# *i suoni, le onde...*

*Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*

11

secondo 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**

*Daniela Tortora*
***Giacinto Scelsi e l'associazione per la musica contemporanea "Nuova Consonanza": una liaison imperfetta*** **3**

*Nicola Cisternino*
***Con Giovanna Sandri …GS…nel respiro (notturno)*** **13**

*Alessandra Carlotta Pellegrini*
***Tra Oriente e Occidente: gli ottant'anni di Michiko Hirayama*** **14**

*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
*(Terza e ultima parte)* **16**

*Discografia scelsiana* a cura di *Barbara Pierro* **22**

*Recensioni e notizie* a cura di *Alessandra Carlotta Pellegrini* **24**

In copertina: *Copertina del programma di sala del XII Festival di Nuova Consonanza, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 16-22 dicembre 1975. Il primo concerto del Festival, eseguito dal gruppo strumentale "Arte Nuova" diretto da Riccardo Capasso, Michiko Hirayama (soprano) e Giancarlo Schiaffini (trombone), era dedicato a Giacinto Scelsi in occasione del suo settantesimo compleanno. (progetto grafico di Luciano Martinis)*

In 4ª di copertina: *Copertina del programma di sala di un recital di musiche giapponesi interpretato da Michiko Hirayama accompagnata al pianoforte da Loredana Franceschini, senza data, ma del dicembre 1958. In questa occasione avvenne l'incontro tra Giacinto Scelsi e Michiko Hirayama che sarebbe diventata in seguito la più importante interprete della sua musica vocale.*

*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*

*L'anno appena trascorso è stato caratterizzato dall'ottantesimo compleanno di Michiko Hirayama; per festeggiare la straordinaria interprete giapponese sono state organizzate importanti manifestazioni in omaggio alla sua lunga carriera e come espressione di gratitudine per l'energia e la competenza con cui si è dedicata e continua a dedicarsi alla musica contemporanea.*
*In questo numero diamo un breve resoconto del seminario tenuto da Michiko Hirayama in novembre a Bologna e delle giornate internazionali di studio a lei dedicate in giugno a Roma, rimandando gli studiosi alla prossima pubblicazione degli atti a cura degli enti organizzatori. La FIS, da parte sua, sta ultimando la preparazione dei video di gran parte degli interventi, ma è disponibile sin d'ora la video-registrazione dell'improvvisazione del violinista Massimo Coen e del soprano Michiko Hirayama: alcuni minuti di puro spirito scelsiano.*

*Sono stati inoltre completati i montaggi di varie altre interviste, che vanno ad aggiungersi a quelle già realizzate ed annunciate nella nostra rivista n. 9. Ne diamo qui di seguito l'elenco: Jay Gothlieb, Geneviève Renon, Nicholas Isherwood, Suzanne Giraud, Devy Erlih, Enzo Porta (Bologna, dicembre 2001 e Goethe Institut-Rom, dicembre 2002), Claudio Cipriani (voce recitante ne* Le dieci porte di Zhuang-Zi *di Giovanna Sandri, aprile 2003), Marianne Schroeder (Roma, concerto del 30 aprile 2003).*

*Nell'ambiente artistico ha suscitato molto scalpore e interesse la decisione di rendere pubblica l'esistenza del dittico di Salvador Dalì,* Couple aux têtes pleines de nuages *del 1936, di proprietà della FIS, già riprodotto sulle copertine dei nn. 8 e 9 della nostra rivista. Il nostro Presidente, Dr. Wolfgang Becker, ha incontrato Prof.ssa Dawn Ades, storica dell'arte ed esperta dell'opera di Salvator Dalì, per esaminare lo stato di conservazione di queste opere e valutare la possibilità di rendere finalmente fruibili al pubblico opere così importanti.*

*La redazione*

*Daniela Tortora*

# *Giacinto Scelsi e l'associazione per la musica contemporanea "Nuova Consonanza": una liaison imperfetta*

Nell'ultimo scorcio del 2001 si sono svolte a Bologna due giornate di studio dedicate alla vita e all'opera di Giacinto Scelsi: la circostanza del momento – la presentazione di un volume antologico di recente, rinnovata compilazione[1] – è in realtà servita per fare il punto sulla situazione della ricerca scelsiana e sulle urgenze storico-critiche, più o meno vistose, che il lascito complessivo del compositore esibisce in ogni suo luogo.[2] La polivocità dell'incontro ha avuto il merito di condurre alla messa a fuoco delle aree prioritarie di indagine per il futuro: la sistemazione della vicenda biografico-artistica di Scelsi, sottratta finalmente ad inutili quanto dannose mistificazioni, attraverso la ricostruzione della complicata mappa delle relazioni (veramente infinite) di amicizia, di lavoro, di arte, nonché delle innumerevoli esperienze poetico-filosofiche così determinanti per la configurazione del suo universo culturale e musicale (a dispetto degli ormai quindici anni trascorsi dalla sua scomparsa, permangono ancora innumerevoli zone d'ombra da illuminare); lo studio delle sue composizioni ai fini di un'adeguata cura filologica ed editoriale delle singole partiture e della definitiva compilazione del catalogo delle opere, da effettuarsi anche sulla base del cospicuo patrimonio cartaceo e nastrografico del compositore.[3]

Alcuni mesi orsono le celebrazioni romane per gli ottant'anni della storica interprete scelsiana Michiko Hirayama hanno offerto ampia materia di indagine attorno alla vocalità e, in una seduta quasi monografica – almeno nelle intenzioni del comitato scientifico promotore della manifestazione, nonché degli enti sostenitori -,[4] non pochi elementi ulteriori di riflessione sull'opera vocale di Scelsi e, più in generale, sul significato profondo racchiuso nell'esperienza vocale del compositore sodale della Hirayama per quasi un trentennio.[5]

In più sedi di studio – valgano per tutte le occasioni appena ricordate - la figura di Giacinto Scelsi si conferma assolutamente centrale nel panorama della musica d'avanguardia italiana e internazionale e questo giustifica l'enorme interesse che spinge musicisti e musicologi ad occuparsi della insolita vicenda artistica e biografica di questo compositore, della sua opera misteriosa e per certi versi indecifrabile, della sua identità di artista/pensatore - tra l'altro - quale luogo imprescindibile per la conoscenza di quel tessuto romano che costituì l'*humus* fondamentale in cui tante esperienze poterono germogliare e consolidarsi tra la fine degli anni Cinquanta e i due decenni successivi. Sempre più va delineandosi il ruolo particolare svolto da

(1) Cfr. *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, a cura di Pierre Albert Castanet e Nicola Cisternino, La Spezia, Luna Editore, 2001.

(2) Nell'ambito delle due giornate intitolate "Giacinto Scelsi: un mistero perpetuo?" (Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 3-4-dicembre 2001) ha avuto luogo una tavola rotonda sul tema "Le conoscenze su Scelsi: bilanci e prospettive", cui sono intervenuti Mario Baroni, Pierre Albert Castanet, Nicola Cisternino, Sergio Cozzani, Renzo Cresti, Luciano Martinis.

(3) Devo segnalare ancora una volta il grave disagio cui continua a dover far fronte l'intera comunità degli studiosi e dei musicisti per il perdurare dell'assoluta impraticabilità dell'Archivio della Fondazione "Isabella Scelsi", tra l'altro per ragioni indipendenti dalle volontà dell'attuale Consiglio Direttivo. La questione dell'accessibilità del lascito scelsiano era già stata sollevata a suo tempo, nel corso delle manifestazioni perugine dedicate a Scelsi, e vanamente riportata, circa dieci anni fa, sulle pagine di questa rivista (cfr. Gianmario Borio, Intervento senza titolo, in *Cercle Scelsi 1994*, «i suoni, le onde…Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 1994, n. 5, pp. 11-17: 14).

(4) Le due giornate di studio intitolate "Voce come soffio/ Voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama" si sono svolte a Roma, presso l'Università "La Sapienza", a cura dell'Archivio storico della musica contemporanea (Asmc) di Roma e del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della medesima università (9-10 giugno 2003). La manifestazione, patrocinata dalle Facoltà di Scienze Umanistiche e di Studi Orientali nonché dall'Istituto Giapponese di Cultura, si è avvalsa del contributo della Fondazione Isabella Scelsi e della collaborazione del Goethe Institut-Rom.

(5) Cfr. *«Le voci del mondo». Genesi, scrittura e interpretazione dei* Canti del Capricorno, «Il Saggiatore musicale», Daniela Tortora, 2003, in corso di pubblicazione.

Scelsi proprio nel microcosmo romano, vero e proprio crocevia taciuto della cultura (musicale e non) francese, tedesca, americana, orientale a Roma, fascio di intersezioni molteplici e luogo di tangenza tra discipline distanti e dissimili. Soltanto grazie alla combinazione dei risultati emersi negli ambiti di ricerca segnalati sarà possibile operare una corretta contestualizzazione storica e socioculturale della figura e dell'opera di Giacinto Scelsi – sciogliere lo «scomodo enigma» segnalato già vent'anni fa, prima della scomparsa del musicista, da Claudio Annibaldi -,[6] chiarendo matrici e radici del suo pensiero e del suo inusuale esercizio creativo. Va detto subito che nel panorama romano del secondo dopoguerra spicca la figura di Franco Evangelisti quale musicista di riferimento per la definizione di quel tessuto cittadino fatto di relazioni con gli artisti – *in primis*, letterati e pittori -, con gli uomini di cultura e di scienza, con gli enti e le istituzioni culturali e musicali: non a caso fu proprio Evangelisti ad avvicinare Giacinto Scelsi e a stabilire con lui un ininterrotto rapporto di amicizia, oltre che di solidarietà di intenti, di vita e di arte.[7]

Per certi versi eccentrici ed emarginati entrambi, lontani per volontà, e dunque per scelta, dall'ambiente accademico-conservatoriale, nei confronti del quale mantennero per tutta la loro esistenza una giustificata diffidenza, Scelsi ed Evangelisti, pur provenendo da situazioni familiari e culturali affatto dissimili, annodarono le rispettive esistenze in un sodalizio generoso e disinteressato, continuamente proteso verso l'esterno, verso il mondo lontano dai confini romani e dunque al riparo da quel provincialismo di marca italica che aveva zavorrato la cultura (musicale) italiana fino al secondo conflitto mondiale, e anche oltre.

Scelsi, classe 1905, coetaneo di Dallapiccola e di Petrassi, aveva formato la sua coscienza di artista in Francia a contatto con l'ambiente letterario francese (è facile ipotizzare che avesse imparato proprio lì i dettami dell'avanguardia, dai suoi amici poeti e filosofi), ed in Francia aveva vissuto le sue prime esperienze significative sia nel campo della poesia sia negli impervi territori della composizione musicale.[8] Evangelisti (1926-1980), più giovane di circa vent'anni, esponente della generazione immediatamente successiva, aveva seguito un percorso di formazione piuttosto accidentato (gli studi universitari interrotti, gli studi musicali in Conservatorio appena avviati e poi sospesi), di fatto svoltosi in maniera spontanea, ai margini delle istituzioni scolastiche e accademiche, grazie all'aiuto di alcuni amici musicisti in Italia (con Daniele Paris e Erich Arndt, su consiglio di Fernando Germani), e in Germania (dapprima a Darmstadt con René Leibowitz, Wolfgang Fortner, Ernst Křenek, quindi a Freiburg con Harald Genzmer).[9]

Dichiarate le rispettive affinità elettive, vale a dire la relazione privilegiata di Scelsi con la Francia, che giustifica un'esistenza artistica impregnata di cultura francese,[10] e l'orma inconfondibilmente germanica impressa nel pensiero musicale di Evangelisti dal lungo apprendistato d'oltralpe, sarà opportuno segnalare il luogo 'romano' di intersezione tra i percorsi artistici dei due compositori. Mi riferisco all'America e alla musica americana a Roma concentrata attorno all'American Academy of Rome, divenuta poco dopo, e durevolmente per entrambi, oggetto di interessi molteplici.[11] Se le esperienze francesi e tedesche costituirono per Scelsi ed Evangelisti una sorta di *background*, di retroterra culturale e spirituale, insomma le fondamenta su cui poggiare l'intero edificio delle proprie imprese artistiche, la musica americana, matrice di una parte riconosciuta di tutte le avanguardie (mi riferisco a Varèse e a Cage),[12] e soprattutto la musica degli amici americani sistematicamente presenti a Roma (ivi incluso Cage, ovviamente) diventarono il punto di incontro per tante idee, per innumerevoli progetti ed esperienze e, d'altro canto, una vera e propria finestra aperta sul mondo: se negli anni Cinquanta si andava in Germania per apprendere i dettami della nuova composizione (tedesca, ma non solo), così come qualche decennio prima si andava a Parigi per imparare e 'respirare' l'avanguardia, i musicisti americani – proprio a partire dalla fine di quel decennio - furono loro a venire in Europa per conoscere la musica del vecchio continente, ma soprattutto per esportare la loro esperienza creativa, libera innovativa spregiudicata e rivitalizzante. I musicisti americani che transitavano in Europa non potevano fare a meno di visitare l'Italia e di soggiornare a Roma: questo stabiliva un ponte tra culture che aggiungeva ad un sistema irradiante di scambi già in atto da tempo un ulteriore elemento di solidificazione, tant'è che attorno al nodo americano si giocò una partita importante in seno alla neoavanguardia romana, assai meno marginale e periferica di quanto le storie scritte sino ad ora abbiano lasciato intendere.

L'esperienza americana aveva per Scelsi un precedente significativo: mi riferisco alle vicende della "Rome New York Art Foundation" (RNYAF) e agli anni di svolgimento delle storiche mostre di arte contemporanea internazionale (1957-1961) presso la Galleria gestita da Frances McCann e Giacinto Scelsi in piazza San Bartolomeo all'isola Tiberina. Proprio sulle pagine di questa rivista Luciano Martinis ha effettuato un primo tentativo di ricostruzione dell'intera vicenda della RNYAF, presentando alcuni documenti inediti e raccontando attraverso la viva voce di alcuni testimoni dell'epoca le tappe essenziali di quella straordinaria esperienza interculturale: malgrado Scelsi non amasse figurare affatto nella gestione della Fondazione, le scelte artistiche effettuate dalla mecenate americana e dal suo amico del cuore di allora consentono di ricostruirne i gusti e le tendenze di quegli anni in maniera indiretta, ma senz'altro istruttiva.[13]

Per quanto riguarda Evangelisti, la vicenda americana segna *ab origine* la storia del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC): il gruppo, sorto a Roma nel 1964, si chiamava inizialmente Gruppo Internazionale di Improvvisazione, poiché

(6) Claudio Annibaldi, *Il musico innocente: cinque postille al catalogo editoriale di Giacinto Scelsi*, in Daniela Tortora, *Nuova Consonanza 1989-1994* (d'ora in poi *Nuova Consonanza '94*), Lucca, LIM, 1994, pp. 41-54: 42.

(7) Presso il fondo Martinis si custodiscono alcuni verbali delle assemblee della Società Italiana per la Musica Contemporanea (SIMC): il nome di Franco Evangelisti compare come candidato in un volantino senza data, probabilmente della metà degli anni Cinquanta; in un volantino del 1959 Evangelisti risulta socio della SIMC. Giacinto Scelsi, iscritto alla SIMC sin dal 1950, rimane all'interno della società almeno sino al '59; Luciano Martinis ipotizza che la conoscenza tra Scelsi ed Evangelisti risalga proprio agli anni di partecipazione di entrambi all'attività della SIMC.

(8) Una ricca memoria ne custodisce lo scritto *Il suono lontano. Conversazione con Giacinto Scelsi*, a cura di Franck Mallet, in *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, cit., pp.18-28.

(9) Cfr. *Franco Evangelisti – Note biografiche*, a cura di Irmela Evangelisti Heimbächer, in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza ed., 1980, pp.129-135. È bene segnalare che l'intera biografia di Evangelisti è attualmente in corso di sistemazione a cura dell'Archivio storico della musica contemporanea di Roma.

(10) Un primo studio storico-critico sulla produzione letteraria e filosofica di Scelsi compare in Alessandra Montali, *Riflessione concettuale e percorso letterario in Giacinto Scelsi,* «Rivista italiana di musicologia», XXXIV (1999), n. 2, pp. 347-387.

(11) Per un elenco dei compositori e dei musicisti americani presenti a Roma presso l'Accademia americana, cfr. *American Academy in Rome: Music Composition and Performance Activity, 1948-1994*, a cura di Richard Trythall, Roma, American Academy of Rome, 1994.

(12) Scelsi ed Evangelisti, nelle loro testimonianze (scritte – si veda, ad esempio, la ricca bibliografia di Evangelisti sugli albori della composizione elettronica, cit. in *di Franco Evangelisti,* cit., pp. 137-139 – e orali), non hanno mai mancato di confermare il personale debito di riconoscenza nei confronti di Varèse. Cage, onnipresente negli scritti di Evangelisti sulla composizione aleatoria e sull'improvvisazione, amava soggiornare in Italia e a Roma, in particolare, non mancava mai di fare visita al suo amico Scelsi (cfr. la testimonianza di Michiko Hirayama, spesso presente in quelle circostanze).

accanto al musicista romano e a Carmine Pepe ne faceva parte un folto gruppo di compositori stranieri, fra i quali Larry Austin, John Eaton, John Heineman, Roland Kayn, William O. Smith, Ivan Vandor. La presenza americana era particolarmente significativa, non soltanto numericamente, perché per la nascita del GINC fu determinante l'apporto di Larry Austin e della sua analoga esperienza californiana (cfr. il New Music Ensemble).[14] Infine è bene ricordare che i compositori americani amici di Evangelisti erano perlopiù ospiti dell'American Academy, ivi inclusi coloro che non presero parte direttamente alle vicende del GINC, e che proprio l'istituto americano fu il luogo ove il gruppo mosse i suoi primi passi facendo le esperienze iniziali di improvvisazione collettiva.

L'anelito internazionale, largamente condiviso dai due musicisti, unitamente all'eccentricità dei percorsi formativi, creò le basi per un'intesa personale che sola mi pare giustificare a tutt'oggi la complicata relazione tra Scelsi e l'Associazione "Nuova Consonanza". Intendo dire che il rapporto di Scelsi con la società fondata a Roma da Evangelisti sul finire degli anni Cinquanta fu e rimase essenzialmente un rapporto tra Scelsi e l'ideatore di "Nuova Consonanza" – suo interlocutore privilegiato -, tant'è che al nome di Evangelisti va collegata la precoce comparsa di Scelsi in seno all'Associazione, così come la sua altrettanto rapida eclissi sul finire degli anni Sessanta, e ancora la nuova ascesa delle sue quotazioni in concomitanza con i festeggiatissimi compleanni negli anni Settanta e soprattutto negli anni Ottanta, allorché si tentò di allineare le iniziative romane alle celebrazioni ormai imponenti dell'opera del maestro in tutto il mondo.

Si veda in proposito l'accenno a Evangelisti contenuto nella prima parte del *Sogno 101*, ove la figura del compositore romano compare accanto al nome della creatura, l'Associazione "Nuova Consonanza", al cui destino Evangelisti volle legare il nome dell'amico più anziano. Consistente sotto il profilo estetico mi appare nella stessa sede il rapido giudizio sull'opera di Evangelisti, con l'incisivo apprezzamento da parte di Scelsi nei confronti dei lavori – pochi – elaborati dall'amico nel corso della sua breve stagione creativa, e più significativo ancora il richiamo alla poetica di Evangelisti, a quel suo presunto nichilismo che lo poneva da antagonista nei confronti di qualsivoglia agire compositivo, giudicato ormai superato e inutile.[15]

Nel clima incandescente degli anni Settanta, all'incirca alla metà del secondo decennio di attività di "Nuova Consonanza", Franco Evangelisti, nel firmare le note al programma di sala del XIII festival, dichiarava quanto segue intorno al suo amico compositore, vantando così il primato dell'associazione in Italia nei confronti delle musiche di Scelsi, onninamente assenti dal paesaggio concertistico italiano:

> «Cosa sta a significare un fuori programma della musica di Giacinto Scelsi in un festival dedicato alla più giovane generazione della musica italiana? Questa prima esecuzione europea di *Okanagon* è un'altra presa di posizione dell'Associazione "Nuova Consonanza" di fronte alle Istituzioni Italiane, le quali arrivano al punto di proibire l'esecuzione della musica di questo compositore, che malgrado tutto sta dando una luce particolare nel mondo della musica. A 71 anni Scelsi, nella sua solitudine, non ha mai cessato di pensare alla musica con amore e dedizione. Basta pensare, entrando nella sua casa, a tutti gli strumenti che ha creato per la ricerca di un mondo sonoro, che pochi possono vantare: dalla ricostruzione di alcuni strumenti derivati da Pitagora alle sue particolari sordine costruite per gli strumenti a corda. Vogliamo dire al pubblico di "Nuova Consonanza", che esistono testimonianze e saggi i quali parlano della sua particolare estetica nella musica. In campo internazionale occupa un posto di rilievo per la sua ricerca linguistica autonoma dalla scuola Viennese ed Americana. È paragonato a Varèse ed Ives non solo per il modo singolare di esprimersi attraverso la musica, ma anche per essere ignorato nella propria Nazione. L'associazione "Nuova Consonanza" indica il compositore Giacinto Scelsi come esempio di coerenza e coraggio, che si deve avere quando le circostanze non sono favorevoli, ed invita ad ascoltare con attenzione *Okanagon*, ovverosia come dice il compositore: il battito del cuore della terra».[16]

NUOVA CONSONANZA

Manifestazioni di musica contemporanea

In collaborazione con: il Fondo Internazionale Musicisti, la Deutsche Bibliothek-Goethe Institut, l'Accademia Filarmonica Romana, l'Istituto Austriaco di Cultura, l'Ente Provinciale per il Turismo di Roma, l'Istituto Giapponese di Cultura

GIUGNO 1968

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA

VALLE GIULIA

15 giugno ore 21,30 — musiche di Clementi, Globokar, Panni, Berio, Pennisi, Stockhausen
solisti: DE ROBERTIS - BERTONCINI - CLEMENTI - GLOBOKAR

17 giugno ore 21,30 — musiche di Hodkinson, Sciarrino, Scelsi, Kraft, Gandini, Bortolotti, Austin
direttore: ROMOLO GRANO
QUARTETTO NUOVA MUSICA

19 giugno ore 21,30 — musiche di von Webern, Wolff, Kelemen, Englert, Morthenson, Schnebel, Feldman
SOCIETA' CAMERISTICA ITALIANA

21 giugno ore 21,30 — musiche di Miroglio, Bertoncini, Branchi, Finnissy, Schwertsik, Kayn, Ezaki
direttore: DANIELE PARIS

23 giugno ore 21,30 — musiche di Riehn, Zupko, Shinohara, Koenig
MUSICHE ELETTRONICHE
GRUPPO DI IMPROVVISAZIONE DI NUOVA CONSONANZA

26 giugno ore 21,30 — musiche di Walacinsky, De Kruyf, Bussotti, Andriessen, Oppo, Cage, Schaeffer
ENSEMBLE MW 2 DI VARSAVIA

prezzi: ingresso lire 1.000 - lire 500 (studenti) abbonamento lire 5.000 - lire 2.500 (studenti)

Il direttivo di Nuova Consonanza si riserva di apportare al programma quelle modifiche che si rendessero necessarie per motivi di forza maggiore

*Manifesto di Nuova Consonanza, Manifestazioni di musica contemporanea, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, giugno 1968 (cm. 100 x 140)*

(13) L'indagine curata da Luciano Martinis si è svolta sino ad ora in due tempi ed ha comportato la pubblicazione di alcuni documenti della RNYAF, di tutti i programmi delle nove mostre annuali svoltesi nel periodo 1957-1962, con un ricco corredo fotografico (cfr. Luciano Martinis, *Rome-New York Art Foundation*, «i suoni, le onde… Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 1993, n. 4, pp. 3-25), e di alcune testimonianze dei protagonisti delle vicende di quegli anni, solidali con le iniziative di Frances Mc Cann e di Scelsi (ID, *Rome-New York Art Foundation. Testimonianze e documenti […]*, «i suoni, le onde… Rivista della Fondazone Isabella Scelsi», 1994, n. 5, pp. 18-21).

(14) «[…] Larry Austin mi portava a conoscenza di un gruppo di esecutori-compositori che operavano in questo senso da me auspicato fin dal 1963: il "New Music Ensemble". Questo gruppo, che opera in California, si può considerare il primo esistente nel sistema occidentale che lavori su schemi veramente attuali». (Franco Evangelisti, *Presentazione del Gruppo Internazionale di Improvvisazione Nuova Consonanza*, in programma di sala del III festival di Nuova Consonanza, Roma, 1965). Il testo citato ed una sintesi degli oltre trent'anni di storia del GINC figurano in Daniela Tortora, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia 1959-1988* (d'ora in poi *Nuova Consonanza '90*), Lucca, LIM, 1990, pp. 123-142.

(15) Doc. n. 1, p. 10. Mi piace segnalare che l'unico lavoro per organo di Scelsi, *In nomine lucis* (1974), è stato dedicato nel 1980 dall'autore «alla memoria di Franco Evangelisti» ed eseguito dall'organista romana Livia Mazzanti l'11 agosto 1988 nel corso della cerimonia funebre per il maestro appena scomparso.

(16) Franco Evangelisti, Programma di sala del XIII festival di "Nuova Consonanza", Roma, 1976.

Mi occupo ormai da oltre un quidicennio delle vicende della neoavanguardia musicale a Roma e attorno all'Associazione "Nuova Consonanza" si sono concentrati un po' di tempo fa i miei primi sforzi di lettura di un contesto che, nonostante i limiti e le approssimazioni, mi appariva – come d'altronde mi appare tuttora – estremamente vivace e interrelato. Mi sono imbattuta a suo tempo, nel corso della sistemazione delle carte (disperse) dell'archivio dell'Associazione, nella figura di Scelsi quale socio e attivo animatore delle iniziative della seconda metà degli anni Sessanta: è dunque possibile seguire una via ufficiale per ricostruire il profilo dell'attività svolta da Scelsi all'interno di "Nuova Consonanza", ripercorrendo le tappe essenziali della storia dell'associazione. Esiste tuttavia una seconda via d'accesso ai fatti consentita oggi dal riemergere di alcuni documenti – perlopiù epistolari –, la cui lettura aiuta almeno in parte a sciogliere alcuni quesiti rimasti a suo tempo insoluti.[17] I documenti ai quali mi riferisco costituiscono un piccolo *corpus* a se stante all'interno del Fondo Martinis, che il proprietario del fondo medesimo ha messo a disposizione della scrivente e che è attualmente consultabile, in copia, presso l'Archivio storico della musica contemporanea di Roma, organo del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università "La Sapienza".[18]

Il tentativo di ricostruzione del difficile ruolo giocato da Giacinto Scelsi all'interno di "Nuova Consonanza" nel primo decennio di vita della società , nonché del successivo altalenante trascorrere delle relazioni tra il maestro e l'Associazione – vale a dire prima e dopo la scomparsa di Franco Evangelisti -, si inscrive nel più generale progetto di ricognizione dei profondi e consustanziali lacci che ancorano e rapprendono l'operare artistico scelsiano della maturità attorno al cuore della capitale, eretta a luogo-fondamento della propria esistenza fisica e spirituale. Mi preme dunque precisare che la disamina delle relazioni tra Scelsi e "Nuova Consonanza", condotta anche alla luce dei nuovi documenti emersi, ha avuto per me uno scopo essenzialmente funzionale, vale a dire mi ha permesso di sistemare un tassello importante del rapporto esistito tra Scelsi ed Evangelisti, due musicisti-chiave dell'avanguardia romana, legati da un sentire comune non ancora (forse) sufficientemente esperito (il mistero dell'uno potrebbe aiutare a sciogliere il segreto dell'altro, e viceversa) e, più in generale, della vasta e complessa configurazione del contesto romano e delle sue interne e produttive connessioni di arte, vita e cultura.

Ho chiarito – credo – a suo tempo con sufficiente dovizia di particolari l'affezione speciale che ha legato per tutta la sua esistenza Evangelisti all'Associazione "Nuova Consonanza", l'investimento cruciale di idee e di energie che ha fatto crescere e consolidare nel tempo l'iniziativa di uno sparuto gruppetto di giovani musicisti, periferica e lontana quant'altre mai dal cuore dell'Europa e del mondo: com'è noto, "Nuova Consonanza" ha dovuto buona parte della sua storia e della sua sorprendente longevità al consistente contributo di Evangelisti, innanzitutto, nonché di Domenico Guaccero e di Egisto Macchi, suoi amici e sodali sin dai primordi.[19]

La partecipazione alle inziative di "Nuova Consonanza" ha costituito in qualche modo un oggetto di scambio tra Scelsi ed Evangelisti, un luogo di interesse comune ove mettere in gioco anche *altre* idee e *altre* esperienze; non è escluso, inoltre, che la presenza di un musicista più anziano - e depositario, per formazione e per attitudine, di un'aura internazionale di fatto privilegiante – potesse dare l'opportunità a Evangelisti di esercitare in maniera più efficace determinate pressioni sulla definizione non così unanime delle scelte artistiche della società e sugli indirizzi più generali di politica culturale. Va ricordato, d'altro canto, che per Scelsi occuparsi di organizzazione musicale costituiva un ritorno ad una lontana esperienza, presentata a suo tempo con alcuni documenti di grande interesse proprio nelle pagine di questa rivista: mi riferisco alla stagione dei concerti internazionali di "Musica Contemporanea", svoltasi a Roma presso il palazzo Capizzucchi nel 1937.[20]

Una rapida scorsa alla *Cronologia dell'attività concertistica* di "Nuova Consonanza" consente di stilare un primo bilancio delle esecuzioni scelsiane nell'ambito delle rassegne annuali della società e di ricavarne un qualche suggerimento sulla recezione delle sue musiche in ambito romano ed inoltre sulla varia intonazione dei rapporti tra Scelsi e l'Associazione, a partire proprio dalle scelte artistiche di volta in volta perseguite dai Consigli di amministrazione del sodalizio romano. Segue una cronologia essenziale, ove compaiono i titoli dei lavori scelsiani eseguiti e gli anni relativi di esecuzione:[21]

*Hô*, 1964, 1982
*Quartetto n. 2*, 1965, 1979, 1981
*Quartetto n. 3*, 1968
*Khoom*, 1970
*Pranam I*, 1972, 1975
*Pranam II*, 1975, 1978, 2002
*Tre Pezzi per trombone solo*, 1975
*Taiagarù*, 1975
*Oganakon*, 1976
*Manto I*, 1980
*Manto II*, 1980
*Pwyll*, 1980
*Canti del Capricorno*, 1981, 1982
*Ko-Tha*, 1981
*Quartetto n. 1*, 1981
*Quartetto n. 4*, 1981
*Ave Maria*, 1982
*Natura renovatur*, 1982, 1983
*Sauh II*, 1982
*Kya*, 1984, 2002
*Le réveil profond*, 1984
*Anahit*, 1985
*Chukrum*, 1985
*Quattro Illustrazioni*, 1985
*Ixor*, 1985
*Tre Studi*, 1985
*Ko-lho*, 1986, 1988, 1995, 2002
*Maknongan*, 1986
*Quattro Pezzi per tromba*, 1986
*Suite n. 9 "Ttai"*, 1987
*Quattro Illustrazioni*, 1988

(17) Cfr. Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 49-56.

(18) Il fondo Martinis, costituitosi grazie ad un lascito personale del compositore e ad alcuni preziosi quanto fortuiti ritrovamenti, include una scatola intestata "le parole gelate – Nuova Consonanza" 26. 1-12: i dodici documenti di natura varia (lettere, appunti, locandine, relazioni artistiche, etc.) sono stati tutti trascritti ad eccezione di quelli già pubblicati nel volume monografico sulla storia dell'associazione curato nel '90 dalla scrivente (il dodicesimo documento non compare in appendice poiché esso include n. 4 buste, una delle quali con intestazione autografa, "Nuova Consonanza", di Scelsi).

(19) Cfr. Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 31-34; inoltre ID, Franco *Evangelisti nel panorama musicale italiano (anni 1960-1980), in Molteplicità di poetiche e linguaggi nella musica d'oggi*, a cura di Daniela Tortora, Quaderni di «Musica/Realtà», n. 16, Milano, Unicopli, 1988, pp.107-115.

(20) Vi fa riferimento Scelsi stesso nella prima parte inedita del *Sogno 101*, in un passo che compare insieme a tutta la documentazione sopravvissuta delle famose manifestazioni del '37 (ivi inclusi i programmi di sala dei quattro concerti realizzati) in Luciano Martinis, *"Musica Cotemporanea" 1937*, «i suoni, le onde… Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 2001, n. 7, pp. 3-12.

(21) Per la redazione di questa cronologia si è tenuto conto dei dati contenuti nel già segnalato volume della scrivente *Nuova Consonanza '90*, pp. 198-258, dell'aggiornamento ID, *Nuova Consonanza '94*, pp. 181-197, infine dei programmi di sala relativi alla più recente attività concertistica dell'Associazione.

*Suite n. 10 "Ka"*, 1987
*Suite n. 8 "Bot-ba"*, 1987
*Trio*, 1994
*I Presagi*, 2002
*Quartetto n. 5*, 2002
*Quays*, 2002
*Sauh IV*, 2002
*Xnoybis*, 2002

Alla timida comparsa delle prime esecuzioni scelsiane negli anni Sessanta (accanto ad *Hô*, si vedano i *Quartetti n. 2* e *n. 3*) fa seguito, a partire dal decennio successivo, una crescita graduale ma costante dell'entità dei rilevamenti effettuati sino al raggiungimento di una, se non più d'una, ricorrenza annuale negli anni Ottanta. In particolar modo meritano di essere segnalati il concerto monografico dedicato alle musiche di Scelsi nell'ambito del XII festival (1975) presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; le esecuzioni dei lavori da camera per viola sola (*Manto I* e *Manto II*) e per flauto solo (*Pwyll*), rispettivamente nell'ambito della stagione dedicata ai solisti della musica contemporanea e del XVII festival, *in memoriam* di Franco Evangelisti; la duplice ricorrenza di grande rilievo nel 1981, nel corso della stagione svoltasi presso l'Auditorium RAI al Foro Italico, con il concerto affidato al Quartetto Arditti e l'esecuzione dei *Quartetti n. 1, n. 2, n. 4*, e la prima esecuzione (parziale) a Roma dei *Canti del Capricorno*, opera-*monumentum* affidata alla voce di Michiko Hirayama.[22]

Se nel corso degli anni Novanta si assiste a un clamoroso calo di interesse da parte dell'associazione nei confronti delle musiche di Scelsi, ormai universalmente ossequiate all'indomani della scomparsa del maestro – mi riferisco, in particolar modo, ai sei anni di gestione affidati alla presidenza di Giuseppe Scotese -, nel 2002 il XXXIX festival dell'associazione intitolato "Il suono sacro" può senz'altro vantare un recupero consistente del tempo perduto, così annunciato nelle note al programma di sala delle manifestazioni dal presidente attualmente in carica, Alessandro Sbordoni: «[…] Non potevano mancare i due "padri" del suono sacro contemporaneo: Olivier Messiaen e Giacinto Scelsi. Molto spazio viene loro dedicato, evidenziando quanto possano essere differenti gli esiti cui può giungere una musica ispirata al sacro apparentemente più essoterico il primo, tutto proteso all'esigenza liturgica, quasi essoterico e riservato il secondo, intriso di una spiritualità tutta personale, giocata sul confine tra oriente e occidente».[23]

La lettura dello sparuto gruppetto di documenti trascritti almeno in parte qui in calce, al di là del semplice dato quantitativo, suggerisce uno spostamento del punto di osservazione sui fatti, proprio a partire dal vissuto di uno dei protagonisti meno segnalati nelle storie ufficiali della società, e aiuta a indirizzare il proseguo della ricerca sul contesto romano e sui rapporti interpersonali tra gli artisti, così cruciali negli anni Sessanta per la vita delle avanguardie a Roma.

Già nel primo documento pubblicato, il citato frammento inedito tratto dalla prima parte del *Sogno 101*, Scelsi chiarisce il debito di riconoscenza che lo lega a Evangelisti e, per suo tramite, all'Associazione "Nuova Consonanza": «Fu Franco Evangelisti che fece eseguire *HO* [*sic!*] in uno dei suoi concerti al teatro delle Arti. E di ciò io gli sono rimasto grato, tanto che poi, qualche anno dopo quando egli ebbe bisogno di me per rimettere in piedi la società della Nuova Consonanza, per quanto schivo di queste cose, io lo feci e riuscii ad aiutarlo. […]».[24] La prima esecuzione assoluta di *Hô. Cinque vocalizzi per voce femminile*, affidata alle cure interpretative di Michiko Hirayama nell'ambito del secondo festival di "Nuova Consonanza", segnava l'inizio della fortuna romana di Scelsi e dello svolgersi della sua ultima maniera compositiva;[25] al tempo stesso sanciva l'avvio di una collaborazione che di lì a poco avrebbe assunto ben altra consistenza sul piano operativo all'interno della società. Scelsi, socio ordinario di "Nuova Consonanza" sin dal dicembre 1965,[26] ne scandisce i tempi nella sua memoria con grande precisione ed essenzialità: l'aiuto prestato a Evangelisti per la conquista di una sovvenzione pubblica destinata all'esercizio dell'attività artistica (il primo finanziamento statale giunge a "Nuova Consonanza" nel 1967); l'affidamento della carica di vicepresidente all'interno del Consiglio di amministrazione eletto nel 1966; infine la conquista degli spazi espositivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma per lo svolgimento delle manifestazioni concertistiche di "Nuova Consonanza".[27] Va detto che il raggiungimento di questi importanti risultati, contrariamente a quanto dichiarato dal maestro, non viene attribuito a Scelsi in nessuna delle testimonianze orali raccolte, né nei documenti a suo tempo consultati e segnalati a corredo della ricostruzione della storia dell'associazione pubblicata nel '90: è interessante valutare se il dato sia stato taciuto dai tanti soci ascoltati per un malcelato senso di colpa nei confronti del compositore che si era adoperato in maniera così determinante per l'associazione e che, a sua volta e per ragioni complesse, aveva poi finito per voltargli le spalle ed accelerarne in qualche modo le dimissioni dalla carica ricoperta negli anni '66-'68 (cfr. i docc. 9-11, p. 12).[28]

I prodromi di questa storia annunciata nel passo autobiografico si raccolgono nei docc. nn. 2-4, testimonianze ufficiali delle tap-

(22) Il 21 dicembre 1981 si svolgeva il concerto conclusivo della stagione artistica di "Nuova Consonanza": l'esecuzione dei *Canti del Capricorno*, in una versione quasi integrale (lo si ricava dalla segnalazione degli interpreti: accanto alla Hirayama, il sassofonista E. Colombo e i percussionisti E. De Fanti e G. Vianello, cfr. *Cronologia dell'attività concertistica […]* in Tortora, *Nuova Consonanza '90*, p. 210), costituì senz'altro un evento memorabile per la città di Roma. Come ho cercato di dimostrare, i *Canti* scelsiani costituiscono una sorta di *work in progress* concepito a partire dagli anni Sessanta e di fatto mai concluso, malgrado quanto lasciasse supporre la datazione ufficiale comparsa a suo tempo nel programma di sala della stagione di "Nuova Consonanza" (cfr. Tortora, *«Le voci del mondo»,* cit.).

(23) Alessandro Sbordoni, in programma di sala del XXXIX Festival di Nuova Consonanza, Roma, 2002.

(24) Doc. n. 1, p. 10.

(25) *Hô. Cinque [ma quattro] vocalizzi* è la prima opera nata dall'incontro a Roma tra Scelsi e l'Hirayama e la prima tappa di un lungo sodalizio durato grosso modo sino alla scomparsa del compositore. La Hirayama ha in più d'una circostanza raccontato il lungo percorso di ricerca avviatosi a Roma sul finire degli anni Cinquanta; tra le sue prime testimonianze scritte cfr. Stefania Gianni, *Michiko Hirayama/ Giacinto Scelsi: in una istintiva comunicazione il ritrovamento della propria identità,* «i suoni, le onde… Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 1994, n. 5, pp.3-7: 5.

(26) Si veda il verbale del Consiglio di amministrazione di "Nuova Consonanza", assemblea del 7 dicembre 1965 (Archivio di "Nuova Consonanza"). È opportuno ricordare che l'atto giuridico di fondazione dell'Associazione, firmato il 4 giugno 1964, venne firmato in qualità di soci fondatori da Aldo Clementi, Antonio De Blasio, Franco Evangelisti, Daniele Paris e Francesco Pennisi. Soltanto alla fine dell'anno successivo furono ammessi in qualità di soci ordinari: Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Ivan Vandor, Marcello Panni, Guido Baggiani, Giacinto Scelsi, Franco Nonnis, Achille Perilli, Mariolina De Robertis, Gabriella Mulachiè, Mario Dorizotti, Paolo Renosto, Ennio Morricone, Francesco Carraro, Vittorio Consoli (nel 1967 entrarono ufficialmente anche Domenico Guaccero ed Egisto Macchi, cfr. il verbale della seduta del Consiglio di amministrazione del 9 ottobre 1967). Cfr. Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 43-49.

(27) Doc. n.1, p. 10.

(28) È interessante porre a confronto i documenti scelsiani, qui trascritti e commentati, con la versione dei fatti ricostruita grazie ai colloqui a suo tempo avuti dalla scrivente con i soci ancora in vita, protagonisti delle vicende del triennio maggio 1966- maggio 1969 (cfr. Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 49-56).

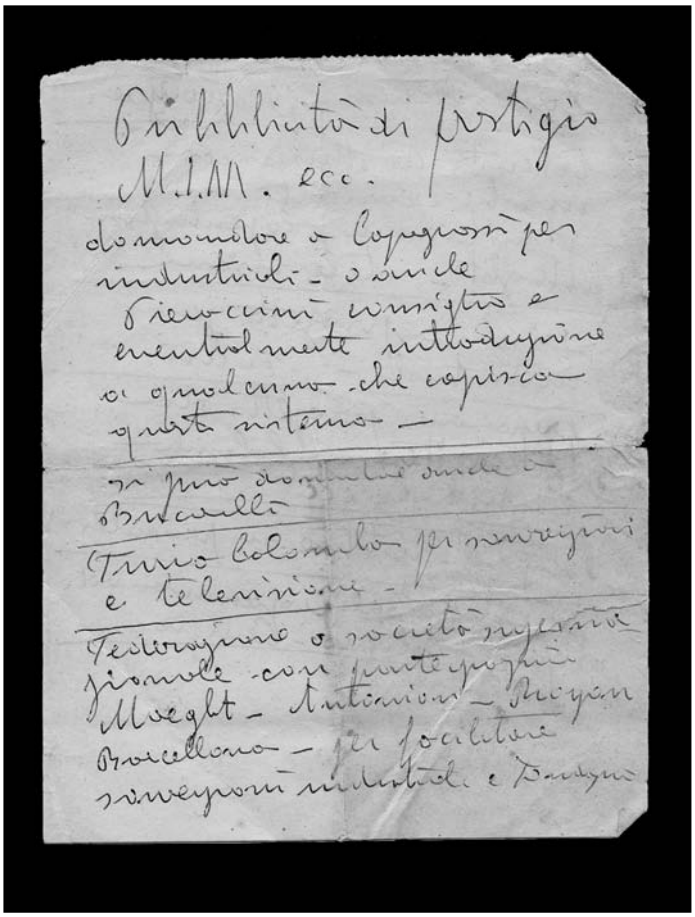
pe iniziali della storia della società (lo Statuto sociale, la relazione artistica sull'avvio dell'attività di "Nuova Consonanza" e sullo svolgimento dei primi tre festival negli anni 1963-'65,[29] il programma delle manifestazioni concertistiche del 1965, realizzate a cura del "Comitato esecutivo" formato da Aldo Clementi, Antonio De Blasio, Franco Evangelisti, Daniele Paris, Francesco Pennisi, vale a dire dai cinque soci firmatari dell'atto di fondazione dell'Associazione romana).

Con il 1966 si apre un periodo piuttosto sofferto nella storia di "Nuova Consonanza": scioltosi il primo Consiglio di amministrazione della società (3 maggio 1966), si costituisce *pro tempore* un comitato di emergenza che s'incarica di garantire nuove regolari elezioni e di condurre la società alla costituzione di un nuovo organo direttivo. Il Consiglio di amministrazione eletto il 3 giugno 1966 è così costituito: Vittorio Consoli (presidente), Scelsi (vicepresidente), Mauro Bortolotti (tesoriere), Paolo Renosto (segretario) ed Evangelisti (consigliere).[30]

Con il doc. n. 5 siamo ormai già all'interno dell'esperienza 'nuovoconsonante' di Scelsi. Si tratta di un veloce appunto manoscritto, redatto in funzione di un incontro assembleare o, forse, di una riunione del Consiglio di amministrazione, e che contiene una sintetica anticipazione delle iniziative che Scelsi intendeva promuovere all'interno e all'esterno della società. L'idea che Scelsi si era fatto di "Nuova Consonanza", l'idea o, meglio, il modello cui in qualche modo desiderava che essa si conformasse era in effetti assai più dinamico rispetto a quanto la conduzione effettuata sino ad allora aveva consentito, sicuramente più spregiudicato nella gestione dei rapporti con i detentori più o meno ufficiali del potere, anche nel settore dell'arte e della cultura (le organizzazioni sindacali, gli industriali, la televisione, il circuito dei musei e delle mostre), affinché all'Associazione giungessero gli aiuti necessari per la sua sopravvivenza, ma soprattutto per il conseguimento di una maggiore visibilità rispetto al panorama circostante e ben al di là dei margini un po' angusti cui si andava relegando per ragioni di carattere moralistico e ideologico. Appare chiaro che tale presa di posizione non poteva non creare una spaccatura in seno al sodalizio, inasprendo il conflitto di fatto già venutosi a creare al suo interno con l'ingresso di un numero consistente di nuovi soci e rendendo, tra l'altro, difficile e problematica la gestione della società affidata al Consiglio eletto nel '66, proprio nel periodo di assenza dall'Italia di Franco Evangelisti per un soggiorno di studio-lavoro a Berlino. La frangia oltranzista, antiscelsiana, aveva in realtà ampi margini di consenso, poiché alla metà degli anni Sessanta permaneva ancora intatta una visione fortemente ideologica della presenza della società nel contesto cittadino e italiano (per molti soci proporre musica *nuova* voleva dire non soltanto adoperarsi contro la musica vecchia, ma anche contro lo stato vecchio delle cose della musica e della cultura in Italia). Tali tensioni non potevano conciliarsi allora in alcun modo con la visione liberale e pragmatica di Scelsi, cui venne affidato l'oneroso compito di farsene portavoce a fronte degli indubbi successi conseguiti grazie al suo aiuto e alle sue mediazioni (Scelsi aveva numerose conoscenze altolocate in ambito cittadino e frequentava da sempre i salotti dell'aristocrazia romana e delle persone influenti, anche politicamente).

Un primo risultato clamoroso degli interventi scelsiani fu certamente lo svolgimento delle manifestazioni concertistiche del '67: dopo oltre un anno di silenzio "Nuova Consonanza" rilanciava ufficialmente la propria immagine e la propria attività, facendo perno su un prestigioso gruppo di soci onorari (Theodor Wilhelm Adorno, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Giuseppe Capogrossi, Michael Marschall von Bieberstein, Luigi Moretti, Leone Piccioni, Giovanni Pieraccini, Giuseppe Ungaretti) e su un comitato organizzativo (Maria Gotti - Lega Ungaro, Iris von Kaschnitz, Giorgio de Marchis, Bona de Mandiargues, Luciana Momigliano, Lucilla Mussini, Francesco Pennisi, Carla Vasio).[31]

«Nella certezza che le proprie finalità costituiscono il punto focale d'incontro delle più varie e vive forze operatrici intellettua-


Biblioteca di prestigio
M.I.M. ecc.
domandare a Capogrossi per
industriali - o anche
Pieraccini consiglio e
eventualmente introduzione
a qualcuno che capisca
questo ambiente -
in più domandare anche a
Bucarelli
Trivio Colombo per rapporti
e televisione -
Federazione o società nazionale
filarmonica con partecipazione
Moegh - Antonioni - Rogen
Boccellono - per facilitare
rapporti industriali e Dadgio

*Appunti programmatici di Giacinto Scelsi riguardanti l'organizzazione di Nuova Consonanza (NC. 26.04/a); si veda doc. n. 5, p. 11*

(29) Il bilancio dei primi anni di attività viene stilato da Evangelisti alla fine del '65: «Quattro Stagioni condotte al termine con l'esecuzione di 136 opere di cui 40 in prima esecuzione mondiale, 15 in prima esecuzione europea, 57 in prima esecuzione italiana e 20 già eseguite: un bilancio altamente positivo che fa di Nuova Consonanza la più importante associazione europea nel settore della musica contemporanea, dopo il declino di Darmstadt e Palermo» (Franco Evangelisti, *Nuova consonanza nel mondo italiano oggi*, «il Marcatré», n. 16-17-18, 1965, pp.231-232: 231).

(30) Il Consiglio, decaduto per le dimissioni di Consoli e di Scelsi nei primi mesi del '68, venne parzialmente sostituito nel corso della seduta dell'assemblea dei soci del 27 giugno 1968 (Consoli, Evangelisti, Macchi, Paris, Scelsi), ancora sotto la presidenza Consoli. Tale organo durò in carica soltanto pochi mesi, vale a dire sino agli inizi del 1969; inizialmente l'Assemblea dei soci votò l'elezione di un Consiglio includente ancora Scelsi, poi sostituito definitivamente nel modo seguente: Mario Bertoncini (presidente), Guido Baggiani, Francesco Carraro, Iris von Kaschnitz, Francesco Pennisi (cfr. Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 54-56).

(31) Nella versione dattiloscritta contenuta nel doc. n. 7 compare il nominativo di Aldo Masullo, aggiunto a mano e tuttavia poi non incluso nell'elenco definitivo dei soci onorari (Masullo aveva fornito un suo testo per la rivista fondata a Roma da Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi, Antonino Titone, poco prima della nascita di "Nuova Consonanza", cfr. Aldo Masullo, *La «struttura» nell'evoluzione dei linguaggi scientifici*, «Ordini. Studi sulla nuova musica», 1959, n.1, pp. 54-76). Nella stessa versione dattiloscritta figurano nel comitato organizzativo i nomi della contessa Brandolini d'Adda e di Olga Capogrossi, cancellati con un tratto di penna.

li, Nuova Consonanza invita gli artisti, gli uomini di cultura e chiunque ad essa si interessi, ad una più ampia e feconda collaborazione» e organizza le proprie manifestazioni presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna in collaborazione con alcuni dei suoi *partner* già collaudati (la SIMC, Società Italiana per la Musica Contemporanea, la FIM, Fondo Italiano Musicisti, l'Ente Provinciale per il Turismo di Roma, la Deutsche Bibliothek e il Goethe Institut-Rom, l'Istituto Austriaco di Cultura, l'Ufficio Ellenico del Turismo), annunciando in un *dépliant* appositamente stampato le novità in corso di realizzazione (le «[…] manifestazioni varie di interesse vivo per le loro finalità culturali come manifestazioni retrospettive e didattiche con conferenze e registrazioni […]»), le aspirazioni per il futuro nel settore degli scambi con gli altri paesi («Nuova Consonanza intende inoltre sottolineare l'importanza che riveste la nozione di scambio nella attuale economia culturale: a tal fine opera nella volontà di mantenere vivo il contatto con i compositori di tutti i Paesi») e con le altre discipline d'arte («nei limiti delle proprie possibilità la Società presenterà altresì alcune esperienze che tendono oggi ad evadere dal limite stretto del concerto per orientarsi su un terreno che riunisce musica pura e rappresentazione, consapevolmente interessando alle nuove forze di comunicazione artistica scrittori, pittori, scenografi, coreografi, ecc.»).[32]

La lettera di Evangelisti a Scelsi, l'unica presente nel *corpus* (doc. n. 6), datata 8 gennaio 1967, consente di misurare il tragitto battuto velocemente nei soli sei mesi intercorsi tra quella lettera e le riuscite manifestazioni svoltesi nel mese di giugno '67. Se ne ricava, in mancanza della corrispondente spedita dal destinatario, l'invio di un puntuale resoconto degli eventi romani e delle più recenti emergenze. In particolare risaltano gli accenni continui al bilancio societario, alle possibili sovvenzioni, alla gestione dei rapporti finanziari con i musicisti (e altro) in vista della stipula dei contratti e il monito ad agire con cautela e a evitare di prendere impegni con persone o istituzioni, poi non ossequiabili. In calce alla lettera, e in coda all'annuncio del consistente contributo da parte dell'Istituto Giapponese di Cultura, Evangelisti non può mancare di riferire quanto segue: «Le rimetto questo panorama europeo scritto da Fukushima dove Nuova Consonanza figura tra i principali festival europei».[33]

I docc. nn. 8-11 consentono la ricostruzione puntuale degli eventi che condussero alle dimissioni di Scelsi dalla carica di vicepresidente del Consiglio di amministrazione di "Nuova Consonanza" e, di lì a poco, alla fine della presidenza Consoli e al cambio della guardia ai vertici della società nel maggio del 1969. Il dattiloscritto (doc. n. 8), sprovvisto di datazione e di intestazione (ma il contenuto propone in maniera altrettanto dettagliata gli elementi che verrano discussi nella lettera del 20 maggio '68 inviata da Scelsi al presidente Vittorio Consoli e lascia supporre un analogo estensore),[34] ha i toni di un comunicato ufficiale, forse di un testo inviato o letto in ambito assembleare oppure nel più ristretto circolo del Consiglio di amministrazione. Nelle battute iniziali dello scritto viene stilato un bilancio fondamentalmente positivo delle attività nelle quali il direttivo di "Nuova Consonanza" è attualmente impegnato e che coincidono in buona parte con i punti del programma a suo tempo già enunciato dallo scrivente. Nella sua sostanza lo scritto è incentrato attorno alla questione dei soci e del delicato equilibrio alla ricerca del quale si muove faticosamente l'attuale organo direttivo della società (da più parti erano giunte lamentele circa la mancanza di adeguate consultazioni e opportune discussioni informative sull'operato del consiglio eletto): il mutamento di fisionomia, cui in breve volger di tempo è andata soggetta l'Associazione con il raggiungimento di un numero di soci pari a 42, prospetta un nuovo ordine di problemi nella gestione interna dei rapporti tra i due organi del sodalizio (Consiglio di Amministrazione e Assemblea dei soci) e li somma a quelli non meno gravosi legati alla realizzazione della programmazione artistica. È dunque necessario invocare una crescita della coscienza democratica dei soci nella definizione dei possibili schieramenti e dunque delle linee vincenti da parte dell'organo cui è affidata la conduzione della società e con cui ci si deve relazionare in maniera dialettica sì, ma non paralizzante per l'esercizio artistico. Si impone pertanto un'urgente revisione dello Statuto e del Regolamento vigenti, affinché la normativa venga adeguata a questa esigenza primaria: conferire «[…] alla figura del socio quella consistenza che ora non sembra avere o che non gli è data, e che pienamente osservato, assicuri al Direttivo quella continuità di azione necessaria all'assolvimento del suo senz'altro gravoso compito».

Fanno seguito tre lettere, una del presidente di "Nuova Consonanza" Vittorio Consoli e due di Scelsi, che scandiscono le battute conclusive del compositore all'interno del Consiglio di amministrazione della società eletto nel '66. Le dimissioni di Scelsi, dettate in tre tempi (cfr. le lettere del 1 maggio, solo citata qui in calce, del 20 maggio e del febbraio 1969), raccolgono al primo annuncio una pacata risposta da parte del Consiglio direttivo, che affida al presidente il compito ufficiale di invocarne la revoca: pur riconoscendo «le obiettive difficoltà esistenti nella attuale struttura del Consiglio» e le «carenze» anche da altre parti annunciate, «[…] il Consiglio – alla unanimità – ritiene la Sua [di Scelsi] presenza condizione necessaria al proseguimento del comune lavoro» e alla realizzazione dell'imminente festival dell'associazione.[35]

La lettera del 20 maggio costituisce senz'altro – insieme al breve frammento dal *Sogno 101*- il documento di maggior rilievo qui in discussione. Si tratta di una lunga lettera inviata al presidente, e per conoscenza a tutti i soci di "Nuova Consonanza", carica di delusione e di amarezza per le incerte tappe recenti della vita societaria – incerte sul piano formale per la dubbia approvazione di alcuni articoli nuovi del Regolamento al solo scopo «di continuare questa politica di opposizione» nei confronti delle idee e della persona del vicepresidente. Nucleo centrale della lettera è tuttavia, al di là delle polemiche e delle strumentalizzazioni accennate, l'enunciazione ennesima dei punti programmatici del progetto Scelsi «per lo sviluppo della società, già proposto perfino nella seduta del 3/6/66 al momento della costituzione del nuovo Consiglio Direttivo». Tali punti altro non sono se non l'organica formalizzazione di quanto avevamo appreso dal veloce appunto già esaminato poc'anzi (cfr. doc. n. 5). In sintesi: la formazione di un gruppo stabile di strumentisti per la realizzazione dei programmi concertistici, per la partecipazione ai festival internazionali, per la realizzazione di incisioni discografiche; la ripresa dei concerti in sedi varie, italiane ed estere; le relazioni e i contatti per il potenziamento delle iniziative e l'espansione dei pubblici della musica contemporanea – dunque anche di "Nuova Consonanza" -, senza preclusioni di sorta.

Dopo aver esposto il proprio disagio dinanzi alla «cronica opposizione» nei confronti di un programma «sovente discusso, verbalmente accettato ed anche lodato nelle nostre riunioni», dinanzi alla «resistenza espressa verso nuove forze che possano concorrere alla sua realizzazione», Scelsi si congeda ribadendo con fermezza quanto segue: «[…] è chiaro che la mia presenza quale Vice Presidente non potrà essere utile che in funzione di questo programma, accantonando sterili attacchi e quisquiglie procedurali ed è quindi subordinata oltre che alla promessa di una maggiore sua efficienza, ad un impegno in questo senso da parte del Consiglio Direttivo».[36]

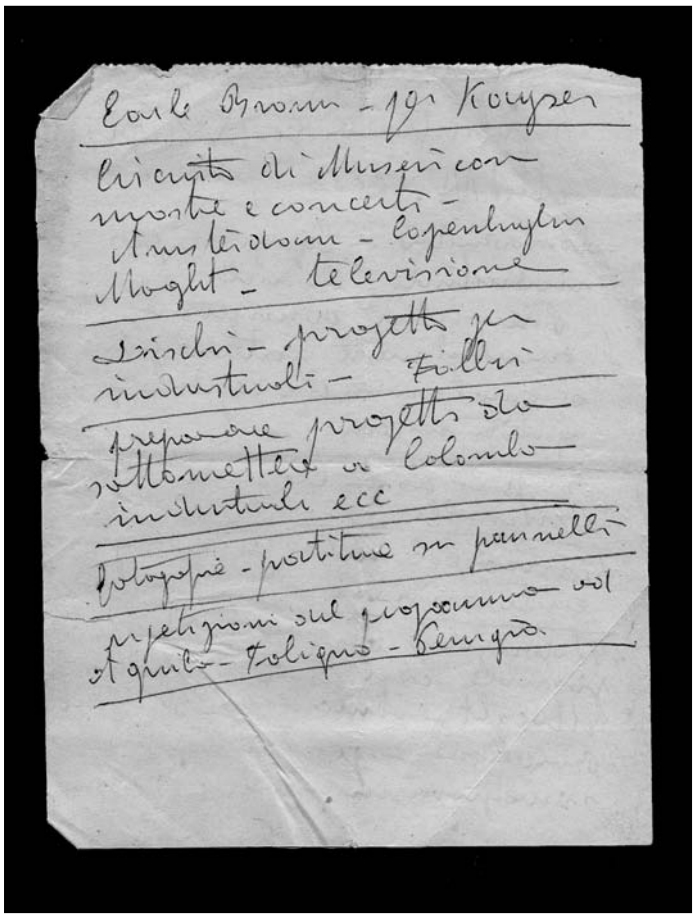
(32) Doc. n. 7, p. 11; in Tortora, *Nuova Consonanza '90*, p. 52.

(33) Doc. n. 6, p. 11.

(34) Doc. n. 8, p. 11-12. Tenuto conto del tipo di macchina da scrivere impiegata e delle piccole correzioni effettuate (cfr. il secondo foglio), ma soprattutto del contenuto della lettera, Luciano Martinis suggerisce di attribuire lo scritto a Scelsi.

(35) Doc. n. 9, p. 12.

(36) Doc. n. 10, ivi.



*Appunti programmatici di Giacinto Scelsi riguardanti l'organizzazione di Nuova Consonanza (NC. 26.04/b); si veda doc. n. 5, p. 11*

La settimana del '68 fu condotta in porto da "Nuova Consonanza" con successo, pur tra tante difficoltà e in un clima di tensioni e di scarsa collaborazione all'interno della società.[37] Ma non fu sufficiente a sanare quel clima e quelle tensioni, cosicché nel febbraio del '69 si assistette alle ultime scarne battute di quella controversa vicenda: invocando anche ragioni di ordine personale (quello stato di salute precario che non concedeva a Scelsi la possibilità «di sopportare più oltre senza danno lunghe e faticose discussioni»), accanto al persistere di «una continua diversità di vedute e di intenzioni in seno alla Nuova Consonanza» non arginabile e paralizzante per l'attività del Consiglio di amministrazione, il compositore rassegnava le sue irrevocabili dimissioni, non senza aver augurato ai colleghi e al successore «buon lavoro nell'interesse dell'Associazione».[38]
Si chiudeva così una pagina tormentata nella storia di "Nuova Consonanza" e, unitamente ad essa, il primo decennio di vita dell'Associazione: proprio in coincidenza con il mutamento ai vertici, o comunque di lì a poco, la programmazione delle attività artistiche della società subiva una clamorosa svolta nei contigui anni Settanta, in sintonia con le ragioni e le novità del paesaggio culturale e musicale circostante.[39] Sottrattosi allo scomodo ruolo di protagonista della gestione degli affari societari, Scelsi mantenne vigile la sua attenzione sui fatti del mondo musicale romano, coltivando, in maniera via via sempre più diluita, la sua ultima sorprendente produzione compositiva e, viceversa senza cedimenti, l'altrettanto sorprendente quanto variegato cenacolo di eletti - amici, conoscenti, estimatori, discepoli, ma anche avventori spregiudicati e talvolta interessati –, che frequentava con cadenze regolari la sua bella casa in via di San Teodoro.
Il vincolo di amicizia che lo legava a Evangelisti non subì incrinature e anzi riuscì a rinsaldarsi negli anni Settanta, anche grazie al fatto di essersi affrancato dalle pastoie burocratiche degli anni precedenti, tant'è che fu proprio Evangelisti a guidare "Nuova Consonanza" nell'organizzazione del concerto d'apertura del XII festival, dedicato in forma di omaggio ai settant'anni di Scelsi.
Nel dopo-Evangelisti, alcuni anni a seguire la scomparsa del compositore amico avvenuta prematuramente nel gennaio del 1980, Scelsi tornò a essere celebrato da "Nuova Consonanza" nel 1985 con la pubblicazione di una raccolta di saggi inediti in lingua italiana: rimossi gli attriti irrisolti di un tempo, il maestro, divenuto ormai una vera e propria cariatide della società, poté finalmente godersi i privilegi derivanti dal nuovo *status* raggiunto, nonché dal consenso ormai universalmente tributato alla sua opera, governando così segretamente l'allestimento dei festeggiamenti romani per il suo ottantesimo compleanno e la selezione dei contributi presenti in versione tradotta nel volume quasi gemello dell'altro, curato in Germania da Heinz-Klaus Metzger e qui edito per i tipi de "le parole gelate".[40]

**Appendice**

**Doc. n. 1**
Fondo Martinis/ le parole gelate NC 26.1

Fu Franco Evangelisti che fece eseguire *HO* [*sic!*] in uno dei suoi concerti al Teatro delle Arti. E di ciò io gli sono rimasto grato, tanto che poi, qualche anno dopo quando egli ebbe bisogno di me per rimettere in piedi la società della Nuova Consonanza, per quanto schivo da queste cose, io lo feci e riuscii ad aiutarlo. Queste società – come saprete – hanno bisogno di una sovvenzione governativa che gli era sempre stata rifiutata ed io, invece, fui in grado di fargliela ottenere; non solo, ma poi accettai anche un incarico nel consiglio direttivo e riuscii ad ottenere la collaborazione della Galleria d'Arte Moderna. E così durante due stagioni, i concerti ebbero luogo tra i quadri e le sculture di questa galleria. Fu una cosa molto riuscita; il pubblico era entusiasta di questa nuova sede, e così pure la critica. Ne conservo la documentazione. Ma questa è un'altra storia.
Franco Evangelisti aveva un carattere molto difficile: litigava un po' con tutti e spesso era troppo irruento. Conoscendolo, però, scoprii che aveva un cuore d'oro, devoto alla sua famiglia come pochi. Aveva stima di me e della mia musica, sebbene sostenesse che in fondo la musica era morta e che tutta l'arte era morta e non aveva più scopo. Egli del resto non scriveva più. Aveva composto quattro o cinque pezzi, a parer mio ottimi, ma non ne voleva più sentir parlare, se ne disinteressava completamente; secondo lui il mondo, la società era cambiata, non aveva più bisogno d'arte ma di altre cose, ecc. È un lungo discorso che molti artisti fanno.

(37) Due lettere, rispettivamente di Evangelisti e di Consoli, sono agli atti nel Verbale delle Assemblee dei Soci svoltesi nel mese di aprile 1968 (Archivio di "Nuova Consonanza") e danno conto, almeno in parte, delle questioni principali ancora irrisolte. Evangelisti scrive dalla Germania (Eutin, 13/IV/1968) e si sofferma lungamente sulla precaria situazione finanziaria della società, proprio in prossimità degli impegni previsti per il '68, e sulla indiscriminata ammissione di nuovi soci («[…] sono contrario proprio perché è ancora poco chiaro il rapporto associazione socio […] In ogni caso l'associazione deve vedere la validità di ogni futuro socio proprio per non creare quelli che Giacinto Scelsi chiama "corpi morti"». La lunga lettera di Consoli (vedi verbale dell'Assemblea dei soci del 30 aprile 1968), assente giustificato dalla seduta medesima, riassume i punti fondamentali del programma artistico in corso, le date del festival e i contributi promessi dai vari istituti stranieri e da altri enti. La questione più lungamente dibattuta è tuttavia la totale mancanza di collaborazione da parte dei soci, dinanzi al persistere della quale Consoli anticipa la sua volontà di dimettersi dalla carica di Presidente.

(38) Doc. n. 11, p. 12.

(39) Cfr. Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 63-70 e sgg.

(40) Cfr. *Giacinto Scelsi*, a cura di Adriano Cremonese, Roma, Nuova Consonanza – le parole gelate, 1985. Nel volume citato figurano tutti i saggi inclusi nell'originale tedesco («Musik-Konzepte», n. 31, München, 1983), con la sola eccezione del testo di Claudio Annibaldi qui segnalato alla nota 6 (tit. orig. *Der Schuldlose Musiker: Postillen zu einem Verlagskatalog, ivi*, pp. 96-110).

Debbo dire – così tra parentesi – che in fondo avevano ragione, ed hanno ragione, se si considera l'arte come era stata considerata finora in Occidente, cioè un'espressione della propria personalità, oppure un godimento per gli altri, o, peggio ancora, un divertimento per alcuni privilegiati come lo è stata per secoli. Egualmente se si considera l'arte come una copia della natura… oppure un racconto di sentimenti, sia con la parola o coi suoni. Il senso vero dell'arte è tutt'altra cosa. Lo scopo dell'arte è un altro; spesso gli artisti stessi lo ignorano, poiché bisogna essere un po' degli iniziati per sapere alcune cose che vanno al di là della conoscenza e della cultura normali. Insomma: gli scopi dell'arte non sono quelli citati in questo momento, ma ben altri! Però non voglio riprendere questo argomento, perché ne ho già parlato. […]
(in Giacinto Scelsi, *Il sogno 101*, dattiloscritto inedito, pp. 592-594)

**Doc. n. 2**
Fondo Martinis/ le parole gelate NC 26.2

Statuto sociale di "Nuova Consonanza", dattiloscritto su carta intestata "Nuova Consonanza" con fregio di Giuseppe Capogrossi, pp.1-6
(il testo integrale dello Statuto è stato pubblicato in Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 185-189).

**Doc. n. 3**
Fondo Martinis/ le parole gelate NC 26.3

Nuova Consonanza, attività degli anni 1962-1965
(s.a., dattiloscritto, s.d., pp.1-2, cfr. Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 34-49)

**Doc. n. 4**
Fondo Martinis/ le parole gelate NC 26.4

«Nuova Consonanza/ Manifestazioni di musica contemporanea 22-27 aprile 1965/ […]/ Comitato esecutivo di "Nuova Consonanza": Aldo Clementi, Antonio De Blasio, Franco Evangelisti, Daniele Paris, Francesco Pennisi»
(il programma delle manifestazioni è stato trascritto nella *Cronologia dell'attività concertistica 1962-1988* dell'associazione in Tortora, *Nuova Consonanza '90*, pp. 199-200)

**Doc. n. 5**
Fondo Martinis/ le parole gelate NC 26.5

Vedere se si può includere Austin – Steinman – Earl Brown – Miroglio Baggiani
Chiedere le parti di tutti i pezzi – agli editori e i compositori – più fotografie e pagina di partitura
Fare conti esatti per pubblicità
Vedere se si può ottenere pubblicità nel programma
Vedere per Banco di Roma
Affissioni – Sindaco
Abbonamenti
Lettere soci – quote sociali

Pubblicità di prestigio
M.I.M. ecc.
Domandare a Capogrossi per industriali – o anche Pieraccini consiglio e eventualmente introduzione a qualcuno che capisca questo sistema.
si può domandare anche a Bucarelli
Furio Colombo per sovvenzioni e televisione.
Federazione o società supernazionale con partecipazioni Maeght – Antonion – Royan Barcellona – per facilitare sovvenzioni industriali e […]
Earle Brown – per Kaiser
Circuito di Musei con mostre e concerti.
Amsterdam – Copenaghen – Maeght - televisione
Dischi – progetto per industriali – Fabbri
preparare progetti da sottomettere a Colombo industriali ecc
fotografie – partiture su pannelli
ripetizioni del programma ad Aquila – Foligno – Perugia.
(s.a. [ma Giacinto Scelsi], ms., s.d., pp. 1-4)

**Doc. n. 6**
Fondo Martinis/ le parole gelate NC 26.6

Berlin 8/I/1967
Carissimo Giacinto,
Ti ringrazio infinitamente della tua cara lettera e delle notizie in essa contenute, si può dire che un primo passo è stato fatto. Questo vuol dire una continuità ed aumento futuro, a conti fatti si avrebbe un bilancio di 6 milioni di lire.
Mi domandi nuove musiche… per la verità non c'è nulla in giro di buono o per le possibilità di "nuova consonanza". E ora bisognerà pensare con maggiore accortezza. Mi spiego subito: Non sapevo nulla del concerto mancato alla galleria di arte moderna, ma posso immaginare… che quando si deve decidere BISOGNA decidere, cioè bisogna assumere una responsabilità entro un certo tempo che scade, il giorno tal dei tali… Mauro Bortolotti mi ha informato della cosa quasi contemporaneamente.
ALLORA se io devo restare a BERLINO è meglio non farsi troppe illusioni.
CERCATE con il miglior risparmio di energie di realizzare almeno una parte del programma che non è stato effettuato.
OBBLIGHI assunti con i greci e Marschall: Christou, e Antoniu Becker e Hans Otte,
il resto esiste che piaccia o non piaccia… perché credo che non si possa sognare molto
Considerate anche (mezzo concerto o se fa più comodo un concerto) del Gruppo di improvvisazione, un concerto a buon mercato elettronico e del teatro.
In quanto al cambiamento del teatro sono contrario perché allora ci fanno pagare la differenza e poi la Cometa è troppo piccola per il nostro pubblico 650 persone. Nuove trattative… un mucchio di tempo perduto… e mi sembra che nessuno di voi abbia tempo da perdere. Evitate le discussioni con il vecchio teatro e non sognate sulla cifra ricevuta… LA RAGIONE è SERIA:
Con la cifra ricevuta non si possono DARE o FARE normali contratti poiché faccio un esempio, se pagate L. 100.000 dovete calcolare il pagamento dell'EMPALS, empadels ecc, per altre 60.000 L. allora se provate a considerare la somma ricevuta… dovete comprendere che state da capo a 15.
Prego di non sottovalutare queste mie previsioni… quindi tutto quello che si potrà fare è lo stesso che abbiamo fatto fino ad oggi. Prestazione gratuita… con donazione raddoppiata: Lire 20.000 a testa e vedrete che la cifra dei 6.000.000 se ne va via subito.
In ogni caso oggi con questa sovvenzione ci sono i presupposti per fare le cose regolarmente… come ho sempre detto. È già qualcosa!
Prego, di leggere queste cose in assemblea e di dirle subito ad Antonio De Blasio LUI COMPREDERA'. (prego di rimettermi il suo indirizzo)
Allora caro Giacinto Nel programma vanno considerati i Giapponesi che avevano annunciato una sovvenzione superiore. Le rimetto questo panorama europeo scritto da FUKUSHIMA dove Nuova Consonanza figura tra i principali festival europei.
Tanti cari auguri e saluti e speriamo di rivederci a Marzo (forse)
Con affetto saluti a tutti dal tuo aff° Franco
(Franco Evangelisti, lettera dattiloscritta, solo firma autografa, p.1)

**Doc. n. 7**
Fondo Martinis - le parole gelate N.C. 26.7

«Nuova Consonanza/ Manifestazioni di Musica Contemporanea […]»
Questo documento sulle attività previste per il 1967 è presente in due versioni: una dattiloscritta [bozza], intestata "Nuova Consonanza/ Manifestazioni musicali", pp. 1-3, ed una a stampa, pp.1-2. (il testo è riportato in Tortora, *Nuova Consonanza '90*, p. 52)

**Doc. n. 8**
Fondo Martinis - le parole gelate N.C. 26.8

A parer mio la situazione è questa: da un lato il Consiglio Direttivo attuale sta realizzando molti dei punti che erano nel mio programma, più volte esposto in passato: gruppo orchestrale, ripetizione dei concerti in altre città oltre Roma, e quindi diffusione delle musiche presso un più vasto pubblico, inserimento nei Festival Internazionali, collegamento con altre manifestazioni, etc. Non posso quindi smentirmi e trovare inutili o sbagliate quelle iniziative del presente Direttivo che collimano con quanto avevo io stesso in precedenza proposto ed anche iniziato.
D'altro canto non posso però non rendermi conto del disagio di molti soci per una certa indifferenza del Consiglio Direttivo nei loro riguardi. Essi sono infatti assai inadeguatamente informati delle iniziative e della vita amministrativa della Società, e quindi si sentono frustrati e per così dire inutili giacché tutte le decisioni sono prese e concordate unicamente in seno al Consiglio Direttivo.
Sono portato a credere che la carenza di informazione verso i soci sia in parte la conseguenza del timore del Direttivo di essere continuamente intralciato nel lavoro e ciò lo porta ad evitare per quanto possibile difficoltà interne essendo già quelle esterne di organizzazione piuttosto pe-

santi per chiunque.
Ciò può essere una giustificazione di ordine pratico; ma se inizialmente nella Nuova Consonanza i soci non esistevano ora essi sono 42 ed hanno diritti che provengono loro dallo Statuto dai Regolamenti e dalle delibere delle Assemblee come in tutte le Società.
Attualmente come stanno le cose i soci sembrano costituire una palla al piede per il Consiglio direttivo, una palla esplosiva che può in ogni momento interrompere la loro azione, così come per i soci, il Direttivo rappresenta una specie di Direttorio o di Giunta contro il quale bisogna stare in guardia ed anche lottare. Non parlo solo del presente Direttivo ma rimanendo così le cose di qualunque altro che eventualmente gli succedesse. È una situazione di una assurdità lampante che occorre per tutti modificare. Credo quindi fermamente che sia indispensabile rivedere a fondo lo Statuto ed i Regolamenti, come del resto era già stabilito e deliberato in precedenti assemblee, affinché l'impostazione generale dell'attività finanziaria, organizzativa ed artistica, venga sempre proposta, discussa ed eventualmente modificata, ma poi concordata e votata dalla Assemblea, cosicché accettate le premesse, il Direttivo possa lavorare in tranquillità per la loro realizzazione.
Uno statuto quindi che conferisca alla figura del socio quella consistenza che ora non sembra avere o che non gli è data, e che pienamente osservato, assicuri al Direttivo quella continuità di azione necessaria all'assolvimento del suo senz'altro gravoso compito. Certo in tutte le assemblee e in tutte le votazioni vi è sempre una minoranza che dissente; ma essa deve accettare la legge della società, chi la rifiuta non deve farsi socio di alcuna. Non vorrei che ci soffermassimo troppo sulle differenze di carattere dei soci. Qualità e difetti non esistono in assoluto ma si manifestano semmai nella immanenza, nelle circostanze. Chiedo quindi a tutti che siano trascesi i punti di vista personali in quello che hanno di più radicale e si concerti una linea di collaborazione e di coerenza.
(s.a. [ma Giacinto Scelsi], dattiloscritto inedito, pp.1-2)

**Doc. n. 9**
Fondo Martinis - le parole gelate N.C. 26.9

Martedì 14 Maggio 1968
Egregio Maestro,
La prego di scusare il ritardo col quale sono stato costretto a rispondere alla Sua lettera del 1°Maggio.
Data la gravità del contenuto ho ritenuto indispensabile – prima di risponderLe – riunire tutti gli altri membri del Direttivo per essere confortato dalla loro opinione.
Come Lei saprà, l'arrivo già preannunciato di Franco Evangelisti insieme alla situazione familiare che lui ha trovato e le seguenti assenze degli altri membri da Roma, ci hanno obbligato a differire fino a oggi la riunione.
Avendo esaminato le obiettive difficoltà esistenti nella attuale struttura del Consiglio, abbiamo riconosciuto le carenze da Lei denunziate in accordo, del resto, con le ragioni anche da me in altre occasioni lamentate – e abbiamo pensato che anche le nostre dimissioni dovevano considerarsi giustificatamene conseguenti alle Sue; ciò nonostante, considerando l'altrettanto obiettiva esigenza di condurre la realizzazione della prossima Settimana ad un positivo esito, abbiamo deciso di respingere le Sue dimissioni e di dilazionare le nostre alla prima Assemblea che sarà indetta dopo la fine della Settimana stessa.
Pertanto a nome del Consiglio e mio La prego di voler ritirare le Sue dimissioni in quanto il Consiglio – alla unanimità – ritiene la Sua presenza condizione necessaria al proseguimento del comune lavoro. Certo di potere ancora contare su di Lei, La saluto cordialmente Vittorio Consoli
(Vittorio Consoli, lettera dattiloscritta su carta intestata "Nuova Consonanza. Associazione per la musica contemporanea", solo firma autografa, pp. 1-2)

**Doc. n. 10**
Fondo Martinis - le parole gelate N.C. 26.10

Al Presidente Ing. Vittorio Consoli
e per conoscenza a tutti i Soci di N. C.
Egregio Presidente
Ho ricevuto il 15 scorso la Sua risposta alla mia del 1° Maggio.
Oltre alla preghiera di recedere dalle mie dimissioni non vi riscontro particolare considerazione per le ragioni da me addotte e quindi non è che un invito al ritorno della situazione precedente.
Inoltre dalla lettura del verbale della riunione di 4 membri del Consiglio Direttivo avvenuta il giorno 14, appare ancora una volta il carattere di ostilità ad iniziative da me proposte.
Già nell'Assemblea del 29 dicembre 1967 furono fatte passare in mia assenza e in tutta fretta alcuni articoli di regolamento oltreché assurdi, strangolatori, per l'attività del Consiglio Direttivo; ora sembra che alcuni Soci nella seduta del 14 scorso vogliano avvalersi di uno di questi articoli, che pur essendo stato ignorato o dimenticato da tutti i componenti dell'assemblea del 30 aprile, sembra loro utile per continuare questa politica di opposizione, giungendo fino a proporre di invalidare l'elezione di soci già votati anche dopo che è stato ufficialmente loro comunicata l'ammissione.
A questo punto posso affermare, se è necessario scendere sul terreno legale che, dopo esame, tanto la riunione del 14 scorso quanto l'Assemblea del 29 dicembre, risultano passibili di nullità con conseguente decadenza di articoli, regolamenti e votazioni.
Il sollevare eccezioni da vicino e da lontano su irregolarità procedurali nell'assemblea del 30 aprile potrebbe avere quindi un risultato dei più controproducenti.
Mi consenta di dire che tutto ciò appare assai ridicolo in una Società ove sarebbe più saggio, invece di continuare una tradizione litigiosa che speravo sorpassata ed alla quale non intendo acconsentire, occuparsi dei veri fini statutari che sono quelli della diffusione della musica.
Ancora una volta voglio esporre quello che è il mio programma di massima per lo sviluppo della società, già proposto perfino nella seduta del 3/6/66 al momento della costituzione del nuovo Consiglio Direttivo:

**a.** acquisizione di un sempre più vasto pubblico di ogni categoria;
**b.** formazione di un gruppo stabile di esecutori per la preparazione tempestiva ed adeguata dei programmi;
**c.** concerti sia a Roma che in altre città italiane ed estere;
**d.** intervento e partecipazione del gruppo stabile di N.C. in Festival internazionali alla pari dei gruppi già costituiti in Francia, Germania, Polonia, ecc.;
**e.** ferme restando le caratteristiche di N.C. per la diffusione di musiche nuove, abbinamento dei concerti con altre manifestazioni a carattere internazionale;
**f.** accordi per la incisione delle musiche programmate in dischi;
**g.** pubbliche relazioni anche ad alto livello allo scopo di ottenere sempre maggiori collaborazioni, appoggi e consensi vari.

Questo programma è stato sovente discusso, verbalmente accettato ed anche lodato nelle nostre riunioni; mi riesce quindi difficile comprendere una cronica opposizione di fatto nonché il timore e la resistenza espressa verso nuove forze che possano concorrere alla sua realizzazione.
Questa lettera non ha lo scopo di provocare una crisi dannosa sia per quanto riguarda il prossimo Festival o la vita della Società, ma è chiaro che la mia presenza quale Vice Presidente non potrà essere utile che in funzione di questo programma, accantonando sterili attacchi e quisquiglie procedurali ed è quindi subordinata oltre che alla promessa di una maggiore sua efficienza, ad un impegno in questo senso da parte del Consiglio Direttivo.
Gradisca intanto i miei migliori saluti. Giacinto Scelsi
Roma, 20 Maggio 1968
(Giacinto Scelsi, lettera dattiloscritta ciclostilata con firma autografa, pp. 1-2)

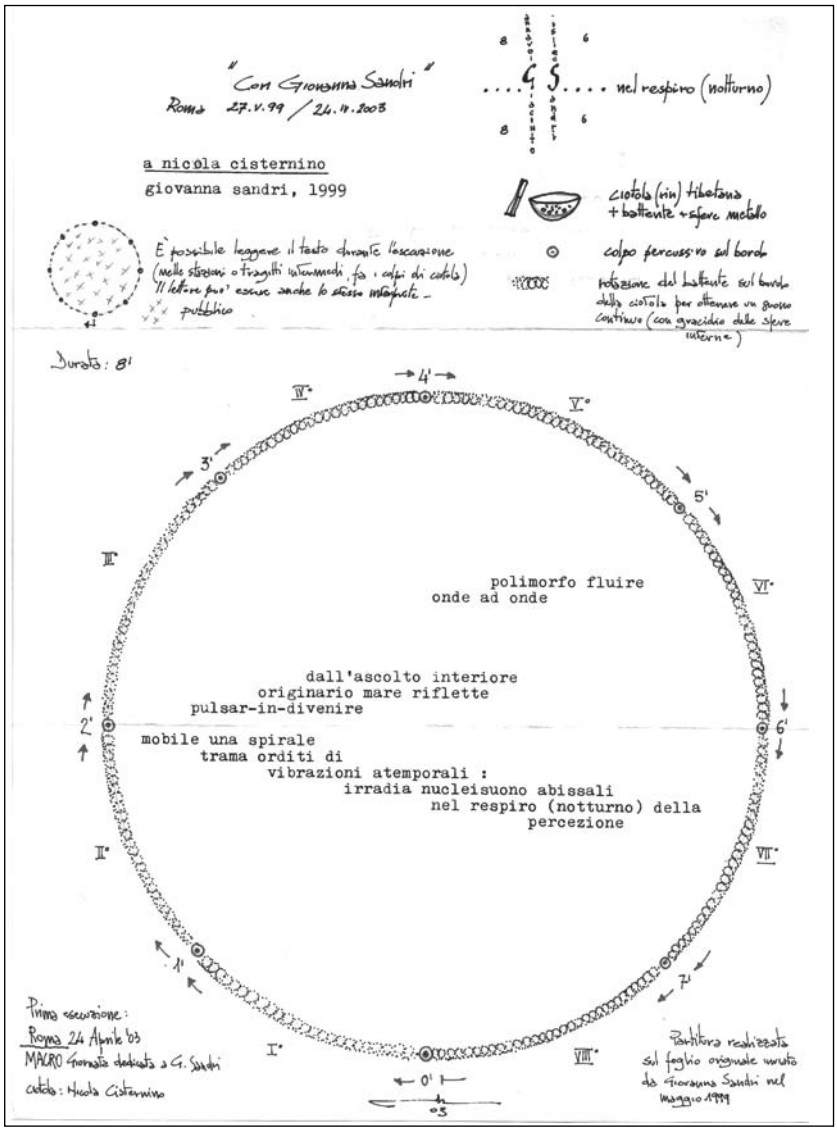
**Doc. n. 11**
Fondo Martinis - le parole gelate N.C. 26.11

Roma […] Febbraio 1969
Caro Presidente,
Riferendomi anche a quanto già esposto nelle mie lettere della primavera scorsa, e susseguentemente non poche volte a voce, debbo constatare sempre più chiaramente una continua diversità di vedute e di intenzioni in seno alla Nuova Consonanza. Diversità che si rispecchia, ora come allora, nella impossibilità di un'attività coerente del Direttivo.
D'altro canto la mia salute non mi consente di sopportare più oltre senza danno lunghe e faticose discussioni.
Pertanto con la presente lettera rassegno le mie dimissioni da membro del Consiglio Direttivo, augurando ai colleghi ed al mio successore buon lavoro nell'interesse dell'Associazione.
Cordiali saluti
(s.a. [ma Giacinto Scelsi], lettera dattiloscritta (minuta), p.1)

*Nicola Cisternino*

# *Con Giovanna Sandri**
# *…GS…nel respiro (notturno)*

Ho voluto avvolgere le iniziali nominali del titolo di questo mio breve intervento, …**GS**…, che oltre ad essere le iniziali nominali di Giovanna Sandri sono naturalmente anche le iniziali di Giacinto Scelsi… perché l'ho incontrata sulla strada di Scelsi.
Mi occupavo da alcuni anni di Scelsi quando incontrai Giovanna a Perugia nel 1994, in occasione di alcune giornate scelsiane; ricordo questa distinta figura minuta così sorridente, gioiosa, che mi venne incontro dicendomi «Giacinto avrebbe parlato in questo modo»; ci abbracciammo, sembrava ci conoscessimo da lungo tempo. Da allora sono seguite diverse telefonate e occasioni d'incontro nella sua casa a Roma.
Il mio rapporto con la poesia di Giovanna è epidermico… poesia che naturalmente mi appartiene e amo molto; in realtà è una visionaria, una sorta di rabdomante, che ha delle antenne molto acute - impreziosite dal dono dell'ironia e del gioco - evoluti strumenti di captamento, per ascoltare…
Con lei abbiamo parlato lungamente di Scelsi e credo che sia imprescindibile, al di là delle singolarità e delle individualità, separare queste due facce di una stessa medaglia…
Il percorso circolare, verso il centro del suono, verso il cuore del suono come lo definiva Scelsi, Giovanna certamente riesce a realizzarlo nella sua poesia con una naturalezza disarmante attraverso l'uso dello spazio… che poi diventano le disposizioni delle parole nella pagina-campo. Credo che anche Giovanna, come Scelsi, abbia fatto una sorta di viaggio verso il centro, ritrovandosi in quell'espressione così inequivocabile di Scelsi quando diceva : «Il suono è sferico, e come tutto ciò che è sferico ha un centro, il cuore del suono. Compito dell'artista è quello di raggiungere il cuore del suono, altrimenti potrà essere solo un artigiano, molto apprezzabile, ma non un vero artista». Credo che questa espressione possa essere estremamente calzante anche per la poesia di Giovanna Sandri: questo centro è un punto ma, come ogni centro, ha la caratteristica di essere l'unico punto 'equilibrato' raggiungibile da qualsiasi altro punto e viceversa. Certamente l'uso della pagina e dello spazio, del vuoto che si fa pieno e viceversa, co-incide con Scelsi quando nel tentativo di auto-definirsi dice: «Non sono un compositore, perché essere compositore vuol dire unire una cosa ad un'altra: io non faccio questo. Si arriva ovunque con la negazione, è tutta una tecnica: non sei questo, non sei neppure questo. […] Allora cosa sei? Ebbene, ciò che resta…»; è immediata l'associazione al modo di disporre nello spazio i fonemi, il bianco/nero, la parola-spazio come entità-scarto, ciò che viene escluso da ciò che gli sta intorno…



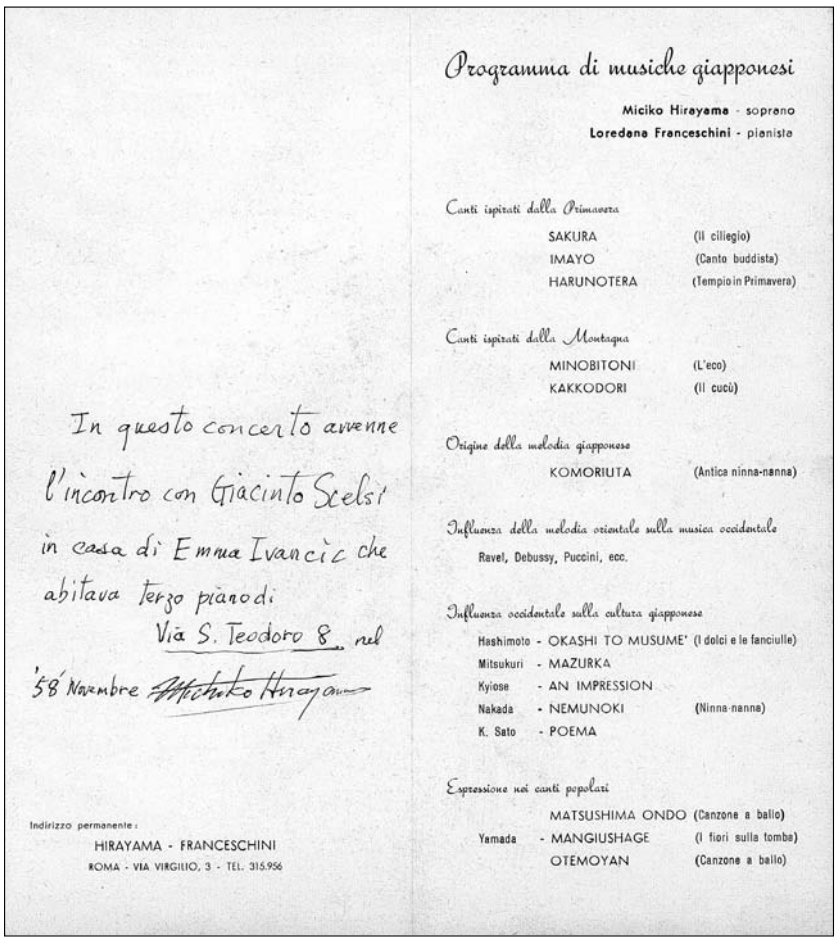

* Testo tratto dall'intervento tenuto nell'ambito del seminario *Capitolo Zero Giovanna Sandri* svoltosi presso il MACRO Museo d'arte contemporanea Roma il 24 aprile 2003

*Alessandra Carlotta Pellegrini*

# *Tra Oriente e Occidente: gli ottant'anni di Michiko Hirayama*

Chissà, forse ad unirli è stata proprio quella linea di confine che passa sul Foro Romano: una linea invisibile che separa Oriente e Occidente, una linea che ha unito Michiko Hirayama e Giacinto Scelsi in un sodalizio artistico durato a lungo negli anni. I due musicisti hanno infatti condiviso un destino musicale in qualche modo speculare e complementare. La giovane interprete giapponese arriva in Europa negli anni Cinquanta, con una educazione musicale di tipo occidentale ed il profondo desiderio di ritrovare una propria identità artistica. Il musicista romano nasce in Italia e vive in Europa, dove apprende i principi compositivi della tradizione colta occidentale per spingersi poi verso un Oriente vissuto nel quotidiano oltre che nella musica.

Del loro primo, curioso incontro racconta la stessa Michiko Hirayama in un commosso (e divertito) intervento dal titolo *Mes "années de pèlerinage"*, presentato nell'ambito di due giornate a lei dedicate con l'esplicito intento di renderle omaggio in occasione dei suoi ottant'anni. Oltre agli episodi ricordati, significativa la testimonianza delle numerosi collaborazioni artistiche, in particolare con Scelsi e Guaccero a cui la Hirayama ha generosamente prestato la sua voce per un lavoro di ricerca e sperimentazione sulle possibilità vocali. Non a caso il tema-titolo delle due giornate internazionali di studio è stato V*oce come soffio / Voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama* (Roma, 9-10 giugno 2003). Numerosi i contributi e gli approfondimenti dei relatori che hanno affrontato temi inerenti alla voce nell'ambito della cultura occidentale e delle altre culture, ripercorrendo così l'itinerario di ricerche e conquiste che ha caratterizzato la lunga carriera musicale dell'interprete giapponese, tracciando al contempo un panorama completo e articolato della ricca stagione creativa dell'avanguardia musicale del secondo dopoguerra.



Programma di musiche giapponesi

Miciko Hirayama - soprano
Loredana Franceschini - pianista

Canti ispirati dalla Primavera
SAKURA (Il ciliegio)
IMAYO (Canto buddista)
HARUNOTERA (Tempio in Primavera)

Canti ispirati dalla Montagna
MINOBITONI (L'eco)
KAKKODORI (Il cucù)

Origine della melodia giapponese
KOMORIUTA (Antica ninna-nanna)

Influenza della melodia orientale sulla musica occidentale
Ravel, Debussy, Puccini, ecc.

Influenza occidentale sulla cultura giapponese
Hashimoto - OKASHI TO MUSUME' (I dolci e le fanciulle)
Mitsukuri - MAZURKA
Kyiose - AN IMPRESSION
Nakada - NEMUNOKI (Ninna-nanna)
K. Sato - POEMA

Espressione nei canti popolari
MATSUSHIMA ONDO (Canzone a ballo)
Yamada - MANGIUSHAGE (I fiori sulla tomba)
OTEMOYAN (Canzone a ballo)

Indirizzo permanente:
HIRAYAMA - FRANCESCHINI
ROMA - VIA VIRGILIO, 3 - TEL. 315.956

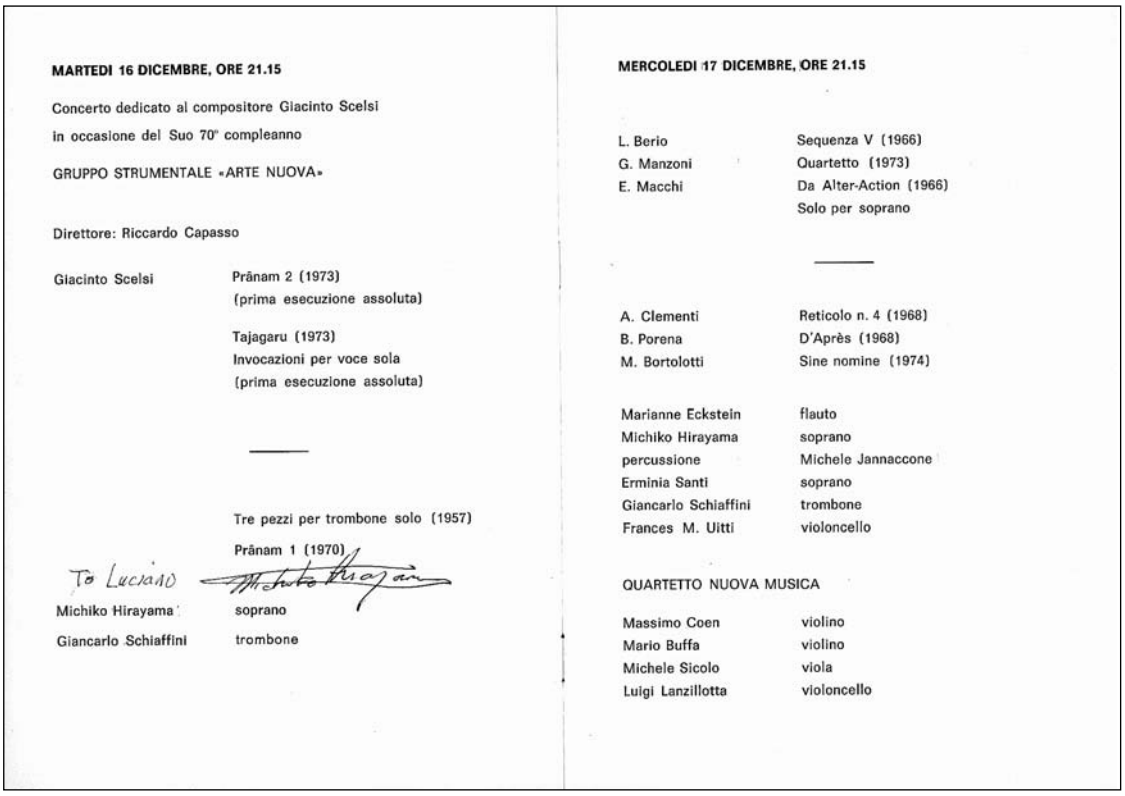
In questo concerto avvenne l'incontro con Giacinto Scelsi in casa di Emma Ivancic che abitava terzo piano di Via S. Teodoro 8, nel '58 Novembre Michiko Hirayama

Non è questa la sede idonea per riferire esaustivamente di tutti gli interventi, anche perché l'Archivio storico della musica contemporanea (Asmc) - curatore dell'iniziativa insieme con il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università "La Sapienza" di Roma e con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi - sta lavorando alla preparazione degli atti delle giornate di studio (negli atti saranno incluse anche le relazioni di Irene Assayag e Pierre Albert Castanet che non sono potuti intervenire). Ci limitiamo pertanto ad elencare qui di seguito le relazioni presentate: Simonetta Lux (*Arti senza confini: fra Oriente e Occidente, alle origini della modernità*), Daniela Tortora (*Le ragioni di un convegno e il progetto dell'Archivio come sistema tra le arti*), Corrado Bologna (*La materia della voce*), Paolo Emilio Carapezza (*Lógos e foné, musica e voce*), Veniero Rizzardi (*Prima la voce poi la scrittura. La musica di Luigi Nono dopo gli anni Sessanta*), Rossana Dal Monte (*Parole e musica: il concetto di espansione*), Mario Baroni (*Comunicare senza parole: le* Invenzioni *di Maderna*), Luciano Martinis (*Alla radice dei linguaggi. Il processo di sintesi nelle espressioni creative di Giacinto Scelsi*), Günter Kahowez (*Philological*

*problems dealing to Scelsi's vocal composition (includine examples by Cage, Stockhausen and Berio*)), Daniele Sestili (*Alle radici della vocalità tradizionale giapponese: il canto liturgico buddista e le sue 'filiazioni'*), Ivanka Stoianova (*Ricerca vocale e tecniche etniche nella musica del secondo dopoguerra*), Agostino Di Scipio (*Voci nella/della macchina. Riflessioni su vocalità e tecnologia nel XX secolo*), Christine Anderson (*Dialoghi tra voce e macchina. La musica di Roland Pfrengle per Michiko Hirayama*), Jürg Wyttenbach (*Simpatia (Ueber-ein-Stimmung)*), Massimo Coen (*Incontro tra Oriente e Occidente: con Michiko*), Alessandro Mastropietro (*L'interno/esterno della voce: su* Scene del potere *di Domenico Guaccero*), Jürgen Maehder (*L'eroina del teatro musicale di Sylvano Bussotti*), Mauro Bortolotti (*Correvano gli anni Cinquanta: le ricordanze, le collaborazioni…*), Manuela Borri Renoso (*«io sono un usciere…»: intorno alla figura di Giacinto Scelsi*), Massimo Moricone (*La voce indivisa dal corpo. Ascolto tra espressione vocale e gestualità*).

Le giornate sono state arricchite da un intenso momento musicale durante il quale Michiko Hirayama e la sua scuola hanno interpretato musica scelsiana e non: Daniele Santucci, accompagnato al pianoforte da Richard Trythall, ha interpretato il primo e il settimo dei *Dichterliebe* di Robert Schumann, insieme con un frammento dall'*Aria* di John Cage. Si sono poi susseguite diverse interpretazioni (di Natalie Pschenitschnikova, Marianne Schuppe e Michiko Hirayama) di tre pezzi scelsiani: *Hô* n. 2, *Taiagaru* n. 4 e il terzo de *I canti del Capricorno*. Un magico momento di improvvisazione ha poi coinvolto le voci femminili, per un arrivederci alla seconda giornata, anch'essa caratterizzata da una breve improvvisazione fra il violino di Massimo Coen e la stessa Michiko.

La Hirayama è stata ulteriormente festeggiata dagli allievi e dal pubblico intervenuti a Bologna il 5, 6 e 7 novembre per il progetto *Al centro del suono La vocalità nella musica di Giacinto Scelsi*. Il progetto ha compreso un seminario di tre giorni, una conferenza di Günter Kahowez su misticismo ed esoterismo in Scelsi, e un concerto dell'interprete giapponese e della sua scuola. Invitata dal CIMES (Università di Bologna), che ha realizzato questo progetto con la collaborazione della Fondazione Isabella Scelsi di Roma, la Hirayama nel corso del seminario si è soffermata in particolar modo sulle composizioni scelsiane nate con e per lei – *Hô*, *Taiagaru*, *Three Latin Prayers*, *I canti del Capricorno* - riproponendo quelle tecniche vocali e di improvvisazione fondamentali nel processo compositivo di Giacinto Scelsi, e la cui conoscenza è di primaria importanza per gli interpreti che si cimentano con questo repertorio.



**MARTEDI 16 DICEMBRE, ORE 21.15**

Concerto dedicato al compositore Giacinto Scelsi
in occasione del Suo 70° compleanno

GRUPPO STRUMENTALE «ARTE NUOVA»

Direttore: Riccardo Capasso

| | |
|---|---|
| Giacinto Scelsi | Prānam 2 (1973) (prima esecuzione assoluta) |
| | Tajagaru (1973) Invocazioni per voce sola (prima esecuzione assoluta) |
| | Tre pezzi per trombone solo (1957) |
| | Prānam 1 (1970) |
| Michiko Hirayama | soprano |
| Giancarlo Schiaffini | trombone |

To Luciano

**MERCOLEDI 17 DICEMBRE, ORE 21.15**

| | |
|---|---|
| L. Berio | Sequenza V (1966) |
| G. Manzoni | Quartetto (1973) |
| E. Macchi | Da Alter-Action (1966) Solo per soprano |
| A. Clementi | Reticolo n. 4 (1968) |
| B. Porena | D'Après (1968) |
| M. Bortolotti | Sine nomine (1974) |

| | |
|---|---|
| Marianne Eckstein | flauto |
| Michiko Hirayama | soprano |
| percussione | Michele Jannaccone |
| Erminia Santi | soprano |
| Giancarlo Schiaffini | trombone |
| Frances M. Uitti | violoncello |

QUARTETTO NUOVA MUSICA

| | |
|---|---|
| Massimo Coen | violino |
| Mario Buffa | violino |
| Michele Sicolo | viola |
| Luigi Lanzillotta | violoncello |

*Programma di sala del concerto del 16 dicembre 1975, XII Festival di Nuova Consonanza, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*

*Nella pagina precedente: Programma di sala di un recital di musiche giapponesi interpretato da Michiko Hirayama accompagnata al pianoforte da Loredana Franceschini, senza data, ma del dicembre 1958. In questa occasione avvenne l'incontro tra Giacinto Scelsi e Michiko Hirayama, come ci ha voluto gentilmente ricordare nel suo appunto manoscritto la stessa Hirayama*

*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

***Terza parte***

(Segue da «i suoni, le onde…», n. 9, 2002 e n. 10, 2003)

*c) Il suono magico*

Le antiche intuizioni rimasero nell'indeterminato fino alla seconda metà del Settecento, quando - con Mozart - la semplicità acquista un doppio fondo esoterico. Il *Don Giovanni* e *Il Flauto Magico* sono un tentativo concreto di ridurre, illuministicamente, il macrocosmo nel microcosmo; queste e altre creazioni mozartiane sono pervase di implicazioni esoteriche. Se la massoneria affascinò il musicista per le sue valenze rituali, anche i suoni assai insoliti della *glassharmonika* accesero il suo estro e il suo sperimentalismo, dettandogli una pagina misteriosa e sublime quale l'adagio e il rondò K 617 per *glassharmonika*, flauto, oboe, viola e violoncello.

Il XIX secolo non fu in grado di indugiare sulle strade che Mozart aveva inaugurato. Lo fu invece il secolo XX, quando l'esplorazione di nuove strade portò a numerosi incontri con l'antico verbo esoterico.

Legatissimo alla tradizione e nello stesso tempo acceso sperimentalista, teorico della nuova musica, Ferruccio Busoni (1866-1924) produsse con il *Doktor Faust* (1920-24) la massima espressione dell'esoterismo in musica apparsa dopo Mozart. La musica e il libretto sono opera dello stesso musicista. L'accostamento dei due musicisti è tutt'altro che casuale, quando si pensi che l'ultima scena del *Doktor Faust* prevede l'impiego di una *glassharmonika* e che Busoni trascrisse per pianola meccanica proprio l'*ouverture* de *Il Flauto Magico*.

Su questa trascrizione ritengo valga la pena di soffermarsi. La disinvoltura con la quale Busoni utilizza il pianoforte meccanico, la possibilità concessagli da questo strumento di prescindere dalla destrezza digitale, reputo che sia in relazione con la teoria di una musica oggettiva, che esiste e vive autonomamente dall'esistenza dell'uomo, "meccanica" nella accezione pitagorica di musica delle sfere. L'assenza dell'uomo, della sua manualità esecutiva postulata da Busoni, insomma, dovrebbe identificarsi con l'idea rinascimentale della bellezza, data dalle proporzioni astratte, incontaminata a causa dell'assenza stessa dell'uomo e attuarsi nel senso della più disincarnata smaterializzazione. Come, nel luminoso divinare di Luca Pacioli, alla base del potere divinatorio delle cose esistono delle forme archetipe dell'universo (una serie di poliedri regolari), così in una dimensione ancora più astratta Busoni intuisce che alla musica *humana* preesiste un'armonia celeste, la stessa ascoltata, misurata, descritta nella prosa visionaria di Keplero: in sostanza, la musica vive autonomamente dall'esistenza dell'uomo; occorre un veicolo umano per farla diventare tempo.

Ciò che però appare importante rilevare è che con questo lavoro Busoni anticipa l'interesse che il pianoforte meccanico avrebbe suscitato di lì a poco in molti musicisti del Novecento.

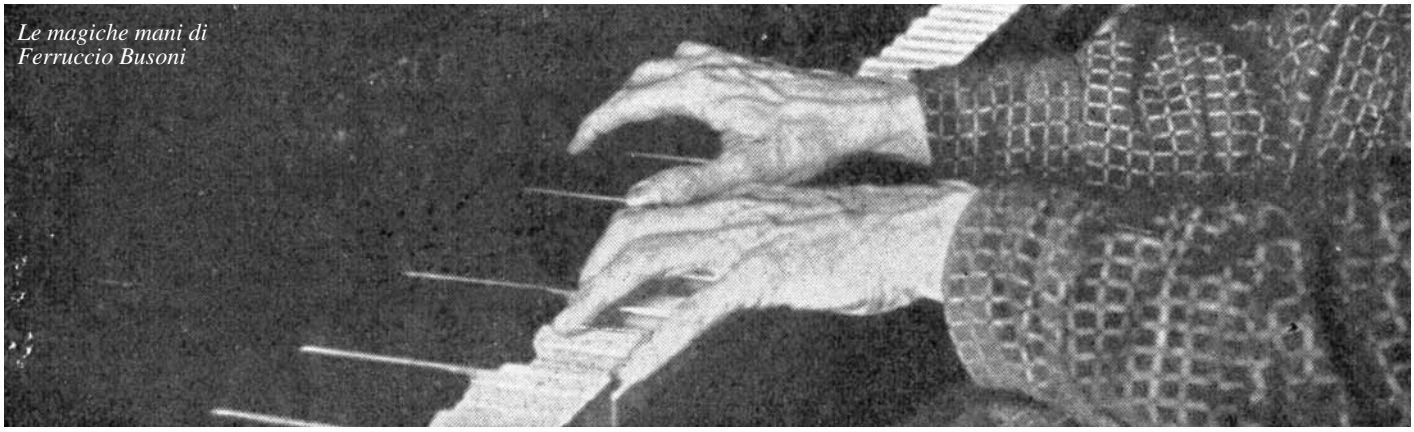
Nella primavera del 1992, la rivista inglese edita dalla «North West Player Piano Association» ha pubblicato - del tutto inaspettatamente - un articolo, a firma di Francis Bowdery, che rivela l'esistenza di alcuni sconosciuti schizzi busoniani che si riferiscono ad una progettata composizione per il pianoforte meccanico. Il manoscritto si trova, con il numero 261, presso la Staatsbibliothek di Berlino (ex orientale), con il titolo originale *Für die Pianola*.

Poco dopo (giugno 1992) i medesimi schizzi sono stati pubblicati anche in Germania sulla rivista «Das mechanische Musikinstrument».

Bowdery arguisce alcune legittime argomentazioni storiche:

«…appare logico che gli schizzi possano essere nati da meditazioni coeve all'arrangiamento per pianola dell'*ouverture* dello *Zauberflöte*, ovvero da un contatto con Edwin Evans, che nel 1917 commissionò pezzi per pianola a Strawinsky, Malipiero e altri.

I criteri di numerazione dei manoscritti della Staatsbibliothek di Berlino sono, grosso modo, cronologici e sembrano collocare gli schizzi di Busoni tra l'opera *Die Brautwahl* e la *Fantasia contrappuntistica*. Ciò suggerisce una data di composizione tra il 1906 e il 1910; il linguaggio armonico degli stessi schizzi mi suggerisce



*Le magiche mani di Ferruccio Busoni*

una data precedente alle Elegie del 1907. Tutto considerando, la prima possibilità è la più giustificata; ciò fa di Busoni la prima figura di rilievo che tentò di comporre musica specificamente per il pianoforte meccanico.
Gli schizzi medesimi ricoprono una pagina di 24 righe pentagrammate e contengono tre idee, la prima (sei battute) quasi una scala di lavoro, le altre due (due battute ognuna) assai più frammentarie.
La seconda è completa nell'armonizzazione e nelle indicazioni di sviluppo, la terza è assai meno piena sotto tutti gli aspetti. Sebbene costituita da una cellula completa, la sua scrittura è incompleta e le sue movenze armoniche non sono particolarmente chiare. Complessivamente, la scrittura ha in qualche modo un carattere simile alla sua musica per orchestra; la prima idea suggerisce vagamente l'introduzione dell'opera *Turandot* mentre la seconda ricorda aspetti del secondo movimento del *Concerto per pianoforte*. Di fatto, quest'ultimo ossessiona questa musica che, sebbene priva di indicazioni di tempo, mi appare presentarsi come una tarantella spettrale, spesso provvista di una sonorità velata, possibile ad uno strumento che può suonare e articolare velocemente pur richiedendo una leggerezza di tocco quasi sovrumana...».

Una seconda volta Busoni avvicinò Mozart nel nome della musica meccanica. Fu nel 1922 quando elaborò per due pianoforti la *Fantasia* K 608 per organo meccanico. Certamente dovette restare affascinato da quell'isocronismo implacabile che sembra trasparire dalla produzione mozartiana per strumenti meccanici. Questa trascrizione permette di completare una curiosa equazione: Busoni aveva trascritto per strumento meccanico un lavoro mozartiano e, a mo' di rispettoso tributo, trascrisse per due pianoforti un brano mozartiano per strumento meccanico. A proposito di questo lavoro è da dire che esso realizza in modo del tutto ideale le intenzioni di Mozart, dimostrando una volta di più non solo la rispettosa venerazione per il Salisburghese, ma anche la consistenza dell'interesse che Busoni portava verso gli strumenti meccanici. Infatti Mozart, sopravvalutando le possibilità di quel minuscolo organo (che il tempo non ci ha tramandato), aveva utilizzato un pentagramma di quattro righe, poiché le limitate possibilità dello strumento a sua disposizione non postulavano alcuna necessità contrappuntistica.
Con un atteggiamento di sacrale reverenza, Busoni adotta una scrittura assai leggera e fluida, evitando le sonorità spesse e gli accordi massicci. L'arrangiamento per i due pianoforti gli permette di conservare al brano la stesura originale sulle quattro righe. Tutto si gioca sulla densità piuttosto che sui raddoppi di ottava. Alcune leggere libertà sono tuttavia presenti; esse trovano però la loro ragione d'essere in un contesto esecutivo.
L'Avanguardia intera del Novecento deve qualcosa a Ferruccio Busoni; il suo interesse per il futuro in musica lo portò ad avvertire il fascino di tante sollecitazioni; ma al di là di questo suo prevedere il futuro, a noi oggi interessa la sua concezione del suono, che è ora finalmente di definire esoterica, tutta protesa tra magico ermetismo e una rinascimentale chiarezza.
Là dove Busoni rimane estraniato e, di fronte alla moderna concretezza, dubbioso è il presupposto che illumina l'intera visione del futuro in musica. Spirito utopistico e inquieto, Busoni, vero erede di un antico sentire, inseguiva un suono metafisico e smaterializzato, affrancato dalla vischiosità dei secoli trascorsi, in una parola sola, astratto. Le sue punte più avanzate in questo senso sono ben rappresentate da alcune composizioni che, dietro un'apparenza di conservazione, espandono alle estreme conseguenze il fluire della musica (*le Sei elegie*, la *Sonatina seconda*, il secondo quaderno del *Diario indiano*) dilatando il suono fino a quel "Nirvana" (assai ben simboleggiato dalla presenza di alcuni Budda nella dimora berlinese del Maestro) che Busoni identifica con il nietzschiano *Al di là del bene e del male*.
Proprio questo aspetto profondamente idealistico allontana oggi la comprensione del problema Busoni; esso investe *in toto* il secolo XX e il pensiero occidentale, assai più di quello che appare. Se oggi la prospettiva storica aiuta a comprendere che Busoni cercava delle strade commisurate alla propria metafisica del suono, occorre chiedersi perché il mondo culturale (non solo musicale) di allora riconosceva nella Berlino di Busoni il vero cuore pulsante dell'Europa. Occorrerà rispondere con onestà che lo sperimentalismo aveva meno frecce nel suo arco che la speculazione filosofica.

La dimensione del pensiero è ciò che rende Busoni uno degli esoterici della musica. Si legga, a questo proposito, quanto Busoni scrisse nel 1911 in uno scritto intitolato *Un'invenzione favolosa*:
«Appaiono anche dei suoni la cui natura ci è del tutto ignota, e che indicano certamente mezzi sonori nuovi, note di tromboni si risolvono come arpe "eolie" in una nebbia sonora e nuove voci sorgono dal nulla, senza un principio impercettibile nell'atmosfera musicale. Rumori come d'acqua scrosciante e di fuoco acceso acquistano figura melodica, compaiono e scompaiono. Gli intervalli si manifestano raffinati e mostrano la vitalità del respiro umano nelle loro gradazioni e composizioni».
Subito dopo la pubblicazione del profetico *Abbozzo di una nuova estetica della musica* (datato 1907), Busoni fu duramente attaccato da Hans Pfitzner, esponente del più retrivo conservatorismo tedesco, in uno scritto intitolato *Il pericolo futurista*.
Ma Busoni, nonostante l'accusa di Pfitzner, non aderì mai al futurismo di Marinetti e soci. Tuttavia il suo interesse per tutte le avanguardie, ivi compresa quella futurista, non si mutò mai in ammirazione o in un processo di identificazione. Se infatti i primordi di quel movimento lo attrassero con la loro forte carica di novità, è indubbio che le successive prove, assai estremiste e iconoclaste, lo irritarono non poco.

*La biblioteca della dimora berlinese di Ferruccio Busoni*

Nondimeno, il futurismo italiano - geniale e provocatorio - con tutta la sua gigantesca forza di rinnovamento e di vitalismo, mostrò degli aspetti legati all'occultismo e ad una ritualità a volte assai sorprendente.
La figura di Luigi Russolo (1885-1947) è in questo senso emblematica; inventore di strumenti sonori del tutto nuovi è considerato uno dei padri delle avanguardie musicali moderne. Egli fu anche pittore e scrittore teorico vicino all'occultismo. Il suo *Al di là della materia* (Bocca,1938) lo rivela personaggio legato a concezioni esoteriche che spesso vanno "al di là della musica". Di natura assai più estroversa e di impatto assai provocatorio appare un progetto per la "metallizzazione graduale del corpo umano", opera di due futuristi di tarda data quali lo scultore Renato di Bosso e il poeta Ignazio Scurto. Il progetto, pubblicato a Verona nel 1933 (Edizione Pensiero Futurista) è stato ripubblicato in sole 100 copie nel 1975 a cura di Renato di Bosso.
Il processo di metallizzazione, che nomina ma non descrive uno strumento musicale futurista, così dovrebbe svolgersi: dopo che un grammofono avrà fatto sentire le ultime volontà del defunto, «si leverà in sordina un carezzevole ronzio motoristico che vibrando crescerà gradatamente mentre le spoglie del defunto verranno portate da funzionari addetti alla trasmigrazione dentro un lungo corridoio all'imbocco del quale si fermeranno i presenti alla cerimonia e attraverso il quale con prestabilite e successive zone d'ombra sempre più intense la salma scomparirà…, infine il corpo… scorrendo su di un piano inclinato andrà ad immergersi in un crogiuolo di metallo ardente dentro il quale la materia inutile si dissolverà in pochi istanti, mentre l'essenza metallica dello scomparso verrà catalizzata nel nuovo metallo. A questo punto il METALARMONIO sonorizzerà con un urlo massimo il culmine della cerimonia di fusione spegnendosi poi lentamente fino al silenzio».
Il progetto - tra il demenziale e il raccapricciante - non colpisce per la sua valenza esoterica, ma piuttosto per la sua insospettabile - e certamente inconscia - capacità di riannodarsi agli esperimenti del principe Raimondo di Sangro, una delle figure più inquietanti del XVIII secolo.
Vi si aggiunge - per questo citiamo '"l'invenzione" - una connotazione musicalrumoristica.
All'opuscolo non manca un'introduzione di Marinetti:

"L'IDEA
della meccanizzazione dei morti
metallizzando la loro essenza
può sembrare pazzesca
ma se studiata e vagliata con serietà
può dare delle soluzioni
ideologiche e pratiche
INSOSPETTABILI!".

Connotazioni del tutto particolari ebbe una non confessata smania di valori esoterici che Alexander Skrjabin (1872-1915) ricercava nel mondo dei suoni.
Il compositore e pianista moscovita fu forse, tra tutti i grandi compositori nati nell'Ottocento, il meno russo di tutti. Profondamente influenzato dalla "dottrina segreta" di Madame Blavatzky e soggiogato dalla mistica delle filosofie orientali, Skrjabin fu, nei primi anni del secolo, la punta più avanzata del radicalismo in musica. Filosofia, religione e musica costituivano per lui un inscindibile tutto armonico.
Una gran parte in questa sensibilità giocarono le teorie superoministiche di Nietzsche e la corrente simbolistica legata ad Alexander Blok e Constantin Balmont.
Skrjabin considerò la propria musica come strumento di salvezza e di affrancamento dalla negatività dell'esistenza umana.
La gran parte della produzione del musicista è destinata al pianoforte. Ma, nel momento più acceso del suo estremismo, Skrjabin si rivolse all'orchestra. Nel *Prometeo, il poema del fuoco* (1911), una nutritissima orchestra si accompagna al pianoforte, al coro, all'organo e a un'inedita tastiera luminosa. L'organo e la tastiera luminosa intervengono solo alla fine della composizione, mentre il coro - vestito di bianco come in un rito - esegue accordi vocalizzati. Lo spirito espressivo del *Prometeo* è dichiarato nelle indicazioni vergate in partitura dal compositore:
«*Lent. Brumeaux, avec mystère - contemplatif - joyeux - étincelant - voluptueux presque avec douleur - avec délice - avec un intense désire - impérieux - avec émotion et ravissement - voilé, mysterieux - limpide - sourd, menaçant - avec défi, belliqueux - orageux - avec un splendide éclat - déchirant comme un cri - subitamment trés doux - avec une joie éteinte - avec émotion et ravissement, puis voilé mysterieux - suave charmé - étincelant - victorieux - sublime - de plus en plus lumineux et flamboyant - flot lumineux - aigu, fulgurant - extatique - avec un éclat éblouissant - ailé, dansant - dans un vertige*».
Si può sostenere con fondamento che fin dal 1910 Skrjabin era il più ardito fra tutti i compositori d'avanguardia, non eccettuato neppure Schoenberg: le indicazioni di tonalità erano abolite e le armonie erano basate su quarte anziché su terze. Con un'accesa sensibilità per un "aldilà" e un "altrove", Skrjabin spezzò i confini della propria arte musicale, invadendo quelli del colore, da lui concepito quale realtà parallela al suono. Nel *Prometeo* il *Clavier à lumière* doveva accompagnare l'esecuzione orchestrale con una serie di sinestetici effetti di luce, secondo uno schema ancora più rigoroso di quello contemplato da Schoenberg per la rappresentazione di *Die glückliche Hand*, quasi contemporanea.
A proposito di questo tentativo di sintesi tra suoni e colori sembra interessante rileggere quanto ebbe a scrivere Sabanejev nel saggio *Il Prometeo di Skrjabin* incluso nell'almanacco del *Der blaue Reiter* (1911):
«La sinfonia a colori del *Prometeo*, articolata in un solo tempo, si basa sul principio della corrispondenza fra suoni e colori… Le sensazioni musicali colorate di Skrjabin possono in certo modo costituire una teoria che a poco a poco comincia a raggiungere la coscienza del compositore stesso. Secondo la tabella, al *do* corrisponde il rosso, al *sol* l'arancione, al *re* il giallo, al *la* il verde, al *mi* l'azzurro biancastro, al *si* l'indaco, al *fa diesis* l'azzurro acceso, al *re bemolle* il colore acciaio, con splendore metallico, al *fa* il rosso scuro. Distribuendo queste note nel circolo delle quinte musicali ne balza evidente la regolarità: i colori si distribuiscono in modo quasi perfettamente corrispondente al loro ordinamento nello spettro, mentre le differenze si verificano solo nel senso dell'intensità e del sentimento; le note di *mi bemolle* e *si bemolle* non trovano posto nello spettro; secondo Skrjabin non hanno un colore determinato ma un precisissimo riflesso metallico. Questa corrispondenza di suoni e colori fu adoperata da Skrjabin nel *Prometeo*; quelli che hanno udito il *Prometeo* accompagnato dai corrispondenti effetti luminosi hanno riconosciuto che l'effetto musicale, oltre a trovare coincidenza nelle luci corrispondenti, ne riceveva forza raddoppiata, raggiungendo l'estremo dell'intensità; ogni tonalità ha un colore corrispondente e ad ogni cambiamento d'armonia corrisponde un cambiamento di colore.
Tutto ciò si basa sull'intuizione coloristico-musicale, propria di Skrjabin: nel *Prometeo* la musica è quasi inseparabile dall'armonia di colori e si fa chiara la profonda organicità e la logica estetica di questa composizione di Skrjabin».
È certo che quando Skrjabin scomparve (1915) egli cavalcava in una terra di nessuno, in un mondo di sua invenzione.
La sua capacità di teorizzazione fu davvero impressionante, capace com'era di collegare mondi culturali, religiosi e filosofici così lontani. In questo senso la sua valenza esoterica, se si colora di connotazioni profondamente soggettive, non è tuttavia meno convincente grazie ai grandi risultati che la sua musica raggiunse. Più amaramente di tutto, ci si rammarica oggi pensando a quello che abbiamo perduto con la prematura morte - a soli 43 anni - del Maestro. Nel *Mysterium* che stava progettando tutte le arti si sarebbero unificate: musica, danza, luci colorate e persino profumi avrebbero dovuto trovare una fusione ideale in un'opera d'arte totale che richiama alla mente i nomi di Nietzsche e di Wagner. Destinato ad essere rappresentato in un'aula semicircolare provvista di sedili disposti a spirale, il *Mysterium*, che intendeva eliminare la differenza tra esecutore e spettatore, prevede-

va l'impiego di onde massicce di luci colorate che avrebbero battuto la sala, e vere e proprie nuvole di ombre, lampi di fiamme, lingue di fuoco insieme a un abbagliante gorgogliare di luce solare. Il prologo del grande lavoro prevedeva di sospendere campane alle nuvole sopra l'Himalaya; dopo sette giorni il *Mysterium* si sarebbe chiuso con l'Illuminazione dell'umanità intera.
Il testo del *Mysterium* fu steso dallo stesso Skrjabin ed è caratterizzato da una strabiliante poesia simbolista paragonabile certamente a quella di Baudelaire e di Rimbaud.
La biografia di Skrjabin, pubblicata nel 1972 in America da Faubion Bowers (e recentemente pubblicata anche in italiano dalle edizioni Gioiosa) contiene buona parte del testo scritto dal musicista; ma, per meglio rendere il colore acceso del misticismo esoterico di Skrjabin, ritengo utile qui riportare il testo desunto dalle conversazioni tra il musicista russo e il direttore d'orchestra Sergej Koussevitzki; le parole di Skrjabin, trascritte da Koussevitzki, precedono di qualche settimana la morte del compositore, costituendo così i suoi *ultima verba*:
«Gli animali e la vegetazione tutta non sono che creazioni del nostro subcosciente. Sono simboli, ma quanto meravigliosi! Non avete avvertito, ad esempio, che gli animali corrispondono alle carezze che uomini e donne si scambiano durante l'atto sessuale, e che a ogni carezza corrisponde un animale o anche tutta una classe di animali? Gli uccelli corrispondono alle lievi carezze alate… e le carezze che ci torturano, quelle sono gli animali selvaggi. Quale errore commettono quelli che pensano che le bestie feroci non siano nulla più che bestie feroci! Le carezze del topo sono malvagie. I topi, è certo, corrispondono alla catastrofe e a qualcosa di estremamente spiacevole. Non è dubbio che abbiano anche un'altra esistenza e un altro significato… Che meraviglia, che felicità torturare il mondo con milioni di aquile e di tigri, divorarlo di carezze e arderlo con quelle delle ali di infime tarme e dei morsi di serpente! Come ad esempio nella mia Estasi. In questo ultimo giorno del mio "Mistero", in questa ultima danza, io mi dividerò in milioni di minuscole tarme: non io solo, ma noi tutti… Forse, alla fine del "Mistero", noi avremo perduto la nostra natura di uomini, e noi saremo divenuti carezze, animali, uccelli, tarme, serpenti!» (da Michel R. Hofmann, in *La vie des grands musiciens russes*, ed. du Sud - Albin Michel, Parigi, l965).
Non pochi al tempo ritennero pazzo il compositore. Del grande progetto rimangono 30 pagine di testo poetico e 53 pagine di frammenti musicali sparsi.
Tra il 1970 e il 1972 i diversi fogli sono stati studiati, collegati, interpretati e infine organicamente presentati da Alexander Nemtin (nato nel 1936), un musicista russo che ha avvertito una particolarissima continuità spirituale con Skrjabin. Il titolo della ricostruzione/composizione è *Rituale preparatorio*. La riuscita del lavoro è secondo il biografo di Skrjabin, Faubion Bowers, di prim'ordine.

*Ferruccio Busoni in una fotografia del 1895 circa*

Mi sembra in questa sede assai interessante dare appena un cenno al filo antico di una delle teorie di Skrjabin, quella del collegamento tra musica e colori.
Questo argomento è di per sé talmente vasto da giustificare un'ampia monografia; pochi cenni sono qui in evidenza per illuminare il *Prometeo*, il Poema del fuoco del compositore russo di cui scriviamo.
In una chiave ormai novecentesca, il musicista russo riprende le fila di un discorso antico, le cui basi erano già in Aristotele (*De sensu et Sensibili*). Dopo molti secoli Arcimboldo credette di individuare delle relazioni tra colore e musica, ma se Athanasius Kircher definì la musica l'imitazione della luce, è soprattutto a Isaac Newton che si fa risalire il collegamento tra i colori e le note della scala musicale. Le intuizioni di Newton rimasero sul piano della teoria; sul terreno pratico si cimentò invece Padre Castel (nato a Montpellier nel 1688), un gesuita filosofo e matematico.
Un trattato teorico dal titolo *Musique en Couleurs* apparve nel 1720, e nel 1734 fu presentato un prototipo da lui definito *"Clavecin oculaire"* capace di suonare una sola nota alla volta e provvisto dell'estensione di una sola ottava.
La descrizione che il gesuita lasciò apparve tuttavia non poco oscura: per ogni colore che si desiderava ottenere vi era una candela circondata da un cilindro e chiusa in una scatola provvista di fessure; sulla scatola era posta della carta colorata che lasciava passare la luce attraverso le feritoie nel momento in cui cilindro rispondeva, ruotando, all'azionamento della tastiera.
Non si sa se il Castel realizzò mai questo strumento; egli dichiarò che il compito della sua costruzione spettava non già a una mente altamente impegnata come la sua nella speculazione filosofica, ma piuttosto a un fabbricante di mandolini!
L'editore del progetto di Castel scrisse un assai interessante commento al riguardo che ha un valore davvero profetico:

*Alexander Skrjabin (pianista) e Sergej Koussevitzki (direttore) in un dipinto di Leonid Pasternak*

«È ciò in sostanza possibile? E dalla dimostrazione secondo la quale vi sono corrispondenze e analogie tra suoni e colori, può conseguire che l'organo a colori può colpire l'occhio così come lo strumento musicale colpisce l'udito, sebbene le due sensazioni siano difficilmente comparabili?
Noi non dubitiamo che si possa parimenti dimostrare che gli odori e i sapori siano suscettibili di combinazioni e di accostamenti simili a quelli delle tonalità musicali; dobbiamo pertanto ammettere che possa esistere uno strumento per il gusto e un altro per l'olfatto?».
Il *Prometeo* di Skrjabin, con la sua congesta unione di musica, luci colorate, mimica e profumi oltre a lingue e fontane di fuoco e ad esplosioni di luce, sembra aver dato un seguito a quella intuizione settecentesca e sembra, anche, andare assai al di là verso regioni legate a dottrine esoteriche. Skrjabin ispirò la sua tastiera luminosa ad una invenzione britannica. Nel 1903 A. Wallace Rimington, professore di Storia dell'Arte presso il Queen College di Londra, realizzò un "organo a colori", sulla falsariga delle esperienze di Newton e di Castel, utilizzando, ottava dopo ottava, gli stessi colori dove la differenza fra le diverse ottave consisteva nella intensità della luce con graduazioni più scure nel registro basso e più accese in quello alto. Rimington, comunque, non concepì delle relazioni oggettive tra musica e colore, reputando che l'attribuzione ad una certa nota di un particolare colore era del tutto soggettiva e, diversamente da Castel, non si aspettava che una composizione eseguita sull'organo a colori producesse un impatto visivo paragonabile all'effetto sonoro della musica. È da dire che l'"organo a colori" di Rimington non era uno strumento musicale, desumendo esso il nome dalla somiglianza che il congegno aveva con la consolle di un organo. L'invenzione era destinata ad accompagnare su uno schermo, con proiezioni a colori, l'esecuzione di un pianoforte o di un'orchestra. Nel 1911 Rimington pubblicò *Colour music - the Ad or Mobile Colour.* Dopo alcune esibizioni con orchestra nel 1895, l'"organo a colori" di Rimington fu presentato nello studio dello stesso inventore, per un uditorio a inviti; ciò era certamente dovuto al fatto che lo strumento era estremamente ingombrante facendo uso di una consolle e di una serie di 14 lampade ad arco che richiedevano una alimentazione di ben 150 ampère. I fasci luminosi venivano proiettati attraverso dei filtri su pannelli posti in diverse inclinazioni per ottenere i colori esattamente come essi venivano desiderati da Rimington.
L'opuscolo dell'inventore apparve nel 1911, ma sembra che assai prima di quella data Skrjabin già conoscesse lo strumento; la composizione, presentata a Mosca in quello stesso anno, fu pensata proprio avendo in mente lo strumento di Rimington.
Il significato delle relazioni tra i colori e i suoni era assai più complesso di quello apparso nelle teorizzazioni precedenti. Skrjabin era innanzitutto un mistico che avvertiva percezioni nascoste mentre altri si fermavano al dato essenziale.
Dalla prima ideazione del *Prometeo* fino alla morte avvenuta il 27 aprile 1915 divenne sempre più parossistica in Skrjabin la smania di coinvolgere totalmente tutte le facoltà sensoriali dell'uditorio, da quelle musicali a quelle visive a quelle olfattive, che avrebbero soddisfatto la sua visione.
Inoltre egli creò delle strette relazioni tra i tasti (comprese le note singole) e i colori, così come avevano fatto altri compositori.
Secondo la mia personale opinione, l'invenzione di Rimington non dovette essere la sola fonte che ispirò a Skrjabin il parallelo tra musica e colore.
Il compositore russo si trovava a Dresda quando, nel 1908, iniziò a lavorare intorno al *Prometeo*. Proprio in quegli anni la Germania, segnatamente la città di Lipsia, costituiva una fucina attivissima nelle costruzioni di sbalorditive macchine musicali automatiche.
In particolare, una delle fabbriche, la Hupfeld di Lipsia, produceva complessi meccanismi, denominati *orchestrion* che riproducevano meccanicamente il suono di un'intera orchestra, servendosi di canne d'organo (intonate nei diversi registri), di pianoforti e di strumenti a percussione. Il tutto era azionato da un rullo di carta perforata.
La Hupfeld produceva, già alla fine dell'Ottocento, una orchestra meccanica (*orchestrion*) denominata "Helios" che, nelle sue differenti versioni, faceva uso di lampadine colorate durante l'esecuzione dello strumento: esse si accendevano e si spegnevano creando suggestivi effetti di luce. Le lampadine potevano a volte assommare a qualche centinaio. La funzione di questo apparato luminoso era soltanto ludica e nessuna relazione programmatica vi era tra i colori e la musica: molto più semplicemente le perforazioni sulla carta comandavano l'accensione e lo spegnimento di gruppi di lampadine colorate.
L'*orchestrion* non aveva nulla di sofisticato (eccettuata una fenomenale ingegneria costruttiva), ma non è dubitabile che Skrjabin lo abbia conosciuto in qualcuna delle sue versioni.
L'importanza del *Prometeo* risiede tuttavia nel fatto che esso costituisce la più organica manifestazione delle relazioni esistenti

tra musica e colore.
Skrjabin lasciò uno schema alquanto elaborato degli effetti che egli intendeva produrre con la tastiera luminosa. Ogni nota della parte dell'organo presupponeva un colore specifico: Do = rosso, Re = giallo e così via.
Sebbene oggi qualcuno non concordi, la prima esecuzione in versione integrale ebbe luogo nella Carnegie Hall di New York sotto la direzione di Modest Altschuler: era il 20 maggio 1915, un mese prima della morte del Maestro.
Presento ora una tabella riassuntiva delle corrispondenze ipotizzate dal XVIII secolo fino a Skrjabin:

| NOTA | NEWTON (1700) | CASTEL (1720-1735) |
|---|---|---|
| Do | Rosso | Blu |
| Do diesis | | Blu marino, verde marino |
| Re | Arancione | Verde, verde acceso |
| Re diesis | | Verde oliva, giallo-verde |
| Mi | Giallo | Giallo |
| Fa | Verde | Albicocca, giallo arancia, rosa pallido |
| Fa diesis | | Arancione |
| Sol | Blu | Rosso |
| Sol diesis | | Cremisi |
| La | Indaco | Violetto |
| La diesis | | Agata, verde viola, scarlatto |
| Si | Violetto | Indaco |

| TONALITÀ | SKRJABIN |
|---|---|
| Do maggiore | Rosso |
| Sol maggiore | Arancione pallido |
| Re maggiore | Giallo acceso |
| La maggiore | Verde |
| Mi maggiore/Si maggiore | Azzurro |
| Fa diesis maggiore | Azzurro acceso |
| Re bemolle maggiore | Violetto |
| La bemolle maggiore | Scarlatto, violetto |
| Mi bemolle maggiore/ Si bemolle maggiore | Acciaio con splendore metallico |
| Fa maggiore | Rosso |

Dopo Skrjabin non pochi musicisti si occuparono delle relazioni tra suono e colore.
Tra essi Arthur Bliss, Olivier Messiaen e - forse il più interessante - Alexander Laszlo; nel 1925 egli ideò un "pianoforte luminoso" che proiettava luci colorate su uno schermo.
La spiritualità orientale giocò un ruolo assai importante verso la formazione di una sensibilità esoterica in alcuni musicisti del Novecento.
Con una visione estremistica - fino e oltre l'arbitrio - e con afflati assai personali, Skrjabin, proprio in quegli anni, si accostava alla mistica orientale. Queste due forti personalità che inaugurarono il secolo fecero da battistrada a successive e variegate aperture verso l'Oriente.
In verità, l'Oriente era già nell'aria tra la fine dell'Ottocento e i primi de Novecento; lo era, va detto, con connotazioni diverse che spaziavano dal gusto *liberty* al rifiuto (inconsapevole o razionale, programmatico o istintivo) di una ormai stanca Europa.
Il mahleriano *Das Lied von der Erde* (scritto su testi del *Das Chinesische Flöte*) dista pochissimi anni dalle due *Turandot* (Busoni e Puccini) e dalla *Madama Butterfly*; le danze orientali del *Ballo Excelsior* (1881) strizzano l'occhio al Baccanale del *Sansone e Dalila* di Saint-Säens (1877), la *Sinfonia Orientale* di Godard (1884) non dista molto dalle varie *Salome* (Richard Strauss, Robert Stolz, Florent Schmitt); *Le Desert* (1844) di Felicien César David dimostra che già prima della metà del secolo ben pochi a quell'epoca distinguevano tra orientalismo ed esotismo.
Perfino Rimskij-Korsakov, che non aveva bisogno di spingere troppo lontani i suoi sogni orientali, si trovò ad idealizzare un mondo fiabesco che aveva più d'esotico che di orientale (la suite sinfonica *Sheherazade*, la *Sinfonia "Antar"*, le opere *Sadko, La leggenda della città invisibile di Kitezh, Il Gallo d'Oro*, ecc.).

Da tutta questa complessa nebulosa orientaleggiante si staccò, su basi più legate ad una seria percezione della filosofia orientale, un importante e assai controverso musicista italiano: Giacinto Scelsi (1905 -1988). Il suo interesse per il mondo orientale data a partire dalla metà del secolo XX.
Allievo di Giacinto Sallustio, dopo una prima produzione risalente agli anni '30/'40 che parte da intressi per il *machinisme* (si veda il poema sinfonico per tre pianoforti, ottoni e percussioni intitolato *Rotativa* - prima esecuzione: Parigi 1930, Salle Pleyel, direttore Pierre Monteux), dalle varie ricerche d'avanguardia dell'epoca e da esperienze sulla dodecafonia, che approfondì con Walter Klein, ebbe una profonda crisi e un rigetto radicale dei sistemi compositivi tradizionali.
Nelle composizioni della sua seconda fase creativa iniziata negli anni '50, affiora evidente il legame con le filosofie orientali, e più specificatamente con il pensiero buddista, trapelanti persino dai titoli delle composizioni. Se i brani vocali sembrano ancora ricollegarsi in qualche maniera alle avanguardie europee, più estreme appaiono le composizioni strumentali come: *Quattro pezzi su una nota sola*, per orchestra da camera (1959); *Quartetto n. 4* per archi (1964); *Xnoybis "la potenza ascendente dell'Energia verso lo Spirito"* per violino (1964); *Anahit "Poema lirico dedicato a Venere"* per violino e 18 strumenti (1965).
Qui Scelsi è altamente personale: la sua musica diviene davvero meditazione trascendentale. Non sorprende che Scelsi avesse nella sua abitazione romana (in Via di San Teodoro 8) una statua di Budda; né sorprende ricordare che analoghe statue erano presenti nella dimora berlinese di Ferruccio Busoni.

*Post Scriptum*
Questo studio non ha deliberatamente tenuto conto dell'opera di Jules Combarieu (*La Musique et la Magie*, Paris, 1906, pubblicazione in italiano Mondadori, Milano, 1982). Nel suo fondamentale lavoro, il Combarieu studia le origini del suono (rumore, canto e musica) con una angolatura che è insieme antropologica, rituale e naturalistica.
Questo mio scritto intende presentare aspetti pressocché ignoti, o comunque finora poco approfonditi, su perchè il suono possa essere così vicino alla magia, dalle più recenti scoperte in astronomia, alle valenze esoteriche negli strumenti musicali, all'aldilà e all'altrove che si apre con la figura di Mozart e che, certamente non ancora concluso, ha trovato una imprevedibile continuazione nelle avanguardie del Novecento.

*Fine della terza e ultima parte.*

# *Discografia scelsiana*

a cura di *Barbara Pierro*

*Compact Disc*

- **ADDA 581047 (1988)**
  di Giacinto Scelsi:
  *Tre pezzi per sassofono*
  Daniel Kientzy (sassofono)
- **ADDA 590013 (1989/1990)**
  *Musiques Trans Alpines vol.1*
  di Giacinto Scelsi:
  *Natura Renovatur*
  Ensamble Alternance, Luca Pfaff (direttore)
- **Salabert Actuels SCD 8904-5, cofanetto di 2 cd (1990)**
  ora disponibile in **Naive-Montaigne MO 782156**
  *Les Cinq Quatuors à Cordes / Trio à Cordes / Khoom*
  Arditti String Quartet, Michiko Hirayama (voce), Maurizio Ben Omar (percussioni), Franck Lloyd (coro), Aldo Brizzi (direttore)
- **Sub Rosa SR51(1991/1992)**
  *Tre canti popolari / Duo / Wo-ma / Sauh I e II / Aïtsi*
  Helix Ensemble: Marianne Pousseur (soprano), Lucy Grauman (contralto), Vincent Bouchot (baritono), Paul Gérimon (basso); Georg-Alexander Van Dam (violino), Jean-Paul Dessy (violoncello); Paul Gérimon (basso); Marianne Pousseur (soprano), Lucy Grauman (contralto); Jean-Luc Fafchamps (pianoforte)
- **Mode Record 31 (1993)**
  di Giacinto Scelsi:
  *Quattro illustrazioni*
  Haydée Schvartz (pianoforte)
- **BIS CD 640 (1993/1994)**
  *The solitary saxophone*
  di Giacinto Scelsi:
  *Maknongan / Ixor/ Tre pezzi per sassofono*
  Claude Delangle (sassofono)
- **PH Music Worx PHM 940926B (1994)**
  *Works for viola*
  di Giacinto Scelsi:
  *Manto I*
  Maurizio Barbetti (viola)
- **Thorofon CD 2015 (1995)**
  *I Presagi*
  Ensemble Köln, Robert Platz (direttore)
- **New Albion NA074CD (1995)**
  *Annum per annum*
  di Giacinto Scelsi:
  *In nomine lucis*
  Christoph Maria Moosmann (organo)
- **Sub Rosa SR63 (1995)**
  *Due componimenti impetuosi*
  *Sonata n. 4 / Suite n. 11*
  Johan Bossers (pianoforte)
- **Col Legno WWE 1CD 31889 (1996)**
  *Suite n. 10 "Ka" / Suite n. 9 "Ttai"*
  Markus Hinterhäuser (pianoforte)
- **ECM new series 1599 (1997)**
  *Dal niente*
  *Preghiera per un'ombra*
  Eduard Brunner (clarinetto)
- **Accord 206812 (1999)**
  *Intégrale des oeuvres chorale*
  *Three Latin Prayers / Sauh III / Sauh IV / TKRDG / Antifona / Yliam / Tre Canti Popolari / Tre Canti Sacri*
  New London Chamber Choir, Percussive Rotterdam, James Wood (direttore)
- **UCD 16800 (2000)**
  *Intégrale de la musique de chambre pour orchestre à cordes*
  *Natura Renovatur / Anagamin / Ohoi / Elohim*
  Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, Jean-Paul Dessy (direttore)

- **Mode Record 92 (2000)**
  *Piano Works I*
  *Sonata n. 2 e n. 4 / Suite n. 9 "Ttai"*
  Louise Bessette (pianoforte)
- **Mode Record 95 (2001)**
  *The orchestral Works*
  *Hymnos / Hurqualia / Konx-Om-Pax / Canti del Capricorno (selezione: 1-2-14-15-18-19)*
  Pauline Vaillancourt (soprano), Douglas Ahlstedt (tenore), The Carnagie Mellon Philharmonic & Concert Choir, Juan Pablo Izquierdo (direttore)
- **Mode Record 102 (2001)**
  *Music for Wind Instruments*
  *Ixor / Suite / Tre studi / Rucke di Guck / Preghiera per un'ombra / Ko-lho / Pwyll / Three Latin Prayers*
  Carol Robinson (clarinetto), Clara Novakova (flauto), Cathy Milliken (oboe), Daniel Deshays (registrazione del suono)
- **Agorà AG. 275 (2001)**
  *Hyxos*
  Roberto Fabbriciani (flauto), Jonathan Faralli (campanacci)
- **Sonopolis (2001)**
  *Pranam II / Marcia rituale / Xnoybis I, II, III* / Quartetto per archi n. 3 / Quays / Kya I, II, III**
  Ensemble Siddharta, Enzo Porta (violino), Annamaria Morini (flauto), Gaspare Tirincanti (clarinetto), Nicola Cisternino (direzione del suono), * Brake Drum Percussion
  Cd allegato al volume *Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono*, 2a edizione, La Spezia, Luna Editore, 2001
- **Edition Robert Zank ERZ 1014 (2002)**
  *Pranam I / Anagamin / Quattro pezzi su una nota sola / Quartetto per archi n.2 / Quartetto per archi n.4 / Okanagon*
  Berner Streichquartett, Pellegrini-Quartett, Ensemble 2E2M, Luca Pfaff (direttore), Ensemble Orion Berlin, Sebastian Gottschick (direttore), Hirayama Michiko (voce), Vieri Tosatti (direttore)
- **Kairos 0012312 KAI (2003)**
  *Action music n. 1 / Suite n. 8 "Bot-Ba"*
  Bernhard Wambach (pianoforte)
- **Col Legno WWE 20068 (2003)**
  *Quattro illustrazioni / Suite n. 8 "Bot-Ba" / Cinque incantesimi*
  Markus Hinterhäuser (pianoforte)
- **Kairos 0012162 KAI (2003)**
  *Quartetto per archi n. 4 / Elohim / Duo / Anagamin / Maknongan / Natura Renovatur*
  Klangforum Wien, Hans Zender (direttore)
- **Tempéraments PC 0102 M-B - Collection Proxima Centauri**
  di Giacinto Scelsi:
  *Tre Pezzi / Maknongan*
  Marie-Bernadette Chavvier (sassofono)
- **Etcetera KTC 1136**
  *Trilogia / Ko-Tha*
  Frances-Marie Uitti (violoncello)
- **DMCD 9901**
  *Flutedance*
  di Giacinto Scelsi:
  *Quays*
  Stefano Cogolo (flauto)
- **P. 1995 Durian 097/098-2**
  *I Presagi*
  Klangforum Wien, Hans Zender (direttore)
- **Timpani 1C 1032**
  *Hyxos / Duo*
  Henri Tournier (flauto), Michel Gastaud (percussione)
- **Albedo ALBCD 015**
  *Sofferte Onde Serene*
  di Giacinto Scelsi:
  *Quattro Illustrazioni / Suite n. 10 "Ka"*
  Kenneth Karlsson (pianoforte)

*La discografia ha seguito l'ordine cronologico nella misura in cui ci è stato possibile.*
*Ulteriori segnalazioni discografiche seguirano nei prossimi numeri.*

# *Recensioni e notizie*

a cura di *Alessandra Carlotta Pellegrini*

## In ordine cronologico, ecco le composizioni di Giacinto Scelsi eseguite nel secondo semestre del 2003

**3 luglio, Finlandia**
*Tre Canti Sacri*
Interpreti: Finnish Radio Chamber Choir, Tapio Tuomela (direttore)

**13 luglio, Buenos Aires**
I *Quartetti* per archi
Interpreti: Rafael Gíntoli e Sergio Polizzi (violini), Mario Fiocca (viola), Carlos Nozzi (violoncello)

**21 agosto, Buenos Aires**
*Rotativa,* due dei *Canti del Capricorno*
Interpreti: Ensemble Antidogma Musica, Marinella Tarenghi, Ancuza Aprodu (pianoforti), Anna Siccardi (soprano)

**13 settembre, Amburgo**
*Manto I* e *II*
Violista: Barbara Lünebur

**20 settembre, Varsavia**
*Pwyll*, *Quays*
Flautista: Carin Levine

**21 settembre, Basilea**
*Quattro pezzi su una nota sola*
Interpreti: Basel Sinfonietta, Kasper de Roo (direttore)

**23 settembre, Waterloo (Ontario)**
*Khoom*
Interpreti: Penderecki Quartet e Tiziana Scandaletti (soprano)

**10 ottobre, Perosa Canavese (Torino)**
*Manto I*
Violista: Maurizio Barbetti

**19 ottobre, Rotterdam**
*Pwyll*
Flautista: Paula van Delden

**19 ottobre, Teramo**
*Manto I*
Violista: Maurizio Barbetti

**21 ottobre, Chicago**
*Maknongan*
Trombone: Giancarlo Schiaffini

**22 ottobre, Londra**
*Sonata n. 3*
Pianista: Oscar Pizzo

**22 ottobre, Londra**
*Hispania*, trittico per pianoforte
Pianista: Oscar Pizzo

**26 ottobre, Londra**
*Manto I* e *II*
Violista: Maurizio Barbetti

**29 ottobre, Martignacco**
*Ixor*
Clarinettista: Ciro Scarponi

**2 novembre, Nizza**
*Ygghur*
Violoncellista: Florian Lauridon

**4 novembre, Nizza**
*Le réveil profond*
Interpreti: Nicolas Miribel (violino), Philippe Azoulay (chitarra), Jean-Bernard Rière (contrabbasso)

**4 novembre, Vienna**
*Tre Canti Sacri*
Interpreti: Niederländischer Kammerchor, Reinbert de Leeuw (direttore)

**7 novembre, Nizza**
*Anahit*
Interpreti: Ensemble Apostrophe, Robert Wächter (violino), Marco Guidarini (direttore)

**9 novembre, Darmstadt**
*Ko-lho*
Interpreti: Emanuel Nunes, Helmut Lachenmann

**13 novembre, Anversa**
*Maknongan*
Percussionista: Antonio Caggiano

**21 novembre, Marsiglia**
*Ko-lho, Hyxos*
Interpreti: Charlotte Campana (flauto), Linda Amrani (clarinetto), Christian Bini (percussioni)

**22 novembre, Vienna**
*Pranam I, I Presagi*
Interpreti: Klangforum Wien, SWR Vokalensemble Stuttgart, Stella Doufexis (mezzosoprano), Rupert Huber (direttore)

**22 novembre, Vancouver**
*Quartetto per archi n. 4*
Interpreti: Penderecki String Quartet

**22 novembre, Vienna**
*Konx-Om-Pax*
Interpreti: Wiener Philharmoniker; Wiener Singakademie; Ernst Kovacic (violino); Ingo Metzmacher (direttore)

**22 novembre, Vienna**
*Pranam I*, *I presagi*
Interpreti: Klangforum Wien; SWR Vokalensemble Stuttgart; Stella Doufexis (mezzosoprano); Rupert Huber (direttore)

**24 novembre, Reggio Emilia**
*Suite n. 10 "Ka"*
Pianista: Markus Hinterhäuser

**29 novembre, Vienna**
*Konx-Om-Pax*
Interpreti: Wiener Philharmoniker Orchester, Wiener Singakademie Chor, Ernst Kovacic (violino), Ingo Metzmacher (direttore)

**30 novembre, Torino**
*Maknongan*
Interpreti: Andrea Franceschelli (oboe)

## Manifestazioni realizzate con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi

**La vocalità nella musica di Giacinto Scelsi**
**Seminario tenuto da Michiko Hirayama**
Bologna, 5 – 7 novembre 2003
CIMES (Università di Bologna) / Fondazione Isabella Scelsi
Seminario rivolto a voci femminili con familiarità con le tecniche di emissione non tradizionali e con l'improvvisazione.

## Nota di redazione

A completamento dell'articolo apparso sul n. 9 dal titolo "A proposito di un dittico di Dalì" di Luciano Martinis segnaliamo che, nel volume di Robert Descharnes e Gilles Nèret, *Salvador Dalì 1904-1989, L'opera pittorica,* Volume I, 1904-1946, Ed. Benedikt Taschen, p. 272, appaiono riprodotti i due quadri in bianco e nero con numero progressivo 612.
Questa la didascalia:
612 Coppia con le teste piene di nuvole, 1936
*Couple aux têtes pleines de nuages*
Olio su legno; dimensioni sconosciute
Collezione privata
Le dimensioni reali del dittico, già riprodotto sulle copertine dei nn. 8 e 9 della nostra rivista, sono rispettivamente cm. 79 x 94 e cm. 66 x 87 (cornice inclusa).

平山美智子

Loredana Franceschini