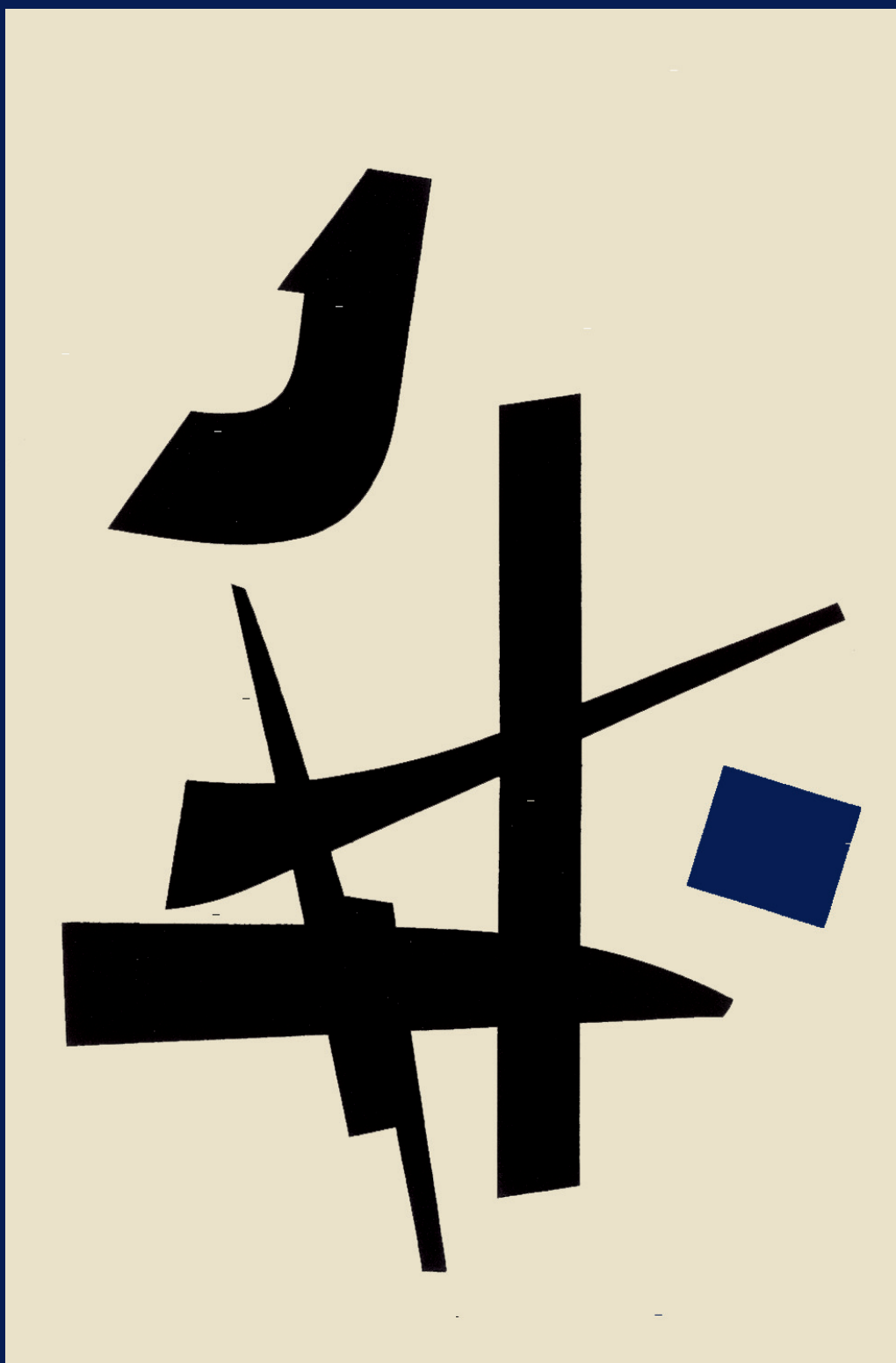


i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi



10

primo semestre

2003

Autorizzazione del
Trib. di Roma n. 425
del 5 ottobre 2001

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in A.P. art. 2
comma 20/c legge 662/96
D.C. Roma

TAX PERÇUE - TASSA RISCOSSA
ROMA - ITALIE

i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi

Sommario

Editoriale	2
<hr/>	
Wolfgang Becker Passione e forma Ringraziamento a Giovanna Sandri	3
<hr/>	
Marianne Schroeder Per Giacinto Scelsi	4
<hr/>	
Giuseppe Chiari Tre Pezzi a Giovanna Sandri	5
<hr/>	
Luca Miti 4 piccoli punti per 3 pezzi musicali	5
<hr/>	
Fabrizio Ottaviucci ... I suoni ... Le onde ... Il tempo ...	6
<hr/>	
Luciano Martinis Il "Distacco dalla terra" Una testimonianza di Giacinto Scelsi sulla danza dei Dervisci egiziani	9
<hr/>	
Antonio Latanza Al di là della Musica, al di là del Suono L'accordatura dell'Universo, Magia Naturale e umana Un itinerario nascosto dalla Musica delle Sfere alle Avanguardie del Novecento (Seconda parte)	10
<hr/>	
Discografia scelsiana a cura di Barbara Pierro	15
<hr/>	
Recensioni e notizie a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini	16

In copertina: Giovanna Sandri, *Neo ideogramma*, litografia a 3 colori, 1988, cm. 50 x 70

In 4^a di copertina: Giuseppe Chiari, *Tre pezzi a Giovanna Sandri*, 2003.

I - Pezzo per foglio. Si strappi una busta

Fondazione Isabella Scelsi

Via di San Teodoro 8, 00186 Roma (Italia)

Tel./Fax 06 6992 0344 - Fax 06 6992 0404

E-mail: fondazione@scelsi.it

Sito web: www.scelsi.it

Direttore responsabile: Luciano Martinis

Comitato di redazione: Wolfgang Becker, Irmela Evangelisti

Segreteria di redazione: Alessandra Carlotta Pellegrini

Grafica: Sandra Holt

Stampa: Tipografia Eurosia - Piazza Santa Eurosia 3 - Roma

Editoriale

Ogni artista continua a vivere nelle opera che lascia, ma ancor più nella memoria delle persone che hanno avuto la fortuna di conoscerli, di aver avuto con loro rapporti di amicizia, di averne tratto stimoli e inquietudini. Quanto sia sottile la linea che divide i vari aspetti della creazione artistica, di come siano vicine le problematiche del Fare quando si parla di Musica, di Poesia, di Pittura, di Creazione in generale, è il dato più importante emerso nel convegno Capitolo Zero Giovanna Sandri – Giacinto Scelsi Alla radice del suono, promosso dall'Associazione Musicale Orphée e dalla nostra Fondazione, e tenutosi a Roma il 24 e 30 aprile di quest'anno. Nella prima delle due giornate, oltre a vari interventi, abbiamo assistito all'esecuzione di ben quattro brani musicali dedicati a Giovanna Sandri, tre dei quali in prima esecuzione assoluta. Pensiamo di fare cosa gradita ai nostri lettori dando inizio alla pubblicazione di materiali su questi pezzi. Riserviamo il primo spazio ad un compositore storico, Giuseppe Chiari; continueremo poi con le opere di Nicola Cisternino, Enrico Cocco e Francesco Cuoghi. Il secondo incontro si è tenuto presso l'Istituto svizzero di Cultura, dove abbiamo ascoltato e ammirato la pianista svizzera Marianne Schroeder, che ha eseguito la Sonata n. 2, la Suite n. 10 (Ka) e Aitsi di Giacinto Scelsi, insieme a Lasciando e Stillness della stessa Schroeder. Il concerto è stato preceduto dalla lettura di Le dieci porte di Zhuang-Zhu - testo poetico che Giovanna Sandri ha dedicato a Giacinto Scelsi - declamata dall'attore Claudio Cipriani.

In occasione dell'ottantesimo compleanno di Michiko Hirayama, l'Archivio Storico della Musica Contemporanea dell'Università "La Sapienza" di Roma ha organizzato, con il sostegno della Fondazione Scelsi, due giornate internazionali di studio dal significativo titolo Voce come soffio/Voce come gesto - Omaggio a Michiko Hirayama. Gli importanti contributi di artisti e studiosi (più di venti) che si sono alternati in queste due giornate ne hanno determinato il pieno successo, dovuto anche al pubblico numeroso, all'organizzazione curata da Simonetta Lux e Daniela Tortora, e naturalmente dalla magia della voce di Michiko Hirayama. In questa occasione 'la festeggiata' ha voluto accanto a sé i suoi allievi, che abbiamo ascoltato in un momento musicale molto intenso. Per tutti i cultori della musica di Scelsi è particolarmente importante sapere che il prezioso patrimonio di conoscenze conservato da Michiko Hirayama è da lei energicamente diffuso, in una prospettiva di continuazione e di sviluppo. Dedicheremo nel prossimo numero ampio spazio a queste giornate ricche di stimoli.

A Michiko, ineguagliabile interprete della musica di Giacinto Scelsi, vanno i nostri migliori auguri e la nostra riconoscenza per l'infaticabile lavoro per tramandare le sue conoscenze 'scelsiane', opera intrapresa già da parecchi anni con la bravura, la forza e il rigore che hanno contraddistinto tutte le sue "imprese". Grazie!

La redazione

Wolfgang Becker

Passione e forma

Ringraziamento a Giovanna Sandri

"Something's written in the State of Denmark".

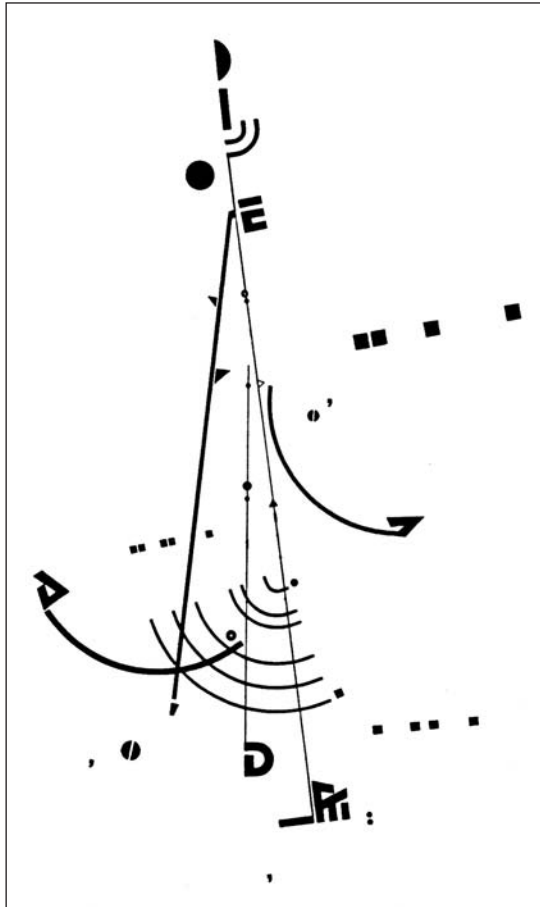
Questo è stato il commento di Giovanna Sandri alla sua nomina come Consigliera - contemporanea alla mia elezione come Presidente - della Fondazione Isabella Scelsi nel settembre del 1999.

Di come avesse ragione ci siamo resi conto parecchie volte durante il processo di rinnovamento della nostra Fondazione, uno sviluppo ancora in atto. Giovanna Sandri amava le citazioni shakespeariane e la lingua inglese, che parlava correntemente e che usava anche a fini poetici; dimostrava di conoscere anche l'*understatement* britannico da come puntualizzava le sue opinioni nelle riunioni della Fondazione.

Chi la visitava nel suo studio/abitazione di Via Rovereto a Roma entrava in un giardino magico di Klingsor. I muri erano tutti tappezzati di quadri e i libri arrivavano fino al soffitto. Dappertutto piccoli oggetti. I ricordi di una vita piena di avventure artistiche, i cimeli del padre, capitano di aviazione, la "lorgette" e gli oggetti da scrivania della madre. Un piccolo museo nel quale i suoi quadri aprivano prospettive sorprendenti.

I primi quadri di Giovanna Sandri sono realizzati con una tecnica che combina elementi pittorici monocromatici e divisionisti. Piccoli elementi con prevalenti valori di blu sovrapposti in molteplici strati a creare una natura immaginaria di alto fascino: un unico colore di base ma vivacemente animato al suo interno da tantissimi piccoli movimenti. In parecchi quadri si può

Giovanna Sandri,
Vibrazioni / suono,
serigrafia, 1985, cm 34 x 22.
Pubblicata in:
O Mesmo Som, *Nugellae 6*,
Il Gabbiano, 1996



scoprire lo sviluppo della figura che entra a poco a poco in questo mondo monocromatico, alle variazioni di segno delle lettere dell'alfabeto, fino alla loro trasformazione da scrittura a pittoriche forme astratte. Un'arte affascinante che mi ricorda in qualche modo la tradizione giapponese.

Lo stesso, nelle immagini della lingua scritta in forma di poesia visuale; in questa, le parole si riuniscono in strutture d'arte, quale contrappunto del senso della poesia rapportato al suo andamento sulla superficie bianca della pagina.

Abbiamo anche vissuto in prima persona questo insieme di elementi contrapposti nella collaborazione di Giovanna Sandri con la Fondazione Isabella Scelsi: un insieme di sensibilità e struttura, di passione e forma. Nell'ultimo anno la malattia le impediva di partecipare alle riunioni, ma anche da lontano il nostro contatto è stato sempre molto intenso. In quel periodo ho avuto con lei lunghi contatti telefonici dalla Germania; conversazioni piene di idee e suggestioni. La Fondazione Isabella Scelsi deve essere molto riconoscente alla visione "al di sopra dei limiti" di Giovanna Sandri.

Marianne Schroeder

Per Giacinto Scelsi

Il mio Maestro Scelsi era una persona meravigliosa. Era un genio. Era una persona buona e generosa. Un vero conte. Dopo il pranzo il suo volto era luminoso e paffuto. Il suo volto era segnato da una naturale disposizione al sorriso, alla gioia provata ogni giorno della sua vita. Era un uomo dai rituali, dalle ispirazioni. Si stendeva volentieri al sole e in modo immediato e improvviso veniva colto dalle ispirazioni. E le sue ispirazioni apparivano in modo così sorprendente, che a volte era possibile percepire il limite della comprensione. In questo e nel modo di gustarsi la gioia di vivere mi ricordava molto Mozart e anche nello splendore della sua esuberanza, che mai diventava morbosa o angosciante. Nemmeno nel momento dello spegnimento. Come il lume di una candela. Mentre si spegneva s'illuminava di musica. E questa illuminazione lo ha reso trasparente in modo radioso così d'avere riflesso di un'esistenza, che unisce questi due estremi grazie a una presenza interiore. Una presenza, che solo un grande maestro possiede.

Non mi sono mai sentita sola mentre eseguivo la sua musica. Dovunque andassi, era sempre con me. La sua maturità lo collegava a tutto e anche nelle situazioni più difficili conservava la sua sicurezza.

Il suo lume, il suo spegnersi era come un accordo che include l'eternità. Ho fatto mia la sua leggerezza d'animo, che mi affascina e che mi ha sempre assorbito in modo totale. Che la sua vita per me possa diventare la realizzazione e anche una speranza che anch'io allo stesso modo fino all'ultimo momento possa come il lume di una candela riflettere il suono e spegnermi in musica.

Così ho imparato, che gioia e dolore sono un profondo processo di purificazione, un processo di maturazione che ci fa da luce, che in tutte le difficoltà della vita possa farci da faro.

Traduzione dal tedesco di Marianna Palfrader

Note al concerto di Marianne Schroeder, avvenuto il 30 aprile 2003 presso l'Istituto Svizzero di Roma, nell'ambito delle manifestazioni dedicate a Giovanna Sandri e intitolate:
Capitolo Zero Giovanna Sandri – Giacinto Scelsi Alla radice del suono

In programma:
Giacinto Scelsi, *Sonata n. 2*
Marianne Schroeder, *Lasciando*
Giacinto Scelsi, *Suite n. 10 (Ka)*
Marianne Schroeder, *Stillness*
Giacinto Scelsi, *Aitsi* per pianoforte amplificato



Giovanna Sandri con Marianne Schroeder, Luciano Martinis e Mayumi Miyata, *Cercle Scelsi*, nell'ambito del Festival "Quaderni Perugini di Musica Contemporanea", Perugia, 1994

Luca Miti

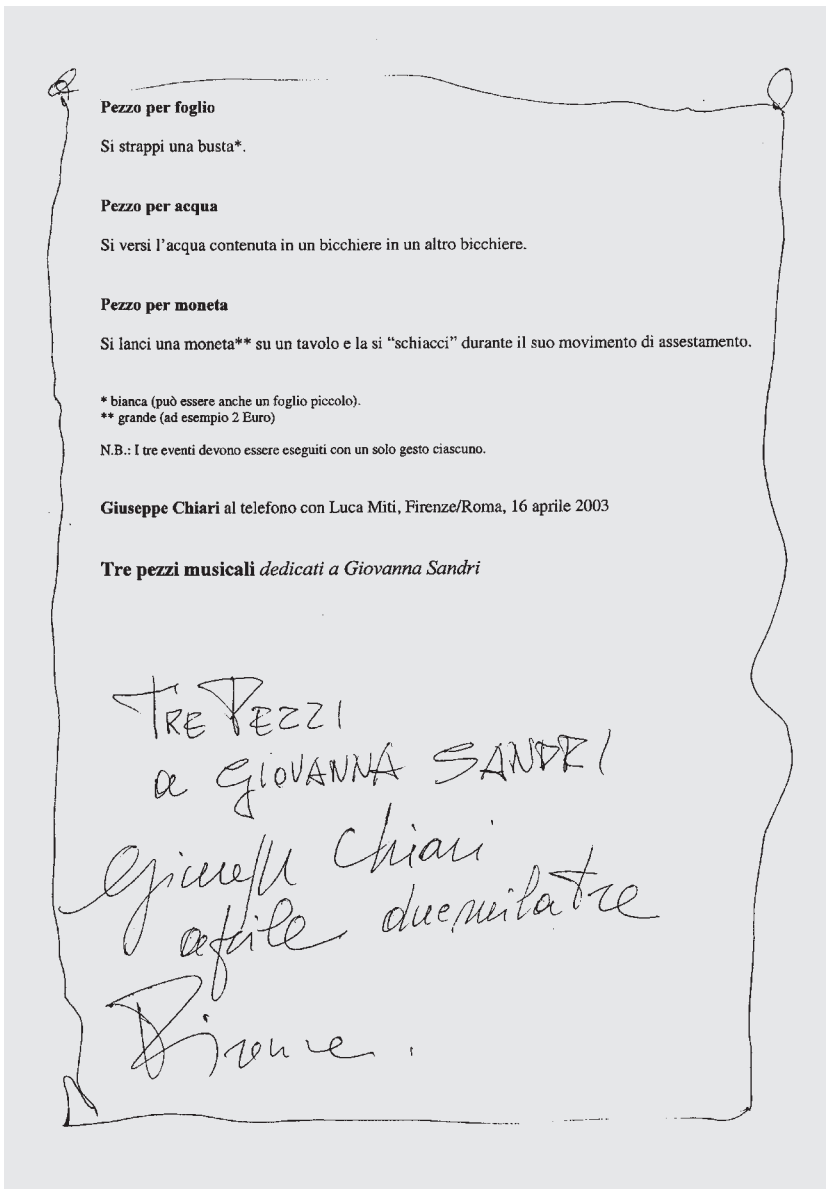
4 piccoli punti per 3 pezzi musicali

1. I *Tre pezzi* per Giovanna Sandri di Giuseppe Chiari¹ nascono al telefono. E questa è una storia curiosa, che vale la pena di raccontare – anche per le altrettanto curiose conseguenze sulla partitura.

I tre eventi che costituiscono i pezzi sono stati prescritti all'esecutore non da una partitura, ma a voce, durante una telefonata (il compositore a Firenze, l'esecutore a Roma). Gli appunti presi frettolosamente in quell'occasione sul mobiletto del telefono sono stati poi trascritti in "bella copia" al computer e successivamente firmati (si sarebbe tentati di dire "approvati") dall'autore. Resta da scoprire dove si trovi il manoscritto originale – che non esiste.

2. Un'analisi dei *Tre pezzi* è rintracciabile in una sorta di (auto)analisi datane dall'autore (sempre al telefono!), dove è nella unicità del gesto che si trova il punto di contatto con il lavoro di Giovanna Sandri.

Chiari conobbe la Sandri, della quale conservava una lettera (in una busta?), mai più ritrovata (ma, si sa, "la casa nasconde ma non ruba").



3. Certo esistono altri – Cage, Xenakis, Evangelisti, Scelsi, ai quali Chiari aggiunge il La Monte Young "protominimalista" -, tutti estremi(sti) e tutti diretti, benché su strade infinitamente differenti, verso la comune direzione della centralità dell'elemento "contenuto" rispetto al fatto sonoro (qui inteso come "linguistico"; benché, certo, in particolare in Scelsi, ma non solo, quel "fatto sonoro" – ora inteso come "valore estetico" – sia contemporaneamente ben vivo).

4. Più di dieci anni fa² ponevo una domanda, una domanda per Giuseppe Chiari: "può esistere la domanda, se e quanto in Giuseppe Chiari, a parte ovviamente tutte le componenti credo primarie del suo lavoro, quelle che fanno della sua musica una "musica brutta", se e quanto viva o forse sopravviva del suono, inteso qui come concreto e bello, in altre parole piacevole (che dà piacere): quello di Schaeffer (*la musique concrète*; per quanto, si narra, "Romper è un esempio di musica concreta nel reale senso della parola") o di Nono (per quel poco che ricordo, la troppa bellezza della musica del compositore veneziano, con le accuse di allora; ma questo, forse, è un altro discorso. O forse è proprio il centro di questa domanda)."

(1) La cui prima esecuzione assoluta è avvenuta di mia mano il 24 aprile 2003, nell'ambito del seminario *Capitolo Zero Giovanna Sandri - Giacinto Scelsi Alla radice del suono*, svoltosi quel pomeriggio al Museo d'Arte Contemporanea di Roma.

(2) Precisamente il 18 novembre 1991; quel breve testo, nato per chissà quale destinazione e rimasto invece inedito, aveva anche un titolo: "(Una domanda per Giuseppe Chiari)", naturalmente.

Fabrizio Ottaviucci

... I suoni ... Le onde ... Il tempo ...

parte prima

Nella musica di Giacinto Scelsi la dimensione temporale prevalente è il “divenire”: la pulsazione ritmica trascina il susseguirsi degli eventi in una mutevole, elastica e fluida metamorfosi metrica.

Essa ogni tanto si acquieta e si cristallizza nel suo opposto: la stasi, completa, profonda (“gli agitati se ne astengano”) ¹, vicina alla pace evocata dal sacro suono orientale dell’Om. Quell’Om che il pianoforte di Scelsi evoca direttamente nella suite *Bot-ba* (“echi di monasteri”) e che incrocia a movimenti alterni tutte le successive suite.

È da quell’Om, da quei suoni “immobili” e pieni di significato, quasi fossero liberi dalle coordinate temporali e coscienti dell’eternità, è da questo suono-pensiero che il ritmo nella musica di Scelsi prende forma.

Dal suono che diventa onda nasce il tempo del divenire.

Un suono che ha il potere di condurre alla contemplazione delle prospettive profondità timbriche, gli abissi delle fondamentali e le vertigini degli armonici, un suono che emana onde dalle quali scaturisce l’oscillazione, quindi il movimento.

Così ogni cellula trae il suo impulso ritmico dalla precedente, in un elastico scambio di contraccolpi, che costringono l’interprete ad aderire alla Verità del momento.

Poiché per l’interprete è essenziale credere alla catarsi inevitabile a cui si avvicina ogni volta che vuol scendere al “centro del suono” seguendo gli itinerari scelsiani.

In senso operativo il ritmo indica il gesto; diviene gesto; il gesto del pianista è il suo parlare, nel gesto modula i microritmi, li scioglie o li cristallizza, li asciuga o li liquefa.

Il gesto, punto di equilibrio tra il respiro e la volontà, quale metronomo nella musica di Scelsi. Naturalmente concordo che “la strada da seguire sia la primaria acquisizione della precisione, per poi liberarla alla luce della consapevolezza, preliminarmente attinta, dal testo generale” ² e che quindi ogni opera vada prima studiata partendo dal suggerimento figurativo esatto che il pentagramma esprime ma aggiungo che per cogliere la massima espressione della dimensione ritmica è necessario arrivare alla comprensione del gesto.

Un gesto ampio, come legature immaginarie di ribattuti polifonici, un gesto minuto, fatto di micromovimenti dinamici, pulviscolari, brevissimi, eppur ognuno caratterizzato da una identità completa.

parte seconda

Incontrai il Maestro Scelsi nell’85 circa e lo visitai per tre volte nella sua casa romana: gli piacque il mio modo di improvvisare al pianoforte e il mio interesse per la cultura orientale; così mi regalò gli spartiti di alcune sue opere pianistiche, nei successivi incontri approfondite. Ero molto giovane, parlammo soprattutto di yoga; sull’andamento temporale dei suoi brani ricordo che riferendosi al primo movimento della *Suite n. 10* mi disse di “cercare il mio tempo, quello era il tempo giusto”.

Uno degli spartiti regalatomi era un’edizione in litografia delle *Quattro illustrazioni sulle metamorfosi di Visnù*. Qualche tempo fa, confrontandola con l’edizione Schirmer ho notato parecchie e interessanti differenze di scrittura ritmica tra le due stesure.

L’esistenza di due versioni può essere spiegata considerando che le *Quattro Illustrazioni* sono una delle opere pianistiche nate in improvvisazione, poi registrate e finalmente trascritte ed elaborate. Sembrerebbe che Scelsi abbia elaborato la seconda versione, diversi anni dopo la pubblicazione della Schirmer. Un pianista ebbe occasione di sentire la registrazione della

(1) *Suite n. 9 Ttai*: «Una successione di episodi che esprime alternativamente il Tempo, più precisamente, il Tempo in movimento e l’Uomo come simbolizzato da cattedrali o da monasteri, con il suono dell’Om sacro. Questa suite deve essere ascoltata e suonata con la più grande calma interiore. Gli agitati se ne astengano!» (Questo il titolo completo).

(2) Annamaria Morini, *Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono*, a cura di Pierre Albert Castanet e Nicola Cisternino, La Spezia, Luna Editore, 2001, pp. 234-239.

versione successiva suonata dalla stesso Scelsi. Le “indagini” sul caso sono ancora in corso. Ciò che conta è che il Maestro ha consegnato alla storia entrambe le versioni e le ha così legittimate quali simboli autentici del suo pensiero. Due gemelli le cui differenze parlano di notazione ritmica, suggeriscono il riferimento al gesto.

Attraverso il ricondurre il suono al gesto le due partiture si sovrappongono in un'unica interpretazione.

parte terza

Avviciniamoci ai pentagrammi della prima illustrazione:

Nell'edizione Schirmer troviamo “Sostenuto” e l'indicazione metronometrica $\text{♩} = 72$; nell'inedito nessuna indicazione agogica e $\text{♩} = 112$ di metronomo. Proseguendo nel confronto dei metronomi troviamo un $\text{♩} = 80$ e “poco più mosso” nella Schirmer e $\text{♩} = 88$ nell'inedito. Le indicazioni di accelerazione e ritenendo sono più scarse in quest'ultimo ma coincidono perfettamente, ad eccezione di una importante accelerazione fino a $\text{♩} = 112$ (da 80), intuibile ma non scritta nella litografia. L'ultima sezione è $\text{♩} = 72$ nella Schirmer e $\text{♩} = 84$ nell'altra. Sugli aggettivi si è più ricchi nell'inedito: al solo “lontano” della prima si aggiungono anche “sognante” e “morbido”.

Queste considerazioni sul metronomo dai suggerimenti elastici si devono collegare con quel continuo flusso di *accelerazioni fino a*, di *ritenuti fino a*, che come onde d'oceano, muovono ampie parti dei percorsi scelsiani. In questo itinerario dove il gesto è signore del tempo (ricordiamo gesto ampio e gesto minuto) il metronomo rischierà di avere il mal di mare.

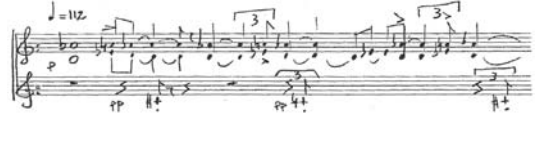
Vediamo ora un'altra differenza di grafia del tempo: nell'edizione Schirmer si segue una suddivisione per battute molto strutturata mentre nella litografia vi sono misure molto ampie. In quest'ultima lo schema grafico-formale appare più agile e fluido mentre nella misurazione in battute sembra non individuarsi bene il confine del gesto, della piccola attesa che ingloba e pretende e può essere perciò istigatrice di tirannie metronometriche.

Confrontiamo ora in dettaglio alcuni esempi:

edizione Schirmer



litografia autografa



Osserviamo che la figura relativa al bicordo iniziale varia da 3 a 4 quarti. Queste differenze sono una costante nel confronto tra le due versioni, ogni qualvolta si incontrano suoni di appoggio, suoni lunghi. Per me sta a significare che la durata di un suono “statico” (vedi prima parte) va misurata soprattutto nella profondità timbrica e più ancora nella dimensione interiore.

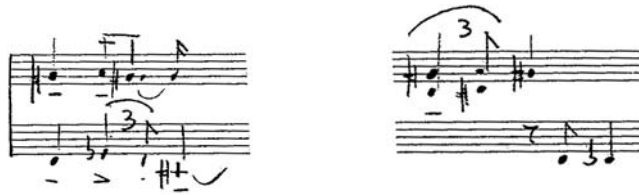
Notiamo ora che i tre accenti dell'azione, del gesto, si dispongono in modo diverso; in un caso in terzina dentro un movimento, nell'altro occupando due movimenti e distendendosi in modo binario.

La versione unificatrice è quella di un gesto comprendente due accenti della mano destra e un terzo, come di sfuggita, della sinistra. L'importante è coglierne il senso obliquo, mellifluido, esotico contenuto in modo diverso in ogni ripetizione (la prima parte è costituita di 15 ripetizioni-variazioni di questo gesto). In questo, poco conta pensare in binario o ternario; si necessita invece di molto intuito, che nel caso di Scelsi, si può chiamare ispirazione.

Le due versioni ritmiche della scrittura sono tuttavia una griglia ed una porta importante per accedere alle suggestioni descritte. La lieve diversità delle due stesure ci spinge ad una indagine che ci conduce alla comprensione di alcune delle possibili verità congelate nelle grafie scelsiane.

Il gesto va indagato e compreso, e assimilandolo ci si sottopone ad un rituale interiore tra i più straordinari; è il vero miele di ogni “esecutore” il lasciarsi sedurre da innumerevoli gesti interni ed esterni, realizzando l'effetto catartico della musica; questo avviene per ogni percorso dei grandi, per ogni pagina della grande musica. Maggiormente questo atteggiamento spirituale deve sostenere la ricerca dei gesti nell'opera di un maestro che rivolgeva il suo pensiero alle stesse finalità e necessità.

La stessa griglia nata dalla sovrapposizione dei due esempi seguenti
edizione Schirmer *litografia autografa*



porta al gesto della “caduta”, in quattro micromovimenti. Cambia anche, per la legge dei citati “contraccolpi ritmici”, l’appoggio in battere e la partenza in levare del primo bicordo. La versione Schirmer sembra suggerire comunque meglio la metafora della caduta.

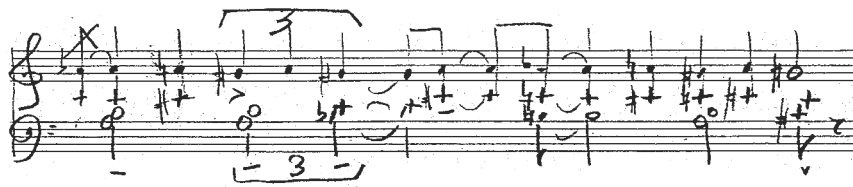
Nell’esempio seguente ogni pianista può facilmente capire che la litografia è più eloquente:
edizione Schirmer *litografia autografa*



In quest’altro raffronto notiamo che le due versioni, una ternaria sincopata mista a misure binarie



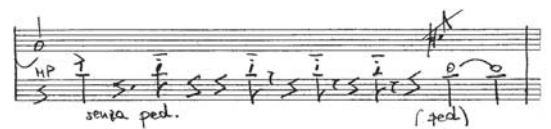
e una binaria sincopata con al centro una terzina su due movimenti



esprimono entrambe il senso dell’oscillazione, della fluttuazione del metro, in cui il confine 2 – 3 si dissolve in qualcosa tra l’uno e lo zero; una metrica che poggia sulla relazione del singolo gesto con la gestualità ampia ed espressiva dell’intera frase.

Nell’ultimo esempio
edizione Schirmer

litografia autografa



notiamo sei re disposti a creare spazio, attraverso l’uso di diversi colori.

Essi sono rintocchi, il gesto è un rintocco che accetta il suggerimento delle oscillazioni degli armonici del sol diesis, poi del vuoto (senza pedale) poi del calore dello smorzatore alzato e della compagnia del do diesis acuto.

La misurazione delle pause tra i re differisce sensibilmente; maggiori le pause e diverse le accentuazioni. La prova del suono è la chiave per interpretare le differenze. Suonando con cura le due versioni e aprendo mente e cuore alla percezione del suggerimento interiore si potrà comprendere la “verità” contenuta nel pensiero compositivo e spirituale di Giacinto Scelsi.

Luciano Martinis

Il “Distacco dalla terra”

Una testimonianza di Giacinto Scelsi sulla danza dei Dervisci egiziani

Il riferimento a Helmut Ritter e alla sua descrizione della danza dei dervisci riportata da Antonio Latanza nel saggio in pubblicazione nella nostra rivista (si veda n. 9, p. 12 e seguenti) mi ha riportato alla mente un’analoga descrizione di Giacinto Scelsi. La sua testimonianza è contemporanea a quella del grande orientalista.

Giacinto Scelsi compì un viaggio in Egitto nel 1929, all’età di 24 anni.

S’imbarcò a Napoli sul piroscafo Esperia e dopo un viaggio alquanto movimentato giunse ad Alessandria.

Era ospite dalla sorella Isabella, sposata a un egiziano di origine siriana, il conte Patrice de Zogheb.

Ben presto alla sfarzosa vita che conduceva la comunità cosmopolita nell’Egitto di quegli anni, preferì fare esperienze personali e interessarsi agli aspetti più segreti delle varie culture ancora presenti in quella terra millenaria.

Così scopriamo che il giovane Giacinto Scelsi era già attratto da una delle componenti che maggiormente segneranno la sua lunga vita: l’esoterismo.



Danza di Dervisci egiziani in un’incisione dell’800

turisti - e debbo dire che rimasi molto impressionato dalla cerimonia nel corso della quale i Dervisci giravano, giravano vorticosamente su se stessi, con le sottane che si sollevavano orizzontalmente per la forza centrifuga, evidentemente in preda ad una sorta di stupore mistico, di estasi, più o meno provocata da queste evoluzioni circolari - e forse anche da altro: non so. Certo si è che considero una vera fortuna aver potuto assistere a quella danza rituale.

...E naturalmente mi parlò anche del Sufismo - che io conoscevo solo vagamente - e dello splendore dei loro testi mistici, oltretutto poetici: grandi esseri, veramente grandi. E mi parlò anche del Dikir, di questa specie di Yoga maomettano, mussulmano, una sorta di Mantra-Yoga. ...».¹

Il suo viaggio proseguì poi per tutto il Vicino Oriente; attraversò il Canale di Suez in barca a remi, visitò i Luoghi Sacri della Palestina, il Santo Sepolcro, il Muro del Pianto, il Monte Tabor, il Monte Carmelo, il lago di Tiberiade, dove ebbe una curiosa esperienza di ebbrezza. Della notte passata nell’Orto degli Ulivi riportò una impressione talmente profonda che non ne volle mai parlare, attribuendo a questo fatto valore iniziatico.

Passò poi in Siria, in Turchia ed infine visitò la Grecia.

Si potrebbe considerare questo viaggio come l’inizio del progressivo allontanamento dal tipo di vita che aveva condotto fino a quel momento, e la scelta definitiva di dedicarsi alla composizione musicale; dello stesso anno è infatti la sua prima opera, *Chemin du coeur*.

(1) Questo brano è tratto da: Giacinto Scelsi, “Il sogno 101”, inedito.

Antonio Latanza

Al di là della Musica, al di là del Suono L'accordatura dell'Universo, Magia Naturale e umana

Un itinerario nascosto dalla Musica delle Sfere alle Avanguardie del Novecento

Seconda parte

(Segue da «i suoni, le onde...», n. 9, 2002)

La seconda categoria nell'ambito della *musica instrumentalis* è quella rappresentata dagli strumenti meccanici. La storia della meccanica applicata agli strumenti musicali è assai ricca e articolata.

L'aspirazione alla meccanizzazione della musica è molto antica. Se le prime realizzazioni di rilievo sono ascrivibili alla fine del Quattrocento, le creazioni tecniche più sbalorditive risalgono al periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Ognuno comprende come non sia cosa da poco fare in modo che un organo, un'arpa o una spinetta suonino a prescindere dall'intervento umano; immaginiamo poi cosa possa voler dire automatizzare un violino (per natura profondamente refrattario alla meccanizzazione), un pianoforte o un'intera orchestra.

Vale la pena di chiedersi quali furono le ragioni di tutto questo affannarsi.

Occorre ricordare che l'epoca d'oro della meccanizzazione applicata agli strumenti musicali si situa tra la seconda metà del XIX secolo e gli anni Trenta del XX, circa otto decenni che raccolsero le esperienze maturate nei secoli precedenti e le misero a frutto in modo stupefacente.

I motivi delle grandi affermazioni conseguite dalle industrie allora impegnate in questo settore sono facilmente individuabili nell'assenza del grammofofono prima e, più tardi, nella imperfezione dei primi dischi a 78 giri. Con l'avvento dell'incisione elettrica (1925) la registrazione discografica spiccò un notevole balzo qualitativo e il disco, aiutato in modo determinante dal costo dei grammofofoni, davvero irrisorio a paragone di quelli delle mac-

chine musicali automatiche, soppiantò completamente e definitivamente ogni tipo di strumento meccanico.

Se però questa spiegazione sembra bene attagliarsi alla più recente stagione, essa tuttavia non coglie le radici della verità perché non indaga sulle più intime ragioni che hanno spinto l'uomo alla meccanizzazione del suono.

Eugenio Battisti nel suo *L'Antirinascimento* (Feltrinelli, Milano, 1962, p. 220) riporta con estrema acutezza alcune parole tratte dalla relazione che Valentino Braitenberg presentò nel 1958 alla Società Filosofica di Roma: nei meccanismi automatici «l'uomo cerca di realizzare alcune proprietà della sostanza vivente in un materiale maneggevole e familiare, con la speranza di trovare la formula della vita divorziata dalla sostanza, che ne è generalmente la portatrice». Cosa altro, insomma, se non una (assai particolare) imitazione della natura percorsa attraverso l'invenzione meccanica? Non importa poi se l'intrico meccanico divenga un mero gioco o un'astrazione. Questi prodigi appartengono a un mondo che non esito a definire sconosciuto, almeno per quanto riguarda il nostro Paese. La materia della quale parliamo è vastissima se si tiene presente che l'idea di automatizzare il suono è assai antica.

Il colosso di Memnone - Una tecnologia naturale assai meno aleatoria di quella dell'arpa eolia fu applicata nei tempi antichi alla costruzione di strumenti idraulici, per i quali l'aggettivo "musicali" potrebbe più propriamente sostituirsi con "sonori". I principi sui quali questi funzionavano vennero applicati in Egitto a uno dei due colossi di Memnone ancora oggi esistenti, sebbene in rovina, presso Tebe.

Numerose antiche testimonianze riferiscono che quando il sole raggiungeva una certa inclinazione la statua emetteva dei suoni che ispiravano timore. Tacito scrive (*Annali*, II, 61) che la statua, quando veniva colpita dai raggi del sole, emetteva "*vocalem sonum*".

Pausania (1, 42, 3) scrive, con maggior precisione, che il suono prodotto dalla statua assomigliava a quello di una cetra sulla quale si rompa una corda. A sua volta, Strabone riferisce che a causa del terremoto del 27 a.C. il Colosso subì gravi danni, fessurandosi dalla spalla al bacino. Il suono che rese il Colosso tanto famoso nell'antichità era probabilmente generato da una o più colonne d'aria collocate all'interno della struttura in arenaria. Nel 1615 Salomon de Caus formula un'ipotesi di funzionamento del congegno: un serbatoio sigillato metallico ed ermeticamente chiuso viene parzialmente riempito d'acqua; quando il recipiente viene scaldato dal sole, l'aria surriscaldata costringe l'acqua a fuoriuscire attraverso un sifone, e a riversarsi quindi in un secondo serbatoio. A sua volta, l'aria che viene espulsa dal secondo serbatoio raggiunge le canne generando il suono.

Da parte sua, anche Kircher offre una personale interpretazione tecnica atta a spiegare il funziona-



In questa immagine e nelle due successive, macchine sonore da: Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Parigi, 1588

mento del congegno egizio (Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Roma, 1652-54): l'aria calda, fuoriuscendo da un condotto, pone in rotazione una turbina sulla quale sono infisse delle lamelle; queste posseggono una duplice funzione: ricevono dal basso il getto d'aria e via via che ruotano percuotono delle corde che, utilizzando diverse intonazioni, producono un suono capace di imitare la voce umana.

Se queste sono state le ipotesi maggiormente accreditate durante gli ultimi tre secoli, è qui doveroso illustrare una teoria assai suggestiva affermata durante gli anni più recenti. I colossi di Memnone sono composti di quarzi arenitici della Nubia; questa pietra, al pari delle arenarie, delle quarziti e delle rocce granitoidi, se riscaldate rapidamente, sono in grado di produrre onde sonore per gli attriti tra i diversi componenti cristallini. Analoghe proprietà hanno anche le itacolumite del Brasile.

Un'ipotesi fondata mi sembra quella di individuare nel colosso di Memnone l'origine del mito antico che ruota intorno alla statua parlante, mito che tanta eco avrebbe suscitato nel corso dei secoli, non solo nelle numerose proposte meccaniche di automi, ma anche nel più vasto mondo culturale, fino a *Don Giovanni* di Lorenzo Da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart.

Le origini - Già Platone (IV sec. a. C.) sembra avesse realizzato una *klepsydra*, sorta di orologio a flauti, che scandiva le ore servendosi di canne in cui l'aria arrivava dopo essere stata compressa idraulicamente. Lo riferisce Athenaios, fonte solitamente attendibile; il congegno non doveva apparire troppo diverso dai *flötenhur* del XVIII secolo.

Due secoli più tardi un altro greco, Ctesibio, autore di numerose invenzioni, sembra descrivere un organo idraulico azionato da un cilindro. Forse questi congegni non andavano molto al di là dell'imitazione del canto degli uccelli, della produzione dei suoni singoli o, comunque, non strettamente attinenti al concetto di musica.

È un fatto che la scienza araba tramandò in molti suoi scritti l'antica scienza greca. Al mondo arabo risalgono infatti importanti realizzazioni meccaniche, a partire dal IX secolo d. C.

In Occidente, all'XI secolo risalgono i *carillon di campane*, gigantesche sonerie di campane.

L'*organo idraulico* automatico italiano dei secoli XVI-XVIII - Non desta meraviglia la circostanza che il funzionamento degli organi idraulici sia circondato da un alone di mistero e quasi di magia; non più comprensibili infatti appaiono i pur semplici procedimenti di compressione idraulica dell'aria o di stabilizzazione idraulica della pressione che nei secoli precedenti erano utilizzati per alimentare quegli strumenti.

L'organo idraulico automatico è noto soprattutto per essere stato descritto nella *Musurgia Universalis* da Athanasius Kircher (Roma, 1650). Si differenzia dall'organo descritto dai Banu Musa (Bagdad, IX secolo d. C.) non solo perchè dotato di numerose canne, ma, soprattutto, per la diversità del sistema adottato per la sua alimentazione.

Esso era assai semplice e assai ingegnoso, come dopo vedremo più dettagliatamente. Basterà per il momento dire che, diversamente dal congegno descritto dai Banu Musa, l'acqua, scendendo dall'alto vorticosamente in un tubo, risucchia con sé naturalmente l'aria dalla quale si divide, a valle, nella cosiddetta "camera eolia": in sostanza si crea una vera e propria emulsione.

Scriva il Kircher che il procedimento era in uso presso le fornaci e gli altiforni per alimentare il fuoco delle fucine: «*Habet autem huius modi camerae maximum usum in omni negotio fabrilis, hic enim in Italia passim ferrariis officinis cudenta instrumenta, perpetuum ventum suppeditant*». Queste parole sembrano implicitamente attestare che l'applicazione all'organo del procedimento descritto costituisce un impiego eterodosso.

La storia ci rivela che il primo organo idraulico automatico a emulsione fu costruito a Tivoli intorno al 1569.

Un codice iconografico reperito in tempi recenti da Eugenio Battisti (Biblioteca Bavarese di Monaco, n. 242) ci riferisce che un organo idraulico a emulsione, ma non automatico, venne ideato da Giovanni Fontana tra il 1425 e il 1432. Lo stesso Bat-

tisti propone questa datazione nella sua edizione moderna (Arcadia Edizioni, 1984). In esso Fontana attribuisce a se stesso l'invenzione dell'organo idraulico. Si tratta forse, più che di un'invenzione (infatti già allora gli altiforni utilizzavano il congegno, come dimostrano gli impianti della ferriera di Pescia Fiorentina), di un'applicazione all'organo inedita e mai fino ad allora tentata. È infatti certo che nel codice di Fontana appare la prima notizia di un organo idraulico a emulsione, facente cioè impiego della camera eolia. Ma l'auto-attribuzione in fondo non è peregrina quand'anche si considerino altri trattati tecnici assai significativi che al tempo di Fontana dovevano essere conosciuti. Gli organi idraulici automatici a emulsione vennero creati soltanto in Italia. Essi si situano nello spazio di circa due secoli: dalla metà del XVI secolo alla metà del XVIII. Collocati in residenze patrizie e più spesso in splendidi giardini, gli organi idraulici erano spesso dotati di congegni complementari, spettacolari e fastosi quali automi, strumenti a percussione ed effetti rumoristici.

Gli organi idraulici, a volte impreziositi da sottintesi magici o filosofici, assecondavano *in toto* la sensibilità del tempo. Meccanismi di una ingegnosità a volte straripante, essi toccavano molto da vicino le corde della suggestione, dell'incantamento e di quella "maraviglia" che proprio alla fine del Cinquecento Giovanni Battista Marini veniva scoprendo. In questo senso ha un valore emblematico il fatto che il Marini e il primo organo idraulico automatico ad emulsione siano nati a distanza di appena un anno, rispettivamente nel 1568 e nel 1569.

La chiave del meccanismo dell'organo idraulico automatico è costituita dalla cosiddetta "camera eolia" nella quale arriva, per caduta, l'acqua mescolata all'aria: questa miscelazione avviene nel momento in cui l'acqua inizia la sua caduta.

Quanto mai interessante è una caratteristica propria a molti dei brani scritti per organo idraulico. Essi non sono destinati ad una esecuzione normale, bensì ad una esecuzione di tipo meccanico. Ciò comporta che per queste musiche non si pone alcun problema di carattere esecutivo poiché il sistema meccanico è in grado di superare qualsiasi complessità di scrittura. È questa una prassi che durò assai a lungo fino a entrare in pieno Novecento nei rulli di carta perforata per pianoforte meccanico di Stravinsky, Hindemith, Casella, ecc. e in epoca a noi contemporanea (gli esperimenti di Conlon Nancarrow). Con proprietà scrive Kircher nella *Musurgia* (p. 326): «*Certum est cylindrum nostrum phonacticum eas exhibere modulationes, ad quas reddendas nulla manuum agilitas et aptitudo sufficiat*».

Nel 1664 Gaspar Schott gli farà eco: «*Cylinder phonotacticus omnem organaedorum industriam agilitatemque digitorum multi parasangis post se relinquit*» (*Technica curiosa*, Würzburg, 1664).

Insomma, le composizioni scritte appositamente per gli strumenti meccanici sono spesso ineseguibili con mezzi normali.

Occorre sottolineare che l'organo idraulico nei giardini italiani non era un organo da concerto. Il suo suono doveva spandersi delicatamente nei giardini e costituire una delle delizie in cui si mescolavano insieme natura e artificio.

La logica tecnica del congegno ci aiuta a comprendere che il funzionamento dell'organo era alternativo rispetto a quello della fontana (l'alternativa veniva certamente causata dal semplice azionamento di un comando meccanico). Merita a questo proposito di citare una notizia, datata 5 febbraio 1788, ritrovata da Vincenzo Pacifici nell'Archivio di Stato di Modena. Essa si riferisce all'organo idraulico di Tivoli: «... quest'acqua, quando l'organo era fermo, si riversava in vari zampilli che provocavano il cosiddetto diluvio».

Un effetto stupefacente e una meraviglia mozzafiato doveva cogliere l'inavvertito visitatore del giardino quando al cessare degli scrosci dell'acqua subentrava il suono dell'organo.

I soli due strumenti di cui si conservi qualche traccia sono a noi pervenuti in condizioni di forte degrado e non certo numerose sono le testimonianze tecniche rimasteci. Abbondano invece i resoconti dei viaggiatori, memorialisti, ecc.

Una cattiva sorte colpì questi congegni; l'incedere del tempo, l'incuria, le manomissioni se non le distruzioni si accanirono contro questi veri e propri prodigi della tecnologia naturale applicata alla musica.

Malauguratamente, poi, il numero degli organi idraulici realizzati in Italia (giacché i non italiani, che costituiscono un argomento in questa sede trascurabile, è assai esiguo). Li elenco in ordine cronologico. Tivoli: Villa d'Este, strumento finito nel 1569-70 circa; Firenze: Villa Pratolino, strumento iniziato nel 1569 e terminato nel 1580 circa; Ferrara: Isola Belvedere, organo progettato nel 1598 e forse mai costruito; Roma: Palazzo del Quirinale, strumento costruito nel 1598 e rimaneggiato tra il 1647 il 1648; Frascati: Villa Aldobrandini, strumento finito intorno al 1620; Napoli: Palazzo Reale, strumento costruito nel 1746; Roma: Villa Pamphili, strumento costruito nel 1758/59.

Comune a tutti era lo schema costruttivo di base, assai bene esemplificato nell'iconismo XXII della *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher.

Il cuore del sistema era, come abbiamo già detto, la "camera eolia", un invaso a tenuta stagna dalla capacità variabile (al Quirinale meno di un metro cubo, a Tivoli oltre 2 metri cubi); esso veniva costruito in mattoni (Quirinale) o scavato nella pietra (Tivoli).

Assai semplice era il metodo utilizzato. L'emulsione avveniva sulla sommità del condotto discendente, facendo sì che l'acqua, assai abbondante, circondasse l'imbocco con un movimento di rotazione a mulinello; un più meditato metodo (forse quello più frequentemente messo in opera) è suggerito da Giovanni Branca (in *Le macchine*, Roma, 1629), il quale mostra un tappo mobile (di legno) collocato proprio sulla bocca del tubo discendente: la pressione viene regolata dalla posizione del tappo medesimo. La pressione dell'acqua in caduta era tanto più elevata quanto più profonda era la caduta stessa: acqua e aria arrivavano quindi mescolate nella "camera eolia", dove, per un principio fisico, l'acqua si separava dall'aria. Quest'ultima si indirizzava verso l'organo alimentandolo in modo continuo e stabile.

L'acqua, invece, rifluiva dal fondo della camera eolia e si riversava per caduta su una turbina idraulica, la quale, attraverso un albero di trasmissione con ingranaggi, faceva ruotare il cilindro sul quale erano codificate le musiche attraverso barrette.

Era questo lo schema costante messo in opera su tutti gli organi idraulici costruiti nei due secoli che stiamo considerando. Su questo metodo si intrattengono con argomentazioni comuni vari eruditi del tempo. Tra essi ricordo Giovanni Battista della Porta (*Pneumaticorum libri tres*, Napoli, 1601), Salomon de Caus (*Les raisons des forces mouvantes*, Francoforte, 1615), Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, Roma, 1650), Gaspar Schott (*Mechanica hydraulico-pneumatica*, Roma, 1658).

Sullo schema descritto vennero costruiti strumenti di varia natura: somieri piccoli e grandi, arricchiti di automi, di effetti specia-

li, di strumenti a percussione. I due organi idraulici le cui sopravvivenze appaiono più significative sono quello presso la Villa d'Este a Tivoli e quello presso il Palazzo del Quirinale a Roma, che è stato recentemente oggetto di ripristino.¹ Esso ha costituito per tutti coloro che hanno collaborato al suo ripristino un autentico rompicapo tecnico e storico. La assoluta unicità dell'impianto non ha offerto confronti (e quindi aiuti) di alcun genere. Entrare *in toto* nella sua tecnica di alimentazione ha significato doverci spogliare di tutte le moderne cognizioni tecnologiche, in una sorta di purificazione che - in tempi assai sensibili alla energia naturale - non manca di affascinare. Un altro aspetto è stato anche il fascino a cui è stato necessario sottrarsi: quello di rimanere invischiati in una giocosità meccanica, ben ricostruibile in laboratorio, ma la cui riproposta nella fontana del Quirinale sarebbe stata un'offesa al buon gusto, alla ricerca delle origini (peraltro storicamente certe) delle varie Disneyland d'America.

Il significato della macchina kircheriana - Se le opere di Kircher rivelano una mente scientificamente atteggiata, quelle di Robert Fludd (in primis il *De templo musicae*, ai nostri fini particolarmente interessante) non ammettono compromissioni con la realtà effettuale, propendendosi piuttosto verso una sensibilità utopistica e poetica.

Non è azzardato ipotizzare che la macchina kircheriana del Quirinale - nella sua unitarietà logica - sia stata ispirata e suggerita dal *De templo musicae* di Fludd, opera che Reynaldo Perugini² definisce «una grande trasfigurazione in chiave allegorica di tutti gli elementi caratterizzanti del concetto stesso di *musica instrumentalis*».

Con una luminosa intuizione, lo stesso Perugini³ osserva che il grande schema del Fludd è «articolato sotto la forma iconografico-allegorica di una sorta di *macchina-edificio risuonante*, assai simile sotto certi aspetti ai macchinari dei campanili germanici». Ebbene, proprio di questi macchinari (che erano ben noti allo studioso di Fulda) Kircher si occupa - insieme ai tanti argomenti - nella *Musurgia Universalis* (cfr. pp. 336-7) ed è quindi permesso supporre che sia stato appunto il tempio fluddiano ad ispirare la grande scacchiera del Quirinale, vera e propria libera variazione sul tema che Fludd aveva suggerito nel 1617.

La macchina di Kircher, infatti, nel suo complesso ed organizzatissimo disegno sembra rappresentare un imprevedibile sincretismo tra il congegno, al tempo ormai consolidato, dell'organo idraulico rinascimentale e i macchinari da torre campanaria del Nord Europa (peculiarità di questa regione erano per esempio le stelle rotanti poste sulla mostra dell'organo e la libera programmabilità dei cilindri). La grande utopia di Fludd, insomma, al contatto con il barocco romano si era, per così dire, solidificata in un autentico monumento risuonante arricchito da automatismi sbalorditivi.⁴

Nel contesto kircheriano del Quirinale, poi, gli automi della fuci-

(1) Possediamo notizie abbastanza approfondite sugli automatismi accessori che arricchivano l'organo idraulico del Quirinale: tre automi a grandezza naturale (la cosiddetta "Fucina di Vulcano"), una giostra di "Satiri baccanti", un "putto" che scandiva la musica in tempo ternario, due stelle rotanti, una pallina tenuta in sospensione da un getto d'aria ad alta pressione, effetti di trombe e tamburi, di esplosione di razzi e granate, il suono del cucù e del "rossignolo" (forse corrispondenti sull'organo al registro degli uccelli). Assai interessanti mi sembrano alcune considerazioni sull'origine, il significato e i successivi sviluppi di:

a) *La fucina di Vulcano*: era questa, in pratica, una sorta di sezione ritmica che più tardi - nei grandi *orchestration* tedeschi dell'800 - coincideva con le percussioni. Non sfugga, poi, l'impiego delle incudini in orchestra durante l'800 ad opera di Spontini e di Wagner: iniziative ispirate dalla *Musurgia*?

b) *La giostra dei "Satiri baccanti"*: è interessante rilevare come presso il monumento del Quirinale si riscontrino, per la prima volta, l'abbinamento tra organo e giostra, che numerose applicazioni ebbe nei parchi di divertimento durante il corso del XIX secolo.

c) *Le "stelle rotanti" (zimbelstern)*: è questo una sorta di registro che risale forse agli organari tedeschi del XVII e XVIII secolo; una stella rotante è provvista su ogni punta di campanelli tintinnanti; diversi strumenti suonati da Johan Sebastian Bach erano dotati di questo dispositivo.

(2) Reynaldo Perugini, *La memoria Creativa*, Ed. Officina, Roma, 1984, p. 107.

(3) Reynaldo Perugini, *Dell'Architettura Filosofica*, Ed. Palombi, Roma, 1983, p. 26.

(4) Ma l'accostamento tra organo automatico e i meccanismi a cilindro da torre campanaria sembra uscire assai al di là del XVII secolo. Al più tardi al 1350, risale un manoscritto depositato presso la Biblioteca medica dell'Università di Yale; il testo, incompleto, è integrato da un altro manoscritto esistente a Cracovia. In essi è contenuto un trattato generale di tecnica forse ascrivibile al secolo XI. Con abbondanza di particolari l'ignoto estensore descrive un meccanismo automatico a cilindro per torri campanarie e, contemporaneamente, un organo con organista automatizzato. L'abbinamento è di grande significato perché costituisce una premonizione di quella fusione ideale tra automatismi per organo e per torre campanaria che, esattamente tre secoli più tardi, verrà operata presso il Palazzo del Quirinale in Roma.

(5) Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Parigi, 1588.

(6) Rivista di Franco Maria Ricci (FMR), Milano, aprile 1983; articolo di Elémire Zolla dedicato al "Parco dei mostri" di Bomarzo.

na di Vulcano si pongono quale singolare commistione fra l'invenzione pura di Fludd e il gioco meccanico di Ramelli.⁵

Come il parco dei mostri di Bomarzo ha trovato in Elémire Zolla il suo decifratore definitivo,⁶ così il monumento romano della Fontana dell'organo, con la sua pletorica teatralità, attende colui che sappia riconoscerne le molteplici implicazioni esoteriche, prima fra tutte la esibizione di una sbalorditiva ingegneria idraulica e meccanica che, ben lungi dall'essere fine a se stessa, era invece al servizio di quello che già allora a pieno titolo poteva definirsi "Gesamtkunstwerk", nel quale, in modo insieme ludico e febbrile, si mescolavano giochi d'acqua, suggestioni ignee, musica, pittura, architettura, danza e vari prodigi di automazione.

Parlare soltanto di imitazione della natura (razionalmente e cartesianamente organizzata dall'uomo) significa ridurre un oceano in un ditale. La verità è invece assai più vicina quando ricordiamo che, secondo il pensiero del tempo, i 4 elementi empedoclei (aria, acqua, fuoco e terra) presiedevano alla esistenza del mondo. Se l'aria e l'acqua sono di immediata riconoscibilità, il fuoco è ovviamente rappresentato dalla "Fucina di Vulcano" e la terra dalla positura della intera fontana che è scavata nella pietra.

L'uomo romano del Seicento, l'enciclopedista *ante litteram*, il poligrafo, lo scienziato, l'artista, il musicista, cioè - in una parola - l'uomo kircheriano (colui che ha impresso ai congegni del Quirinale un'impronta definitiva e - nonostante l'incedere del tempo - non cancellata) è un demiurgo, un forgiatore che si atteggia superomniscientemente davanti alla creazione, simbolicamente scomposta nei quattro elementi e altrettanto simbolicamente riunificata.

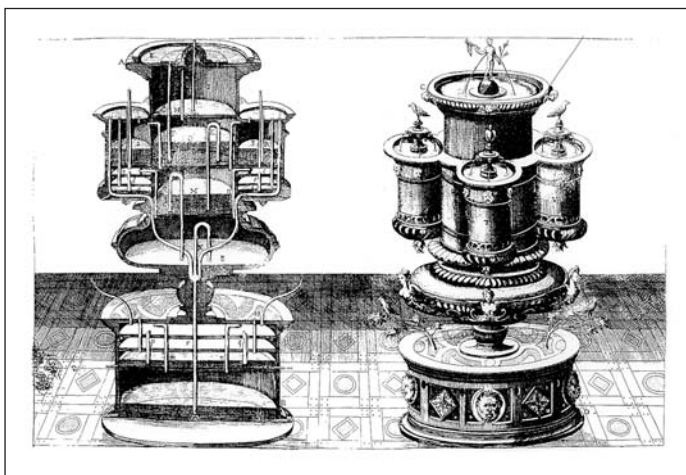
La sapienza ermetica del tempo, con un anticipo di due secoli su Nietzsche e su Wagner, aveva così generato un sincretismo cosmizzante e universalizzante.

Il barocco romano, infatti, ha una valenza pagana e insieme occulta, una connotazione eversiva da società segreta, che convive con una valenza trionfalistica ben rappresentata dalla Compagnia di Gesù.

In questo universalismo i quattro elementi simboleggiano l'unità all'interno della identità cattolica; se i quattro elementi empedoclei d'origine suggeriscono una visione del mondo aristotelica e analitica, i medesimi nella cultura romana barocca impongono con autorità il sincretismo stesso quale chiave della totalità.

In questo senso non può sfuggire il messaggio che zampilla da un'altra fontana, quella dei fiumi di Piazza Navona, dove la mineralizzazione del raggio di sole, emanazione del Dio, si attua nell'obelisco che, attraverso il raggio stesso, rende feconda l'unione dei quattro fiumi, specchio simbolico dei quattro elementi e delle quattro parti del mondo conosciuto.

Proprio come nella Fontana dell'organo, dove una affastellatura apparentemente pletorica, quasi sgranata sul quadrato di una razionalissima scacchiera, recita l'antica formula della ricomposizione nell'Uno.



Dopo gli organi idraulici fu ideata una gran quantità di strumenti meccanici, tra i quali spicca, per i suoi legami con l'esoterismo mozartiano, il *flötenhur*, l'orologio a ripetizione meccanica con minuscolo organo azionato da un cilindro.

Il *flötenhur* - A partire dal Cinquecento nell'Europa centrale operavano raffinatissimi costruttori di strumenti meccanici, specializzati soprattutto in orologi. Tra la Boemia, l'Austria e la Foresta Nera molti capolavori vennero costruiti fino ai primi decenni del XX secolo. Gli orologi a flauti (*flötenhur*) nascono proprio in quest'area: erano dei meccanismi che allo scoccare delle ore diffondevano il suono di organi di limitate o limitatissime dimensioni, suoni che allietavano la vita nei palazzi patrizi. Per oltre un secolo, dai primi del Settecento alla metà dell'Ottocento, questi meccanismi furono parte integrante della storia musicale e sociale del tempo.

I musicisti, anche i più insigni, cominciarono a vedere in questi automatismi qualcosa di più che giocattoli di lusso: compositori quali Haendel, Haydn, Mozart e Beethoven non ritennero disdicevole scrivere per essi brani che in qualche caso ci sono pervenuti con la loro originaria struttura meccanica.

Tra il 1772 e il 1793 almeno tre *flötenhur* furono costruiti da Primitivus Niemez per le musiche di Haydn. Questi tre strumenti sono tutti sopravvissuti e, con le loro trenta composizioni disposte sui cilindri, costituiscono una documentazione musicale e tecnica del tutto straordinaria. Credo valga la pena di fare tutti i nomi degli altri musicisti che scrissero appositamente per questi piccoli meccanismi: Michael Haydn, Carl Philip Emanuel Bach, Wiehelm Friedemann Bach, Quantz, Graun, Eberlin, Benda, Balbastre, Dandrieu, Kirnberger, Erbach, Salieri, fino a Cherubini, autore di una piacevolissima *Sonata per l'organo a cilindro*.

Sembra che Beethoven frequentasse, durante i primi decenni dell'Ottocento, un caffè viennese in cui si trovava un organo a cilindro: il maestro chiedeva sempre che venisse suonata l'*ouverture* della *Medea* di Cherubini. Ma, se l'organo cui era affezionato Beethoven doveva avere dimensioni da locale pubblico, i cosiddetti *flötenhur* emettevano suoni ben diversi: esili, un po' sconnessi e stralunati. L'arbitrio, oggi spesso perpetrato, di ascoltare questi pezzi su un normale organo è del tutto inevitabile, dal momento che non si può ragionevolmente pretendere che le composizioni scritte per il *flötenhur* non vengano eseguite solo perchè non si dispone degli strumenti ai quali furono originariamente destinate.

È tuttavia doveroso, dopo aver ascoltato qualche orologio a flauti (esistono dei dischi in commercio che ne propongono il suono; qualche *flötenhur* è presente nei musei specialistici) che l'esecutore organista adotti una isocromia rigida e meccanica e una scelta di registri che possa restituire un suono umile, scarno e di estensione molto limitata.

Un discorso più approfondito meritano alcuni brani che Mozart scrisse appositamente per questi strumenti.

Il catalogo Koechel attribuisce al salisburghese almeno tre composizioni (K. 598, K. 608, K. 616) scritte per gli organi meccanici del conte Joseph Deym, una stravagante figura di collezionista che aveva inaugurato con molta pompa una sorta di mausoleo dedicato alla memoria di un certo maresciallo Von Laudon morto il 14 luglio 1790. In questo Museo tutto *sui generis* "sfarzosamente illuminato", riferisce un giornale dell'epoca, "dalle otto di mattina alle dieci di sera" giaceva la riproduzione in cera di Von Laudon dentro una bara di vetro; ai piedi del simulacro sedeva una piccola turca che il defunto aveva portato a Vienna da Belgrado come figlia adottiva. «I sedili sono comodissimi - continua il giornale - e il prezzo a persona è di un fiorino per i primi posti e di trenta *kreutzer* per i secondi. Allo scoccare delle ore l'orologio suona una musica funebre, che sarà diversa ogni settimana. Questa settimana si avrà una composizione del Sig. M.º di cappella Mozart». La composizione era l'*Adagio, allegro, adagio in fa minore* K. 594, un brano che, a buon diritto, può essere annoverato tra i massimi lavori del suo autore. Mozart scrisse assai malvolentieri questa musica, come si può leggere in una lettera indirizzata alla moglie, giacché era assolu-

tamente insoddisfatto della sonorità dell'organino; tuttavia il risultato fu stupefacente. Se si tiene presente l'ambiente in cui la musica doveva risuonare (l'illuminazione, la bara di vetro contenente la salma in cera del maresciallo, la fanciulla turca seduta ai suoi piedi, la gente seduta intorno per, diciamo così, godersi lo spettacolo) si rimane sconcertati dall'ambiguità della musica; tre pezzi funebri davvero struggenti e amari nei quali non trape- la alcuna luce, ma sui quali incombe sotterraneo il sospetto che il suo autore non abbia preso troppo sul serio quella sceneggiata. Il colore della musica è indefinito e grottesco, ciò che doveva apparire assai più accentuato all'ascolto della preparazione meccanica dello strumento originale, conferendo alla musica un che di enigmatico, espresso nel linguaggio inquietante dell'ultima stagione creativa mozartiana.

Una valenza magica è appena accennata in molti degli strumenti che vennero realizzati successivamente, la *serinette*, la *boite à musique*, l'*orchestrion*, il fragoroso organo da fiera e così via fino al sofisticatissimo pianoforte meccanico espressivo che riusciva a riprodurre (con una attendibilità spesso non pacificamente accettata) le esecuzioni dei più grandi pianisti e compositori vissuti tra la fine dell' '800 e i primi del '900.

Gli strumenti musicali automatici sono entrati ormai nella storia della tecnica, del costume, dell'ingegno, della musica. La crisi di questi congegni, di queste complicatissime e semplicissime macchine che riuscivano ad assommare in sé contenuti artistici, suggestioni poetiche e magiche atmosfere, fu totale e irreversibile.

L'alto costo degli strumenti automatici a paragone dei grammofoni e dei dischi a 78 giri non fu di ostacolo al loro successo finché il disco era fonicamente carente; ma quando intorno al 1925 l'incisione elettrica (che sfruttava il microfono) soppiantò quella acustica (che costringeva gli artisti a cantare e a suonare in grandi imbusti) la concorrenza divenne impari; una lotta davvero senza speranza, anche in considerazione del fatto che non esistevano macchine a rullo di carta o a cilindro chiodato capaci di cantare come Caruso, Nellie Melba o la Tetrizzini né capaci di imprigionare le voci di

Tolstoi, Sara Bernhardt, Trilussa e Petrolini. Era la fine di un'epoca che, anticipata e in fondo già decisa dalla crisi economica del 1929, venne simboleggiata più tardi dalla distruzione del Pommersche Kunstschrank, del Panharmonicon di Maelzel e degli stabilimenti Welte, durante le più recenti operazioni belliche europee. Un patrimonio irripetibile di cognizioni tecniche e di esperienze artistiche fu cancellato per sempre.

Oggi il mondo degli strumenti musicali automatici appare lontanissimo, al punto che ci si meraviglia che sia esistito e che tanto ingegno e tante fatiche siano stati ad esso dedicati.

Certo, l'alta fedeltà ha fatto passi da gigante. Ma nessun moderno sistema di riproduzione del suono possiede la magia evocativa e la capacità di affascinare di un qualsiasi congegno musicale automatico, sia esso uno stralunato *flötenhur*, un aggressivo organo da fiera, o un inquietante pianoforte capace di restituire le esecuzioni di grandi artisti del passato.

Ma in fondo alla verità di questa malia ci sono tre semplici considerazioni. La prima risiede nella convinzione irrinunciabile che i suoni ascoltati siano gli stessi che gli strumenti meccanici producevano cinquanta, cento, duecento o più anni orsono. La seconda nelle tante implicazioni visive e spettacolari che questi congegni offrivano, la terza nella constatazione che i suoni prodotti non sono emessi, per una volta, da scatole fredde e impersonali, ma da autentici strumenti musicali fatti a mano, come tutti gli automatismi in esso contenuti. E di una realtà fatta a mano tutti avvertiamo oggi un gran bisogno.

Epilogo

La diffusione radiofonica e televisiva non rappresenta che il coronamento di un'antica aspirazione, sia pure in un'eccezione ormai troppo vasta per poter essere pienamente colta.

La *ratio*, la spiegazione dell'origine della meccanizzazione del suono è forse proprio questa: l'affrancamento della musica dall'uomo diventa crocevia scorsoio, una veloce iniziazione al mondo razionale ma inquietante della *musica ex-machina*. Come il Genio della Lampada, il suono è contenuto in una scatola, ricettacolo di inventiva spesso traboccante e testimonianza di un vecchio mondo fatto a mano che l'odierno *furor* tecnologico patina di inconfessati rimpianti.

O, forse, le radici di questa storia artigiano verità antiche come l'uomo e, come l'uomo, immutate.

Se, insomma, tutto questo affannarsi nella costruzione di meccanismi musicali temerari o semplicissimi, di meccanismi, dicevo, che chiedono la vita all'aria e all'acqua, o a un intrico di ingranaggi non fosse altro che un mendicare alla musica conforto a causa di una atavica paura del silenzio? Si dice che Platone, lo abbiamo visto prima, abbia costruito un orologio a flauti che, circostanza significativa, dava un suono alle ore della notte. E se ciò che mani successive hanno elaborato, dagli organi idraulici ai *flötenhur*, dagli *orchestrion* agli autopiani, fosse allo stesso modo nato per consolare la vastità panica della notte?

Uno degli strumenti meccanici realizzati nella grande stagione (conclusa pochi decenni orsono) si chiamava *Ampichron*. Nato nel 1938, questo pianoforte automatico era capace di segnare le ore prescelte con l'ausilio di un apposito rullo e di un orologio elettrico.

L'orologio di Platone e l'*Ampichron* sembrano chiudere (definitivamente?) il cerchio e, soprattutto, riproporre con sotterranea insistenza la relazione tra la *musica ex-machina* e il silenzio. Sulle lame taglienti di questa vicinanza, non troppo elusiva, certo maliosa, nessuno dimenticherà che il rifiuto opposto in natura dall'aria e dall'acqua ad assumere una forma determinata assomiglia, in modo battente, al rifiuto di materializzazione che la musica, nelle sue più alte espressioni, grida a quanti pretendono di definirla, di misurarla e, con burocratica grossolanità, di distinguere la macchina che la genera dalla assai più vasta armonia dei rotanti corpi celesti.

Fine della seconda parte.

La terza e ultima parte sarà pubblicata nei prossimi numeri.



Discografia scelsiana

a cura di *Barbara Pierro*

Compact Disc

- **Cd Neuma Records (1990)**
Five incantations
Kathleen Supove (pianoforte)
- **Hat ART CD 6092 (1992)**
Un adie/ Sonata N.2 / Sonata N.3 / Suite N.8 "Bot-Ba"
Marianne Schroeder (piano)
- **ECM New Series, 1377 (1992)**
Quattro illustrazioni (sulla Metamorfosi di Visnù)
Werner Bärtschi (pianoforte)
- **INA Mèmoire Vive 262009 (1993)**
Pranam I / Ko-Tha / I Presagi / Riti: I funerali di Alessandro Magno / Trio / Manto per quattro / Kya / Entretiens avec Giacinto Scelsi
Contenuto in *Incontro con Giacinto Scelsi*
Michiko Hirayama (soprano), Maurizio Ben Omar (chitarra e percussione), Federico Montelci (sassofoni), Nuovo Ensemble Italiano, Gruppo Musica Insieme, Aldo Brizzi (direttore)
- **Hat ART CD 6124 (1993)**
"Okanagon": Maknongan / Tre Pezzi / Wo Ma / C'est bien la nuit / Le réveil profond / Maknongan / Et maintenant, c'est a vous de jouer / Okanagon / Mantram
Jöelle Léandre (contrabbasso), Giancarlo Schiaffini (trombone, B flat bass-tuba), Nicolas Isherwood (basso), Frances-Marie Uitti (violoncello), Karin Schmeer (arpa), Robyn Schulkowsky (tam tam)
- **Hat ART CD 6148 (1994)**
Scelsi, Byzantium, the alchemist
di Giacinto Scelsi: *Tre Canti del Capricorn / CKCKC / Il grande santuario / Three Latin Prayers*
Voxnova, Nicola Isherwood (basso), Julian Pike (tenore), Pascal Sausy (baritono)
- **Attacca Babel 9479 DDD (1993/94)**
Music for wind instruments and percussion
I Riti (I funerali di Achille)-frammento / Ko-Lho, Pwyll / I Riti Marcia Rituale (I funerali di Achille) / Ixor / Rucke di Guck / Hyxos / Quattro Pezzi / I Riti Marcia rituale (I funerali di Achille)-frammento
Peter Masseurs (tromba), Jacques Meertens (clarinetto), Rien de Reede (flauto), Thies Roorda (flauto / ottavino), Jan Spronk (oboe), Attacca percussioenensemble
- **Fonè 92 F 03 CD (1992 e 1995)**
AA.VV., Visioni del Novecento
di Giacinto Scelsi: *In nomine lucis*
Livia Mazzanti (organo)
Riprodotta poi in **Fonè Gold CD 9 (1995)**
- **CPO 999 266-2 (1997)**
The Complete Works for Clarinet:
Tre Pezzi / Kho-Lo / Ixor I – Ixor IV / Maknongan / Preghiera per un'ombra / Suite / Kya
David Smeyers (clarinetto), Susanne Mohr (flauti), ensemble avance, Zsolt Nagy (direttore)
- **CPO 999 340-2 (1998)**
Chamber Works for Flûte and Piano:
*Hyxos / PWYLL / Cinque Incantesimi / Rucke di Guck / Quays / Quattro Illustrazioni / Krishna e Radha**
Carin Levine (flauti), Kristi Becker (pianoforte), Peter Veale (oboe), Edith Salmen (percussioni), Giacinto Scelsi (pianoforte)*
- **Kairos 0012032KAI (1999)**
Yamaon / Anahit / I Presagi / Tre pezzi / Okanagon
Roland Hermann (baritono), Annette Bik (violino), Pierre-Stéphane Meuge (sassofono), Klangforum Wien, Hans Zender (direttore)
- **Col Legno WWE 20035 (1999)**
Complete Works for Flûte and Clarinet
Piccola Suite / Quays / Preghiera per un'ombra / Pwyll / Rucke di Guck / Kho-Lho / Tre Studi / Xnoybis / Krishna e Radha / Maknongan / L'âme ouverte / L'âme ailée
Stefan Fisher (flauti) Michael Raster (clarinetto e pianoforte)
- **Col Legno WWE 20030, cofanetto di 2 cd (1999)**
di Giacinto Scelsi: *Tre Canti Sacri*
Neue Vocalsolisten Stuttgart, Manfred Schreier (direttore)
- **Hat [now] ART 117 (1999)**
Kya / Ixor / Rucke di Guck / Tre Pezzi / Yamaon / Maknongan
Marcus Weiss (sassofoni), Ensemble Contrechamps, Jürg Wyttenbach (direttore)

La discografia proseguirà nei prossimi numeri.

Recensioni e notizie

a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini

In ordine cronologico, le composizioni di Giacinto Scelsi eseguite nel primo semestre del 2003

15 gennaio, Los Angeles

Tre canti sacri e Sauh IV
Interpreti: Neue Vocalsolisten Stuttgart

15 (&16) gennaio, Aachen (Germania)

Sauh IV e i Tre canti sacri
Interpreti: Neue Vocalsolisten Stuttgart

4 febbraio, Gent (Belgio)

Suite n. 2, Sonata n.4, Suite n. 10 (Ka)
Pianista: Daan Vandewalle

6 febbraio, Madrid

Rucke di Guck, Ko-Lho, Maknongan, Krishna e Rada, Tre piccoli pezzi
Concerto dal titolo "Scelsi: aspetti della nuova musica italiana: compresenze e traiettorie dal dopoguerra ad oggi".
Interpreti: Assisi Musiche Ensemble

13 febbraio (& 16), Utrecht

Kya per clarinetto e ensemble
Interpreti: Nieuw Ensemble, Ed Spanjaard (direttore), Ernesto Molinari (clarinetto)

15 febbraio, Macerata

Tre Pezzi per sassofono soprano
21.ma Rassegna di Nuova Musica (12-15 febbraio)
Interpreti: Trio Accanto, Marcus Weiss

(sassofoni), Yukiko Sugawara (pianoforte), Christian Dierstein (percussioni)

21 febbraio, Utrecht

Composizioni per ensemble
Interpreti: Ensemble Conservatory Utrecht

9 marzo, Friburgo

I presagi
Interpreti: SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling (direttore), Laura Aikin (soprano), Lani Poulson (mezzosoprano)

16 marzo, Brugge (Belgio)

Natura Renovatur
Interpreti: Orchestra Léonard de Vinci, Oswald Sallaberger (direttore), Arne Deforme (violoncello)

18 marzo, Pechino

Ixor per sassofono solo
interpreti: Masimo Mazzoni (sassofono)

19 marzo, Basilea

Sonata n. 2, Suite n. 10 "Ka", Aitsi
Pianista: Marianne Schroeder

27 marzo, Montréal (&1/4 a Toronto)

Four Poems
Pianista: Louise Bessette

7 aprile, Cesena

Tre Pezzi, Ixor e Maknongan per sassofono solo
Sassofonista: Michele Selva

20 aprile, Napoli

"Concerto per l'angelo", con musiche di Albeniz, Tirelli, Messiaen e Giacinto Scelsi

26 aprile, Vladikavkaz (Russia)

Sonata n. 2, la Suite n. 10 "Ka", Sonata n. 3.
Pianista: Marianne Schroeder

30 aprile, Roma

Sonata n.2, Suite n. 10 (Ka), Aitsi per pianoforte amplificato
Pianista: Marianne Schroeder

30 aprile, Los Angeles

Wo Ma per basso solo
Interpreti: Nicholas Isherwood

19 giugno, New Haven

Composizioni di Sciarrino, Gesualdo, Berio e Giacinto Scelsi
Interpreti: Neue Vocalsolisten Stuttgart

20 giugno, Roma

Rucke di Guck per ottavino e oboe,
Quartetto n. 5 per archi
Interpreti: Ensemble MusikFabrik

Manifestazioni realizzate con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi

L'Associazione Musicale Orphée, con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi, organizza due giornate dedicate all'arte, al lavoro e alla memoria di Giovanna Sandri, dal titolo *capitolo zero* Giovanna Sandri - Giacinto Scelsi *alla radice del suono*

24 aprile 2003, presso il Museo d'Arte Contemporanea di Roma
Seminario di studio con interventi di: Monia Carloni, Alfredo Giuliani, Luciano Martinis, Nicola Cisternino, Luca Miti, Toni Maraini, Giorgio Patrizi, Enrico Cocco, Francesco Cuoghi, Simonetta Lux, Giuseppe Chiari

30 aprile 2003, presso l'Istituto Svizzero di Roma
Lecture da Giovanna Sandri *Le dieci porte di Zhuang-zi*, voce recitante di Claudio Cipriani
Giacinto Scelsi *alla radice del suono* Concerto della pianista Marianne Schroeder

In programma musiche di Giacinto Scelsi (*Sonata n.2, Suite n. 10 (Ka), Aitsi* per pianoforte amplificato) e Marianne Schroeder (*Lasciando, Stillness*)

L'Archivio Storico della Musica Contemporanea di Roma, con il patrocinio della Facoltà di Scienze Umanistiche, di Studi Orientali, dell'Istituto Giapponese di Cultura; in collaborazione con il Goethe Institut-Rom e con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi, organizza a Roma il **9 e 10 giugno 2003** due giornate internazionali di studio sul tema "*Voce come soffio/ Voce come gesto Omaggio a Michiko Hirayama*", con numerosi interventi sulla figura e l'opera di Giacinto Scelsi. Questo il programma:

Lunedì 9 giugno ore 10,30
Presiede Simonetta Lux
Saluto di Paolo Matthiae e Federico Masini
Interventi di Simonetta Lux, Daniela Tortora, Corrado Bologna, Rossana Dal Monte, Michiko Hirayama e Paolo Emilio Carapezza

Lunedì 9 giugno ore 15,30
Presiede Jürgen Maehder
Interventi di Veniero Rizzardi, Mario Baroni, Irene Assayag, Pierre Albert Castanet, Luciano Martinis, Günter Kahowez, con l'esibizione di alcuni cantanti formati alla scuola di Michiko Hirayama

Martedì 10 giugno, ore 9,30
Presiede Paolo Emilio Carapezza
Interventi di Daniele Sestili, Ivanka Stoianova, Agostino Di Scipio, Christine Anderson, Jürg Wyttenbach, Massimo Coen

Martedì 10 giugno, ore 15,30
Presiede Daniela Tortora
Interventi di Alessandro Mastropietro, Jürgen Maehder, Mauro Bortolotti, Manuela Borri Renosto, Giulia Oriani, Massimo Morione

Il CRM - Centro Ricerche Musicali, nell'ambito della manifestazione internazionale Musica Scienza 2003, organizza - con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi - un concerto dell'Ensemble MusikFabrik presso il Goethe-Institut Rom.

In programma musiche di Giacinto Scelsi: *Rucke di Guck* per ottavino e oboe, *Quartetto n. 5* per archi

Prossimamente...

La vocalità nella musica di Giacinto Scelsi

Seminario tenuto da Michiko Hirayama

Bologna, 5 - 7 novembre 2003

CIMES (Università di Bologna) / Fondazione Isabella Scelsi
L'iniziativa è rivolta a voci femminili che abbiano familiarità con tecniche di emissione non tradizionali e con l'improvvisazione. La frequenza è gratuita. Iscrizioni entro il 30 settembre 2003.

Per ulteriori informazioni: fondazione@scelsi.it; www.scelsi.it/attivita oppure Dott. Leo Izzo Tel. 051.227983; izzo.cimes@libero.it

Nota di redazione

Ci piace segnalare che importanti e recenti restauri realizzati dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali hanno interessato le fontane dell'Organo e della Civetta della Villa d'Este di Tivoli, menzionate da Antonio Latanza nel suo articolo (cfr. p. 12). Come riportato su «l'Unità» del 18 giugno 2003, p. 27 (articolo siglato f.d.s.): «... il "giardino delle meraviglie", che incantava i visitatori nel '500 e nel '600, è tornato ad attrarre di nuovo. La fontana dell'Organo ha finalmente recuperato la sua voce con il nuovo organo idraulico e la fontana della Civetta può ancora allietare i visitatori con il canto degli uccelli... Il recupero degli effetti sonori è senza dubbio il risultato più sorprendente di questo restauro».

