lo schiocco dei guanti di plastica sfilati, il tintinnio degli ultimi ferri chirurgici posati. L'intervento chirurgico è terminato. Si percepisce solo il ventilatore, 12 soffiare al minuto, il battito cardiaco 80 volte al minuto e il suono acuto del sufficiente ossigeno nel sangue.

Mi strappo la mascherina dalla faccia come si strappa un pezzo di carta, mi sfilo la cuffia e vado a parlare coi parenti del paziente. Il paziente è vivo. Abbiamo lavorato tutta la notte, ma è uscito dalla sala operatoria: il primo obiettivo è raggiunto. La strada sarà lunghissima e non è detta l'ultima parola, ma si riparte da qui. Rumori di baci e abbracci, risate di commozione. Quasi non credono alle mie parole e quasi nemmeno io.

Adesso tutto si placa e rallenta. Passi lenti e regolari di tutto il personale, numeri pronunciati ad alta voce: si conta tutto con precisione matematica e ossessiva: millilitri di sangue persi e trasfusi, volume di farmaci infusi, numero di ferri utilizzati, pacchi di garze aperti, dosaggi totali di farmaci, tempi parziali e totali di rianimazione e intervento chirurgico, ore d'ingresso e uscita dalla sala operatoria. Tutto servirà ai colleghi che tra poco prenderanno le consegne, a proseguire le cure dei pazien-

te nel migliore dei modi. E in sottofondo il ventilatore soffia e il monitor 'batte' le pulsazioni. Usciamo dalla sala operatoria. Il letto viene spinto stancamente alla postazione di rianimazione, non più a quella di emergenza. Mentre ventilo a mano in attesa di ricollegare il paziente al ventilatore meccanico, sento un suono inconfondibile, diverso da tutti gli altri, che dopo tante ore mi riporta alla realtà quotidiana: qualcuno ha preparato il caffè che, ancora caldo, gorgheggia nella caffettiera portata in sala medici. Una visione!

Dopo poco di nuovo il passaggio delle consegne: non rapide come vorrei, purtroppo. Su questo paziente ci sono quasi dieci ore da raccontare e anche il mio collega ha galoppato per l'intera notte in tutto l'ospedale. Poi finalmente passo il cicalino al collega diurno; colazione con calma al bar ed eccomi di nuovo sulla metropolitana. I suoni della notte continuano a rimbombare in testa, si accavalano, si sovrappongono e si mescolano; risento i numeri, ripenso alle emozioni che quei suoni hanno scatenato in me: rammarico, preoccupazione, ansia, angoscia, speranza, soddisfazione.

Adesso è il mio trucco ad essere malandato, mentre le altre signore appaiono fresche e riposato. Io adesso vado a dormire, mentre a voi tocca lavorare, penso con una certa aria di sufficienza.

## CONTRO I MURI CHE DIVIDONO

di Francesco Casciano  
Sindaco di Collegno

L'edizione estiva di "Collegno Notizie" del 1977 aveva in copertina la foto del muro abbattuto del grande manicomio. A quarant'anni di distanza la nostra Città ha voluto ricordare quella decisione simbolica e rivoluzionaria che giunse ben un anno prima della Legge "Basaglia" che sancì la chiusura degli ospedali psichiatrici e una nuova filosofia di cura per le persone affette da disturbi psichici e mentali, restituendo loro la dignità.

Oggi come ieri, Collegno è contro i muri che dividono: è la lezione che ci ha consegnato questa esperienza forte e dolorosa. È dannoso cercare di nascondere o rinchiudere pensieri, paure o persone meglio invece ricercare e sviluppare una capacità complessa di affrontare i problemi.

Sì, i problemi nella società e nella nostra comunità esistono: la difficoltà di inserimento nel mondo del lavoro per i più giovani o di reinserimento per chi perde il

lavoro in età avanzata, stili di vita che ci inducono allo spreco e che inquinano troppo, il progressivo invecchiamento della popolazione, sono temi che ci devono veder impegnati in azioni concrete e mirate.

Pur trattandosi di fenomeni che coinvolgono molte economie avanzate, noi siamo concentrati e impegnati nel sostenere con forza e continuità un disegno strategico per lo sviluppo di una nuova industria non inquinante, internazionalizzata e 4.0, di servizi innovativi, di un commercio diffuso e sempre più differenziato, giacimenti importanti da cui attingere per guardare con fiducia al futuro.

La Città investe per semplificare la burocrazia, attrarre investimenti e favorire la nascita di nuove imprese. Punta sulla mobilità per essere moderna ed ecosostenibile: grazie ad interventi come il Movicentro intorno all'attuale capolinea della Metropolitana Fermi, con la nuova pista ciclopedonale di via Torino che collegherà proprio la nuova stazione della metropolitana alla stazione ferroviaria e gli interventi su corso Francia che si integreranno con la fermata Collegno Centro, la prima a venire realizzata e con il cantiere in fase di apertura.

Questa Amministrazione ha scelto come priorità di investimento l'educazione con il progetto per le scuole del futuro: sicure, accoglienti, intelligenti, funzionali, strutture d'avanguardia capaci di conte-



Francesco Casciano

nerare proposte didattiche innovative di alto contenuto formativo. Da alcuni mesi, inoltre, nella nostra realtà ha trovato sede l'Università di Torino, con il Corso di Laurea in Scienze di Formazione Primaria nella prestigiosa sede della Certosa Realea.

Una Città che guarda al futuro, sull'esempio dei giovani di Piazza Ragazzabile, che in bicicletta percorrono la città aggustando, pulendo e facendo manutenzione ai parchi, ai giochi, alle cose di tutti. E allora tutti insieme al lavoro per rendere Collegno ancora più bella, solidale e vivibile.

Collegno, l'ex-manicomio ora Lavanderia a Vapore, centro danza e spettacoli. Foto di Beppe Giardino.

successo in alcuni campi. Nel 1879 Robert Felkin assiste, esterrefatto, a un intervento di parto cesareo perfettamente riuscito a Bunyoro, nell'Uganda dell'ovest. Le ostetriche locali "anestetizzavano" la donna in difficoltà con il parto con distillato di banane, che usavano anche per sterilizzare la pelle, le mani e gli strumenti. Successivamente cauterizzavano la ferita internamente e chiudevano il taglio con degli spilli metallici. La pratica, riferita dai locali come molto antica, era diffusa anche in Rwanda e aveva un tasso di successo sorprendentemente alto.

Verso la fine del 1800 l'anestesista comincia a diventare una figura medica specifica e ben definita, ma è nel 1900 che l'anestesia si sviluppa a pieno con la progressiva nascita di una quantità di anestetici (sempre più raffinati e con effetti collaterali più controllabili), di pratiche e di macchinari. Nel 1953 l'anestesista Virginia Apgar stila i punteggi Apgar, tutt'ora usati per valutare lo stato di salute dei neonati negli ospedali di tutto il mondo. Apgar è anche la prima donna anestesista cui verrà dedicato un francobollo commemorativo negli USA.



## hanno collaborato

Yuki Aihara	Andrea Catalano	Marco Ferrari	Massimo Marin	Raffaele Pisani	Simone Severino
Irene Abrigo	Ettore Cauvin	Matteo Ferrari	Clarissa Marino	Gian Luigi Pizzetti	Irene Silano
Andrea Albano	Tancredi Celestre	Valentino Ferraro	Nadia Marino	Carmela Pizzulli	Ayben Soyutuna
Fabio Accalai	Giorgia Cervini	Marco Ferrero	Mariangiola Martello	Paolo Poma	Gian Marco Solarolo
Francesco Actis	Nicolò Cessario	Davide Ferrero	Sveva Martin	Giacomo Pomati	Liza Soppi
Giovanni Actis	Angelo Chiarle	Valentina Ferrero	Giulia Masiello	Andrea Postiglione	Amedeo Spagnolo
Martina Amadesi	Francesca Chiesa	Ugo Fiamingo	Pamela Massa	Lucia Pulzone	Alessandro Spagnuolo
Nicolò Amadesi	Domenico Chillemi	Paolo Fiamingo	Arianna Massara	Milena Punzi	Isabella Stabio
Marta Amico	Marco Chiolerio	Alberto Firrincieli	Federica Massola	Caterina Quaranta	Arturo Stalteri
Alessandro Ambrosoli	Roberto Chirici	Walter Fischetti	Carolina Mattioda	Raf Cristiano	Slavcho Stoilkovski
Cristine Anderson	Anna Maria Cigoli	Matteo Forla	Michela Malinverno	Federica Ragnini	Giulia Subba
Alessandro Anglani	Francesco Cipolletta	Elisabetta Fornaresio	Elena Marchi	Livio Ramasso	Gabriella Tallone
Jean Francois Antonioli	Alessandro Cipolletta	Marco Fornengo	Enrico Massimino	Fabrizio Rat Ferrero	Roberto Tansella
Federico Araldi	Luigi Colasanto	Luisa Franchin	Francesco Massimino	Luisa Ratti	Claudio Tarditi
Gianluigi Arnaud	Luca Cometto	Valter Frezzato	Irene Masullo	Marco Ravasini	Paolo Tolomei
Giulia Arnaud	Andreas Como	Daniele Gaido	Adriano Mela	Maurizio Redegoso Kharitian	Mario Stefano Tonda
Bartolomeo Audisio	Giuliana Comoglio	Fulvio Galanti	Massimo Melillo	Stefania Riffero	Luca Tonini Bossi
Dario Avagnina	Laura Cona	Roberto Galfrone	Gilberto Meneghin	Massimo Rissone	Benedetta Toso
Giulia Bachelet	Simone Concas	Chiara Galliano	Maurizio Menicucci	Elena Rivello	Giuliana Toselli
Stefano Badariotti	Giorgio Conforti	Thomas Galliano	Giovanni Messana	Fabio Rizza	Gabriele Totaro
Umberto Badate	Silvia Contarini	Daniele Garabello	Maurizio Messana	Pasqualino Rizzo	Raffaele Totaro
Alessandra Baima Poma	Andrea Cotti	Stefano Giachino	Gianfranco Messina	Filiberto Robba	Francesco Tresso
Massimo Barrera	Matteo Cotti	Paolo Giacone	Leonardo Michetti	Marco Robino	Rossella Tucci
Roberta Beato	Anita Cravero	Massimiliano Giai Basté	Andrea Michetti	Paola Roggero	Arda Tuncer
Simeon Bekchiev	Lorenzo Cremonese	Viola Giancola	Cristina Monti	Marco Rolle	Beatrice Turinnetto
Simone Bellavia	Annarita Crescente	Michele Giacoppo	Francesco Morando	Federica Rolli	Daniele Uberto
Elisa Bellezza	Marlon Crispatzu	Giorgio Giani	Carla Morello	Marilena Rombolà	Luca Vacchetti
Enrico Belzer	Manfred Croci	Roberto Gilio	Francesco Mori	Mauro Rombolà	Stefano Vagnarelli
Maurizio Benedetti	Michol Crosetti	Stefano Giugno	Cecilia Mosesti	Elisa Romeo	Letiza Valle
Simone Benevelli	Kaveh Daneshmand	Sabrina Gorrino	Fabio Musitano	Mattia Rossetti	Cristiana Valenti
Francesco Bergamini	Michele Danzi	Eliana Grasso	Martina Naretto	Ubaldo Rosso	Umberto Vassallo
Andrea Luigi Bertino	Fortunato D'Ascola	Luciano Greco	Fabrizio Nasali	Valentina Rosso	Diego Vasserot
Alberto Bertino	Nicola Davico	Letizia Guglielminoti	Valentina Nebulone	Clara Ruberti	Magdalena Vasilescu
Chiara Bertoglio	Pietro Defeudis	Andrei Imbrea	Giovanna Nicolò	Alberto Rumiano	Manuela Verga
Giovanni Bertoglio	Gerardo Degni	Diana Imbrea	Carola Nicola	Erika Russi	Marita Verga
Sergio Bertolotto	Eduardo Dell'Olio	Santi Interdonato	Keta Nino	Lucia Sacerdoni	Francesco Vernero
Carlo Bettarini	Massimo De Maria	Koram Jablonco	Giorgio Paolo Nicita	Chiara Safina	Michele Verra
Carlo Bicchi	Carlo De Martini	Marlaena Kessick	Roberta Nobile	Stefania Saglietti	Ferdinando Vietti
Chiara Bilinski	Silvano Dematteis	Plamena Krumova	Cecilia Novarino	Fabiola Salaris	Francesca Villiot
Francesco Biraghi	Gianni Denitto	Valentina La Monica	Tugcke Okcesiz	Umberto Salvetti	Cristina Villani
Iorin Bodnarescul	Stefano Deotto	Claudia Lacarrubba	Gian Maria Onadi	Luca Sambataro	Alberto Vindrola
Giorgio Boffa	Marco De Rosas	Andrea Lanza	Giulio Pagano	Giulio Sanna	Benedetta Violetto
Eugenio Boltri	Dario Destefano	Alessandra Leardini	Federica Pallante	Vincenzo Santagata	Stefania Visalli
Elisa Bonavero	Melania Destefano	Antonello Lerda	Enzo Palombella	Emanuela Santino	Gerardo Vitale
Fabrizia Bonavita	Ignazio De Simone	Luca Lombardi	Luca Panicciari	Sara Sartore	Issei Watanabe
Roberto Bonazinga	Claudia Dimke	Diego Losero	Silvia Patelli	Enrico Sartori	Li Xinyu
Alberto Bonetta	Arianna Di Raimondo	Virginia Luca	Maria Grazia Pavignano	Gabriella Scaglia Peyretti	Dong Yang Xing
Giulia Bono	Giorgio Dondi	Benedetta Macario	Alberto Parmentola	Simona Scarrone	Shin Young-Hoon
Davide Borin	Anna Dondi	Luca Magariello	Giulia Pecora	Samuele Sciancalepore	Leonardo Zaccarelli
Caterina Borruso	Matteo Durbanò	Gabriella Malfatti	Pamela Pelaez	Sergio Scibilia	Cristian Zambaia
Caterina Bosa	Alice Enrici	Marco Mandurrino	Eleonora Perolini	Bianca Sconfienza	Ileana Zanellati
Francesco Boschi	Leonardo Enrici Baion	Matteo Mandurrino	Boris Pettzman	Rebecca Scuderi	Sara Zanini
Roberto Caberlotto	Cecilia Fabbro	Simone Manna	Elena Pettigiani	Vittorio Sebeglia	Valerio Zanolli
Flavio Cappello	Gabriele Fabruzzo	Sara Maraston	Davide Pettigiani	Marco Segreto	Meghi Zefi
Matilde Capuis	Alessandro Faccin	Gabriele Marchese	GianPaolo Petrini	Leonardo Semenzato	Ilaria Zorino
Omar Caputi	Fabio Fausone	Giuseppe Marchisio	Tiziano Petronio	Antonmario Semolini	Katia Zunino
Giulia Caputo	Valentina Faussonne	Federica Marco	Carlotta Petruccioli	Renata Seranella	
Serena Carapellese	Marco Fella	Aldo Marietti	Attilio Piovano	Nadezda Sergeeva	
Margherita Casalino	Amedeo Fenoglio		Alan Pipino	Sara Setzu	



Vassily Kandinskij, Giallo, rosso, blu, olio su tela, 1925, Musée national d'art moderne, Parigi.



Gunta Stözl, tappezzeria scanalata "Rosso-verde", 1927/28



A Soldier's tale, illustrazione di Clive Hicks-Jenkins, 2013

Direzione Carlo Maria Amadesi  
 Coordinamento concerti Martina Amadesi  
 Maurizio Messana  
 Montaggi audio-video, assistenza web  
 Marco Rolle  
 Pubblicazioni Neos Edizioni Silvia Ramasso  
 Progetto grafico [www.valentinafaussonne.it](http://www.valentinafaussonne.it)  
 La rivista del Piccolo Auditorium Paradisi è in

distribuzione gratuita. L'Associazione culturale-musicale Piccolo Auditorium Paradisi è una associazione senza scopo di lucro costituita a Torino nel 2001. Ha il fine di promuovere l'attività dei giovani musicisti con concerti e spettacoli in ambiti talora non convenzionali collaborando con altre associazioni rivolte allo stesso bene comune.

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

# RIVISTA DEL PICCOLO AUDITORIUM PARADISI

È in distribuzione gratuita durante tutti i nostri concerti o presso:

*"Neos Edizioni" via Beaulard 31, Torino*

*"Beethoven Haus" via Giuseppe Mazzini 12, Torino*

*"Scritti sulla Musica" via Ugo Foscolo 11/b, Torino*

