



HÔTEL DE LA PAIX LAUSANNE

Dir. prop. et adm. E. Baumgartner and ch. H. Zappelli tel. 37171

Le pont de la paix est au
profond no ~~se~~ principes au
comptant ~~en~~ galardon

evoluta se ferms mes
tableaux entimes de nage
d'ores

i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi

his

MRS & C ~~now~~ is at
the center
a circle of

of 2 in Lence
and
~~and~~ (SOM)

~~SOM~~ Silence and

DOM CAR 92

n° 4.
1993

i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi

Sommario

Editoriale	2
<i>Luciano Martinis - Rome-New York Art Foundation</i>	3
<i>Michele Porzio - Un "Mesostic" di John Cage dedicato a Giacinto Scelsi</i>	26
Marianne Schroeder, pianista intervista di <i>Luciano Martinis</i>	27
<i>Giacinto Scelsi - "La forza cosmica del suono"</i>	31
<i>Francesco Cuoghi - Incontro con Scelsi a proposito di Ko-tha</i>	26
<i>Michael A. Korovkin - Un commento sulle nozioni alchemiche dei suoni e del "nonsense" nelle canzoni e negli incantesimi dell'etnia russa</i>	34
<i>Pluriarco Lukombo dei Ba Kuba</i>	40

In quarta di copertina un breve poema autografo di Giacinto Scelsi degli anni '40.

Direttore responsabile - *Giovanni Petretti*

Redattore responsabile - *Luciano Martinis*

Comitato di redazione - *Barbara Boido, Aldo Brizzi*

Segretaria di redazione - *Stefania Gianni*

Grafica "*le parole gelate*", s.a.s. Roma.

Redazione - *Via S. Teodoro 8 - 00186 Roma - tel./fax 06-69920344*

Stampa Tipografica La Piramide - Via Anton Maria Valsalva, 34 - Tel. 06/336297-3380251-3388588

Finito di stampare nel mese di marzo del 1994

Editoriale

Sicuramente l'avvenimento principale del 1993, per la nostra Fondazione, è stato il gemellaggio culturale siglato il 2 ottobre con la Fondation Sophia Antipolis. In quell'occasione è stata presentata la mostra "Traces laissées dans les fissures" di Luciano Martinis, che ha reso pubblici parecchi materiali biografici inediti di Giacinto Scelsi. La manifestazione si è chiusa con un concerto di musiche di Scelsi, dato all'Hotel Westminster di Nizza dalla contrabassistessa Joëlle Léandre e dal pianista Geoffrey Douglas Madge. Nelle nostre intenzioni questo dovrebbe essere solo il primo di un appuntamento annuale in omaggio a Giacinto Scelsi.

Fra gli avvenimenti del prossimo anno ne anticipiamo solo due. Il primo, nell'ambito del "Progetto Contemporaneo" organizzato dal Teatro La Scala di Milano, lo spettacolo "Canti del Capricorno" che si presenterà al Teatro Studio dal 9 al 13 marzo 1994. L'ideazione e la coreografia sarà di Massimo Moricone, le scene e i costumi di Tiziano Trevisiol. I Canti del Capricorno di Giacinto Scelsi saranno interpretati dal soprano Michiko Hirayama.

Il secondo, la manifestazione che si terrà a Perugia (dal 5 al 8 maggio 1994), organizzata dai "Quaderni Perugini di Musica Contemporanea", con la partecipazione della nostra Fondazione e della WDR: quattro giornate dedicate alla musica di Scelsi il cui avvenimento principale sarà la prima esecuzione mondiale di Elohim, per 10 archi, assente dai cataloghi delle opere di Scelsi, trattandosi di un ritrovamento postumo.

Intanto prosegue il lungo lavoro di riversamento digitale delle composizioni originali registrate di Giacinto Scelsi, già annunciato nel n° 3 della nostra rivista. È stato affidato alla violoncellista Frances-Marie Uitti, certamente la persona più indicata per un compito così delicato, la quale, avendo studiato a Roma con il Maestro per un lungo periodo, ha avuto modo di esaminare gran parte dei materiali con lo stesso Scelsi.

Crediamo di fare cosa gradita ai nostri lettori allegando a questo numero della rivista il volume "le dieci porte di Zhuang-Zi" di Giovanna Sandri: una sua opera poetica dedicata all'amico Giacinto Scelsi.

Luciano Martinis

Rome-New York Art Foundation

Nata in un momento particolarmente felice per la creatività internazionale, questa Fondazione fu un punto d'incontro privilegiato di artisti, poeti e uomini di cultura. Il merito di aver salvato questo patrimonio dall'oblio, va alla documentazione fotografica di Oscar Savio e di Alberto Grifi, al lavoro grafico di Carlo Correnti, che ha realizzato i cataloghi e le locandine delle varie manifestazioni, e alle preziose informazioni dello Storico dell'Arte Milton Gendel.

In alto:
Marchio della R.N.Y.A.F. disegnato da Carlo Correnti.

Frances Mc Cann, presidente della R.N.Y.A.F. all'interno della galleria. Si può riconoscere il quadro *The Sign* di John Ferren. (Mostra *Moments of vision*, 1959)



Forse il periodo fondamentale della creazione musicale di Giacinto Scelsi è stato quello che va dalla seconda metà degli anni '50 ai primi anni '60. Periodo fecondo, dove le idee già maturate negli anni '40, trovano il modo di realizzarsi, culminando con quell'opera straordinaria del 1959, *Quattro pezzi per orchestra (su una nota sola)*.

Coincide con il suo legame sentimentale con l'americana Frances Mc Cann, la cui passione per l'arte contemporanea lo coinvolge in una straordinaria avventura culturale:

la Rome-New York Art Foundation.

Sarebbe vano cercare il nome di Giacinto Scelsi fra i documenti e i cataloghi che attestano l'attività della R.N.Y.A.F.: per sua esplicita volontà e per sue ragioni, non volle apparire ufficialmente, in alcun modo. Se non ci fossero alcuni suoi accenni, e pochi materiali "privati", quasi si potrebbe pensare che questa attività non lo riguardasse. Non appare mai nelle foto dei *vernissages*, eccetto in una in cui figura di spalle con Frances Mc Cann e Peggy Guggenheim. Quando Scelsi mi diede le foto, cercando di identificare le persone ritratte, gli chiesi, ironicamente, chi era quel signore di spalle, "sai, è passato tanto tempo, non posso mica ricordarmi tutti..." mi disse. Anche le poche testimonianze che sono riuscito a raccogliere da persone che hanno collaborato o frequentato la Fondazione, sono molto nebulose.

Cercherò di ricostruire i fatti.

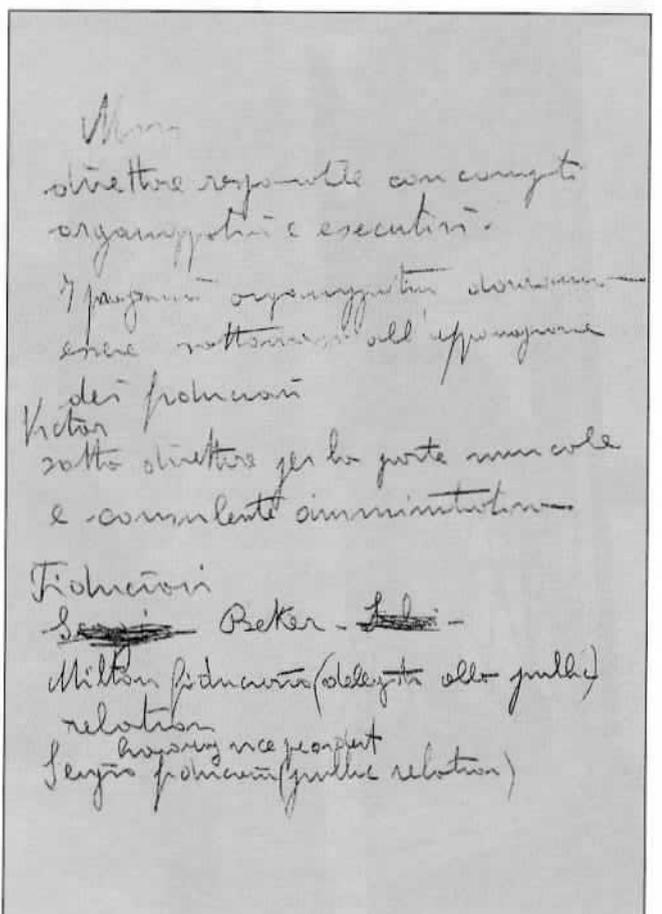
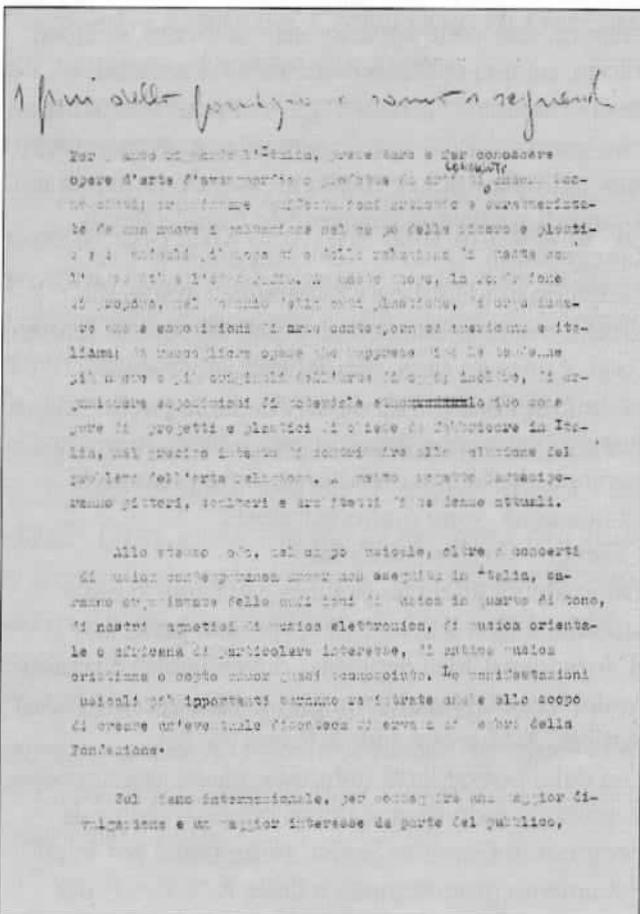
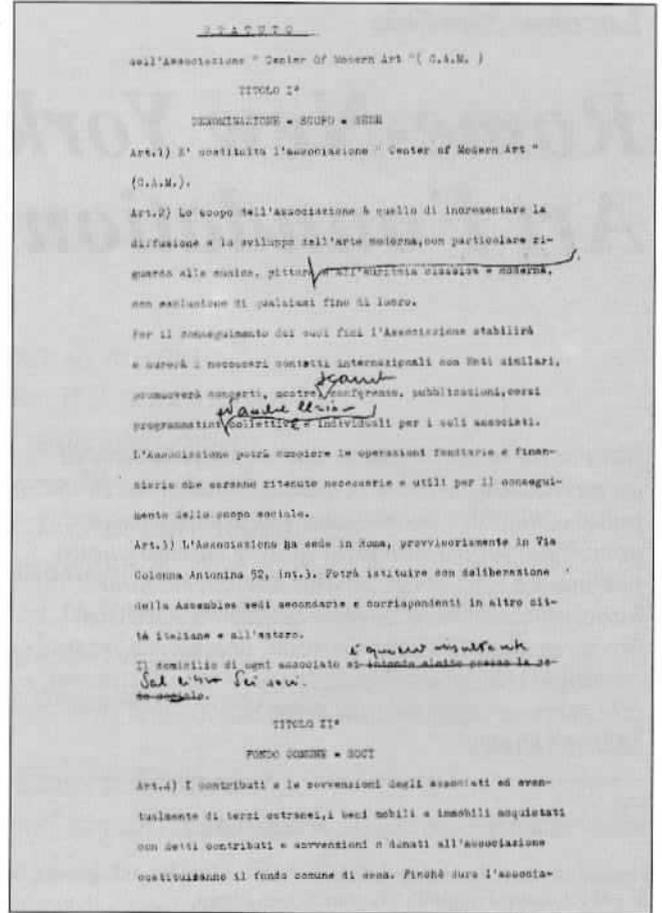
Dopo alcuni anni che Frances Mc Cann si era stabilita a Roma decise di aprire una galleria d'Arte; quest'idea dapprima doveva concretizzarsi in un'Associazione Culturale, la "Center of Modern Art" (C.A.M.), con sede a Roma (fig. 1).

Già dalla bozza dello statuto di questa associazione, si possono individuare alcuni interessi culturali peculiari di Giacinto Scelsi, sviluppatasi poi in un documento programmatico della R.N.Y.A.F. dal

titolo autografo di Scelsi, "I fini della Fondazione sono i seguenti" (fig.2).

E' interessante un appunto manoscritto sempre di Scelsi in cui sono nominati i fiduciari, nel quale il suo nome, posto in un primo momento, appare cancellato (fig. 3).

Trovata la sede adatta alle esposizioni (fig.4) e svolte le formalità burocratiche (fig.5), la R.N.Y.A.F. inizia la sua attività nel 1957 con una mostra il cui comitato artistico è a dir poco d'eccezione: Lionello Venturi, James J. Sweeney, Herbert Read, Rudlinger, Sandberg, Michel Tapié. Nove mostre e un concerto sono il risultato di questa iniziativa tanto importante sul piano culturale internazionale, quanto disinteressata sul piano economico (da quanto mi risulta quest'attività si chiuse con una perdita di 80 milioni di lire di allora). Difficile trovare traccia sulla stampa specializzata dell'epoca a parte l'attento articolo "Ipotesi attuali" di Enrico Crispolti pubblicato su *Il Verrì* n° 3/1961 (pag. 79-80) e un tendenzioso intervento, firmato *da mi.*, su *Il Contemporaneo* del 27 luglio 1957 che finisce così: "... Le sorti dell' arte moderna e il



L'amministrazione dell'on. G. Giacomo
 Minnes promise di dare in affitto all'ente
 di cultura rappresentato dal Rg. Stanley Cross
 in locali in S. S. Bartolomeo all'Isola
 n. 13 per cinque anni a partire
 a partire dal 7 febbraio 1956 con
 fido mensile di L. 35.000 = e un mese
 di deposito, con l'obbligo da parte dell'
 inquilino ente come sopra di eseguire
 a proprie spese tutte i lavori e special-
 mente la bonifica immediata delle
 cantine e ciò non appena avvenuta
 la firma del regolare contratto di affitto.

Roma, 7 gennaio 1956
 G. Minnes
 A. Scelsi

Si avverte che trattasi di un'opera,
 quale corpora, come sopra —
 Roma, 7 gennaio 1956
 A. Scelsi

4

suo internazionalismo dovremmo riporre nelle
 mani dei seguenti pittori e scultori inclusi nella
 mostra di apertura: Accardi, Aliventi, Appel,
 Bluhm, Boille, Brown, Burri, Capogrossi, Chighine,
 Colla, Consagra, Damian, De Kooning, Domoto,
 Dova, Falkenstein, Fontana, Sam Francis,
 Franchina, Franken, Garelli, Guette, Hosiasson,
 Hultberg, Imaï, Jenkins, Kline, Laganne, Mannucci,
 Marca Relli, Mathieu, Mc Kaye, Mitchell, Moreni,
 Morlotti, Ossorio, Pollock, Prampolini, Riopelle,
 Sallès, Sanfilippo, Saura, Serpan, Spazzapan,
 Tàpies, Tobey, Vedova, Wessel.”
 E' inutile ogni commento.

Dopo un inizio quasi del tutto affidato
 all'esperienza professionale del comitato artistico,
 progressivamente si intravede, a mio parere, una
 direzione intellettuale ben precisa di Frances Mc
 Cann e di Scelsi: l'arte contemporanea e il suo
 rapporto, anche fortuito, con il trascendentale.
 Poi, questa ricerca s'interrompe all'improvviso;
 altre esigenze portarono Frances Mc Cann in India.
 Scelsi continuò a cercare risposte nelle filosofie
 orientali e, naturalmente, nella musica.

STATUTO

DELLA

ROME NEW YORK ART FOUNDATION



COSTITUZIONE - SCOPI - SEDE
 DURATA

Art. 1° - E' costituita una Associazione privata ed
 apolitica, per cittadini italiani e stranieri, che esclude
 ogni scopo di lucro, denominata «ROME NEW YORK
 ART FOUNDATION». Essa ha sede in Roma, Piazza S.
 Bartolomeo all'Isola Tiberina n. 20. L'Associazione può
 costituire Comitati locali in altre città d'Italia, per faci-
 litare il raggiungimento dei suoi scopi.

Art. 2° - La «ROME NEW YORK ART FOUNDA-
 TION» ha i seguenti scopi: a) diffondere, presentare e
 far conoscere la produzione di artisti contemporanei
 europei in generale ed italiani in particolare, tra il pub-
 blico americano e viceversa, nel campo della pittura,
 scultura, architettura, letteratura e musica, allo scopo
 di promuovere il reciproco studio ed apprezzamento,
 nonché la conoscenza dei rispettivi sviluppi tecnici e
 progressi culturali.

b) per conseguire i suddetti fini, organizzare, a
 scopo non lucrativo, delle manifestazioni che includa-
 no, senza che siano ad esse limitate, concerti, esposi-
 zioni d'arte, conferenze, presentazione di pubblicazioni,
 corsi di istruzione, e qualunque altra attività che si
 renda necessaria per raggiungere gli scopi dichiarati.

Art. 3° - L'Associazione è costituita a tempo inde-
 terminato e potrà essere sciolta in qualunque momen-
 to e messa in liquidazione, con deliberazione della
 Assemblea generale straordinaria dei Soci, che prov-

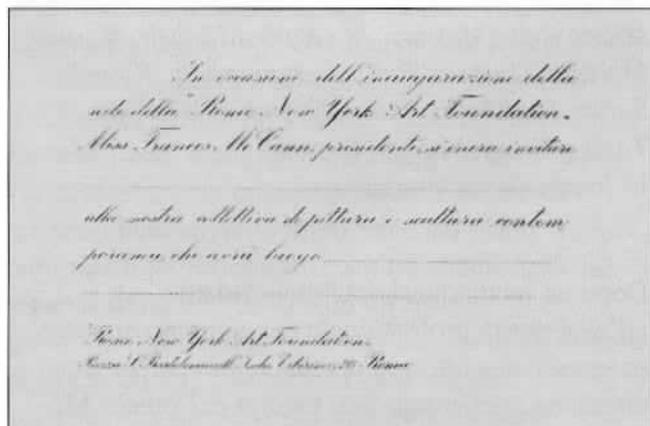
3

5

Attività della R.N.Y.A.F.

Prima mostra (Luglio 1957)

**Inaugurazione della sede e
collettiva di pittura e scultura
contemporanea**



Cartoncino d'invito dell'inaugurazione della sede.

Il critico Michel Tapié, Frances Mc Cam e Sir Ashley Clark, Ambasciatore inglese in Italia, durante l'inaugurazione. In primo piano, una scultura di Claire Falkenstein e alla parete un quadro di De Kooning.

Questa selezione di artisti internazionali già indica chiaramente l'orientamento culturale degli organizzatori verso l'arte astratta e l'informale. Il catalogo, riporta una lettera di Lionello Venturi e due testi critici di Herbert Read e Michel Tapié.

Gli espositori sono:

Accardi, Aliventi, Appel, Bluhm, Boille, Brown, Burri, Capogrossi, Chighine, Colla, Consagra, Damian, De Kooning, Domoto, Dova, Falkenstein, Fontana, Sam Francis, Franchina, Franken, Garelli, Guiette, Hosiasson, Hultberg, Imaï, Jenkins, Kline, Laganne, Mannucci, Marca Relli, Mathieu, Mc Kaye, Mitchell, Moreni, Morlotti, Ossorio, Pollock, Prampolini, Riopelle, Sallès, Sanfilippo, Saura, Serpan, Spazzapan, Tapié, Tobey, Vedova, Wessel.

A pag. 4 del catalogo viene riportata la lista dei Soci Onorari della Fondazione:

Prof. *Guglielmo De Angelis d'Ossat*

Prof. Dr. *Giulio Carlo Argan*

Mr. and Mrs. *John Becker*

Dott.ssa *Palma Bucarelli*

Marguerite Caetani Duchessa di Sermoneta

Mrs. *Dorothy Miller Cater*

Madame *Françoise Clerc Mermod*

Prof. Dr. *Giuseppe Galassi*

Mrs. *Peggy Guggenheim*

Mr. *Frank Mc Ewen*

Arch. *Luigi Moretti*

Comm. Avv. *Illo Nunes Mauri*

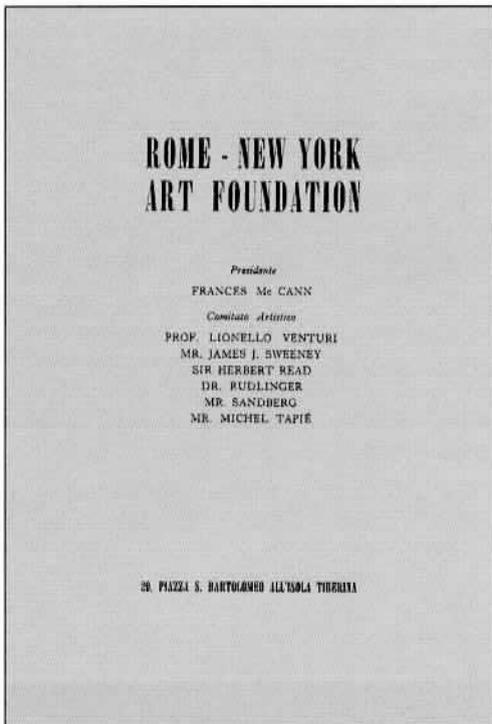
Mr. *Laurance P. Roberts*

Monsieur et Madame *Denis de Rougemont*

Prof. *Gualtieri di San Lazzaro*

Mr. *Kenneth Sawyer*.





Frontespizio del catalogo.



1. Sala con opere di Domoto, Mc Kaye, Mathieu, Capogrossi, Falkenstein, Sanfilippo e Riopelle (da sinistra).

2. Sala con opere di Vedova, Franchina, Spazzapan, Marca-Relli, Aliventi e Pollock (da sinistra).

3. Sala con opere di Consagra, Tobey, n. r., n. r., n. r., Chighine, Jenkins, Fontana, Mannucci e n. r. (da sinistra).

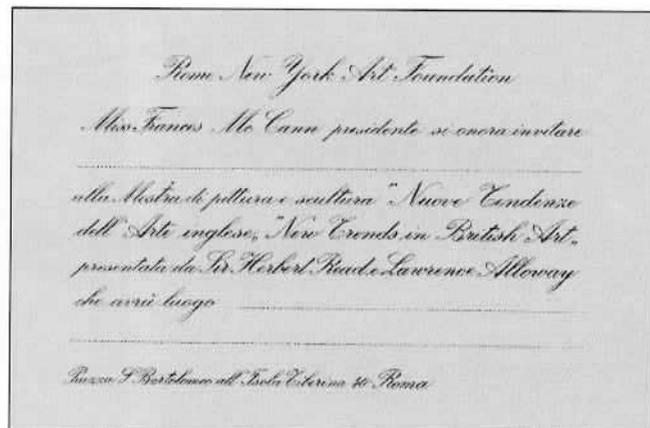
Seconda mostra (s. d.)

New Trends in British Art Nuove Tendenze dell'Arte Inglese

Questa seconda mostra fu presentata da Sir Herbert Read e Lawrence Alloway. Dalla presentazione di Herbert Read: "...C'è un modo di vedere nel quale il linguaggio dell'arte non perde mai il suo significato; il disegno nella caverna dell'età paleolitica, un vaso Sung, un ornamento guerriero Scita, una pagina di un manoscritto celtico, un disegno di Rembrandt o una maschera africana tutti questi oggetti fra i più disparati sono ancora "attuali." ...

Vi erano esposte 61 opere dei seguenti artisti:

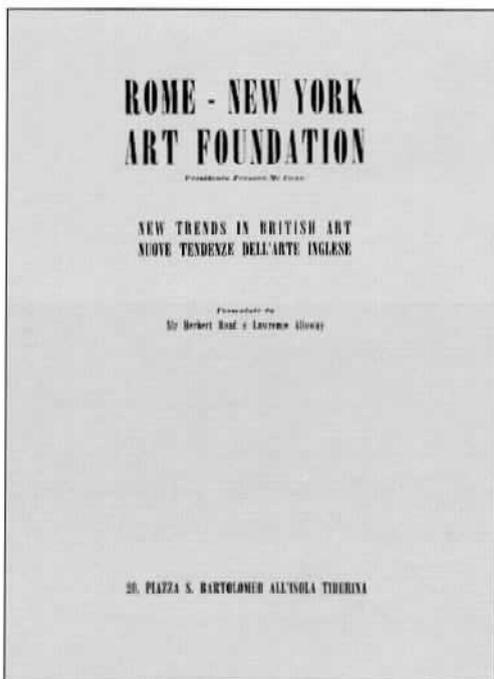
Frank Auerbach, Frank Avray-Wilson, Gillian Ayres, Sandra Blow, Francis Bacon, Anthony Caro, Austin Cooper, Magda Cordell, Alan Davie, Robyn Denny, Terry Frost, William Green, Roger Hilton, Gwther Irwin, Peter Kinley, Peter Lanyon, John McHale, Eduardo Paolozzi, Ralph Rumney, William Scott, Richard Smith, William Turnbull, Bryan Wynter.



Cartoncino d'invito della mostra



Lawrence Alloway, Frances Mc Cann e Sir Ashley Clark durante l'inaugurazione.



Frontespizio del catalogo.



1. Sala con opere di Smith, n.r., Rumney, n. r., n. r., Hilton, Turnbull, Bacon, Paolozzi (da sinistra).

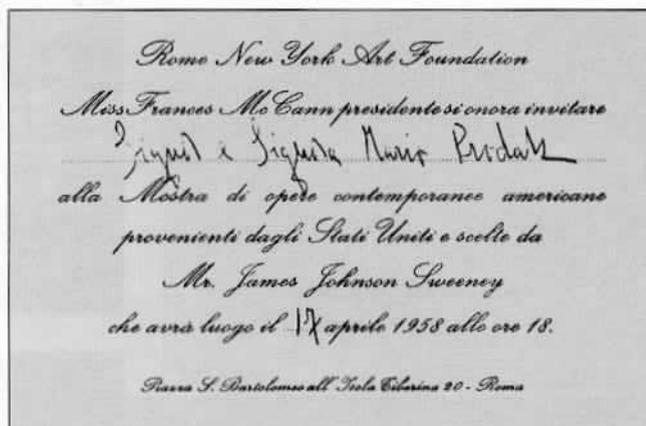
2. Sala con opere di Green, Paolozzi, Cordell, Blow, Smith (da sinistra).

3. Sala del piano inferiore della galleria con opere di Kinley, Wynter, Scott, n. r., Turnbull, Auerbach (da sinistra).

Terza mostra (inaugurata il 17 aprile 1958)

American artists of younger reputation Giovani pittori americani

Organizzata e presentata in catalogo da James Johnson Sweeney, questa mostra ebbe il pregio di far conoscere artisti americani meno noti delle nuove generazioni. Parteciparono: Paul Burlin, Lawrence Calcagno, Nicolas Carone Norman Carton, Carmen Cicero, Richard Diebenkorn, Jimmy Ernst, Joseph Glasco, José Guerrero, Herbert Katzman, Corrado Marca-Relli, Fred Mitchell, Joan Mitchell, Carl Morris, Kyle Morris, George Mueller, Yutaka Ohashi, Kenzo Okada, Tadashi Sato, Louis Schanker, Stanley Twardowicz, Paul Wonner, Adja Yunkers. Esposta e pubblicata in catalogo, un'opera di ognuno.



Cartoncino d'invito, inviato al sinologo Mario Pradam, con la data dell'inaugurazione.

In questo scorcio si possono riconoscere le opere di Carl Morris (visibile solo un angolo), Guerrero, Ernst e Schanker (da sinistra).





1. Sala con opere di Kyle Morris, Carl Morris, Ernst, Cicero, Yunkers (da sinistra).

2. Sala con opere di Cicero, Yunkers, n. r., Marca-Relli, Ohasi, Katzman, Diebenkorn (da sinistra).

3. Sala con opere di Kyle Morris, Carl Morris, Calcagno, Okada, Burlin (da sinistra).

Quarta mostra (20 maggio/15 agosto 1958)

New trends in italian art **Nuove tendenze dell'arte italiana**

Selezione e catalogo a cura di Lionello Venturi, con notizie biografiche di Nello Ponente.

Nell'introduzione Venturi espone il suo criterio di selezione:

"... abbiamo invitato soltanto gli astrattisti che non esporranno alla prossima Biennale e preghiamo di considerare questa mostra come una integrazione, sia pur limitata, del padiglione italiano a Venezia".

A pagina 13

1. Sala con opere di Pietro Cascella, Andrea Cascella, Pietro Melecchi (da sinistra).

2. Sala con opere di Donegà, Moreni, Garelli, n. r., Bice Lazzari, Giosetta Fioroni (da sinistra).

3. Sala con opere di Semiramis, Consagra, Sanfilippo, Spazzapan, Morlotti, Guerrini, Capogrossi (da sinistra).

Inaugurazione della mostra: da sinistra, Pietro Cascella, Claire Falkenstein, Calder, Frances Mc Cann, Nino Franchina; alle spalle si possono riconoscere una scultura di Mirko e un quadro di Afro.

Parteciparono:

Carla Accardi, Afro, Franco Assetto, Renato Barisani, Vasco Bendini, Renato Birolli, Luigi Boille, Paolo Buggiani, Corrado Cagli, Aldo Calò, Giuseppe Capogrossi, Andrea Cascella, Pietro Cascella, Umberto Maria Casotti, Bruno Cassinari, Pietro Consagra, Michelangelo Conte, Antonio Corpora, Roberto Crippa, G.M. Dal Monte, Gerardo Filiberto Dasi, Jetta Donegà, Semiramis D'Orlandi, Giosetta Fioroni, Ambrogio Fumagalli, Franco Garelli, Gino Gregori, Lorenzo Guerrini, Guido La Regina, Bice Lazzari, Vittoria Lippi, Alberto Magnelli, Mauro Manca, Edgardo Mannucci, Colombo Manuelli, Filippo Marignoli, Gino Marotta, Pietro Melecchi, Luciano Minguzzi, Mirko, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Adriano Parisot, Maria Petrucci, Giò Pomodoro, Gian Antonio Porcheddu, Mauro Reggiani, Leonardo Ricci, Mimmo Rotella, Pietro Sadun, Antonio Sanfilippo, Giuseppe Santomaso, Angelo Savelli, Antonio Scordia, Luigi Spazzapan, Wladimiro Tulli, Emilio Vedova.





Concerto (1 dicembre 1958)

Recital of indian classical music

Ravi Shankar (sitar)

Alla-Rakha (tabla)

Prodyot Sen (tampura)

Presentazione di *Mohanlal Bajpai*.

Questo concerto, tenutosi nel grande salone della F.A.O., è stato il primo di Ravi Shankar in Italia. Vi assisterono circa 2.000 persone ed ebbe un grande successo. Il giorno seguente Ravi Shankar, in una festa in suo onore a casa di Frances Mc Cann, improvvisò al sitar una sua creazione, che dedicò a Giacinto Scelsi.



ROME-NEW YORK ART FOUNDATION

President Frances Mc Cann

RECITAL OF INDIAN CLASSICAL MUSIC

RAVI SHANKAR

(SITAR)

ALLA-RAKHA

(TABLA)

Prodyot Sen

(TANPURA)

Presented by *Mohanlal Bajpai*

ROMA 1° DICEMBRE 1958

**ROME - NEW YORK
ART FOUNDATION**



Presenta:

RAVI SHANKAR
ALLA - RAKHA
Prodyot Sen

In un Recital di Musica Classica Indiana

Lunedì 1 Dicembre 1958 - ore 18,30
Roma - Via delle Terme di Caracalla
nella sala delle Conferenze della F.A.O.
(Food and Agriculture Organization of the United Nations)

Nota per inviti tel. 456780



Locandina del concerto.

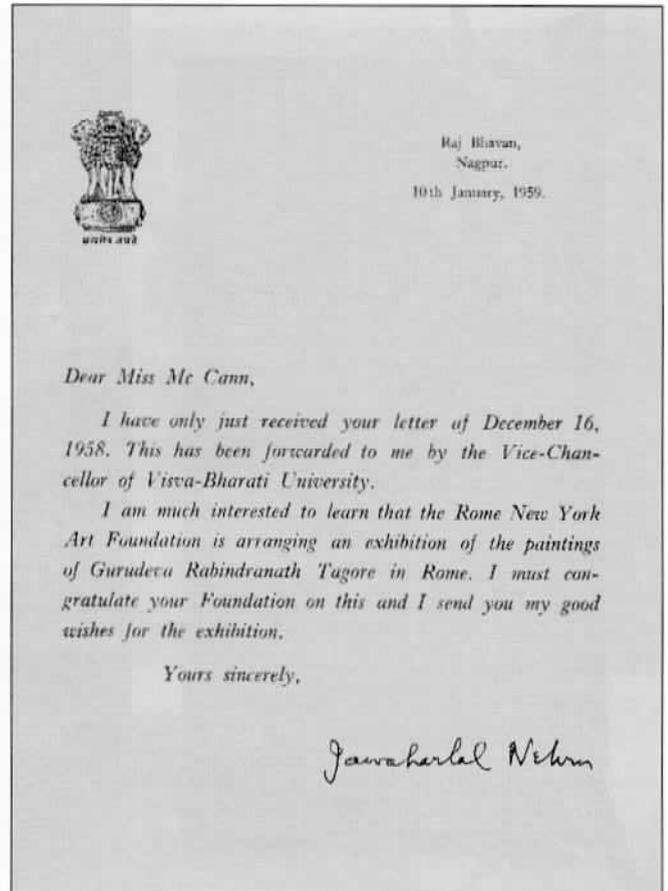


Frances Mc Cann fra l'Ambasciatore dell'India a Roma Khub Chand e l'Ambasciatore B.R. Sen, Direttore della F.A.O., al Recital di Ravi Shankar.

Quinta mostra (marzo/maggio 1959)
Omaggio a Rabindranath Tagore

Questa mostra, apparentemente al di fuori dalla linea culturale che aveva caratterizzato le manifestazioni della R.N.Y.A.F. fino a quel momento, è stata fondamentale per le scelte successive; da qui in poi infatti, saranno sempre più finalizzate agli interessi programmatici degli organizzatori.

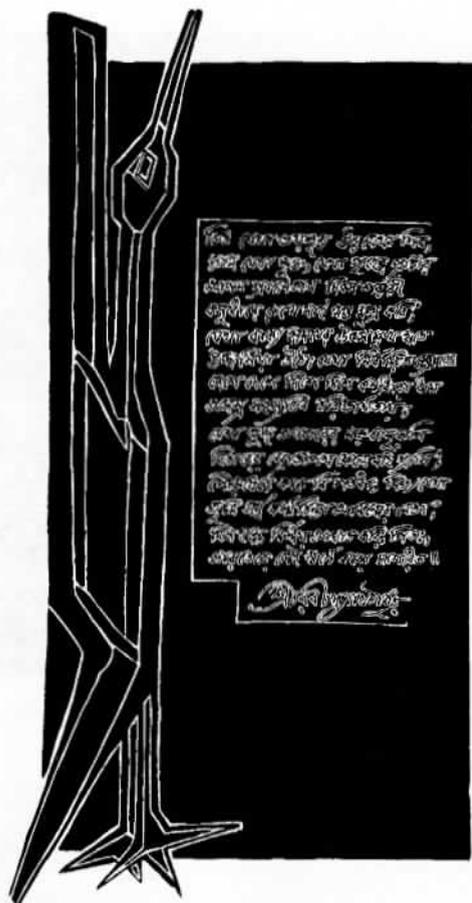
Eccezionale come "scoperta" artistica, veniva presentata per la prima volta fuori dall'India, la visionaria pittura di Rabindranath Tagore, il grande poeta e scrittore indiano (premio Nobel nel 1913). Nel lussuoso catalogo, che si apre con una lettera di Nehru a Frances Mc Cann, ci sono testi di Giuseppe Tucci, di Giuseppe Ungaretti, di W. G. Archer, di Ananda K. Coomaraswamy, di Mohanlal Bajpal e vari testi e poemi dello stesso Tagore.



Inaugurazione della mostra: da sinistra la moglie dell'Ambasciatore dell'Indonesia, Camillo Gaudio, Isabella Scelsi e l'Ambasciatore dell'Indonesia.

Lettera del Presidente della Repubblica Indiana, Pandit Jawaharlal Nehru, a Frances Mc Cann, che documenta il suo personale interesse per la realizzazione della mostra.





Opera di R. Tagore esposta nella mostra.



1. Sala con opere e foto di R. Tagore.

2. Sala con opere di R. Tagore.

3. Inaugurazione della mostra: da sinistra Mohanlal Bajpal, Frances Mc Cann e un Lama tibetano, assiduo frequentatore della galleria, con in mano la locandina dell'esposizione disegnata da Carlo Correnti.

Sesta mostra (luglio/novembre 1959)

Moments of vision

Il curatore, Herbert Read, presenta questa mostra come una sorta d'inchiesta sulle tendenze visionarie della pittura e della scultura dell'epoca. Gli artisti invitati dovevano intervenire anche con uno scritto teorico come presa di posizione dell'impostazione ideologica della mostra.

Al di là della generazione, della nazionalità e dello stile degli espositori, le intenzioni degli organizzatori probabilmente erano quelle di gettare le basi per un più ampio movimento.

Il catalogo viene introdotto da vari brani teorici di C. G. Jung, Michel Tapiè, Suzuki, Aldous Huxley, G. C. Argan, Brancusi, Kandinsky, Pierre Alechinsky e Jean Arp.

Pagina del catalogo con dichiarazioni degli espositori.

Inaugurazione della mostra: l'Addetto Culturale tibetano a Roma e l'attrice austriaca Vera Molnar.
Dietro, il quadro "Not today" di Peter Foldes.



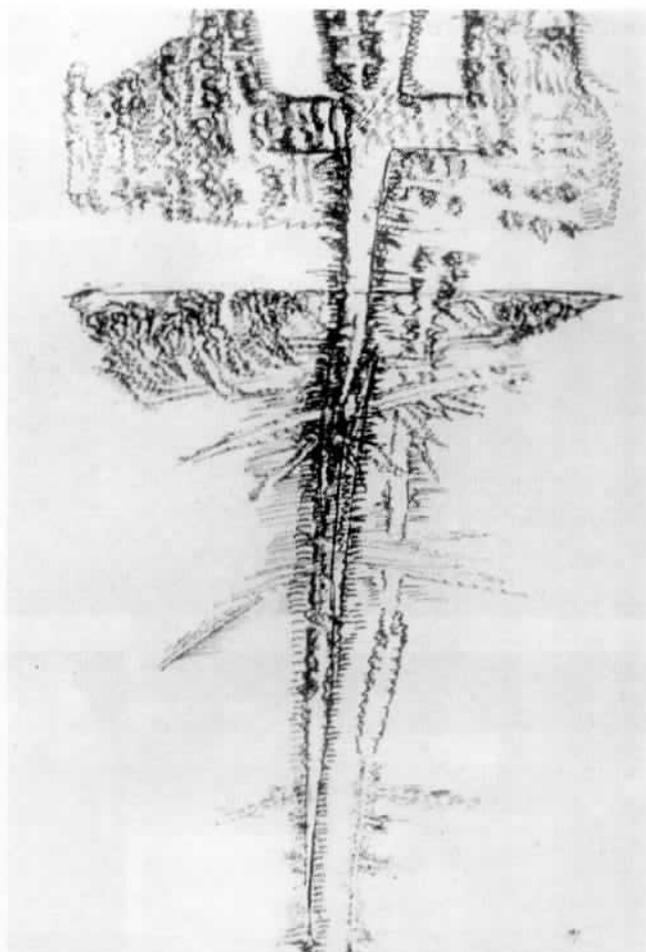
Gli artisti:

René Acht, Frederic Benrath, Julius Bissier, Camille Bryen, David Budd, Hugo Claus, Austin Cooper, Oskar Dalvit, Jean Degottez, Wojciech Długosz, John Ferren, Peter Foldes, Carlo Franci, Sam Francis, Alice Franquell, Dolores Graayan, Gigi Guadagnucci, René Guiette, Barbara Hepworth, Paul Horiuchi, John Hoskin, Aristodemos Kaldis, Karin, Leyden, Richerd Lucas, Josaku Maeda, Pol Mara, Étienne-Martin, Henri Michaux, Umberto Milani, Jeanne Miles, Shiko Munakata, Barnett Newman, Isamu Noguchi, Jean Piaubert, Pousette-Dart, Rudolph Ray, Raymond Rocklin, Charles Rollier, Emilio Scanavino, Semiramis, Joseph Sima, Francesco Somaini, Tony Stubbing, Mark Tobey, Jorisama Yanagi.

In appendice al catalogo, senza spiegazione alcuna, sono riprodotte tre foto che rappresentano una scultura/progetto di una chiesa dello scultore Étienne-Martin.

"Dessin mescaline" di Henri Michaux, esposto nella mostra.

Frances Mc Cann e un visitatore mentre osservano l'interno dell'opera "Church project" di Étienne-Martin. Questa scultura/progetto appare in appendice nel catalogo; forse un richiamo al programma di Scelsi pubblicato a pag. 4, in cui, fra l'altro, si parla di arte religiosa.



Settima mostra
(giugno/settembre 1960)

Ciphers

Questa mostra presenta tre artisti:
Étienne-Martin, Lee Mullican, Louise
Nevelson. Il testo introduttivo, *Dimore...e
il loro idioma segreto*, è di John L. Brown
(trad. di Giordano Falzoni).
Scelsi raccontava spesso le difficoltà
che ebbero per far entrare l'enorme
"Demeure 3" di Étienne-Martin:
dovettero abbattere le porte d'ingresso
della galleria per farla passare.

Yves le 22.08.60 Fini
commence "par faire la statue à l'encre à
cette espèce de gravure commune en l'écrivant
en noir sur le plâtre, je vois, et l'épave de
ce qui
gauti dans laquelle on peut
écouter - quelque chose

Comme le chat d'une armoire, au son
d'une porte ouverte.
Le chat dort sur une armoire
à côté d'une porte ouverte
pour longtemps, pour quel
temps, toujours sur la même
à quel fait de se souvenir avec beaucoup de
peine

Mais comment l'écouter sans voir que
cette armoire est ouverte, on vient comme
à côté d'elle, et l'écouter comme
à côté d'elle, et l'écouter comme
à côté d'elle.

Cette armoire - cette armoire - cette armoire
(cette armoire pour le noir, forme ouverte)
à côté d'une porte d'un côté de la porte
(porte - chat) et une autre, de l'autre.



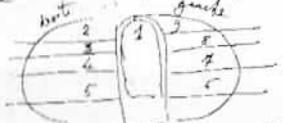
rien de personnel comme à l'extérieur
de cette (armoire) et donc il devient
une armoire (armoire) fonction après rotation
permise par la porte, à ce moment
la porte s'ouvre et va de l'extérieur
et fermée



naturellement le vent est une armoire
vous savez donc en son intérieur
le son même de son - il faut
se souvenir sur son son pour
former avec la porte et que
vous - la porte - que l'autre
est de l'autre armoire que est

porte est - ouverte en l'armoire 3
pour ouvrir - l'autre est un son
de son - l'autre est
Voici en gros la description de
ce point de cette porte, de
cette armoire, de ce vent, un
un mot de ce passage, de ce
souvenir - de ce lit de la
cette armoire -

Pour ouvrir la porte d'un côté, on
ouvre



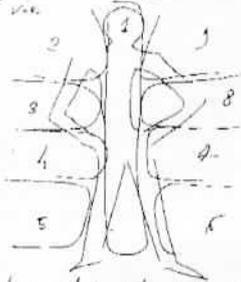
Chaque espace est composé une pièce
de son - cette armoire est
son même, cela se la conscience en
blanc - l'autre est que l'autre

Appunti per la realizzazione dell'opera
"Demeure 3" di Étienne-Martin.



Interno dell'opera "Demeure 3" di Étienne-Martin.

«L'œuvre de Lee Mullican (pour son
sa fin architecturale) est pour moi
une fonction bien distincte de son
propre art»



«C'est un objet esthétique à moi
et qui se veut en rien le double
de la sculpture de la vie de moi -
lui est une suite et à la (sculpture)
et à la (sculpture)
c'est une suite dans un art»

Lorsque vous le voyez l'angle un 4-
vous - part et son double que
et toujours elle tourne vers l'autre
c'est le subtil et...
C'est aussi un dessin ! une œuvre
une sculpture abstraite et sculptée
elle ne veut ni de sculpture
ni d'original, chose, laquelle
je trouve beaucoup - la forme
solenne et se fait être sculptée
mais pas l'idée - date aussi
votre sculpture son côté sculpture
pour y je venais et dit
mais la fin de votre sculpture
dehors et après et à nouveau
et surtout vous en jouez - moi
elle se donne beaucoup la forme
à la fois - la sculpture se fait
je complète avec -



par un mur (deux de chaque côté
sans cependant être protégés) comme
les fenêtres les vitres de l'air et de
et vers le ciel les mêmes murs
ouvrent cette ouverture supérieure
fantastique et dernière du passage
(Mais qui sont bleus au développement
et ouverture de ce espace regard sur
la perception de monde et de réalité
(Voulez-vous connaître la sculpture)
#Etienne

Appunti per la realizzazione dell'opera "Demeure 3"
di Étienne-Martin.



1. Sala con opere di Lee Mullican e di Louise Nevelson.

2. 3. Sale con opere di Lee Mullican
e la scultura "Demeure 3" di Étienne-Martin.

Ottava mostra
(novembre 1960/febbraio 1961)

From space to perception

"...Il tema che riunisce questi quattro artisti costituisce uno dei punti nevralgici essenziali dell'arte contemporanea. Se ci si propongono qui prospettive di spazi fisici, mistici, magici ed essenziali, ciò significa che è proprio il compito dell'Arte di ripensare la nozione di spazio, attualizzandone tutte le strutture fondamentali, e di svelarne i misteri mediante tecniche di comunicazione altrettanto potenti:..." si legge nella breve introduzione "Dallo spazio alla percezione" di Michel Tapié.

Gli artisti sono:

Claire Falkenstein, Morris Louis, I. Rice Pereira, Erwin Rehmann.

DALLO SPAZIO ALLA PERCEZIONE

Il tema che riunisce questi quattro artisti costituisce uno dei punti nevralgici essenziali dell'Arte contemporanea. Se ci si propongono qui prospettive di spazi fisici, mistici, magici ed essenziali, ciò significa che è proprio il compito dell'Arte di ripensare la nozione di spazio, attualizzandone tutte le strutture fondamentali, e di svelarne i misteri mediante tecniche di comunicazione altrettanto potenti: dato che tali strutture fondamentali non classiche sono d'altra natura, i fenomeni di percezione psico-sensoriale sono così stessi necessariamente e radicalmente oggetto di una nuova impostazione.

Ciò che rende particolarmente difficile ma altrettanto appassionante vivere e rendere esplicita questa fantastica esperienza della nostra attualità nel campo dell'Arte, è il fatto che l'Arte stessa, non avendo goduto finora di una propria autonomia, non possiede ancora un linguaggio proprio, e non dispone pertanto né di criteri né di nozioni esclusivamente artistici: finora l'Arte era al servizio di settori extra-artistici ed ancora oggi troppa gente, cultori o critici, le cercano per così dire degli alibi extra-artistici, come se l'Arte dovesse scusarsi d'essere soltanto se stessa. Ma appunto, forse per la prima volta, l'Arte può esistere interamente ed esclusivamente per se stessa, si potrebbe quasi dire fuori dell'uomo, se si dimenticasse che in fin dei conti non esiste Arte che in quel fenomeno di comunicazione tra un'opera compiuta ed un amatore disponibile, nel quale si sviluppi la magica reazione a catena della serie delle percezioni psico-sensoriali.

Mai il cultore d'Arte s'era trovato così completamente « con le spalle al muro », nella più sconvolgente e pericolosa delle possibili *eretismi*, che una mostra come questa ha il compito di cercare di puntualizzare, rendendo esplicite nozioni « autres » ed altri riflessi pervettivi per infine affrontare le feste trascendenti di domani, una passione meno angosciata ma con tutta la profondità risultante dall'integrazione, nella misura richiesta dalle nuove esigenze, sia della conoscenza che dell'amore.

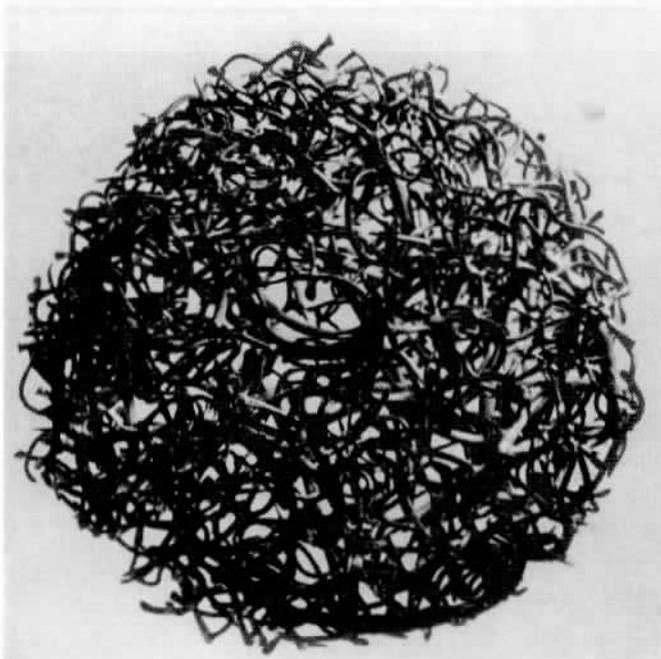
MICHEL TAPIÉ

Pagina del catalogo con l'introduzione di Michel Tapié.

A pagina 23

1. Sala con opere I. Rice Pereira.
2. Sala con in primo piano l'opera di Erwin Rheman, *Lichtpaar*.

Claire Falkenstein, *Point as a set n.11*, 1960. Rame e bronzo (Coll. Arch. L. Moretti).



Morris Louis, *Winged Hue*.





Nona mostra (maggio/settembre 1961)

The quest and the quarry

In questa mostra, il curatore Herbert Read, si rifà all' introduzione della *Seconda mostra*, in cui parlava di "necessità spirituale" e di "nuove regioni della coscienza". Questa nuova mostra, "un tentativo di esplorazione di quelle nuove regioni".

Gli "esploratori":

Hedda Sterne, Tadashi Sato, Jean Ipousteguy, Jean Jacques Lauquin, Leong, Alan Davie, N. H. Stubbing, Tumarkin, Koenig, Luigi Parzini, Quinto Ghermandi, Margherita Russo, Morris Graves, Eugenio Carmi, Hayman Caffey, Rollin Crampton, John Oppen, Robert Birmelin, Beverly Pepper, Edward Corbett, Sven Lukin, Gene Charlton, Ruth Franken, Charles Seliger, Alexander

Martin, Hiroshi Santo, Dorothy Dehner, Genichiro Inokuma, Hubert Dalwood, Gwyther Irwin, Louis Le Brocqy, Austin Cooper, Sergio Romiti.

Questa mostra fu ampliata da Frances Mc Cann al fine di documentare meglio la partecipazione italiana, forse trascurata dal curatore, con più opere di artisti già presenti e altri nuovi:

Carla Accardi, Enrico Accatino, Oddo Aliventi, Alberto Burri, Eugenio Carmi, Pietro Consagra, Alice Eber, Nino Franchina, Quinto Ghermandi, Leong, Vera Molnar, Achille Perilli, Margherita Russo, Antonio Sanfilippo, Italo Valenti, Antonio Virduzzo.

(Informazione di Achille Perilli).

Testo introduttivo di Herbert Read.

Nei suoi quattro anni di vita, la Galleria della Rome-New York Art Foundation si è fatta conoscere come fautrice di determinate tendenze dell'arte contemporanea: tendenze per cui io parlavo, nell'introduzione alla seconda mostra della Galleria, di linguaggio della « necessità spirituale », sul-tanto l'ardimento col quale gli artisti presenti in quella mostra penetra-vano entro « nuove regioni della coscienza ».

La mostra attuale vuol essere, più deliberatamente, un tentativo di esplorazione di quelle nuove regioni, quali si configurano nell'opera di un certo numero di artisti appartenenti a paesi diversissimi. Nonostante il trionfo del razionalismo, sembra agli organizzatori di questa mostra che nell'umanità del nostro tempo sussista non solo un senso diffuso, ma pure inconscio, di ansietà, ma altresì un desiderio non meno diffuso, e forse anche più inconsapevole, di serenità. Nietzsche, che proclamava la morte di Dio, aggiungeva: « Il ghiaccio che oggi ancora ci sorregge si è già assottigliato all'estremo; il vento del disgelo sta soffiando. Sotto di noi, che non abbiamo dimora, il ghiaccio si spezza; e così pure le altre realtà, divenute troppo sottili ». Queste parole furono scritte esattamente ottant'anni fa, e in tutto questo tempo il vento del disgelo ha continuato a soffiare. Oggi non c'è più ghiaccio che ci sostenga, e noi ci dibattiamo al fondo della disperazione. Nel nichilismo frenetico che oggi possiede

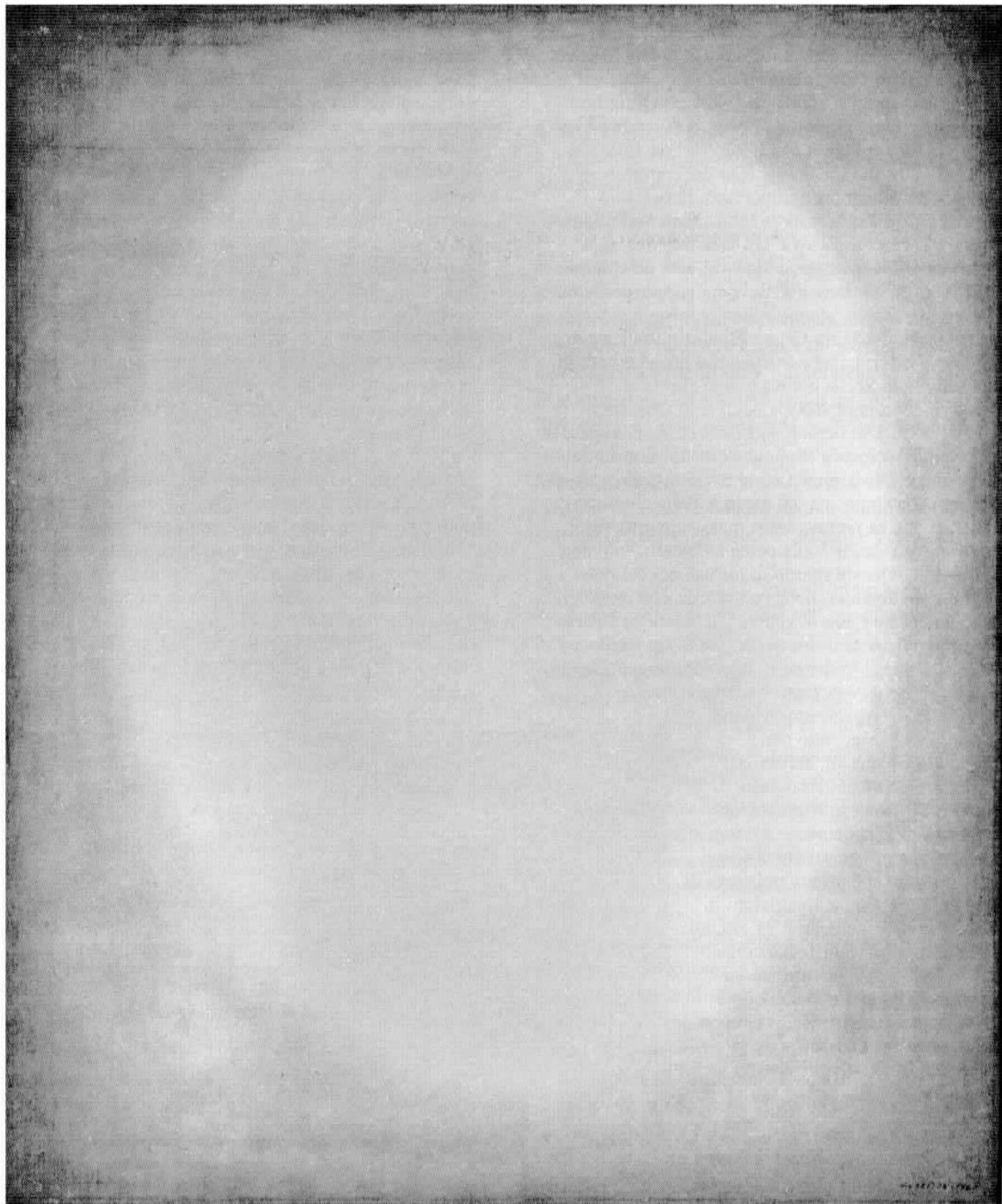
lo spirito dell'uomo, le sole certezze sono quelle espresse dall'artista. Simboli di ignoto significato vengono proiettati dall'inconscio, e dotati di esistenza concreta.

Si è detto che tutta questa attività artistica è indisciplinata, priva di scopo; ma qualcuno, nell'isola di Patmos, scrisse una volta che « lo spirito soffia dove vuole »: si può udirne il fruscio, ma non intendere donde viene, e dove va. Noi che non abbiamo dimora, spiritualmente mutilati, porciamo orecchio all'eco dei passi dello spirito, e senza essere santi né evangelisti cerchiamo di tradurli in segni e in simboli, sperando di giungere finalmente alla rivelazione d'una nuova realtà. Ma il regno dello spirito è vasto, inesplorato; e non abbiamo la presunzione di credere che uno di noi possa abbracciarlo tutto, o descriverne più di un frammento. Ogni artista cerca in una direzione particolare, e della ricerca torna con la sua preda, un'immagine a cui la sua arte dà forma visibile.

Giganti come Michelangelo potevano dipingersi un universo coerente; ma noi oggi sentiamo che quella coerenza è ingannevole, forzata: limitata come l'universo pre-copernicano (Copernico fu appunto contemporaneo di Michelangelo). Dell'universo l'artista moderno ha una nuova visione: un universo che si espande all'infinito, un universo in cui egli è sperduto, e alla ricerca di un sentiero, di un'indicazione, di una meta. In questa ricerca il pittore getta intorno a sé dei simboli, come uno che segui il suo cammino con dei sassolini bianchi. Noi raccogliamo quei simboli, e dobbiamo interpretarli come meglio possiamo. Forse riusciremo a trovare degli equivalenti poetici, a inventare metafore descrittive; ma non possiamo cucire insieme tanti frammenti. All'intero, non sappiamo giungere: ci manca il filo conduttore. Se questo filo conduttore noi, spettatori, ci mettiamo a cercarlo, vorrà dire che ci dedichiamo alla stessa ricerca. E saremo a fianco degli artisti in una nuova avventura dello spirito.

HERBERT READ

Gene Charlton, *Image 7*. Quest'opera Giacinto Scelsi la interpretava come rappresentazione del vuoto Zen. (Coll. Fondazione Isabella Scelsi).



Michele Porzio

Un "mesostic" di John Cage dedicato a Giacinto Scelsi

Nell'opera poetica di Cage, il componimento in forma di *mesostic* — ossia un acrostico con la lettera-chiave posta nel mezzo di ogni riga — è una presenza assidua e significativa: vi si condensa l'omaggio a figure depositarie di un rapporto di stima e amicizia e che hanno saputo incidere, con il loro lavoro, sulla sensibilità e sulle scelte estetiche del compositore. Tra le serie più ampie e importanti, ricordiamo i *mesostics* dedicati a Jaspers Johns, Erik Satie, James Joyce, Norman O. Brown. Per Giacinto Scelsi, il componimento in copertina rappresenta un *unicum*: ma questa circostanza non deve far supporre che tra i due vi sia stato un legame soltanto episodico.

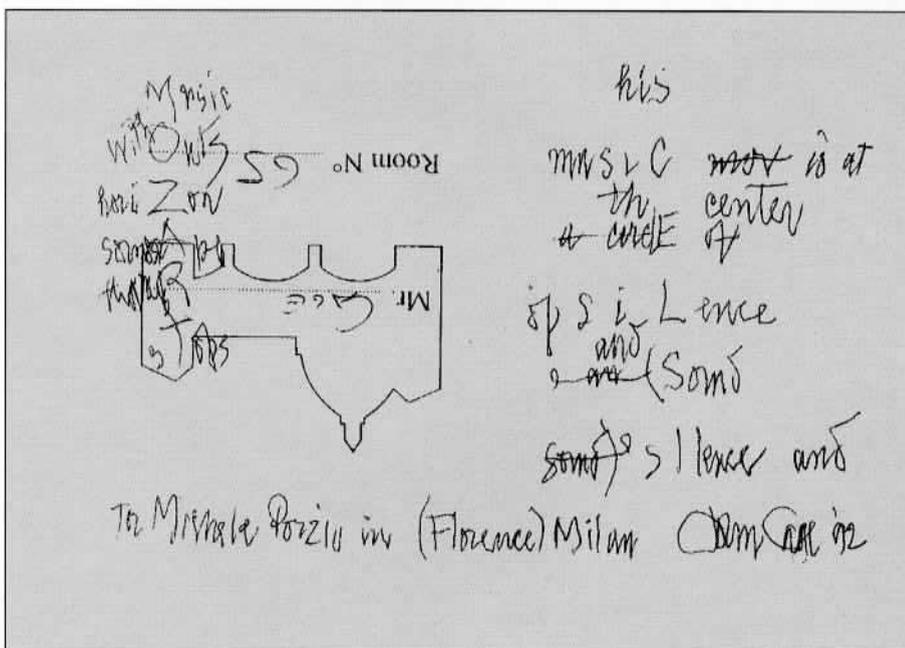
La corrispondenza tra Cage e Boulez pubblicata di recente ci informa, ad esempio, che qualche notizia sull'attività di Scelsi poteva essere giunta al compositore americano già negli anni Quaranta. E in ogni caso, in periodi successivi si è sviluppato un rapporto di reciproca stima che non ha conosciuto incrinature. Certo, Scelsi non ha mai operato a stretto contatto con Cage, ma ciò dipende dalla circostanza generale che ha portato a una massiccia diffusione della sua musica, in Italia come all'estero, solo negli ultimi anni. Questo ritardo di diffusione, del resto, ha comportato di conseguenza un ritardo non meno grave sul piano critico. Per ovviare a tali lacune ci è parso opportuno dedicare, almeno in parte, uno studio a Giacinto Scelsi. Frutto ne è stato il volume *Milloss, Busoni e Scelsi-Neoclassico, danza e musica nell'Italia del Novecento* (Milano, Electa, 1992) concepito con

Marinella Guatterini, autrice dei capitoli riservati al coreografo Aurelio Milloss e alle tematiche della storia della danza. L'occasione per presentare a Cage questo studio si è offerta nel corso di una delle sue ultime apparizioni in Italia: più precisamente il 21 giugno 1992, al Conservatorio di Firenze, che in quella data ha ospitato un importante concerto in suo onore organizzato dal G.A.M.O. (Gruppo Aperto Musica Oggi), un'associazione di musicisti presieduta da Giancarlo Cardini, che

nel dicembre '92 ha dedicato a Scelsi un intero concerto "monografico".

Il *mesostic* di Cage — nel quale, come è abitudine del compositore, anche le cancellature e i "ripensamenti" vanno considerati parte integrante del risultato finale — è una sorta di "commento" alle nostre tesi su Scelsi, sulle quali vi fu modo di conversare in quella occasione. Come si intuisce anche dalle cancellature, un'altra versione del *mesostic* avrebbe potuto essere: *his music is like a circle — sound — moving around a center-which is silence*. Tale è una delle ipotesi del nostro saggio: nella musica di Scelsi il suono svolge una funzione analoga a quella del silenzio nella poetica di Cage. Ciò spiega perché Scelsi possa essersi sentito in sintonia con il musicista americano pur avendo scritto delle opere in apparenza lontane dalle sue, quantomeno sul piano del risultato fonico più immediato.

La redazione finale del *mesostic* allude in forma sfumata all'assunto implicito nelle prime righe; nelle ultime, riprende indirettamente e in toni lirici un concetto che troviamo anche negli scritti di Scelsi: "Esistono sicuramente, per quanto riguarda la musica, delle sfere e dei piani differenti: dai mondi astrali sino ai più elevati dove, forse, il silenzio e i suoni sono una e una sola cosa, come è nel caso della forma e della non-forma, del movimento e della stasi" (Da *Son et musique*, le parole gelate, Roma-Venezia, 1981; nostra traduzione).



Manoscritto originale di John Cage, dedicato a Michele Porzio, con due "mesostic" su Mozart e Scelsi.

Sono scritti su un modulo d'albergo.

Marianne Schroeder, pianista.

Scelsi ha sempre avuto uno strano rapporto con i pianisti; essendo il piano lo strumento con cui componeva, o meglio, improvvisava le sue opere, era particolarmente esigente, non tanto nella fedeltà dell'interpretazione quanto nella maniera dell'esecuzione.

Marianne Schroeder
Pianist
Jan. 30 8 p.m.

PROGRAM

Giacinto Scelsi Suite no. 8 Bot-Ba (1952)
Piano Piece "Un Adieu"

Morton Feldman Intersection 2 (1951)
Intersection 3 (1953)

INTERMISSION

Morton Feldman Piano (1977)

Giacinto Scelsi's autobiography is brief

8 January 1905	a naval officer declares the birth
of a son	fencing chess Latin
a medieval education	Vienna
an old castle in southern Italy	works on dodecaphony
London, marriage	reception at Buckingham Palace
India	
(Yoga)	Paris
Nepal	
concerts	
(works that have left traces in the cracks)	
bridges	
(conversations with tramps, borne down-stream)	
incombustible poems survive	sounds
at Rome	sounds
solitary life	
negation of that which makes man opaque	something forgotten?

Morton Feldman (1926-1987) was an American composer who was closely associated with the abstract expressionist painters of the New York School. Many of his works were dedicated to one or another of them.

This program is supported in part by
The State Foundation on Culture and the Arts
Ushers courtesy the Windward oahu Branch, AAUW
HONOLULU ACADEMY OF ARTS

ACADEMY THEATRE

Locandina del concerto in cui Marianne Schroeder eseguì per la prima volta il pezzo "Un Adieu".
Honolulu, Academy Theatre, 30 gennaio 1988.

L.M. Quando sei andata la prima volta da Scelsi eri a conoscenza di quanto fosse esigente per le proprie esecuzioni?

M.S. Non ne avevo la minima idea; conoscevo la sua musica da circa sette anni, avevo assistito ad un concerto a Basilea che mi aveva molto impressionata. In tale occasione mi ero detta: "Vorrei anch'io essere capace di suonare questa musica, non so se lo sarò, ma mi piacerebbe molto". Due anni dopo ho suonato con il violinista Paul Zukofsky, il quale conosceva Scelsi e aveva già suonato *Anahit*, che mi ha detto: "Tu devi suonare la musica di Scelsi, tu la devi suonare!"; non potevo dire che non osavo ancora. Quattro anni dopo ero a Darmstadt, dove incontrai Feldman e Fernando Grillo.

Non so cosa mi successe, ma all'improvviso cominciai a chiedere a tutti: "Hai partiture di Scelsi, dove posso trovare la sua musica, devo suonare subito la musica di Scelsi.", fino a quando la cantante Brenda Mitchell, mi disse che aveva delle partiture; in seguito mi inviò la *Suite Ka* e la *Seconda sonata*: decisi di imparare la *Suite Ka*. Poi Fernando Grillo mi telefonò e mi disse che aveva parlato con Scelsi, che voleva conoscermi. Gli telefonai, malauguratamente di mattina (non conoscevo ancora le sue abitudini), mi disse: "Ah, lei è pianista, bene, quanti anni ha?" Gli risposi e lui disse: "Bene, cosa suona, musica classica?" Gli risposi che suonavo musica contemporanea, fu contento e mi chiese: "Quando viene?" Gli dissi che prima dovevo studiare il pezzo e restammo d'accordo per incontrarci tre settimane dopo. Dopo varie telefonate e rinvii, finalmente, nell'agosto del 1985, arrivai a Roma con la *suite n° 10, Ka*. Il nostro primo incontro fu molto naturale; Scelsi mi prese per mano e mi mostrò la terrazza e, dopo le cinque, tornammo in casa, dove cominciai a suonare. Sulle prime non era totalmente soddisfatto,

mi fece ripetere varie volte, poi all'improvviso... suonando in quella stanza piena di cose, con quel piano un po' scordato che mi metteva in difficoltà, cominciai a capire.

Si continuò i giorni successivi e quel piano andava sempre meglio.

L.M. Scelsi aveva l'abitudine di fare un test ai pianisti che consisteva nell'eseguire una stessa nota in più possibili sonorità diverse per rendersi conto se avevano la sensibilità necessaria ad interpretare la sua musica.

Con te come si è comportato?

M.S. Dopo alcuni giorni mi disse: "Di solito faccio fare dei test ai pianisti, vorrei farlo anche con te, anche se forse non è necessario".

Non funzionò.

Ci mettemmo a ridere.

Programma della manifestazione "Entgrenzungen, Positionen der Musikalischen Moderne", Theatermuseum München - sett.1989. Di Scelsi fu eseguita la *Trilogia* per violoncello, (esec. Francis-Marie Uitti) e *Bot-Ba* per pianoforte (esec. Marianne Schroeder).

ENTGRENZUNGEN
POSITIONEN DER
MUSIKALISCHEN MODERNE

MUSIK VON
CAGE
FELDMAN
FRITSCH
RHM
SCELSI
TAKEMITSU
VARESE
WOLF
XENAKIS
ZIMMERMANN

GESPIELT VON
BEER
BLUM
BRAND
KAMMER
NAKAMURA
RÖMER
SCHROEDER
SCHULKOWSKY
UITTI

THEATERMUSEUM MÜNCHEN
GALERIESTRASSE 4a
SONNTAG, 17. SEPTEMBER 89
MONTAG, 18. SEPTEMBER 89
FREITAG, 22. SEPTEMBER 89
SONNTAG, 24. SEPTEMBER 89
MONTAG, 25. SEPTEMBER 89
Beginn jeweils 20 Uhr

Initiatives des
Lobby Netz der Kulturszene

eine Realisierung des
Kulturreferats München in Zusammenarbeit mit

L.M. In seguito sei venuta spesso a Roma; una volta tornavi da Honolulu e per Scelsi era buffo pensare che avevi suonato la sua musica fra le palme, come la "sua", quella palma che cresceva davanti alla sua finestra. In quella casa era normale mescolare tempi, spazi, varie situazioni. Però una cosa che mi è rimasta impressa è che non si ascoltava quasi mai musica.

M.S. Dirò di più, era molto difficile riuscire a suonare da lui. Si andava in terrazza, si prendeva il tè, si passeggiava. Era importante trovare il momento giusto per suonare, l'atmosfera adatta. Non era necessario suonare per forza.

"Adesso siamo sull'Himalaia...vediamo un tempio... si sentono le campane... i monaci che cantano..." mi diceva dolcemente, "e adesso ricomincia ancora una volta". Io suonavo con le sue parole nelle orecchie e queste immagini del Tibet, alla fine tutto veniva meglio.

Per fare questo si prendeva tutto il tempo necessario.

L.M. Trovi delle differenze di esecuzione tra la musica di Scelsi e quella di altri autori contemporanei?

M.S. Sebbene le partiture di Scelsi siano perfette, non manchi nulla, c'è una grande differenza: la musica di Scelsi si rivela solo quando la si suona, non sono mai riuscita a studiare una sua partitura, mentre quelle di altri compositori si possono studiare anche senza doverle eseguire.

Ci sono dei calcoli e molti studi preliminari che generalmente si possono fare senza suonare, ma con Scelsi questo non funziona.

All'inizio non riuscivo a capacitarmene, quindi suonavo semplicemente. Specialmente per le sonate, il cui stile non è ancora definito come nelle *suites*, avevo delle difficoltà immense di interpretazione.

Poi, un giorno, mi sono messa al piano e per cinque minuti, (circa la durata del primo movimento di una sonata) ho improvvisato, senza badare alla partitura, un movimento "scelsiano". Questo mi ha aiutato a capire che quella musica era improvvisata, che tutto veniva dal piano, che non c'era niente di teorico; il mio compito era quello di riproporre quel processo, ritrovare la relazione fra il testo e la musica, fra me e il pianoforte. Non mi era mai successo prima.

5. Konzert
 "KA" - Wesen
 "TTAI" - Zeit in Bewegung
 Klaviermusik von Giacinto Scelsi
 mit Marianne Schroeder
 Mittwoch, 9. Mai 1990, 20.15 Uhr
 im Museum für Gegenwartskunst, Basel
 im St. Alban-Tal

Giacinto Scelsi, italienischer Komponist, Urheber eines Riesenerwks, starb 1988. Er war einer der klangstreichigsten Musikschaffenden unserer Zeit. In seinem Werk vermischen sich westliche und (nah- wie fern-) östliche Einflüsse, von Skriabin über Byzanz bis Indien. Die meisten Marianne Schroeder, die in seinen letzten Jahren mit Scelsi Klavierwerke studierte, spricht Scelsis frühe Sonate Nr. 2 und lässt zwei grosse späte Suiten, KA ("Essenz") und "TTAI" (Der kathedrale Klang des "Om") folgen.

Nächstes Konzert:
 ART ENSEMBLE EXTRAKONZERT
 in Zusammenarbeit mit der
 Kulturwerkstatt Kaserne Basel
 Donnerstag, 17. Mai 1990
 ... 15 Uhr präzise
 in der Reithalle der Kulturwerkstatt,
 Kaserne Basel.

Morton Feldman, Komponist der Stelle
 Roman Sigler, Aktionskünstler
Gegensätze?

Eintritt zu der Veranstaltung gratis.
 Freiwilliger Beitrag beim Ausgang erbeten
 (für Besucher ohne Art Ensemble
 Förderausweis).

Sonate Nr. 2 (1939)
 Con estremo impeto
 Lento meditativo
 Presto

Suite Nr. 10 "KA" (1954)
 Das Wort "Ka" hat mehrere Bedeutungen. Ihre wichtigste: "Wesen, Essenz"

Pause

Suite Nr. 9 "TTAI" (1959)
 Eine Folge von Episoden, die aberrierte Zeit, oder genauer, Zeit in Bewegung
 ausdrücken - und den Menschen, wie er sich in Kathedralen und Klobetern symbolisiert,
 durch den Klang des heiligen "Om" ausdrücken.

Marianne Schroeder studierte in Basel (Klaus Linder) und Hamburg (Prof. Etza
 Hansen). Von 1965 bis 1988 Arbeit mit Giacinto Scelsi.

ART ENSEMBLE
 KONZERT
 89/90

hoch
 MUSIK HEUTE

Konzertsaison 1992/93 3. Konzert

Copertina del programma del 3° concerto della stagione 1992/93 della manifestazione "Musik Heute" di Hannover, in cui Marianne Schroeder eseguì la *Sonata n° 3* di Giacinto Scelsi.

Programma di un concerto per piano di Marianne Schroeder con musiche di Giacinto Scelsi.
 Museum für Gegenwartskunst, Basel, 9 maggio 1990.

L.M. *Questa esperienza ha cambiato la tua maniera di considerare la musica?*

M.S. Certamente, da quel momento ho improvvisato sempre più; lo faccio quotidianamente, ormai fa parte della mia tecnica personale.

L.M. *Questo ti è utile anche per esecuzioni di altri autori?*

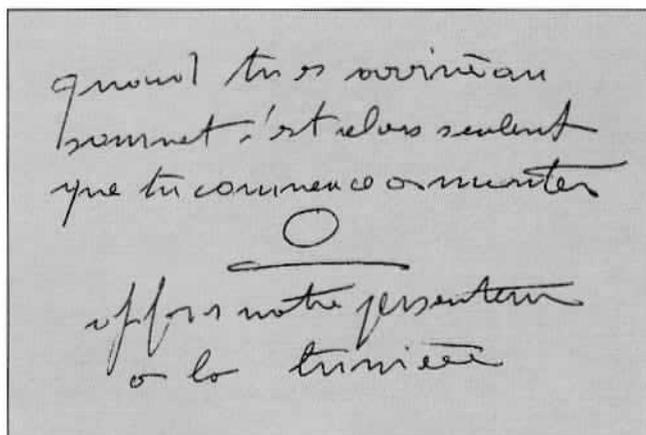
M.S. Sicuramente. Vorrei aggiungere a proposito della tua domanda precedente, che per le *Suites*, che sono certamente più sicure nello stile e presentano meno problemi, lo stesso devo arrivare ad uno stato d'animo quasi di osmosi con l'autore. Questo ti dà una sensazione di libertà; la musica ti può liberare in maniera incredibile.

L.M. *Usi delle tecniche per entrare in questa condizione particolare?*

M.S. Adesso faccio molta meditazione, questo aiuta parecchio. Prima, semplicemente mi mettevo al piano ed attendevo di raggiungere uno stato di calma completa.

L.M. *Scelsi affermava spesso di essere solo un messaggero, un facteur, un veicolo attraverso cui si materializzava la musica in questa dimensione. Quest'idea, affine al suo pensiero spirituale, ha dato adito a molte interpretazioni tendenziose, tu cosa ne pensi?*

M.S. In principio non riuscivo a capire quello che intendeva, ma ora ammiro molto la sua modestia, questa sua presa di distanze dall'abitudine di dire: "IO sono il compositore, IO decido le cose, IO costruisco la musica". Prima ancora di incontrarci mi chiese se facevo *yoga*. Questa pratica presuppone un centro comune al singolo individuo e al cosmo intero. Stimolata da Scelsi mi sono avvicinata a questo. La sua non era una *boutade*, ma era un'affermazione profonda.



intuito per capire immediatamente chi gli stava davanti.

L.M. *Cosa puoi dirmi della sua maniera di "dare risposte", indirettamente, anche a distanza di anni, quella maniera a volte misteriosa, a volte ermetica, di lasciare sospese chiavi di lettura, che invariabilmente, quando uno meno se lo aspetta, diventano soluzioni...*

M.S. ...ho avuto la stessa esperienza; ancora adesso comincio a capire cose che sul momento mi erano indecifrabili e trovo risposte a problemi che erano stati posti. Era veramente una persona che aveva immense possibilità, un grande Yoghi.

L.M. "Un adieu" ...

M.S. ...mi diede questo pezzo circa un anno prima della sua scomparsa dicendomi: "non posso dedicarti un pezzo che si chiama *un adieu*, perché potrebbe sembrare che non ci vedremo più". Esitai molto a eseguirlo in pubblico, poi a Honolulu cambiai il programma per inserirlo. Poco tempo prima era morta mia madre. Scelsi si emozionava ogni volta che glielo eseguivo; un giorno mi disse: "quando morirò dovrai suonare questo pezzo all'organo". Quando questo accadde, ero a Darmstadt ed era previsto di fare un concerto nel Duomo di Speyer dove c'era un organo manuale, immenso. Per caso... o forse no.

Intervista concessa a Luciano Martinis a Basilea il 23 maggio 1993.



Copertine di due C.D. editi da Hat Hut Records LTD. nel 1988 e nel 1992.

L.M. *E sempre stato sorprendente il rapporto che aveva con le persone più disparate, questo suo essere se stesso eppure apparire così profondamente diverso agli occhi degli altri...*

M.S. ...hai ragione. Aveva la grande capacità di capire se stesso e gli altri, ma specialmente di scrutare se stesso; questo gli dava uno straordinario

Giacinto Scelsi

“La forza cosmica del suono”

Questo frammento inedito di Scelsi fa parte probabilmente di un testo più ampio.

Il dattiloscritto consiste di tre fogli numerati (2 - 3 - 3/a) e contiene un errore di battitura; per questo tutto il brano è stato trovato staccato dal testo completo.

Da varie caratteristiche si può attribuirlo a Giacinto Scelsi “Il sogno 101” (inedito).

Per conto mio il punto è un altro: occorre soprattutto che la musica non produca confusione di suono. Vi sarebbe molto da dire su questo concetto di confusione e di ordine, o piuttosto del giusto suono. Questo non è affatto in relazione ad un qualsivoglia sistema tonale o atonale europeo, africano od asiatico, bensì all'essenza stessa del suono. È il suono ciò che conta, più che la sua organizzazione, la quale avviene e cambia secondo le epoche, i popoli e le latitudini e nell'ambito della stessa Europa.

La musica non può esistere senza il suono. Il suono esiste di per sé senza la musica.

La musica evolve nel tempo.

Il suono è atemporale.

È il suono che conta. E il suono è forza. Quindi questa forza produce effetti negativi e spesso deleteri quando viene male o confusamente usata.

Perciò come ad ogni persona, ad ogni uomo per respirare ed esprimersi è necessario uno spazio vitale e nessun uomo può respirare o sopravvivere a lungo stretto in una folla ed ancor meno in uno spazio angusto, così il suono ha bisogno di uno spazio vitale ad esso proporzionato per poter risuonare, vibrare ed esplicare il suo potere creativo.

Si tratta di considerare il suono come *base* della forza che esiste: la forza cosmica che è insita nel suono stesso.

Il suono è al principio di tutto; vi è anzi una bella definizione che dice: “Il suono è il primo moto dell'Immobile” - e questo è l'inizio della Creazione. Il Suono è l'essenza di tutti i sistemi magici in tutti i paesi.

Il Suono “in riposo”, se così si può dire, è sferico ma essendo per una essenza dinamico può prendere qualsiasi forma, come quello di un dodecaedro, di un sigaro o di una farfalla, in “attività” è pluridimensionale e creativo. Pure essendo di natura cosmica può essere “attivato” ed usato, diciamo, anche dagli uomini.

In una determinata conoscenza occulta, dalle origini antichissime, si riscontra l'idea che l'Energia — la forza cosmica — sia addirittura un fenomeno acustico, cioè sonoro.

Questa energia acustica è poi quella forza cosmica creativa che razze antiche, sembra siano riuscite in parte a dominare ed utilizzare anche a scopi pratici come per la costruzione d'immensi edifici od anche per il volo degli uomini stessi; ed è questa la ragione per la quale certi canti ancora ora hanno lo scopo di rinforzare il ritmo degli individui, dei combattenti, dei guerrieri. La forza di questi guerrieri viene aumentata appunto da determinati canti, da particolari ritmi.

...

Francesco Cuoghi

Incontro con Scelsi a proposito di Ko-Tha

Incontrai Giacinto Scelsi in merito all'esecuzione di Ko-Tha, brano con cui aprii il Terzo Festival Internazionale di Musica delle Accademie Straniere a Roma nel 1986, organizzato da Serge Arnauld.

In un successivo incontro, a cui era inoltre presente la coreografa Patrizia Cerroni, raccolsi alcune dichiarazioni che Scelsi rilasciò a proposito del brano.

Questi commenti, sottoscritti dal Maestro e tuttora inediti, avrebbero dovuto apparire nella rivista milanese "Il Fronimo" specializzata in chitarra e liuto.

Roma, 15 agosto 1987

(casa G. Scelsi, V. S. Teodoro, 8 - Roma)

F.C. *Cercherò di essere breve e sintetico, considerando soprattutto la sua idiosincrasia nel parlare di lei stesso e della sua musica. Ko-Tha è l'unico brano con cui utilizza la chitarra che, come recita il sottotitolo, viene impiegata come strumento a percussione. Ha qualche ricordo particolare che la spinse a scegliere questo strumento?*

G.S. No, non ho ricordi in particolare, sono passati molti anni.

F.C. *Oltre ai chitarristi l'opera è anche destinata ai percussionisti, inoltre sono state eseguite trasposizioni strumentali: una per violoncello a 6 corde e un'altra per contrabbasso. Quali impressioni ha avuto sul piano uditivo del brano?*

G.S. Ricordo una versione molto bella di Frances-Marie Uitti e di Fernando Grillo che lo eseguirono insieme. Un'altra esecuzione a cui sono particolarmente legato è quella del chitarrista Gianluigi Gelmetti, ora direttore d'orchestra, che riusciva a conferire un carattere particolarmente intenso e potente al brano. Ricordo, inoltre, la coerenza con cui utilizzava una particolare economia nella dinamica gestuale che, unitamente alla posizione del loto assunta creava un'ulteriore spessore all'esecuzione... peccato che non mi sia rimasta una registrazione.

F.G. *In Ko-Tha utilizza lo strumento in modo non tradizionale, staccandosi radicalmente dalla sua prassi esecutiva, cosa questa, che si incontra spesso nel suo modo di comporre e in molti movimenti d'avanguardia ormai storicizzati. Ricordiamo, ad*

esempio, lo sperimentalismo futurista di Pratella e Russolo, le ricerche elettroacustiche di Varèse e la musica concreta, elettronica ...o l'avanguardia degli anni '50. Come ha vissuto la nascita di tante "rivoluzioni strumentali" nelle sue opere?

G.S. ...non ho rapporti con i futuristi, non ci sono intonarumori nella mia musica... mentre ho qualche affinità con Varèse.

F.C. *...la ricerca sul piano strettamente strumentale ha rappresentato per Varèse una necessità in tutta la sua opera. D'altronde la musica di Varèse è stata oggetto, in seno i movimenti d'avanguardia, a continue letture...*

G.S. ...la musica di Varèse non ha bisogno di particolari letture. È talmente evidente.

F.C. *Ha mai pensato di scrivere, per chitarra, utilizzando lo strumento in modo tradizionale?*

G.S. Al momento di scrivere *Ko-Tha* mi colpì la peculiarità sonora che derivava dalla percussione dello strumento. Non mi è stato possibile, da allora, pensare lo strumento in modo diverso non avendo d'altronde particolari attrazioni verso una certa tradizione timbrica della chitarra.

F.C. *Colpisce all'ascolto delle Tre danze una scansione particolare del ritmo... come un qualcosa di arcaico, non relativo alla nostra cultura occidentale, vuole dirci qualcosa in merito?*

G.S. Posso dire che il ritmo nasce da qualcosa di non relativo alla nostra cultura.

F.C. *in Quale senso...*

G.S. nel senso che il ritmo rappresenta la Danza di Shia

F.C. *Con i Quattro pezzi per orchestra (su una nota sola), scritti nel '59, lei crea un riferimento nell'emancipazione del suo particolare modo di comporre. Il suono viene ad assumere un significato diverso: sganciandosi da processi intervallici, le relazioni avvengono all'interno del suono stesso verso un grande "Klang". In Ko-Tha il mescolarsi delle vibrazioni ci riporta ad un "suono base", in tal senso ci sembra continuativo questo lavoro rispetto ad altri. Che ne pensa?*

G.S. Ho scritto circa 126 opere. Esiste una sezione orientale e un'altra occidentale, una di ispirazione

Lettera di risposta a Francesco Cughi di John Cage, a proposito di Ko-Tha.

NOTE-O-GRAM		RECORDER ITEM - N. 872
JOHN CAGE 101 WEST 18 STREET (SB) • NEW YORK, NEW YORK 10011		
MESSAGE	REPLY	
TO [Francesco Cughi Piazza delle Fontane, 8 00172 Roma, Italy]	DATE	
DATE June 27, 1986	greetings to Gaetano. John Cage	
Thank you for your letter and the Salsa piece which is marvelous and which you plan beautifully. I would like to do something for you but at the moment I have no time. Please accept my congratulations and best wishes and give when you see him my friendliness.		
BY	SIGNED	
<small>INSTRUCTIONS TO SENDER: 1. KEEP YELLOW COPY. 2. SEND WHITE AND PINK COPIES TO ADDRESSEE. INSTRUCTIONS TO RECEIVER: 1. WHITE COPY. 2. RETURN YELLOW AND PINK COPIES TO SENDER.</small>		

spagnola, una di ispirazione tibetana e un'altra ispirata all'America Centrale. Si può trovare una linea che passa da un punto all'altro e si può anche non trovarla. Demando al musicologo la ricerca di queste connessioni.

F.C. *In linea orientativa che cosa consiglia ad un interprete che intenda avvicinarsi al suo Ko-Tha?*

G.S. Di non studiare!... certamente una conoscenza di Shiva con le sue connessioni potrà aiutare...

Patrizia Cerroni. *Come ti avevo già accennato avrei intenzione di elaborare un coreografia su Ko-Tha.*

G.S. La musica di *Ko-Tha* può benissimo servire alla rappresentazione di un balletto, è recente un allestimento della coreografa Raffaella Brizzi di Alessandria. Penso che con la tua esperienza potresti fare un buon lavoro.

Patrizia Cerroni. *La coreografia implica necessariamente la fissazione di riferimenti precisi su cui sviluppare il perfezionamento dei movimenti. Cosa mi puoi dire in proposito?*

G.S. L'impronta del brano è emotiva ed irresistibilmente ritmica, non come un pezzo astratto, quindi lasciare che la danza penetri conferendo quel suo implicito carattere improvvisativo alla coreografia mi sembra un buon approccio all'opera...

Patrizia Cerroni. *Sarà comunque interessante elaborare un metodo bilanciandolo con il tuo*

dichiarato modo di "non studio" dell'opera.

G.S. Voglio spiegarmi meglio, un metodo o un lavoro di scomposizione del brano, sia per l'esecuzione e sia per una coreografia, può certamente aiutare verso quello che è un risultato. Ma soltanto se ci si identifica con Shiva si può ottenere il risultato. Si è parlato troppo spesso di lavoro senza necessariamente arrivare al risultato voluto. Bisogna scegliere di "essere" innanzi tutto.

F.C. *Vorrei concludere questo incontro con alcuni dettagli tecnici sull'esecuzione di Ko-Tha. Ritieni utile l'utilizzazione di un impianto di amplificazione?*

G.S. Lo consiglio in modo particolare per queste danze.

F.C. *La chitarra che utilizza è uno strumento munito di cordiera che può montare corde di metallo o nylon. Che cosa propone in merito?*

G.S. Chi considera Shiva come il dio distruttore adoperi le corde di metallo. Chi considera le danze di Shiva come qualcosa di euforico, sia pure sul piano della danza, potrebbe usare le corde di nylon.

F.C. *Come intende l'esecuzione pubblica delle Tre danze, necessariamente complete oppure possono essere eseguite anche separatamente?*

G.S. Anche separatamente; particolarmente la prima, la quale è stata eseguita numerose volte.

Michael A. Korovkin

Un commento sulle nozioni alchemiche dei suoni e del "nonsense" nelle canzoni e negli incantesimi dell'etnia russa: dal punto di vista dell'antropologia di comunicazione

Nell'estate 1990 e, in seguito, nell'estate 1992, durante brevi viaggi di ricerca in Russia, incontrai un gruppo di musicisti moscoviti coinvolti negli studi pionieristici nel campo dell'etnomusicologia russa. Visitando regolarmente i posti più remoti della Russia, registrano le canzoni indigene e la loro storia. Però, sono andati oltre una semplice ricerca. Impressionati dal ricco ed affascinante patrimonio delle canzoni e degli incantesimi che si trovano ancora intatti nella Russia rurale, hanno formato un *ensemble* vocale e strumentale. Hanno potuto, così, presentare queste canzoni al pubblico - non solamente in Russia - ma anche in Polonia, Austria, Germania Federale e negli Stati Uniti. Professionisti di musica classica di formazione, non hanno incontrato tante difficoltà nell'acquisire la maestria professionale necessaria per gli strumenti musicali indigeni. Comunque, nell'ambito delle canzoni folcloriche russe, gli strumenti musicali sono di gran lunga secondari all'importanza della vocalizzazione. Infatti, molte - ed a mio avviso le più interessanti - canzoni vengono cantate *a cappella*.

E ci vogliono anni di devoto apprendistato nei più remoti villaggi russi, per imparare la tecnica di canto, molto particolare ed estremamente difficile. Né il testo, mi hanno detto i musicisti, né la melodia sono così importanti come il *modo* di cantare, il suono stesso. Questa informazione ha stimolato la mia curiosità in modo non indifferente: avendo ben poco a che fare con l'etnomusicologia, i miei interessi teorici nell'antropologia simbolica si concentrano già da qualche tempo sulle qualità immanenti della forma (i.e. Korovkin 1987, Korovkin & Lanoue 1988). Ho fatto qualche indagine in più e sono stato piacevolmente sorpreso dalla chiarezza con la quale gli esempi della musica folcloristica russa si prestano all'illustrazione della tesi principale del mio lavoro: contrariamente all'opinione spesso mantenuta delle più preminenti autorità dell'antropologia simbolica (Durkheim and Mauss 1963, Geertz 1973, Turner 1969 et al.), la scelta della forma particolare, presa dall'espressione simbolica, non è arbitraria ma deliberata, seppure non sia necessariamente riconosciuta come tale. Questa scelta è legata all'implicita, immanente qualità fenomenologica che la gente attribuisce alla forma stessa - sia

quest'ultima un oggetto, una parola o un suono. Il seguente è un breve resoconto su qualche riflessione intorno ad alcuni esempi forniti dai musicisti moscoviti. Questo resoconto è preceduto da una, ancor più breve, discussione generale che stabilisce la premessa interpretativa entro la quale il materiale viene considerato.

Vorrei ringraziare tutti i membri del gruppo etnomusicologico moscovita, ed in particolare Natalia Silantieva - pianista, insegnante e una delle fondatrici dell'*ensemble* folk - per aver fornito i testi e le registrazioni e, ancora più importante, per averli commentati e spiegati.

Si può sostenere che ad iniziare dal quarto secolo A.D., nell'Europa romanizzata, il neo-platonismo ed il misticismo pagano sono stati per qualche periodo forzati nel sottosuolo - con il suicidio di Iamblico ed il declino dell'interesse generale per il lavoro di Plotino, proscritto dai decreti di Teodosio. Certamente, il neo-platonismo fu, in seguito, adottato da S. Agostino (senz'altro *non* Aristotelico, lui) ed adattato da studiosi come Nicola di Cusa (senz'altro influenzato da Dionisio l'Areopagita). Tuttavia, il modo cognitivo del tipico misticismo pagano non si perse completamente e sopravvisse più o meno ai margini della società. Così, in filosofia, è rimasto ai margini fino a Kant e all'ascesa dell'epistemologia. Nelle culture antropologiche, è stato da secoli, e rimane ancora, "la provincia del provinciale" che si trova nei riti "indigeni" come elemento residuo del paganesimo. Non è, dunque, affatto sorprendente che più ci si allontana dal nucleo centrale della civiltà giudaico-cristiana, più si trovano le manifestazioni di tali elementi "pagani".

I Russi, parte della cultura slava, sono stati romanizzati e poi cristianizzati molto più lentamente, molto più tardi e con molto meno ardore, in confronto al centro e al Ovest europeo (Talbot Rice 1957, Kliucevski 1937). Furono battezzati da Vladimir di Kiev *en masse* e con la forza..., che non vuol dire affatto che furono battezzati con *successo*. Il cristianesimo bandì il paganesimo dai due domini principali: le città e gli dei di guerra. Comunque, in molte delle sue manifestazioni culturali la campagna russa rimase in gran parte pagana (Kliucevski 1937,

Miliukov 1909). Ed in nessun'altra attività questo paganesimo è così evidente come nelle canzoni popolari. Queste non furono censurate dal clero cristiano così severamente come gli altri aspetti di vita degli slavi russi. Ci sono due ragioni per questo: primo, molte canzoni sembravano completamente non-religiose. Senza nessun riferimento esplicito a qualsiasi religione e/o divinità, celebravano le morti e le nascite, fidanzamenti e matrimoni, la guerra e la pace, l'andare e venire delle stagioni, attività produttive e *routines* quotidiane. Tante erano canzoni d'amore, di caccia e di pesca. Tante usavano gli animali come riferimenti allegorici. E poche, ripeto, si riferivano al dio in qualsiasi forma o aspetto. Secondo, i riti e le canzoni indirizzate al divino, sono facilmente passate nell'ambito del cristianesimo (Chadwick 1932, Downing 1956). Per esempio, dopo l'introduzione del cristianesimo in Russia, è stato necessario un lieve sforzo, da parte dei Russi, per spostare la data della celebrazione di Kupala (dio importante per gli Slavi pagani), al 21 giugno, solstizio estivo, che precede solamente di tre giorni la data della festa di S. Giovanni Battista. E ci voleva ancor minore sforzo per unire con un trattino il nome Kupala con il nome del Battista (Ivan = Giovanni), integrando in quel modo il giorno di Ivan-Kupala nel calendario del cristianesimo ortodosso e spostando le celebrazioni della festa dentro i confini anche fisici della chiesa cristiana. Così, anche la maggior parte delle canzoni e dei riti associati con Kupala sono stati "legittimati" in tronco dal cristianesimo russo ortodosso.

Non c'è dubbio invece che praticamente tutta l'arte slava contiene una componente magica indisputabilmente densa. Comunque, il cristianesimo, ancora assai svantaggiato da limitazioni gnoseologiche autoimposte, non è riuscito a smascherare e censurare questa componente.

Il pensiero cristiano, prevalente durante l'Alto Medio Evo, rigettò, con il fuoco, i tentativi di emendare ed espandere la sua metafisica, fatti da teologi come Joachino di Flora; e, molto più tardi, sono stati rigettati, con un'indifferenza quasi totale, simili tentativi da parte di studiosi così diversi come Karl Jung, Paul Tillich ed anche Kierkegaard.

Il cristianesimo continuò ad appoggiarsi con fermezza sulla logica aristotelica, essenzialmente analitica e rafforzata dal razionalismo aggressivo dell'*âge de la raison* e dell'autocongratulatoria "cultura dell'esplicito" molto caratteristica per il periodo "post-rivoluzione industriale" occidentale. Funziona ancora sul livello della struttura e del testo, là dove la grammatica è essenzialmente il sommo, e dove la forma presa dai simboli è sempre subordinata al contesto nel quale operano (Chomsky 1979). Non è, dunque, sorprendente che il cristianesimo facilmente riconosca "il nemico" sul livello testuale



(ed anche "melodico"), ma è incapace di notarlo nel dominio puramente formale. Avendo separato il sacro dal profano, il formale dal sostanziale, il sostanziale dal trans-sostanziale, l'animato dall'inanimato, il mistico dal tangibile, non riesce a vedere e ha pochissimi mezzi per combattere gli elementi integralistici, protoermeneutici, del paganesimo.

Quali sono, questi elementi? Uno, il più idoneo al tema di questo articolo, è la convinzione che tutte le cose possiedono qualità immanenti. Non tanto diversi da Kant, con la sua "cosa in se stessa", i pagani credevano nelle *qualità essenziali* delle cose, nella loro "personalità" intrinseca. Come Antoine Bourdelle, che diceva (si racconta) ai suoi studenti: "*C'è la personnalité qui conte*"; cioè, non è tanto importante la forma assunta dall'opera d'arte, o almeno non la forma come l'appartenenza al contesto, ma la forma come l'appartenenza a se stessa - "la sostanzialità della forma" (vedi Korovkin & Lanoue 1989). O, come accerta Wittgenstein (1961): Non è mistico "*come* sono le cose nel mondo, ma *che* il mondo esiste" (proposizione 6.44 [corsivo nell'originale]). E se il pagano "moderno" può essere "accusato" d'aver preservato l'animismo (o anche l'animatismo), così, dunque, Wittgenstein può essere "accusato" di averlo re-introdotta: "Ci sono veramente cose che non possono essere espresse con le parole. *Queste cose si manifestano* da loro stesse. Sono loro quello che è mistico" (proposizione 5.522 [corsivo nell'originale]). E sono proprio questi elementi pagani che "non possono essere espressi con le parole" che vengono più facilmente "contrabbandati", senza farsi notare, nel dominio della cultura giudaico-cristiana. Consideriamo allora alcuni di questi elementi. Nelle canzoni popolari russe, e particolarmente negli incantesimi, si distinguono tre poteri basilari da considerare: 1) la melodia; 2) il testo; 3) il suono.

1. Non ho fatto sufficienti ricerche preliminari per essere in grado di offrire uno sguardo coerente sul ruolo della melodia. Per il momento, tutto ciò che si può accertare è solamente che molti pezzi sono mono

anziché policromatici, e sono unisonici, o almeno sintonici, anziché sinfonici. Cioè, l'enfasi è posta sulla modulazione anziché sulla diversificazione dei suoni. La stessa osservazione è valida per l'analisi del ruolo del testo, a cui ritornerò tra breve.

In maggioranza, le melodie del genere sono piuttosto semplici (meglio, molto semplici), e, secondo i miei interlocutori, subentrano con facilità nelle tassonomie regionali. Pur non essendo completamente standardizzate, sono standardizzate abbastanza da acquisire una formalità quasi ritualistica. Stabiliscono o almeno indicano il contesto: emozionale - nel senso dell'umore richiesto agli ascoltatori d'un certo canto; e sub-culturale - segnalando la provenienza regionale. Sembrano fare poco più di questo, anche se gli esecutori e gli ascoltatori stessi, fortemente presi dall'umore della melodia, potrebbero porre (ed infatti hanno posto, almeno in un'occasione) le più veementi obiezioni a tale giudizio ⁽¹⁾.

2) Il testo sembra condividere molte delle qualità della melodia. Per esempio:

La Martora (regione di Tula)

Ecco, vagava una martora nel bosco,
 Hey, nel bosco,
 Hey, ["nonsense", "nonsense", "nonsense"] nel bosco.
 Ecco, pregava la martora lo zibellino,
 Hey, zibellino ["nonsense", "nonsense", ecc...],
 Hey, il mio piccolo zibellino scuro,
 Hey, il mio piccolo zibellino scuro,
 Mi porti, ti prego, fuori dal bosco,
 Hey, fuori dal bosco [ecc...]
 Sono così annoiata, oh così annoiata, nel bosco io,
 Nel bosco, io [ecc...]

Oppure: Oh Lado (regione di Kaluga)

Oh Lado, che fischia, che fischia,
 Oh Lado, l'usignolo nel sottobosco.
 Oh Lado, nessuno sente il suo fischio,
 Oh Lado, nessuno lo sente, nessuno s'accorge.
 Oh Lado, solo io l'ho sentito,
 Oh Lado, una betulla bianca,
 Oh Lado, una betulla bianca,
 Oh Lado ["nonsense", "nonsense", "nonsense"],
 Oh Lado, sto nel campo vuoto,
 Oh Lado, sto nel campo vuoto,
 Oh Lado, piegando i miei rami,
 Oh Lado, perdendo le mie foglie.

La prima canzone può essere considerata come l'invocazione della liberazione da una situazione difficile o spiacevole. Come tutte le canzoni di



questo genere, la canzone può anche riferirsi all'invocazione di un potenziale fidanzato - un "liberatore" dalle noiose *routines* della casa paterna. Ho presentato qui solamente uno, ed unico, *refrain* della canzone. Comunque, l'incantesimo può andare avanti per ore ed ore, ripetendo questo *refrain*, *ad infinitum*.

Il secondo incantesimo ha natura più vaga, o almeno ha "un campo di applicazione" più largo. Si riferisce a *lado*, un sostantivo assai complesso dello slavo antico. Appartiene, via *lad*, all'armonia, accordo armonico musicale, la stanghetta trasversale e/o la gamma musicale, al suono in genere. L'avverbio *ladno* significa "d'accordo". Ma significa anche "bene", nel senso "nel modo armonioso". L'aggettivo *ladnyi* vuol dire "ben fatto", "gagliardo", "gradevole". Ed ecco dove si trova il nodo della questione per quanto riguarda questa canzone: una profonda diffidenza che gli Slavi provavano verso le cose troppo sofisticate, troppo ben presentate, troppo *ladnyie*.

La sofisticazione elegante è dal diavolo. E il *lado* -

(1) È interessante notare a questo punto che i grandi melodisti, come Ciaikovski e Rachmaninov, traevano molta ispirazione dalle canzoni popolari russe; ed è legittimo domandarsi se i compositori si rendevano conto che per queste canzoni, eseguite nel loro ambiente tradizionale, la melodia si presenta come una cosa di un'importanza secondaria, quasi superficiale.

con la sua desinenza "o" che lo rende nel sostantivo di larghissimo scopo - si riferisce a tutto quanto sopra ed anche di più. Si riferisce anche al suono. E dal contesto del canto stesso, si può congetturare un avvertimento contro qualche maligna, "dannosa" ma anche insipida, insidiosa, quasi impercettibile influenza.

Quest'ultima è, nello stesso tempo, estremamente attraente, quasi incantevole, nella sua bellezza. L'amore, o la seduzione, possono servire come esempi del genere. Il canto può essere arguito come un avvertimento che si riferisce probabilmente ai pericoli di amore e seduzione: infatti, uno dei significati principali del *lado*, nel russo antico, è "l'amoroso". E finalmente, si può considerarlo come uno scongiuro del male: nessuno sente questo male, nessuno lo percepisce, solamente una singola betulla - una specie di "parafulmine" nel "campo vuoto" - subisce urto di questo "male"... e si strugge (piegando i suoi rami, perdendo le sue foglie). Facendo ulteriori analisi sia della melodia sia del testo, nei termini delle loro similarità, si può concludere che, come codici, condividono una caratteristica molto basilare: rappresentano essenzialmente ciò che Bernstein (1976) chiama "il codice ristretto". A differenza del "codice elaborato", quello ristretto è caratterizzato da "una scelta estremamente stretta delle alternative sintattiche" (ibid.) e dal vocabolario molto limitato. In altre parole, il modo della significazione è molto più vicino all'extra-linguistico, in contrasto con il discorso elaborato, flessibile nella sua grammatica e sintassi e diversificato nella sua semantica. L'effetto desiderato (qualunque esso sia) è raggiunto non tramite il riferimento ai concetti espliciti, ragionati nei termini della logica "universalista", ma tramite lo scattare di una risposta attraverso i valori imperativi e le verità implicite - *culturalmente* condivisi - invocandoli per mezzo d'una specie di "arco del riflesso culturalmente condizionato".

Ed è ancora più chiara l'importanza secondaria del testo per sé nei termini della comunicazione dell'urgenza "d'appello" della canzone. Tale urgenza va comunicata, ripeto, non tramite una offerta delle alternative sintattico-semantico più e più larghe (elaborazione dei codici) ma semplicemente tramite un "insistere", cioè grazie all'uso dello stesso testo e dello stesso codice ristretto, volta dopo volta: come preghiera primitiva. In altre parole, l'effetto va raggiunto non per mezzo di qualsiasi ragionamento progressivamente elaborato ed esplicito, ma grazie ad una semplice ripetizione: non attraverso la spiegazione ma attraverso l'*amplificazione*. Visto in questa prospettiva, l'insistente ripetitività della melodia e del testo si presentano come gli elementi salienti ed impiegati in modo tutt'altro che casuale o arbitrario.

Infatti, nella maggioranza delle canzoni, come negli

esempi sopraindicati, il testo è ripetitivo ed è, o può essere, reiterato quasi ad *infinitum* durante l'esecuzione. L'unica componente variabile sono i frammenti del "nonsense" compresi nel testo. Sono quasi come le cadenze nei pezzi di musica classica, l'area dove l'esecutore è incoraggiato ad improvvisare. Qual è la loro funzione? Tutti gli esecutori indigeni sono d'accordo che il "nonsense" viene incluso nelle canzoni per *confondere il diavolo* e, così, scacciarlo via.

Di nuovo, incontriamo qui una profonda diffidenza verso il troppo logico, troppo sofisticato, troppo esplicito. La razionalità, l'esplicita levigatezza del testo, sono del diavolo. L'implicito (Polanyi 1958), il tacito (Maslow 1966) significato, profondamente sentito senza poter essere espresso chiaramente (vedi Wittgenstein *supra*, *op. cit.*), questo è ciò che confonde e scaccia via il diavolo! Si presenta qui la metafora di un rapporto in un certo senso platonico, antitetico - anzi che dialettico - tra la consapevolezza e la fede. Ed esattamente nella sua qualità i "nonsense" che il ruolo del testo si avvicina di più al ruolo dell'extra-testuale, a tutti gli effetti, extra-linguistico.

Questo punto è estremamente importante, perché denota un atteggiamento cardinalmente diverso dal moderno *gestalt* di pensiero essenzialmente esplicito. Il diavolo è scacciato via non grazie a qualche esplicito incantesimo indirizzato. Niente affatto. Anzi, nel presente contesto analitico, tale esplicito incantesimo come, per esempio, "diavolo, vai via!" sarebbe solamente una manifestazione del *desiderio*, da parte dell'esecutore, di mandar via il diavolo. Nei termini, però, della sua reale *abilità* di mandarlo via, non avrebbe nessun effetto. Il "nonsense", d'altro canto, non esprime esplicitamente neanche una traccia dell'indesiderabilità della presenza del diavolo. Però, lo scaccia via. Tale è, quanto pare, la immanente qualità del "nonsense" interposto nel testo intellegibile. Almeno, così è se gli esecutori e gli ascoltatori sono "culturalmente qualificati", se entrambi *sentono* che il "nonsense" funziona in questo modo: ed esattamente tramite questo sentimento che il "nonsense" "manifesta" la sua natura immanente, la quale non può (e, come probabilmente insisterebbe Wittgenstein, non potrebbe) essere espressa nei termini delle categorie esplicite.

Dunque, nel caso sotto questione, le parole (come simboli, e non solamente come segni o segnali) hanno almeno due qualità: il significato e l'essenza. Il significato è più o meno, ma sempre, esplicito. L'essenza può non avere niente a che fare con il significato: è una immanente caratteristica della parola come della cosa in se stessa. Questa è la qualità alchemica della parola. Infatti, l'uso del "nonsense" negli incantesimi popolari indica che, almeno nella mente dei partecipanti, più le parole



sono divise dal loro significato più si manifesta la loro essenza. Essendo questa qualità, come abbiamo già detto, principalmente extra-linguistica, deve, anche se unicamente per "inadempienza", aver qualcosa a che fare con un altro aspetto del processo espressivo - il suono.

3) Secondo gli esecutori indigeni delle antiche canzoni popolari, è proprio nel suono che le qualità alchemiche si manifestano nel modo più forte. Le antiche credenze affermano che, per esempio, le canzoni possono causare la pioggia, se sono cantate bene e con insistenza. Ci sono anche le canzoni che aiutano nel parto, ed altre ancora. A questo punto bisogna sottolineare che i testi di queste canzoni hanno ben poco a che fare con la pioggia, il parto, e via elencando. Non sono una formula magica e non la contengono. Inoltre: la pioggia che può essere causata dalla canzone è, per così dire, un effetto collaterale; la canzone non è stata creata per far venire la pioggia: è proprio una coincidenza che i suoni contenutivi possono, nella loro combinazione, provocarla. Ed ecco, per esempio, una squisita canzone che, dicono, può provocare un'emigrania sia negli ascoltatori sia negli esecutori, se è cantata troppo a lungo e "troppo bene" (di nuovo, una diffidenza verso la perfezione!):

Dove tramonta il sole (zona del Mar Bianco)

Dove tramonta il sole, sul posto caldo,
Ristà una betulla riccia e bianca.
Non s'arriva a questa betulla riccia e bianca,

Né per il sentiero né per la strada larga.
Solo le oche grigie vi volano, e non gridano.
Cigni bianchi vi volano, e non schiamazzano.
Un giovane usignolo canta, da solo, a tutta forza.

Ovviamente, qui non c'è niente che *esplicitamente* invochi un mal di testa. E sarebbe troppo stracchiato e eccessivamente arcano - andar a cercare, in questo caso, qualche formula emicranica sublimale. La melodia, d'altra parte, è molto semplice e lenta. Il suono è puro, ricco di modulazioni. Questa canzone è una delle più brevi ed eleganti nel repertorio del gruppo.

Si può ammettere, comunque, che certi suoni in certi registri possano provocare un mal di testa. Ma per quanto riguarda la pioggia, la possibilità di farla venire con il suono proprio non esiste. E poi, gli slavi nordici non attribuiscono le magiche caratteristiche del suono alle sue qualità fisiche, in ogni caso. Il loro atteggiamento verso il suono è più simile a quello dell'indiano Mundaka Upanisad, con il suo AUM, "questo suono imperituro [che] è il totale di questo universo visibile" (in Zimmer, 1951).

Questo atteggiamento è perso nella visione popolare moderna del suono. Sembra, che la grande maggioranza di noi abbia ritenuto solamente una metà dello schema gafuriano neo-platonico per la "musica delle sfere" (in Wind 1951: 46, nota 5). Cioè, solamente la parte *musicale*: la scala (2). Il fatto è che, nello schema originale, ad ogni suono è stato assegnato un pianeta particolare (la sfera) con le sue qualità astrologiche; una Musa particolare con le sue qualità ispiratorie; una divinità particolare con le sue qualità trascendentali; ed un metallo particolare con le sue qualità alchemiche. Ed è esattamente questo fatto che non sembra essere di nessuna particolare utilità per noi. Ed invece, Gafurio stesso disse (sia stato consapevole o no del fatto che stava ridichiando un'idea molto antica) che "... Muse, Pianeti, Modi e Corde corrispondono uno con l'altro" (in Sez nec 1953: 140-141).

La preoccupazione del potere alchemico del suono è sempre stata uno dei fuochi della mitologia slava. Ed era anche legata, dove possibile, alle storie bibliche. Così, per esempio, la storia delle trombe che hanno distrutto le mura di Gerico, è ancora molto popolare nel folclore russo. Nella eredità pagana (vedi, per esempio, Downing 1956), la *Rusalka* (la versione slava della Sirena Pelasgica) con il suono del suo lamento, spesso senza parole, distrugge la forza di volontà di chi l'ascolta. Anche, la figura

(2) Riconosciamo ancora quello che, in Gafurio, è fondamentalmente il classico tetracordo congiunto dorico-frigio, (cioè, la nostra scala A-minore). Rappresenta le sfere designate, musicalmente, come Proslambanomenos (A), Hypate hypaton (B), Parhypate hypaton (C), Lichanos hypaton (D), Hypate meson (E), Parhypate meson (F), Lichanos meson (G) e Mese (l'ottava).

dell'usignolo è una delle più importanti. Può rappresentare sia il bene che il male. Basta ricordare l'esempio del *Solovei Razboinik* (Usignolo-Brigante). Questo rapinatore con gli attributi aviari, ammazza e depredava le sue vittime usando solo un'arma - il suo fischio lacerante. Ci voleva proprio Ilija Murometz - il più potente tra i bravi del pantheon eroico russo - per sgominare il villano. Si può anche notare che due delle tre canzoni citate sopra come esempi, fanno riferimento all'usignolo; ed in entrambi i casi il riferimento è alquanto ambiguo sia nei termini della "bontà" dell'usignolo stesso, sia nei termini del suono che lui fa.

Per ricapitolare, sembra che, nelle canzoni popolari russe, il credere nelle qualità immanenti del suono sia sopravvissuto alcuni secoli all'epistemologia basata innanzitutto sul pensiero esplicito. Così, paragonate con la corrente principale della cultura musicale post-rinascimentale, queste canzoni hanno un'addizionale approccio alla musica ed un'addizionale dimensione. L'approccio è integrale (*holistic*) e la dimensione è metafisica. Cioè, i suoni sono gli oggetti in se stessi, e, come tali, hanno le qualità metafisiche esclusivamente loro. Queste qualità non hanno niente a che fare direttamente né con la possibile semantica del suono, né con il suo significato culturale, né con le sue caratteristiche fisiche. Eppure, queste metafisiche, tacite qualità si *manifestano*, se il suono viene usato nel modo appropriato. Però, per usarlo nel modo giusto è necessario essere qualificati non solo tecnicamente ma anche culturalmente. E per essere così qualificati, si deve acquisire un sistema di premesse profondamente condivise ed identificazioni che sono in se stesse intimamente tacite ed eminentemente inesplicabili. Questa è una pura fenomenologia della forma, avvolta nel doppio (almeno!) velo dell'implicito. D'altra parte, tuttavia, incontriamo un'evidente, o almeno dichiarata, abilità del metafisico di manifestarsi sia nel dominio puramente fisico (provocando le piogge, mal di testa, facilitando il parto - per fare solo pochi esempi) sia in quello mitologico (scacciando via il diavolo).

Questo paradigma complesso e polistratificato porta alla conclusione che le culture popolari semi-pagane hanno una costituzione mentale ed epistemologico-ontologica cardinalmente diversa dalla nostra: mentre la nostra è ancora essenzialmente analitico-dialettica, la loro è sintetica, proto-ermeneutica. Mentre la nostra epistemologia è basata sull'esplicito, portandoci, nella forma più evoluta, alla nozione di metafisica, la loro epistemologia è essenzialmente metafisica e considera il fisico come un epifenomeno di qualche livello più profondo della realtà, non molto differentemente dalle "idee" neo-platoniche.

Invero, solo recentemente, probabilmente neanche da un secolo, il cerchio sembra cominciare a chiudersi:

i compositori europei stanno sviluppando l'interesse nel suono in se stesso come pezzo musicale e non esclusivamente nelle combinazioni e permutazioni dei suoni. Lo stesso discorso vale per la nostra intera epistemologia: l'ermeneutica è uno sviluppo relativamente recente, nonostante la parola sia molto vecchia.

Ed è interessante che nei loro incantesimi e canzoni gli slavi "primitivi" sembrano essere in grado di fare quello che tutti i "filosofi ermeneutici", da Platone a Macrobio e da Heidegger a Gadamer, non sono mai riusciti a fare: non solo "*pensano* ermeneuticamente" ma sembrano anche capaci di "*fare*" l'ermeneutica. Mentre noi, nell'accademia, siamo in grado solo di discuterla. Ed anche questo non è invariabilmente bene.

Riferimenti bibliografici



- Bernstein, Basil (1976). A Sociolinguistic Approach to Socialization; With Some References to Educability. In *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*; a cura di J. Gumpertz & D. Hymes. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Chadwick, N.K. (1932). *Russian Heroic Poetry*. Cambridge University Press.
- Chomsky, N. (1979). *Language and Responsibility*. Hassocks: Harvester Press.
- Downing, C. (1956). *Russian Tales and Legends*. Oxford University Press.
- Durkheim, Emile and Mauss, Marcel (1963). *Primitive Classification*. University of Chicago Press.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.
- Kliucevski, V. (1937). *Kurs russkoi istorii*. 5 Volumi. Mosca; *Biblioteka Istoriceskikh Nauk*.
- Korovkin, Michael A. (1987). An Account of Social Usages of Americanized Argot in Modern Russia. *Language in Society*, 16, 509-525.
- Korovkin, Michael and Lanoue, Guy (1988). On The Substantiality of Form: Interpreting Symbolic Expression in the Paradigm of Social Organization. *Comparative Studies in Society and History*, 30, 4, 613-648.
- Maslow, Abraham (1966). *The Psychology of Science*. New York: Harper and Row.
- Miliukov, P. (1909). *Očerki po istorii russkoi kul'tury*. St. Peterburg.
- Polanyi, M. (1958). *Personal Knowledge*. New York: Routledge.
- Seznc, Jean (1953). *The Survival of the Pagan Gods*. Bollingen Series XXXVIII. New York: Pantheon Books.
- Talbot Rice, T. (1957). *The Scythians*. Londra: Thames & Hudson.
- Turner, Victor (1969). *The Ritual Process*. Chicago: Aldine.
- Wind, Edgar (1958). *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1961). *Tractatus Logico-Philosophicus* (tradotto da D.F. Pears e B.F. McGuinness). New York: The Humanities Press.
- Zimmer, Heinrich (1951). *Philosophies of India*. Bollingen series XXVI. New York: Pantheon Books.

Traduzione dall'inglese: S.L. Morin.

La versione italiana è stata redatta da Silvano Onofri, Università della Toscana, Viterbo

Pluriarco *Lukombo* dei *Ba Kuba*.

Legno e fibre vegetali; il ponticello è in metallo.
Originariamente a cinque corde,
questo esemplare è privo di una.
Altezza cm. 75.
Kasai occidentale, Zaïre.

