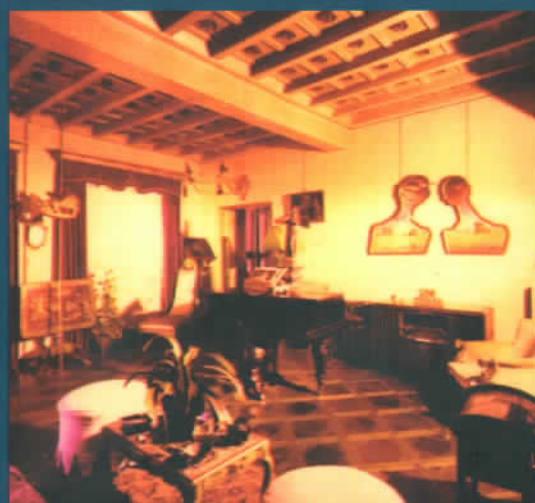


i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi



9

secondo semestre

2002

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

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

TAX PERÇUE
TASSA RISCOSSA
ROMA - ITALIA



i suoni, le onde...

Sommario

Editoriale	2
Luciano Martinis A proposito di un dittico di Dalì	3
Nicola Cisternino “Un harmonium per il cielo” <i>Tracce documentali e sonore tra Giacinto Scelsi e Padre Pio da Pietrelcina</i>	5
P. G. R. <i>Postilla di Luciano Martinis</i>	9
Pro Musicis <i>Una lettera di Padre Eugène Merlet, capuccino-francescano</i>	10
Antonio Latanza Al di là della Musica, al di là del Suono L'accordatura dell'Universo, Magia Naturale e umana Un itinerario nascosto dalla Musica delle Sfere alle Avanguardie del Novecento <i>(Prima parte)</i>	11
Recensioni e notizie a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini	16

In copertina: *Quadro di Salvador Dalì, senza titolo, probabilmente del 1936, facente parte integrante di un dittico. L'altro quadro è stato riprodotto sulla copertina del precedente numero di questa rivista. Esiste un'altra copia simile, ora al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam, intitolata “Couple aux têtes pleines de nuages”, 1936*

In 4ª di copertina: *Foto del salone della casa di Via del Banco di Santo Spirito a Roma dove abitarono Françoise McCann e Giacinto Scelsi dal 1954 al 1963. Oltre al dittico di Dalì, si possono riconoscere anche la statua lignea dell'Arcangelo Michele, il pianoforte e altri oggetti presenti ora in Via di San Teodoro 8*

Fondazione Isabella Scelsi

Via di San Teodoro 8, 00186 Roma (Italia)

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

E-mail: fondazione@scelsi.it

Sito web: www.scelsi.it

Direttore responsabile: Luciano Martinis

Comitato di redazione: Wolfgang Becker, Irmela Evangelisti, + Giovanna Sandri

Segreteria di redazione: Alessandra Carlotta Pellegrini

Grafica: Sandra Holt

Stampa: Tipografia Eurosia - Piazza Santa Eurosia 3 - Roma

Editoriale

È con grande dolore che annunciamo la perdita della nostra collaboratrice Giovanna Sandri, avvenuta alla fine di agosto di quest'anno. Nonostante le gravi condizioni di salute in cui si trovava da tempo, Giovanna Sandri ha continuato ad interessarsi alla nostra rivista e alle sorti della Fondazione Isabella Scelsi fino alla fine, prodiga di consigli e suggerimenti sempre acuti e puntuali. Il Consiglio Direttivo della FIS ha deliberato di organizzare due giornate dedicate alla Sua memoria, al Suo lavoro, e ai rapporti di grande amicizia e stima intercorsi con Giacinto Scelsi. Le due giornate, organizzate in collaborazione con l'associazione Orphée, si terranno a Roma il 24 e il 30 aprile 2003. La prima, presso il MACRO - Museo d'Arte Contemporanea Roma, prevede una tavola rotonda sull'opera poetica e pittorica della Sandri, sui suoi rapporti con il mondo della cultura contemporanea in generale, e con Giacinto Scelsi in particolare. Oltre a testimonianze inedite di amici e personalità della cultura, verranno esposte opere ed edizioni, e saranno lette poesie, fra cui Alla radice del Suono e Le dieci porte di Zhuang-Zu, dedicate entrambe a Giacinto Scelsi. Il secondo appuntamento, presso l'Istituto di Cultura Svizzero, prevede un concerto di Marianne Schroeder, straordinaria pianista e privilegiata interprete delle composizioni di Scelsi; nella stessa serata verranno lette poesie di Giovanna Sandri. Il programma completo delle manifestazioni è riportato nel notiziario a p. 16. Nel prossimo numero della nostra rivista sarà inoltre pubblicato un ricordo, unitamente al commento degli incontri romani.

Nel numero odierno della rivista, insieme ad un contributo precedentemente annunciato e dedicato alla coppia di quadri di Salvator Dalì, è riservato ampio spazio al tema del sacro in musica.

"Il Suono Sacro" è stato quest'anno il tema del Festival di Nuova Consonanza, dove la musica di Scelsi è stata una delle protagoniste più apprezzate, ed ha significativamente giustificato la scelta di numerose sue esecuzioni. Abbiamo poi colto l'occasione dell'avvenuta santificazione di Padre Pio da Pietrelcina, fatto già profetizzato pubblicamente da Giacinto Scelsi in tempi ben lontani, per approfondire i rapporti fra queste due figure emblematiche. Nicola Cisternino, con l'entusiasmo che gli è proprio, ha condotto una ricerca che ha dato risultati sorprendenti e che, unitamente ad altri materiali qui proposti, potrebbe forse arrivare a spiegare la ventata di energia creativa che sprigiona dalla produzione di Scelsi degli inizi degli anni '50, proprio nel momento più difficile della sua evoluzione artistica. Diamo volentieri spazio, inoltre, alla bellissima lettera di Padre Eugène Merlet, che costituisce un'altra prova tangibile dello stretto rapporto fra la Musica e il Divino nel mondo creativo di Scelsi. In questo contesto, vogliamo scusarci con Padre Merlet per il refuso apparso nel precedente numero della nostra rivista (p. 11): nella didascalia della foto dove è ripreso con Edgar Varèse e André Cournand, il suo nome era erroneamente riportato come Merlot.

Siamo lieti, infine, di pubblicare la prima parte dell'importante studio Al di là della Musica, al di là del Suono di Antonio Latanza, direttore del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma, con l'auspicio che questa collaborazione con la nostra rivista - e con la FIS - possa proseguire nel tempo.

Come di consueto, nel notiziario riportiamo notizie dettagliate sulle attività della FIS e sugli altri avvenimenti scelsiani.

Il lavoro di registrazione delle videointerviste con interpreti e amici di Scelsi prosegue con esiti di notevole interesse; di particolare importanza l'intervista della studiosa francese Irène Assayag e del violinista Devy Erlih, interprete di varie prime esecuzioni assolute di musiche di Scelsi, fra cui Xnoibys, composizione su una nota sola per violino.

Diamo il benvenuto al Prof. Mario Baroni quale nuovo membro del Consiglio Direttivo della FIS, felici che una personalità di tanti meriti scientifici e musicali abbia accettato di farne parte.

La redazione

Luciano Martinis

A proposito di un dittico di Dalì

Come si può dimenticare quel gioco continuo fra interno ed esterno dato dalle grandi finestre sulle rovine dei Fori Imperiali; la Palma di fronte alla porta finestra, presenza indispensabile e fuoco di Meditazione; la vite americana sulla facciata, il suo color rosso fuoco in autunno... Esterno invadente che si compenetrava continuamente con gli strumenti musicali, il disordine creativo degli spartiti e dei libri sul pianoforte e sui tavoli, i cassetti traboccanti di nastri magnetici, gli oggetti antichi, i ritratti dei Maestri Yoga e degli Asceti - angolo di misteriose Icone - le dimesse tappezzerie, i logori tappeti e, sul divano in asse visuale con la Palma, sotto due silhouette dorate, Giacinto Scelsi.

Per chi ha avuto la fortuna di andarci anche solo una volta, è chiaro che sto parlando del salone, all'ultimo piano di Via San Teodoro 8, dove Giacinto Scelsi passava gran parte del suo tempo e dove accoglieva amici e conoscenti.

E lì, in luogo privilegiato, sopra il divano, il dittico di Dalì, due *silhouette* ritagliate sul muro, impregnate dal mistero delle aspre scogliere di Cadaqués e dei cieli tormentati di Cataluña. Opere imprescindibili ed evocative della presenza di Giacinto Scelsi in quella stanza.

Ad indagare però sulla storia di queste opere, ci si trova in serio imbarazzo. Le informazioni fornite in merito dallo stesso Scelsi erano sommarie e vaghe, si riducono a poco più di un aneddoto; si riferivano a un lontano passato che a lui non interessava più.

Secondo quanto affermava i due quadri erano appartenuti a Paul Éluard il quale li aveva avuti in dono dallo stesso Dalì come regalo di nozze. Uno dei due quadri, quello senza nubi nella testa, rappresentava Gala. Dalì stesso affermava che "non aveva niente nella testa!"¹⁾

Il fatto che Dalì regalasse a Paul Éluard dei quadri in occasione del suo secondo matrimonio avvenuto nel 1936, è verosimile. Nonostante Éluard fosse stato il primo marito di Gala (fig. 1), fra i due ci furono sempre ottimi rapporti. Anche a un'analisi stilistica e cronologica questo fatto coinciderebbe: un'altra copia, ora al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam, intitolata *Couple aux têtes pleines de nuages* è infatti dello stesso anno, il 1936. Questa coppia è stata riprodotta sulla copertina del libro di Dalì *Métamorphose de Narcisse* nel 1937 (fig. 2); inoltre esiste almeno una foto in cui Dalì e Gala reggono rispettivamente questi quadri.

Fig. 1. Annuncio del divorzio di Paul Éluard e Elena Dimitrevna Djakonoff (Gala) apparso nelle Affissioni Pubbliche di Parigi il 22 gennaio 1932

Fig. 2. Copertina del libro: Salvador Dalì, *Métamorphose de Narcisse*, Paris e New York, 1937

723.

Étude de M^r Gerard LECROART, avoué à Paris, rue Saint-Martin, 359.

D'un jugement rendu par défaut par la neuvième chambre du tribunal civil de la Seine, le quinze juillet mil neuf cent trente et un, enregistré, signifié et transcrit.

Entre M. Eugène-Émile-Paul GRINDEL, demeurant à Paris, rue Becquerel, 7, ci-devant et actuellement même ville, rue Fontaine, 42.

D'une part.

Et madame Hélène DIAKONOFF, épouse de M. Eugène - Émile - Paul Grindel avec lequel elle demeure de droit, mais résidant de fait à Paris, hôtel Alsina, avenue Junot, 39, ci-devant et actuellement en résidence à Perpignan.

D'autre part.

Il appert:

Que le divorce a été prononcé d'entre les époux Grindel, à la requête et au profit du mari.

Pour extrait.

LECROART

SALVADOR DALÌ



MÉTAMORPHOSE
DE NARCISSE

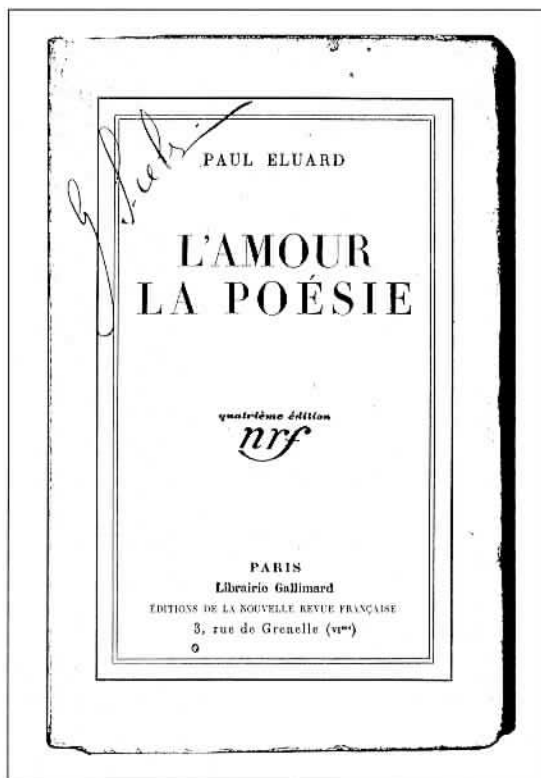


Fig. 3. Paul Éluard, *L'Amour et la Poésie*, Paris, 1929, con in copertina la firma autografa di Giacinto Scelsi. Il libro è dedicato: "à Gala - ce livre sans fin." All'interno ci sono due poesie segnate da Scelsi (pp. 27 e 60)

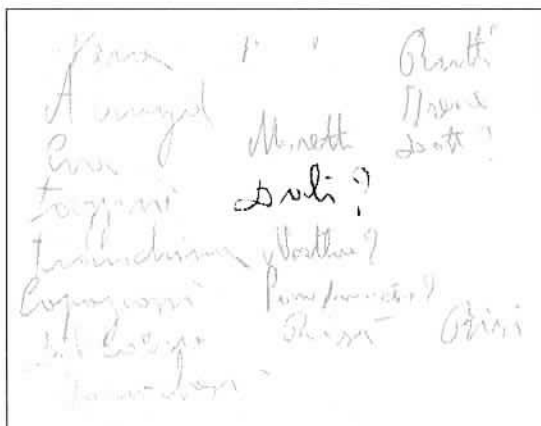


Fig. 4. Particolare di una lista di nomi di invitati risalente agli anni '50, di pugno di Giacinto Scelsi, dove appare il nome di Dalí

C'è da chiedersi come mai invece delle opere appartenute a Scelsi non esista traccia nei cataloghi delle opere di Dalí, né in quelli dei quadri appartenuti a Paul Éluard. Possibile che siano riuscite a sfuggire a tutti gli studi apparsi fino ad ora? Fra i materiali e i manoscritti appartenuti a Paul Éluard acquisiti dal Musée d'Art et d'Histoire di Saint-Denis e facenti parte della "Paul Éluard Collection", non vi è traccia.²⁾ Va ricordato inoltre che i quadri di Dalí che facevano parte della collezione Éluard, erano stati precedentemente acquisiti da Francis Penrose.

Negli anni '40/'50 Scelsi faceva lunghi soggiorni a Parigi e già da anni frequentava assiduamente l'americana Françoise McCann. Li accomunava, fra l'altro, una passione comune per le Arti Visive e le tante amicizie nell'ambiente artistico, passione che doveva concretizzarsi alcuni anni dopo nella realizzazione della *Rome-New York Art Foundation*,³⁾ quindi è verosimile far risalire a quell'epoca l'acquisto.

Va ricordato che Paul Éluard era uno dei poeti più amati da Scelsi; i vari libri a lui appartenuti del grande poeta (fig. 3) e una frase rivelatrice in una minuta risalente alla fine degli anni '20, ne testimoniano l'ammirazione;⁴⁾ l'ipotesi di un loro incontro è tutt'altro che improbabile, considerando anche la loro comune frequenza con l'editore Guy Lévis Mano.

Giacinto Scelsi inoltre in varie occasioni aveva parlato di una sua conoscenza diretta con Salvador Dalí; è certo che il pittore catalano compì vari viaggi in Italia, specialmente negli anni '50/'60, e che frequentava l'ambiente romano che faceva capo alla Galleria dell'Obelisco di Gaspero del Corso e Irene Brin.

In quell'epoca il dittico faceva già parte della collezione di Françoise McCann e Giacinto Scelsi ed era collocato nel salone della stupenda casa che abitavano in Via del Banco di Santo Spirito a Roma (vedi foto in 4^a di copertina), dove ricevevano e ospitavano artisti, musicisti e esponenti dell'ambiente culturale internazionale. Faccio solo alcuni nomi: Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Michel Tapié, Herbert Read, Gualtieri di San Lazzaro, Peggy Guggenheim, James J. Sweeney, Lawrence Alloway...

In una lista di invitati, di pugno di Scelsi, figura anche il nome di Dalí (fig. 4). Non si sa se fu poi uno degli ospiti in quell'occasione; il suo nome è seguito dal "forse" di un punto d'interrogazione...

... lo stesso punto d'interrogazione che dobbiamo mettere a molti punti di questa storia.

Note

1) *GALA* - "Femme violente et stérilisée" (S. D.)

Questa invece è la voce apparsa nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme* pubblicato nel 1938, opinione espressa dallo stesso Dalí a proposito delle moglie Gala.

2) Nella "Paul Éluard Collection" di St. Denis, in un informale contatto telefonico, non è stato trovato alcun riscontro sull'esistenza di questi quadri fra i materiali appartenuti a Paul Éluard.

Non posso però fare a meno di ricordare il moto di stupore di J. J. Lebel, in occasione di una visita a Giacinto Scelsi nel 1984, che, trovatosi davanti ai due quadri, così si esprese: "Ils sont ici!"

3) Luciano Martinis, *Rome - New York Art Foundation*, in «I suoni, le onde...», 4, 1993.

4) In una minuta di una lettera di Giacinto Scelsi ad un'amica, risalente alla fine degli anni Venti, si può leggere: ... "Vous n'avez pas aimé Nadja? Lisez Éluard. Sa poésie est plus belle..."

Nicola Cisternino

“Un harmonium per il cielo”

Tracce documentali e sonore tra Giacinto Scelsi e Padre Pio da Pietrelcina



Delle frequentazioni di Giacinto Scelsi con San Giovanni Rotondo si ritrovano le prime notizie, in un'espressione utilizzata dal 'messaggero' Scelsi - com'egli stesso amava definirsi - nell'ampia e sua unica conversazione raccolta da Franck Mallet, Marié-Cécile Mazzoni e Marc Texier di Radio France/France Musique nel 1985 nella sua casa di via di San Teodoro a Roma.

In quella conversazione, quasi fra le righe, parlando dei suoi estremi, Scelsi accenna ai suoi abituali ritrovi sotto i ponti parigini con i *clochard*, ai suoi soggiorni presso il sultano di Oman, presso la baronessa Franchetti, da Norman Douglas o dal conte Versen a Capri, "...per poi, qualche giorno dopo, andare a dormire nel convento dei Cappuccini, in una cella, a fianco di un vero santo: Padre Pio da Pietrelcina".

Fui folgorato da questo diretto riferimento al mio luogo d'origine, ancor più perché ciò avveniva nella verde campagna della Normandia, a pochi chilometri da Rouen, durante un breve soggiorno per un convegno presso l'Istituto di Musicologia della locale Università nell'anno 1989, a pochi mesi dalla scomparsa del maestro. Oltre alla rivelazione del suono scelsiano e delle sue dirette implicazioni energetiche dovute alla possibilità di poter riascoltare l'intera registrazione della sua voce che l'amico e musicologo Pierre Albert Castanet, con atto preveggenze, aveva interamente registrato con tutte le dieci ore di programmazione dedicate a Scelsi in occasione dei suoi ottant'anni da Radio France, mi resi conto della coincidenza che un suono così unico e sapienziale veniva come un 'messaggio' da chi aveva percorso molto prima della mia stessa nascita la mia terra di origine, sulle pendici del Gargano, alla ricerca di un diretto contatto col mistero della santità di un umile frate che già da allora sempre più faceva parlare di sé.

Fu così che nel corso della redazione della prima edizione del volume *Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono* sull'opera di Scelsi, che curammo assieme con Pierre Albert Castanet grazie alla collaborazione di circa venti studiosi italiani ed europei, specificai a fianco della citazione diretta dell'autore in forma di note del curatore il nome del luogo al quale Scelsi faceva riferimento, San Giovanni Rotondo.

Fu sempre poi in occasione del lavoro di preparazione per le stampe del volume che lo stesso primo presidente della Fondazione Isabella Scelsi, Carlo Fischetti, mi raccontò delle innumerevoli volte, - e l'ultima, poco prima della scomparsa del maestro avvenuta tra l'8 e il 9 agosto 1988 - che gli veniva chiesto dallo stesso Scelsi di passare, nel suo rientro da Roma alla tenuta terriera di Martina Franca in Valle d'Itria, per San Giovanni Rotondo e donare offerte per le opere del Padre.

I segnali coincidenti comunque continuarono il loro corso e varie volte in questi anni, negli scambi frequenti su materia scelsiana con Luciano Martinis, ci furono accenni a possibili riscontri a quella che in quella conversazione radiofonica poteva anche apparire (la vicinanza e la frequentazione di Scelsi con Padre Pio a San Giovanni Rotondo) come una *boutade* del maestro fino a quando, in occasione della preparazione della seconda edizione del nostro volume nella primavera del 2001, riapparvero due documenti di particolare importanza poiché accertano la frequenza di rapporti tra Scelsi e Padre Pio attraverso la sua più grandiosa opera, la Casa Sollievo della Sofferenza, il tutto grazie a quello che poi si rivelò un costante e sentito scambio epistolare tra Scelsi e Padre Pio per il tramite del Conte Johann Telfener, amministratore della nascente opera ospedaliera fino alla morte del Padre, incaricato della diretta corrispondenza dal frate con i suoi più vicini figli spirituali.

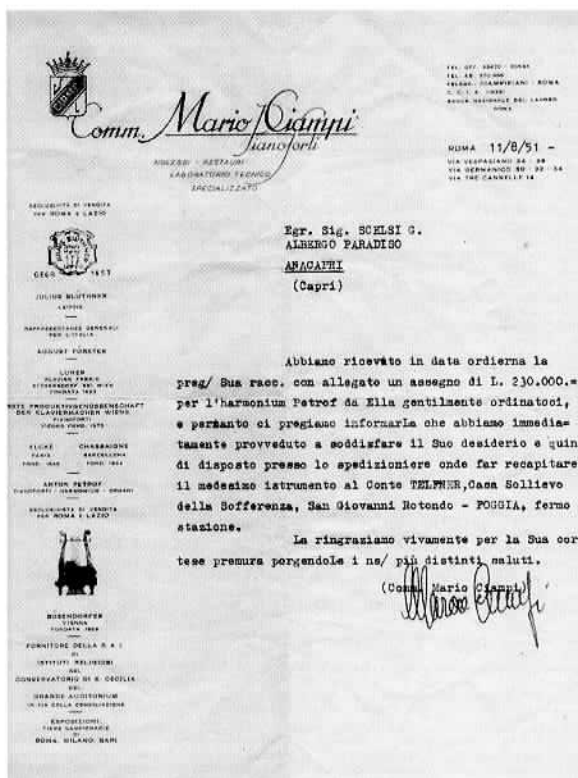
Il primo documento è una lettera autografa datata 9 gennaio 1954 (la data è quella del timbro postale sulla busta conservata) nella quale il Conte Telfener, nel rispondere a una missiva di Scelsi con un tono molto colloquiale e familiare dal quale traspare chiaramente un pregressa e costante pratica epistolare, lo ringrazia per una generosa offerta inviata per l'imponente opera che si sta realizzando sulle allora isolate montagne di San Giovanni Rotondo e descritta come



Lettera dell'organaro Vincenzo Mascioni a Giacinto Scelsi in cui spiega i motivi per cui non può prendere impegni di lavoro

A destra: Lettera di Mario Ciampi a Giacinto Scelsi, che attesta la ricezione dell'assegno di L. 230.000

In basso: Minuta della lettera senza data di Giacinto Scelsi al Conte Johann Telfener in seguito alla spedizione dell'harmonium



Caro Conte
 ho ricevuto della sua
 gentile lettera - Anac-
 apri - io preferisco potere
 offrire un apparecchio elettronico
 o un piccolo organo non
 piuttosto per ora è impossibile
 averne - Solo visto le
 fabbriche tedesche cominciano
 a inviare i primi istru-
 menti e questi sono immediatamen-
 te mandati o che lo
 attende da molto tempo -
 ad ogni modo se per

tratti non fosse possibile ottenere
 un istrumento più soddisfa-
 cente si potrà combac-
 Non ho voluto tardare o pre-
 fare questa spedizione facile
 l'ordine non è nelle nostre
 mani - Oggi ho ricevuto la
 notizia della spedizione avve-
 nuto col solito shaglio della
 spesa o carica del destinatario
 mentre avevo bene specificato
 che questa era a carico mio -
 Smentendo quindi lo speso
 del trasporto qualora esso debba
 venire pagato o destinato
 Ho letto con apprensione e grande
 ansia dispiaciuto della indisposizione
 del Padre - che il Signore lo protegga
 e lo conservi

"... un grandioso palazzo fatato con delle rifiniture dei complessi incantevoli cose impossibili a descriversi; bisogna vedere per rendersene conto", e nell'allegargli una recente foto del Padre gli riporta la sua benedizione e preghiera per lo stato molto sofferente del suo genitore e dello stesso Scelsi allora quarantanovenne.

Il secondo documento risale invece ad alcuni anni ancora precedenti e precisamente all'11 agosto del 1951 redatto e firmato dal cavaliere Mario Ciampi su carta intestata della nota e omonima casa di fornitura di strumenti musicali romana, indirizzata al signor Giacinto Scelsi presso l'albergo Paradiso di Anacapri. In questa lettera si certifica la ricezione di un assegno di lire 230.000 dell'epoca (una cifra certamente molto consistente, a maggior ragione per l'epoca di immediato dopoguerra) inviato per l'acquisto di un *harmonium* Petrof, strumento che nello stesso giorno venne spedito tramite corriere ferroviario presso la Casa Sollievo della Sofferenza di San Giovanni Rotondo a nome del Conte Telfener.

Questi documenti, per puro caso venuti alla luce, non fornivano solo conferme a quell'espressione segreta ascoltata oltre dieci anni prima durante la citata conversazione radiofonica ma addirittura faceva intuire una stretta relazione - non solo epistolare tra Scelsi e il frate stigmatizzato per tramite di suoi diretti 'portavoce' - molto intensa fino al punto che ben cinque anni prima dell'inaugurazione dell'ospedale avvenuta il 5 maggio 1956, Scelsi dona (del resto chi più di un musicista poteva fare dono tanto opportuno?) uno strumento di straordinarie qualità sonore e tecnologiche oltre che di impegnativo valore economico.

L'innesco coincidente di ulteriori eventi fece in modo che durante l'estate del 2001, durante il mio consueto rientro annuale a San Giovanni Rotondo raccontai ad alcuni amici della possibilità che ci fosse uno strumento di quel valore storico così straordinario e della

S. Giovanni Rotondo
(Foggia)

Caro amico,

Mi perdoni il lungo silenzio, spero
che non le avrà fatto pensare male.
La ringrazio molto della gentile lettera
e mi affretto a comunicarle che
ho informato subito la Direzione
della Casa Sollievo della Sofferenza
della Sua gentilissima proposta
per un harmonium per la cappella
dell'Ospedale. Essi mi incaricano
di ringraziarla cordialmente ed
la Sua generosa proposta e saranno
lietissimi di poterla accontentare
nel suo desiderio di servizio
all'inaugurazione. Questo, per ora, non
si sa quando avrà luogo perché è
ancora da farsi parecchio per compir
tare la cappella. Credo sarebbe meglio
che appena sopra qualche cosa di
sicuro e preciso, glielo comunico.
Se lei intanto vuole inviare lo stru-

necessità di avviare delle ricerche presso gli ambienti della Casa Sollievo della Sofferenza per ricostruirne i possibili percorsi, la sua eventuale esistenza a cinquant'anni di distanza (cosa allora considerata poco probabile date le grandi trasformazioni e ampliamenti della struttura ospedaliera nel corso di tutti questi anni) ed eventualmente le sue attuali condizioni e la sua collocazione.

Grazie all'aiuto di Antonio Cisternino e successivamente del bibliotecario e organista del Convento Gennaro Cristiano, e grazie anche alle curiosità e sollecitazioni mosse da un ampio articolo della giornalista e critica musicale del quotidiano *La Repubblica* dell'edizione pugliese, Fiorella Sassanelli, l'*harmonium* fu localizzato e identificato come quello attualmente collocato nella cappella del terzo piano dell'ospedale.

Grazie al chiaro ricordo e testimonianza di suor Emma, un'anziana sorella che aveva seguito le vicende dello strumento fin dal suo arrivo, si è così appreso che l'*harmonium* aveva trovato la sua prima collocazione nella cappella del secondo piano e successivamente, con gli ampliamenti e i nuovi reparti attivati alla fine degli anni Sessanta con relativa costruzione di una cappella più ampia al terzo piano, nonostante l'intenzione di dotare di un nuovo strumento la nuova chiesa, l'allora organista della cappella, volle che l'*harmonium* Petrof per le sue straordinarie qualità timbriche fosse trasferito e mantenuto nella nuova destinazione.

A distanza di oltre cinquant'anni lo strumento donato con tanta generosità e premura ('... ho fretta perché il destino non è nelle nostre mani', scriverà Scelsi in un'altra missiva) da quello che sarebbe divenuto uno dei più originali e controversi compositori della nostra epoca, in quegli anni (tra il 1951 e il 1955) in piena fase di elaborazione e messa a fuoco del suo originale e innovativo linguaggio compositivo, è ancora in ottime condizioni tecnologiche e, grazie a un suono di particolare bellezza e caratterizzazione timbrica continua a lenire tutte le domeniche durante la messa destinata ai malati, momenti di maggiore difficoltà di tanti uomini di fronte alla malattia e alla sofferenza in quel luogo.

Altri 'messaggi' (le tracce epistolari), per tenersi nella definizione che Scelsi dava delle sue composizioni, continuarono ad emergere agli inizi di quest'anno, altre lettere, appunti di missive telegrafiche e messaggi vari tra Scelsi e gli intermediari di Padre Pio, per un totale, allo stato attuale, di 10 messaggi.

Fra questi si possono distinguere alcuni documenti strettamente inerenti alla donazione dell'*harmonium*; ad esempio vi è una lettera di risposta del celebre organaro Vincenzo Mascioni titolare della storica e prestigiosa fabbrica artigianale di organi di Como dell'aprile 1951 il quale nel rispondere alla richiesta di Scelsi per un organo ad alimentazione elettrica risponde che è necessario conoscere nel dettaglio la collocazione dello strumento per poter studiare la migliore realizzazione e, soprattutto, che per i successivi due anni non era possibile poter fornire alcun strumento in quanto tutti già prenotati da lungo tempo. È molto probabile che Scelsi facesse riferimento ad un tipo particolare di organo appena creato nella bottega Mascioni del quale aveva evidentemente letto o sentito parlare.

Un altro documento fra questi, importante da citare, è una lettera su

mento bene incassato su l'interno,
lo metteremo nel magazzino dell'opera
della casa al momento dell'inaugura-
zione senza disimballarlo.
Con vivo piacere ho appreso il
Suo desiderio di ritornare in settembre
e la prego avvisarmi per tempo
onde possa provvedere per un alloggio.
C'è la costruzione di un nuovo abitato
abbastanza grande, e, pare, gestito
da persone di Roma che è in costruzione
Vine qui e si dichiara con certezza
ben visibile che verrà inaugurato
a luglio prossimo.
Il Padre ha molto lavoro, dato il poco
affollamento specie in questo mese.
Soli la memoria nella sua preghiera
e le invia la S. Benedizione.
Abbiate ogni augurio affettuoso di
bene e cordiali saluti.

Suo Affetto
Johann Telfener

Lettera del Conte Johann Telfener a Giacinto Scelsi

"CASA SOLLIEVO DELLA SOFFERENZA."

Sua Giovanni Scelsi, 8 giugno 54
(Jana)

F.H.
Giacinto Scelsi, 6/Ayala Valva,

Il Conte Giovanni TELFENER si ha contentamente cono-
gnato quanto ella gentilmente ha inviato all'Opera.

Mi sono fatto premura informare il Padre, raccomandand-
o alle sue preghiere il caso che lei ha esposto. Ella ha detto
che impegnerà tutto il resto della preghiera per tentare di
"strappare" al Signore l'opera di Don la grazia che lei invoca.
Domanda di essere attenta alla sua preghiera, chiedendo la
intercessione della Santa Vergine Immacolata e Lei Sue Fiette
Don la grazia e "mi si è" detto al padre che ciò non ab-
bia fatto ricorso inutilmente a Lei e non abbia sperato nella
sua validissima intercessione".

Il Padre, preso per quanto da lei inviato all'Opera
che lei tanto ama, la benedice con particolare effusione di
cuore e con lei le saranno care. Le sergiano i più vivi ricordi
della nostra gratitudine insieme ai più cordiali auguri ed
i nostri deferenti saluti.

Guglielmo Sanguinetti
(dott. Sanguinetti)

carta intestata della Casa Sollievo datata 8 giugno 1954 del dottor
Guglielmo Sanguinetti, il medico del Mugello fedele braccio destro di
Padre Pio nella realizzazione della sua grandiosa opera (lettera scritta
qualche mese prima della sua improvvisa scomparsa avvenuta nel
settembre di quello stesso anno) e ancora, oltre alla copia di una
lettera dello stesso Scelsi relativa alla proposta di spedizione
dell'*harmonium*, con una missiva di risposta sempre del conte
Telfener a Scelsi collocabile tra il maggio e il luglio del 1951, gli
viene risposto "... mi affretto a comunicarle che ho informato subito
la Direzione della Casa Sollievo della Sofferenza della Sua
gentilissima proposta per un *harmonium* per la Cappella
dell'Ospedale. Essi mi incaricano di ringraziarLa cordialmente della
sua generosa proposta e saranno lietissimi di poterLa accontentare
nel suo desiderio di suonarlo all'inaugurazione. Questo, per ora, non
si sa quando avrà luogo perché c'è ancora da fare parecchio per
completare la cappella". Se Giacinto Scelsi abbia realmente suonato
all'inaugurazione della Cappella, avvenuta diversi anni dopo, non è
stato possibile fino ad ora riscontrarlo e con molta probabilità è una
circostanza che per varie ragioni non si sarà verificata.

In quegli anni Scelsi oltre ad aver ormai decisamente imboccato una
nuova strada creativo-compositiva (la sempre più definita
acquisizione microtonale, prima della definitiva scelta monotonica
come la composizione di numerose opere per strumento solo,
comprese importanti opere pianistiche, prima di giungere ai più noti e
definitivi - sul piano stilistico - *Quattro pezzi su una sola nota* per
orchestra della fine degli anni Cinquanta) si fornirà di alcune tastiere
elettriche (ondioline) estremamente funzionali alle sue modalità di
creazione che si stavano delineando (ispirazione-captamento-
realizzazione diretta e improvvisata sulla tastiera/ trascrizione
successiva ad opera di trascrittori) e a quell'elaborazione del suono
unico e continuo reso possibile dalla realizzazione tecnologica del
suono enarmonico su quegli strumenti.

Ma oltre a questa decisa definizione stilistica sul piano strettamente
sonoro-musicale del suono unico e della sua 'traduzione' con i
tradizionali strumenti occidentali, la definitiva acquisizione di
elementi per una ricostruzione del rapporto tra Scelsi e Padre Pio
determinano con maggiore definizione i dettagli (ma anche i contorni)
di un doloroso percorso interiore votato al distacco (gradualmente
non amerà più farsi fotografare e sempre più si identificherà con il
suo suono) e alla trascendenza. Un attraversamento mistico che dopo
il travaglio sfociato nella malattia depressiva manifestatasi negli anni
Quaranta, vedeva sempre più l'uomo Scelsi inoltrarsi in un sentiero
spirituale di straordinaria luminosità animato da un sete di
conoscenza e di svuotamento kenotico interiore che trasformerà
inevitabilmente e profondamente l'uomo per dare all'umanità quella
straordinaria testimonianza spirituale, prima che sonora, che è oggi la
musica scelsiana.

"... Niente stramberie o buffonate con la musica.
Gli interpreti sono solo degli strumenti trasmettitori (come io stesso)
di qualcosa che è dato ed è più grande di loro.
Devono rispettare questo dono e non permettersi nulla che possa
essere un gioco personale.
Luogo e condizioni devono essere consoni a un rito poiché la musica
questo è - anche se (profana) non religiosa."
(Giacinto Scelsi)

Lettera del dott. Guglielmo Sanguinetti a Giacinto
Scelsi dell'8 giugno 1954



P. G. R.

Indubbiamente l'incontro con Padre Pio fu un episodio rilevante nella vita di Giacinto Scelsi. Risale a un'epoca in cui la fama del Santo non era ancora universalmente diffusa; faceva parte dell'attenzione e dell'attrazione di Scelsi per tutto quello che era trascendentale, mistico, soprannaturale: il Musicista si rivolse a lui come al *Taumaturgo*.

G.S. musicista e scrittore dopo aver inutilmente tentato le cure di quasi 100 medici in tutto campo affetto da strana e misteriosa forse diabolica malattia progressiva, ridotto a non poter più lavorare, né leggere né quasi scrivere e sentir parlare - chiede l'aiuto a Padre Pio - guarigione o illuminazione

Questo il testo della supplica (si veda il documento riprodotto a fondo pagina). Che poi sia stata inoltrata, non ci è dato sapere, in ogni modo il contenuto è sintomatico dello stato d'animo in cui si trovava Scelsi in quel momento.

Semplici frasi in stile telegrafico, vergate su un foglietto di appunti con l'intestazione dell'Hotel Montalambert, l'albergo dove alloggiava di solito nei suoi frequenti viaggi a Parigi. Risale alla fine degli anni Quaranta, momento di profonda crisi, coincidente però con le prime esecuzioni del *Quartetto n° 1* per archi (1944) e de *La Nascita del Verbo* per coro misto e orchestra (iniziata a comporre in Svizzera nel periodo bellico e portata a termine con sforzi sovrumani nel 1948); queste due opere chiuderanno il suo primo ciclo creativo.

È impossibile stabilire se l'intercessione di Padre Pio abbia avuto poi i risultati sperati, sta di fatto però che coincide esattamente con una successiva strabiliante ripresa creativa. Del 1952 è infatti la *Suite n° 8 "Bot-Ba"*, composizione che dà inizio alla sua produzione più innovativa, quella ora universalmente conosciuta.

L'articolo di Cisternino, di cui questo scritto vuole essere solo una breve postilla, tratta per esteso di queste vicende, quindi vorrei solo suggerire una domanda: il dono dell'*harmonium* si potrebbe forse considerare come...

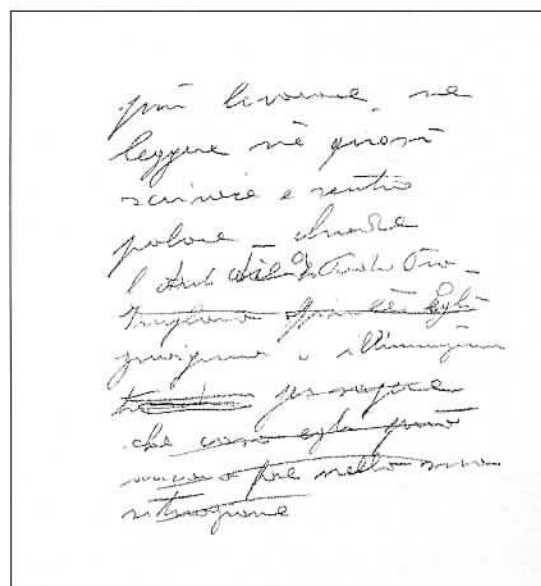
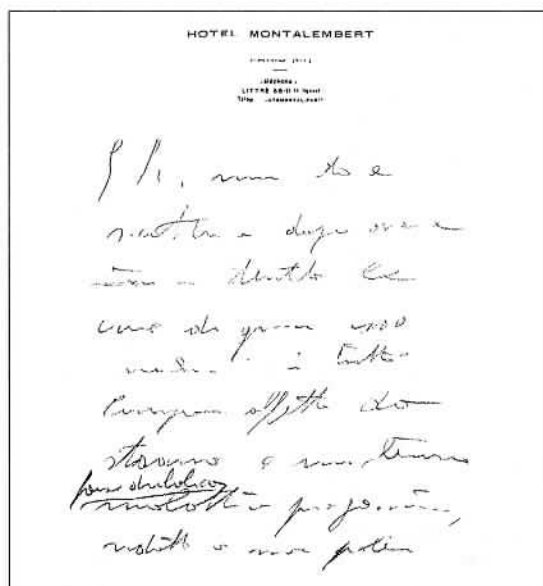
"Per Grazia Ricevuta"?

Luciano Martinis

Post scriptum

Giacinto Scelsi in varie occasioni si è dichiarato "buddista", ha parlato per esteso delle sue reincarnazioni passate, ha espresso anche una speranza: quella di "ritornare" come *Taumaturgo*.

Taumaturgica... la sua musica lo è già.



PRO MUSICIS L'Atelier du Musicien

Lettera a un amico :

POURQUOI PRO MUSICIS ? cette œuvre venue d'Assisi.

Un des éléments qui m'a poussé dès le départ à fonder cette œuvre en 1965 un jeune «*jeune*» espagnol français et musicien, a été la prise de conscience d'un des grands problèmes du monde artistique qui touche directement les artistes des jeunes générations, à savoir celui de la «*commercialisation*» des artistes eux-mêmes. Ce peut être un aspect prioritaire d'agents ou de managers qui ne doivent de remplir leurs salons, il faut cependant trouver le chemin promotionnel qui respecte l'artiste en lui-même.

Comme le pape Jean Paul II le signale dans sa lettre adressée à tous les artistes du monde à Plaquies 1988, quelque soit sa religion, l'artiste est un être inspiré par l'Esprit. Bon nombre d'artistes parmi les musiciens des jeunes générations, lauréats de prix internationaux ou non, sont toujours à découvrir et à faire entendre. Il faut leur permettre d'exprimer leur art et d'en vivre !

Car «*Musicis*, d'inspiration franciscaine, je voulais apporter une réponse positive à ce problème en suscitant des générations d'artistes dont l'esprit serait transfiguré par leurs «*concerts de partage*» - ces concerts bénévoles où ils partageraient leur talent avec le monde de ceux qui sont touchés par le malheur, l'isolement, la souffrance, la pauvreté, concerts donnés non pas en «*échange*» du soutien de Pro Musicis à leur carrière, mais «*en tant que partie intégrante de leur mission d'artistes*».

Il n'est pas un aspect que j'ai eu à imposer, mais nos artistes ayant vécu ces concerts de «*partage*», le découvrir en le réalisant s'ils ne l'ont déjà expérimenté, et c'est ce qui les unit dans un même esprit. Il s'agissait donc de créer une «*famille d'artistes*» qui rayonnerait cet esprit de Pro Musicis à travers le monde artistique - d'autres organisations ont suivi un peu le même chemin mais sans avoir ce double aspect essentiel de Pro Musicis qui consiste à lier la promotion professionnelle que leur apporte Pro Musicis au service de ceux que l'handicap quelque'il soit, fait vivre hors de la société.

Associations d'échanges artistiques européennes
Boulevard de la République 15014 Paris
Tél. 01 40 61 22 14 - Fax 01 40 61 22 15
Email: contact@pro-musicis.org

Sous le patronage de l'UNESCO, l'œuvre «*Handicap et Franciscanisme*» - l'œuvre d'histoire de l'œuvre et a été son fil conducteur. C'est ce que le «*Château de Valesne*» lieu du Centre International Pro Musicis, va permettre de vivre, «*en perpétuer par nos activités artistiques, nos études sur la nature de l'inspiration artistique, nos festivals, y compris ceux pour handicapés et personnes défavorisées qui réunissent nos artistes des générations successives, ce qui n'a encore jamais été possible*».

Ce n'est pas sans raison qu'à deux reprises, le pape Jean Paul II a organisé une prière pour la paix en invitant les représentants de toutes les religions autour de la Basilique d'Assisi. Il estime que Saint François, messager de paix au Moyen Âge l'est toujours aussi activement aujourd'hui. La Basilique Saint François à Assisi en est devenue le magnifique symbole.

Cette œuvre d'histoire que Pro Musicis constitue a engendré en l'honneur un symbole, la beauté d'un «*lieu*», d'un «*lieu*» de ressourcement donnant des racines à l'ensemble de l'œuvre et unifiant ses différentes branches d'Europe, des États Unis et d'Asie. Le Château de Valesne, dans sa beauté simple et forte symbole de la beauté de l'œuvre, lui a été donné dans ce but. Là, les artistes des différentes générations pourront vraiment se connaître, se voir, se rencontrer, travailler ensemble et ainsi développer à travers le monde, cet esprit porteur de la présence de Dieu qui comporte le mystère de la beauté exprimé par leur art. Et cela, avec des artistes de toute nationalité, de toute religion, de toute culture.

Objets de création à Paris, Pro Musicis a «*accueilli*» en artistes qui ont donné à travers le monde 1420 concerts, dont un tiers pour leur propre promotion et les deux tiers «*concerts de partage*» pour tous ces publics en attente perpétuelle de moments de bonheur et de paix que sont le temps d'un concert.

«*Comment vivre ces deux choses en même temps ?*»
Ne voulez-vous pas l'y aider ?

J. Eugène Merlet

Pro Musicis - Centre International Franciscain
Boulevard de la République 15014 Paris
Tél. 01 40 61 22 14 - Fax 01 40 61 22 15
Email: contact@pro-musicis.org

Pro Musicis

Lettera a un Amico

PERCHE' PRO MUSICIS...? quest'opera venuta da Assisi

Una delle ragioni che sin dall'inizio mi ha indotto a dar vita a quest'opera nel 1965, come cappuccino-francescano e musicista, è stata la consapevolezza di uno dei grandi problemi del mondo artistico che riguarda direttamente gli artisti delle giovani generazioni: quello della «*commercializzazione*» degli artisti stessi. E forse un aspetto fondamentale per gli agenti dei concerti che devono riempire le loro sale, ma è tuttavia necessario trovare un percorso promozionale che rispetti l'artista in quanto tale.

Come Papa Giovanni Paolo II ha significativamente evidenziato nella sua lettera indirizzata a tutti gli artisti del mondo nella Pasqua 1999, qualunque ne sia la religione, l'artista è una persona ispirata dallo Spirito. Un gran numero di artisti fra i musicisti delle giovani generazioni, insigniti o meno da premi internazionali, sono pur sempre da far scoprire e da far ascoltare. È necessario permettere loro di esprimere la loro arte e di poterne vivere!

Attraverso Pro Musicis, di ispirazione francescana, volevo dare una risposta positiva a questo problema sensibilizzando delle generazioni di artisti di cui lo spirito si sarebbe trasfigurato attraverso i «*concerti di condivisione*»: questi concerti disinteressati in cui mettono il loro talento a disposizione di coloro che vivono nell'infelicità, nella solitudine, nella sofferenza, nella povertà, concerti organizzati non «*in cambio*» del sostegno di Pro Musicis alla loro carriera, ma in quanto parte integrante della loro missione di artisti.

Non ho dovuto imporre questo punto di vista, poiché tutti gli artisti hanno vissuto questi «*concerti di condivisione*», li hanno scoperti vivendoli quando non li avevano già sperimentati, ed è ciò che li unisce nello stesso spirito. Si trattava dunque di creare una «*famiglia di artisti*» che diffondesse questo spirito di Pro Musicis nel mondo artistico - altre organizzazioni hanno seguito press'a poco lo stesso percorso ma senza questa doppia prospettiva per noi essenziale, che consiste nell'unire la promozione professionale che Pro Musicis propone loro, al servizio reso a coloro che - a causa dell'handicap - vivono emarginati dalla società.

Senza pronunciare il nome, questa «*famiglia di artisti*» si è sviluppata spontaneamente nel corso della storia dell'opera, e ha costituito il suo filo conduttore. È ciò che il «*castello di Valesne*», sede del Centro Internazionale Pro Musicis, sta permettendo di vivificare e di perpetuare nel tempo attraverso le nostre attività artistiche, i nostri studi sulla natura dell'ispirazione artistica, i nostri festival, compreso quello per gli handicappati e per le persone meno fortunate, tutti aspetti che accompagneranno i nostri artisti delle generazioni successive, e che al momento non è ancora avvenuta.

Non è un caso che in due diverse occasioni, Papa Giovanni Paolo II abbia organizzato una giornata di preghiera per la pace invitando i rappresentanti di tutte le religioni nella Basilica di Assisi. Egli ritiene che San Francesco, messaggero di pace durante il Medio Evo, lo è ancora oggi efficacemente. La Basilica di San Francesco ad Assisi ne è divenuta un simbolo magnifico. Questa famiglia di artisti che Pro Musicis continua a generare di anno in anno, necessita di un «*uomo*», di un «*luogo*» a cui ritornare per dare delle radici all'opera nel suo insieme, per unificare le sue diverse diramazioni in Europa, negli Stati Uniti, in Asia. Il castello di Valesne, nella sua imponente semplicità e forte simbolo della bellezza dell'opera, gli è stato donato con questo scopo. In quel luogo, gli artisti di diverse generazioni potranno conoscersi a fondo, incontrarsi, lavorare insieme e sviluppare così nel mondo questo spirito portatore della presenza di Dio che implica il mistero della Bellezza espressa attraverso l'arte. E ciò, con degli artisti di tutte le nazionalità, di tutte le religioni, di tutte le culture.

Dalla sua creazione a Parigi, Pro Musicis ha dato sostegno a 65 artisti che hanno proposto nel mondo ben 1420 concerti, di cui un terzo per la loro stessa promozione e due terzi come «*concerti di condivisione*» per quel pubblico sempre in attesa di occasioni di felicità e di pace che caratterizzano il momento del concerto.

Quest'opera esiste per svilupparsi e per durare a lungo, volete aiutarci?

Padre Eugène Merlet, cappuccino-francescano

Fac-simile della lettera di Padre Eugène Merlet

Traduzione dal francese di
Alessandra Carlotta Pellegrini

Antonio Latanza

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

Un itinerario nascosto dalla Musica delle Sfere alle Avanguardie del Novecento

Che la musica esista oltre e al di là dell'esistenza dell'uomo è antica e moderna intuizione. Echi pitagorici incalzano in una delle iperboli di Friedrich Nietzsche: l'uomo senza la musica sarebbe un'assurdità e la musica senza l'uomo sarebbe la prova dell'esistenza di Dio. Nella nostra indagine l'uomo è spesso assente o, a volte, è presente da grandi distanze. La "melodia" che risuona incorrotta nelle teorie di Ferruccio Busoni non appare dissimile dalla dantesca musica delle sfere.

È forse questo lo specchio ustorio di una luminosa sensibilità che scorge nella musica (o nel suono) il più totalizzante assoluto che, per essere davvero tale, deve affrancarsi dalla presenza dell'uomo: a questo risultato tendono l'uomo di pensiero, il musico, l'*homo mechanicus*, il mistico, l'esoterista.

Non importa che il risultato sia inavvertibile da orecchio umano, sublime o sia soltanto fragoroso. L'obiettivo è raggiunto: l'uomo è distante, come un'ipotesi all'origine della realizzazione sonora o, forse, più semplicemente, una presenza segreta.

Che l'uomo sia superato non è soltanto una perversa illazione di Nietzsche. Assai prima i Greci usavano annullare la banalità dei volti nascondendoli con maschere, sottili strumenti il cui fine era la sublimazione del vivente e dell'ordinario.

Devo confessare che il tema oggetto di questa indagine ha via via assunto una dimensione assai estesa che inizialmente avrei voluto evitare ma che una esigenza documentaria mi impone di affrontare. Se l'iniziale assunto sembrava investire soltanto la "musica delle sfere", altre tematiche si sono affacciate, altrettanto meritevoli di considerazione, per individuare un'al di là e un altrove.

Per comodità di trattazione desidero dividere le diverse tematiche in tre momenti:

- musica mundana
- musica instrumentalis
- il suono magico.

Musica mundana

Questo tema investe, a pieno titolo, l'antica teoria della "musica delle sfere", quella che Severino Boezio (c. 475-525) chiamava "musica mundana" (*De institutione musica*, cap. 4). Boezio si chiede: "Possibile che un così veloce organismo del cielo si muova con tacito e silenzioso corso?". Il pensatore non fece altro che raccogliere le antiche teorie su quell'argomento (Platone, Aristotele, Democrito) e anticipare le consimili teorie di Dante.

Ritengo che queste teorie siano ben note a tutti: l'indagine, se venisse in questa sede approfondita, toglierebbe spazio ad argomenti che sono meno frequentati.

Mi preme però assai sottolineare che quelle antiche intuizioni hanno trovato delle recentissime conferme. Riporto per esteso uno scritto di Guy Murchie, intitolato *Il canto delle sfere - Gli acuti del microcosmo e i bassi del macrocosmo*, apparso nell'agosto del 1982 sulla rivista «Science Digest» (p. 59):

«La terra come strumento musicale, conosce due note fondamentali secondo le quali il suo corpo oscilla naturalmente: una con un periodo di vibrazione di 53,1 minuti, l'altra di 54,7 minuti. Naturalmente, nessuno di questi accordi planetari può essere udito a orecchio nudo nella originaria bassa frequenza, in quanto essi sono di circa 20 ottave più bassi dei suoni che noi possiamo percepire, quindi, se non si effettua una

trasposizione, assomigliano a periodici terremoti silenziosi. Eppure, essi suonano realmente quella musica delle sfere di cui parlavano gli antichi filosofi greci.

Le orecchie elettroniche che "ascoltano" questa musica celeste sono sismografi molto sensibili. Fu il violento terremoto cileno del 1960 che fornì i primi squilli chiaramente "udibili" dalla Terra, quando gli scienziati notarono, pieni di eccitazione, come il volume delle oscillazioni derivanti da ogni colpo del "battaglio" delle Ande sulla "campana" del Pacifico, diminuiva della metà circa ogni due giorni.

Ora, se il canto di un pianeta ha il suo picco venti ottave al di sotto della capacità uditiva dell'uomo, il canto dell'atomo è cantato venti ottave complementari sopra di esso, così che noi ci troviamo a metà strada tra gli acuti del microcosmo e i bassi del macrocosmo. I suoni, in particolare gli ultrasuoni, in presenza di calore, sono in grado di mutare la struttura chimica e la durezza dei cristalli. Ma ancor più importante è la penetrazione della musica nel cuore stesso dell'atomo. Nel principio della risonanza, la cui rivelazione sembra stabilire viepiù il concetto che le particelle più piccole e indivisibili di materia possono ora essere realisticamente considerate nodi di risonanza che, in un certo senso, sono poeticamente leggibili come note viventi.

LA MELODIA DI SATURNO - D'altra parte una



Schema per l'impianto sonoro del colosso di Memnone (Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Roma, 1652-54)

sinfonia di suoni sembra pervadere il nostro sistema solare. Le navi spaziali Voyager hanno scoperto una quantità di radio-onde e le hanno ritrasmesse come segnali che possono essere uditi mediante microfoni. Le onde trasportate dal vento solare creano un concerto di fischi, sussurri e schioppettii; quelle della magnetosfera di Saturno sono stregati lamenti e bisbigli. Ma una volta suonati da un sintetizzatore a velocità maggiore di quella alla quale sono stati registrati, i segnali producono una lenta melodia sognante.

Anche il sole può essere considerato un "grande strumento musicale", che suona come un gong, secondo Martin Pomerantz della Barton Research Foundation. Studiando la superficie solare, gli scienziati hanno osservato delle oscillazioni che essi ritengono provenire da onde acustiche all'interno del Sole. Pomerantz afferma che del Sole sono stati identificati 80 diversi modi di vibrare, con periodi da due a otto minuti.

Queste onde sono al di là della gamma percepita dall'orecchio umano e il suono non può viaggiare nel vuoto spaziale, così che gli scienziati e i musicisti stanno ora tentando di tradurre le oscillazioni osservate sulla superficie del Sole in musica percepibile».

Senza le sofisticate apparecchiature oggi disponibili, il suono delle sfere era percepito anche dalle umane sensibilità in tempi remoti e anche recenti.

Assai emblematica è la non troppo lontana storia dei dervisci, mistici seguaci di Gelaeddin Rumi, vissuto nel XIII secolo, che cercò di coniugare il credo islamico con l'ideale mistico dei monaci cristiani; la storia ci dice a che esiti tragici i dervisci andarono incontro.

Ancora oggi al Cairo esiste un teatro dove, fino a 50 anni orsono, si andava ad ascoltare il suono delle sfere celesti: esso dava un'ebbrezza tale che, con il vorticare veloce dei danzatori,

gli spettatori raggiungevano l'estasi partecipando, secondo le proprie convinzioni, all'armonia cosmica.

Clara Valenziano nell'articolo intitolato *Per Maometto estasi e sangue* (quotidiano *La Repubblica* - 21/12/1989) così scrive: «Questo teatro (e l'annesso convento) si trova in una delle zone più grigie e misere del Cairo, ai piedi della Cittadella, in una strada, la Siyufyya, piena di polvere e di fango: sui tetti delle case ci sono cumuli di macerie e di mobili vecchi. Il teatro fu riscoperto, per caso, anni fa, dalla direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura al Cairo, signora Burri, che da quel momento non si diede pace: quel teatro era un *unicum*, bisognava assolutamente recuperarlo. E l'ha spuntata: ai lavori di restauro - diretti dall'architetto Giuseppe Fanfoni - hanno partecipato l'Egyptian Antiquities Organization, il Ministero degli Esteri italiano e la Scuola Orientale della Sapienza di Roma.

I lavori sono terminati quest'anno. Il teatro è molto sobrio: è una sala rotonda (la pista dove turbinavano i dervisci), limitata da smilze colonnine di legno che sorreggono la balconata per l'orchestra e la cupola. Il convento, bianco, circondato da un ballatoio di legno, sta in mezzo a un giardino che ha al centro una bella fontana.

I dervisci entravano in pista vestiti di una tunica bianca molto ampia e di un mantello nero, in testa un cappello alto, a tubo. Gli strumenti dell'orchestra erano zufoli di canna, liuti, timpani, tamburi, trombe e un flauto. Li enumera l'orientalista Helmut Ritter che negli anni Trenta assistette alla danza che così descrive: "Comincia la musica, una melopea lenta e solenne. I dervisci, come svegliati alla vita dalla musica, lasciano scivolare a terra i loro mantelli e avanzano lentamente muovendo le braccia come ali. Il flautista improvvisa.

I dervisci cominciano a ruotare su se stessi lungo due diverse orbite: tengono la palma destra in alto e quella sinistra in basso, trasmettono alla terra l'energia divina che scende dal cielo. Ogni giro di pista, sempre più veloce, è una tappa di avvicinamento a Dio. Improvvisamente il ritmo cambia, la musica è dominata da zufoli e liuti, ed entra in pista lo sceicco (il maestro) che si pone al centro. Il flautista improvvisa di nuovo, lo sceicco gira su se stesso, i dervisci ruotano su un piede solo: è il momento in cui si realizza l'unione col cosmo. Intervengono trombe e tamburi, scoppia una musica fragorosa, da giudizio finale. Poi i suoni si attenuano, si spengono e nel silenzio si ode la voce di un uomo che legge il Corano: è la parola di Dio che risponde ai dervisci".

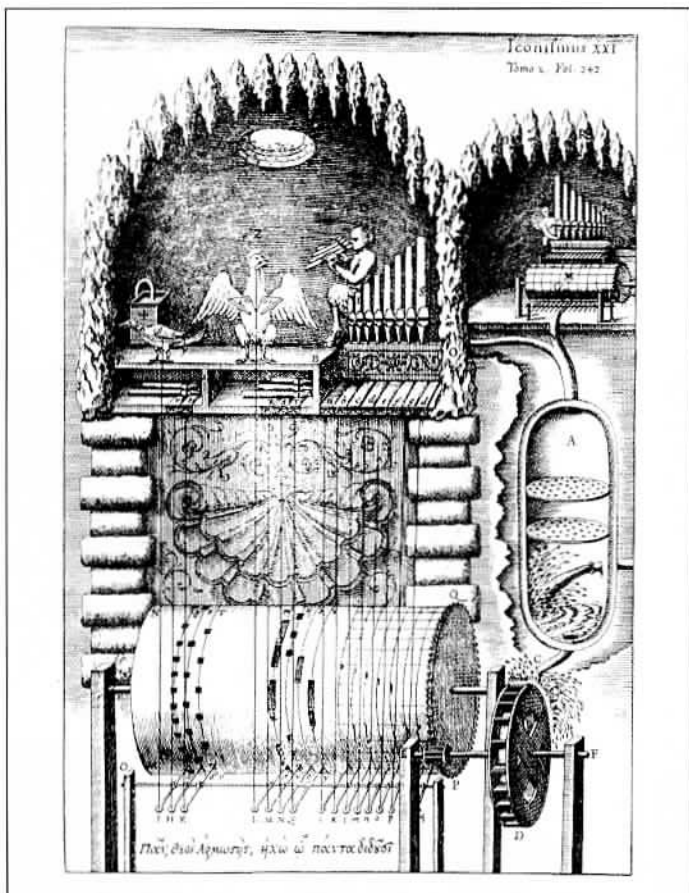
"Quando buttiamo via i mantelli", spiega un derviscio all'orientalista, "il mondo sparisce. Dopo una decina di giri intorno a noi è notte fonda. Siamo soli con noi stessi nel buio più completo. Sentiamo solo il respiro lontano del vento e la voce remota di un flauto. Questo distacco dalla terra ci dà un'inesprimibile felicità".

A metà strada tra "musica mundana" e "musica instrumentalis" vivono degli argomenti sospesi tra natura e artificio.

In questo altrove l'arpa eolia ritengo costituisca uno dei temi principali. Secondo l'indagine che stiamo per fare, è proprio l'arpa eolia a trasportarci nella sfera di quella che per convenzione moderna si chiama "musica aleatoria": l'antico *klinàmen* è visto come l'espressione più vera del suono, non importa se creato dall'oscillare degli alberi, dallo sciogliersi dei ghiacciai, dallo scatenarsi degli elementi o dalla visionaria capacità improvvisatoria dell'uomo su uno strumento tradizionale. Per questa moderna sensibilità ogni suono, di qualsiasi genere, deve essere valutato come un fatto artistico. Non ci meravigliamo quindi che anche il canto degli uccelli assuma una valenza d'arte. Non dimentichiamo che Mozart amò durante gran parte della sua vita il canto degli uccelli.

Uno storno da lui acquistato il 27 maggio 1784 visse con lui tre anni; l'animale era in grado di cantare le prime cinque battute del tema del rondò dal concerto per pianoforte K453 (vedi W. Hildesheimer, *Mozart*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 228).

L'amore per il canto degli uccelli assunse anche almeno tre



Un Ninfèo cinquecentesco con organo meccanico e idraulico (Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650).

forme di artificio imitativo.

La prima, assai importante, è costituita dalle creazioni cinquecentesche di interi boschi popolati da uccelli meccanici che, con un impianto idraulico di produzione d'aria (simile a quello che vedremo più tardi applicato all'organo idraulico), cantavano a distesa allietando il soggiorno nelle ville principesche cinque-seicentesche. La Villa di Pratolino era assai ricca di questi congegni, mentre la Villa d'Este di Tivoli esibiva una spettacolare fontana (la "Fontana della Civetta") dove apparivano numerosi uccelli meccanici.

Queste ideazioni presero una diversa forma nei secoli XVI e XVII, quando il registro degli uccelli venne applicato anche agli organi: con un apposito comando l'aria usciva da piccole canne di bronzo, collocate in serie, che pescavano per pochissimi millimetri in un recipiente parzialmente pieno d'acqua. Non diversamente tra il XVIII e il XIX secolo vennero prodotti degli automi (non erano che uccelli impagliati) che, chiusi in una gabbia, cantavano per opera di un manticcetto azionato da un motore a molla. L'uccellino oltre a cantare, muoveva spesso il capo e la coda.

Se il canto degli uccelli ispirò più di un musicista (Jannequin e Boccherini) le citazioni "testuali" del canto degli uccelli iniziano con Ottorino Respighi, che nel poema sinfonico *I Pini di Roma* prevede l'impiego in orchestra di un grammofono addetto alla riproduzione del canto di un usignolo, registrato su disco. Se questa operazione odora un po' di oleografia genericamente descrittiva, è invece il compositore moderno finlandese Einojuhani Rautavaara (nato nel 1927) a presentare nel 1972 il suo *Cantus arcticus* - con il sottotitolo di *Concerto per uccelli e orchestra*. Rautavaara è l'autore di un lavoro straordinario al quale il canto degli uccelli, registrato su nastro magnetico, conferisce il valore assoluto della più pura astrazione. Il brano, che dura meno di venti minuti, è un esempio di commistione tra "musica instrumentalis" e "musica mundana".

Nell'ambito della pressoché filologica riproduzione dei suoni della natura rientra anche la "macchina del vento", uno degli strumenti della compagine orchestrale, che fu espressamente previsto da Richard Strauss (*Eine Alpensinfonie*) e da George Enescu (nel poema sinfonico *Vox maris*).

Se anche Richard Strauss non è esente da un certo gusto oleografico, la composizione di Enescu possiede invece una potenza evocativa di grande suggestione.

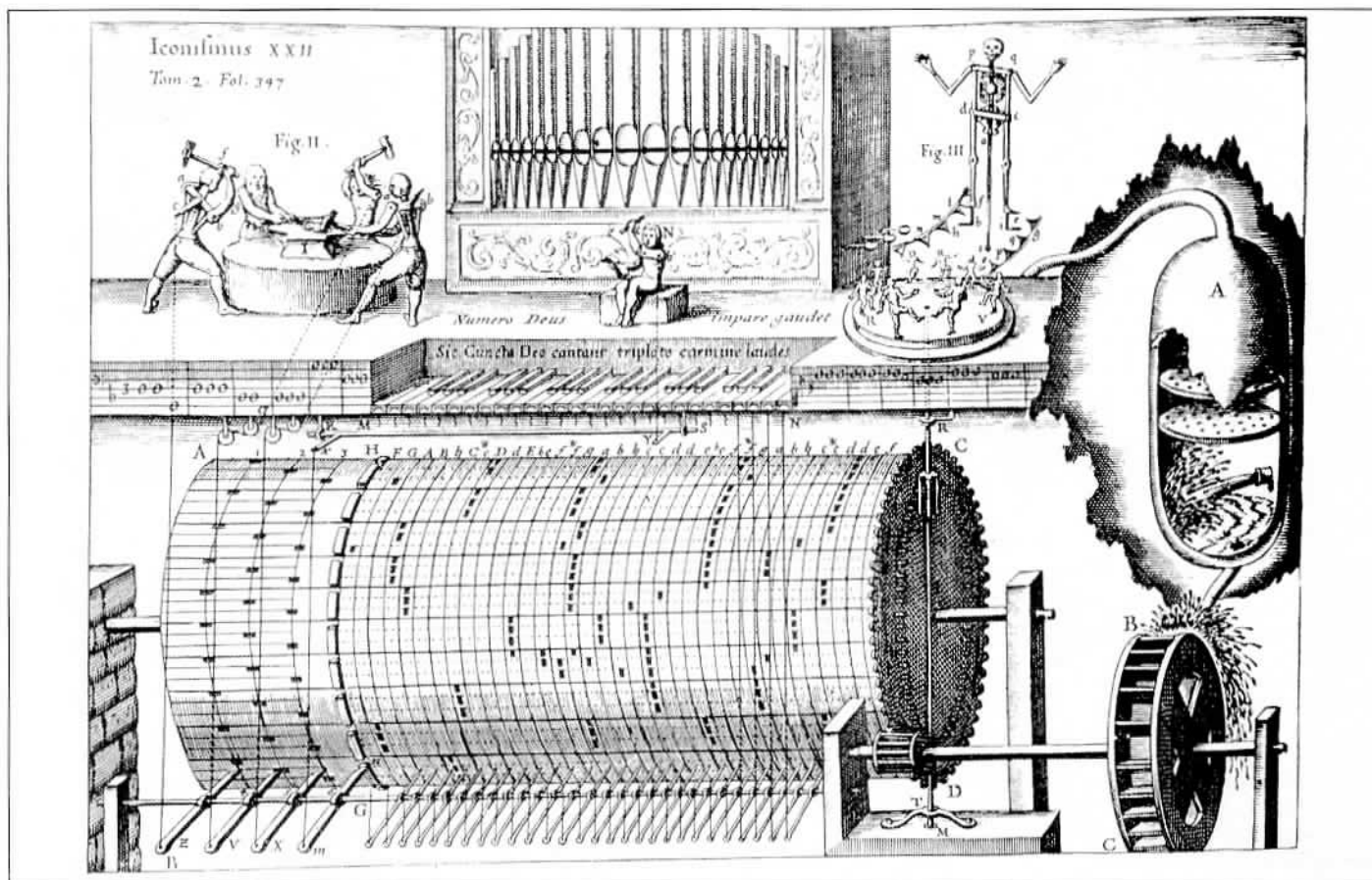
In tempi recenti sono state registrate su nastro magnetico le voci dei ghiacciai che si sciolgono, degli alberi che crescono, delle piante sulle quali si è accertata l'esistenza di emozioni o comunque di una sensibilità.

Non si può dimenticare che il suono emesso dagli alberi sbattuti dal vento veniva ascoltato e valutato con grande attenzione dai tecnici della famosa casa Bechstein, che fu attiva fino alla seconda guerra mondiale nella costruzione di pianoforti di gran valore. Secondo una testimonianza riportata dal musicista Carlo Zecchi, che negli anni Venti risiedeva in Germania, tecnici (meglio forse definirli elfi, poeti, artigiani, musicisti) della Bechstein si recavano di notte nella Foresta Nera per ascoltare le risonanze degli alberi tra i quali avrebbero dovuto essere selezionati i legni migliori per la costruzione dei pianoforti.

Musica instrumentalis

Per una sistematica trattazione di questo secondo capitolo, scelgo di usare una bipartizione tra strumenti musicali automatici e strumenti musicali meccanici.

È doveroso tuttavia introdurre questa indagine strumentale facendo un cenno al sistro, uno strumento usato nell'antica Roma da sacerdoti e fedeli durante i culti pagani della dea Iside. Il sistro consisteva in una sorta di "forcina" in metallo (a forma, grosso modo, di "fionda") sulle cui estremità venivano inserite delle asticelle metalliche destinate ad



Il grande organo idraulico e meccanico con automi di Villa d'Este a Tivoli, descritto da Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, Roma, 1650).

emettere un rumore quando il sistro veniva agitato attraverso un apposito manico.

Il suono metallico di tanti sistri creava delle suggestioni rituali e magiche, non strettamente riconducibili al concetto di musica. Siamo certamente nell'ambito del suono-rumore, una categoria che non si è mai davvero estinta, ed ha trovato una nuova proposta in tempi recenti con gli strumenti rumoristici inventati dall'avanguardia futurista (il Museo degli Strumenti Musicali di Roma conserva uno strumento futurista, fabbricato e inventato da Giacomo Balla, un dono recente della figlia del pittore, che costituisce una curiosa commistione tra il *tricheballacche* napoletano e il sistro romano). Siamo, ripeto, in un ambito extramusicale.

Sul versante magico e rituale, si può congetturare che il campanello usato nella messa durante la elevazione costituisce una sopravvivenza dell'antico sistro romano. Secondo alcuni, invece, quel campanello possiederebbe la facoltà apotropaica e magica degli antichi campanelli: quella di allontanare gli spiriti del male.

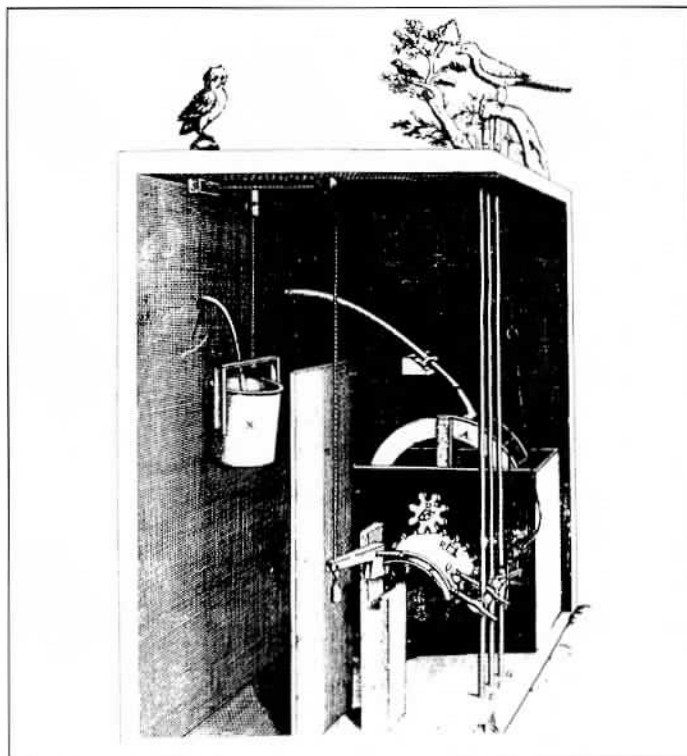
Alla prima delle due categorie menzionate appartiene l'arpa eolia, sebbene sia tutt'altro che pacifica la sua definizione di strumento musicale tradizionale. Ma, in quanto strumento automatico, la sua definibilità è così particolare, da apparire lecito il suo accostamento all'enigma.

L'arpa eolia non è destinata ad essere suonata dalla mano dell'uomo e, ciononostante, non appartiene alla categoria degli strumenti musicali meccanici.

Stiamo parlando di un genere di strumento musicale tra i più antichi che si conoscano. Esso, attivato dalla sola forza del vento (nel nome è infatti un riferimento al dio greco dei venti), può produrre spontaneamente musica complessa e capace di affascinare. Nondimeno, l'arpa eolia rimane uno degli strumenti meno conosciuti anche alla persona più informata, che essa sia o non sia musicista; a dispetto di ciò, questo strumento esercita un fascino indefinibile e, sebbene i suoi contorni sfuggano, non è stato mai veramente dimenticato. Anzi, ancora oggi non cessa di ispirare nuove ideazioni. La conoscenza e la realizzazione di strumenti destinati ad essere attivati dalla sola forza del vento risalgono già ad alcune migliaia di anni orsono. Alcuni dei più antichi riferimenti legati alla leggenda attribuiscono la sua nascita all'azione del vento che batte sulle carcasse di animali in decomposizione. Più databile nel tempo è una delle prime notizie sull'arpa eolia: Omero nel suo *Inno ad Hermes* (VIII sec. a. C.) parla dei suoni creati dal vento che penetra nel carapace vuoto di una tartaruga all'interno del quale sono tesi dei tendini essiccati. In una leggenda turca non datata vengono descritti i suoni creati dal vento che fischia negli intestini essiccati delle scimmie, rimasti attaccati sui rami degli alberi. La nascita della lira greca e del liuto turco è legata a queste leggende. Le denominazioni greca e romana per designare la lira sono rispettivamente *lyra* e *testudo*, entrambi sinonimi di carapace di tartaruga.

La Bibbia racconta che il re David alla sera appendeva la sua arpa Kinnor al letto ed essa, col vento del Nord, cominciava a suonare.

Nel X secolo l'arcivescovo Dunstan di Canterbury fece degli esperimenti con uno strumento del genere, procurandosi accuse di stregoneria. È per questo che in tutto il Medioevo (con la sola eccezione dell'arcivescovo Eustazio - secolo XII) lo strumento cadde nell'oblio, almeno fino a buona parte del Cinquecento, quando Giovanni Battista della Porta pubblica la *Magia Naturalis* (Napoli, 1589), nella quale dà istruzioni su come costruire un'arpa destinata ad essere suonata dal vento. Un secolo dopo anche Athanasius Kircher si occupò, in modo assai diffuso, dell'arpa eolia. Il tema venne trattato con argomentazioni assai interessanti sia nella *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) che nella *Phonurgia Nova* (Kempten, 1673). Fu proprio il Kircher a progettare le prime arpe eolie moderne dotate di pannelli atti a raccogliere il vento e a convogliarlo in modo appropriato sulle corde.



Organo musicale ad acqua con automati, Salomon de Caus, autore del trattato *Les raisons des forces mouvantes*, Francoforte, 1615.

Il primato di Kircher fu contestato dal Göttingen Taschenkalender che, nel 1772, attribuì la riscoperta dello strumento ad Alexander Pope (1688 - 1744), significativo rappresentante del classicismo britannico. È certo che proprio intorno alla fine del Settecento rinacque il culto per quello strumento. Nel 1801 Friedrich Hugo Dalberg scriveva un poema intitolato *L'arpa eolia*, nel quale è riportata una suggestiva poesia di James Thomson (1700 - 1748), fondatore della corrente naturalista nella letteratura inglese. La sua non è che una delle tante dediche poetiche che, al tempo del più acceso romanticismo, saranno indirizzate all'arpa eolia. Nessuno a quel tempo sarebbe stato interessato ad elaborare la definizione della categoria alla quale lo strumento appartiene: gli "aerocordofoni". Tuttavia in sostanza l'arpa eolia sfugge alle classificazioni: in essa è l'aria stessa che produce il suono. Ma che cosa è veramente e come funziona l'arpa ad aria? La si potrebbe definire un particolare tipo di cetra da tavolo. Essa è formata da un corpo di legno lungo e stretto su cui sono tese da 4 a 8 corde che sono fissate da piroli e corrono su due ponticelli. Le corde sono intonate all'unisono: l'aria scorre trasversalmente sulle corde e le mette in vibrazione. Grazie al diverso spessore e alla diversa tensione delle corde si ottengono accordi diversi fino alla terza ottava, che si compongono della tonica, della dominante e delle sopratoniche. I suoni che ne risultano sono di una bellezza fiabesca. Più forte è l'aria, più lamentoso ed esotico è il suono, mentre i suoni più acuti non appartengono al nostro sistema tonale. Se l'aria è debole, ma scorre regolarmente, si possono ottenere anche suoni armonici inferiori. Alcune particolari armonie si ottengono con vibrazioni sovrapposte. Uno specifico accorgimento occorre però affinché quei suoni vengano suscitati: l'arpa deve essere collocata in una strettoia (finestra semiaperta o corridoio stretto) con una inclinazione tale che l'aria passi sulle corde obliquamente. Il virtuoso di violino scozzese James Oswald (1711 - 1768) si appassionò molto allo strumento: le sue esperienze lo portarono a concludere che era necessaria una corrente di larga portata ma di spessore sottile.

Nella cultura occidentale la forma della cassa armonica è a sezione rettangolare, trapezoidale o ricurva, lunga da 90 a 150 cm. (1.)

Soltanto negli anni più recenti si è cominciato a spiegare scientificamente il modo in cui vengono prodotti i suoni dell'arpa eolia. Succintamente la teoria si può così ricapitolare: quando il vento soffia su una corda tesa, un sistema variabile di mulinelli d'aria si alza lungo la corda, assai simile a piccoli vortici visibili quando un bastoncino è tenuto nella corrente d'acqua. Quando i vortici della scia vibrano ad una frequenza che eguaglia una frequenza armonica della corda, una vibrazione simpatica della corda viene indotta e i suoni eolii vengono prodotti. Spesso si possono produrre su una corda simultaneamente diverse intonazioni, ed una spiegazione completa di questo fenomeno sfugge a una teoria moderna dei suoni eolii. Diversamente formulata, la teoria dell'arpa eolia può così definirsi. Mentre la lunghezza e la tensione della corda stabiliscono la sua intonazione fondamentale e la serie di soprtoni, la velocità del vento e lo spessore della corda determinano le frequenze armoniche che risuonano. Essenzialmente la struttura armonica della corda definisce una scala di intonazioni che possono essere ottenute dalle vibrazioni che si propagano dal vortice lungo la corda; comunque se la frequenza del vortice non corrisponde alla frequenza naturale della corda, la corda stessa non vibrerà per simpatia e qualsiasi suono che si sia venuto a creare in precedenza può perdersi. Le vibrazioni eolie vengono trasmesse attraverso un ponticello ad una cassa armonica e, a seconda della funzionalità del disegno dello strumento, i suoni eolii di ricca complessità armonica possono essere amplificati con grande fedeltà.

Principio generale è che più forte soffia il vento più acuti sono i suoni che vengono prodotti. Se l'aria rimane di bassa portata, i suoni più gravi vengono messi in evidenza. Anche l'accordatura, che è all'unisono, può essere modificata in alto o in basso. Quanto meno sono tese le corde tanto più agevolmente ottenibile, ma anche più grave, è il suono. Altro principio fondamentale è che le corde dovrebbero essere lunghe almeno un metro; se sono più corte, il vento deve "faticare" di più per metterle in vibrazione. Un'arpa eolia con corde lunghe un metro suona più agevolmente rispetto a una con corde lunghe 70 cm.

Un problema terminologico investe, a questo punto, l'arpa eolia. Può essa considerarsi uno strumento musicale? Diciamo subito che non tutti accettano di considerarla sotto questa specie.

Lo studioso inglese di acustica E.G. Richardson si spinge fino a definire l'arpa eolia un giocattolo.

A questo proposito le eccezioni che la riguardano non sono poche. Innanzitutto non può esistere un criterio fisso di accordatura o di intonazione; inoltre, potendo lo strumento suonare ininterrottamente, l'intonazione è difficile a ottenersi e a mantenersi. Si aggiunga infine che la forza del vento può fluttuare senza preavviso con prevedibili conseguenze. In definitiva, il controllo dello strumento è sottratto alla mano dell'uomo per essere consegnato alla forza dei venti. Indubbiamente la diversità rispetto agli strumenti tradizionali è assai accentuata, ma è possibile ribattere che i suoni eolii, così imprevedibili, inclassificabili e perciò suggestivi, hanno stimolato molti musicisti, oltretutto molti poeti.

Johannes Brahms, Hugo Wolf e Max Reger (tutti suggestionati da una poesia di Möricke) hanno dedicato dei *Lieder* allo strumento; Ferruccio Busoni nomina l'arpa eolia nel 1907 in un saggio sul futuro della musica (*Abbozzo di una nuova estetica della musica*) ed Henry Cowell, uno dei maggiori compositori americani del XX secolo, scrisse uno straordinario capolavoro per pianoforte, intitolato appunto *Aeolian Harp*. Compositori e costruttori tra Otto e Novecento si interessarono allo strumento. La grande casa francese Pleyel costruiva anche arpe eolie; i compositori Jan Ladislav Dussek ed Edward Elgar elaborarono delle proprie versioni dello strumento, rispettivamente nei secoli XIX e XX.

In letteratura, oltre ai citati Möricke e Thomson, anche Goethe rese allo strumento l'onore di una citazione nella prima parte del *Faust*; così anche Pope e Ossian. Gli albori del Romanticismo vedono nascere, come prima detto, un grande entusiasmo per l'arpa eolia, che ben può essere rappresentato da queste parole tratte dal Göttinger Taschenkalender: "come si alza il vento si sviluppano suoni di un fascino sconvolgente che supera ogni descrizione; sembrano un canto che aumenta impercettibilmente di volume, come di un coro lontano, e poi si spegne".

È un fatto che l'arpa eolia riflette e trasforma, come in uno specchio sonoro, le voci della natura.

L'arpa eolia ispirò numerose elaborazioni, tra cui il "pianoforte eolio", l'"aelopantalon" e l'"anemocordo".

Su questo tema però, non vi è dubbio che la parola più affascinante sia stata detta da Giulio Cesare Gattoni, abate in Como. Egli dilata l'idea dell'arpa eolia fino a renderla qualcosa di visionario e inquietante.

Al 1783 risale la costruzione di quella che lo stesso Gattoni

chiamò "Armonica metereologica".

Con essa anticipò le avanguardie del XX secolo.

Tra un balcone del terzo piano della sua abitazione e una torre distante 150 passi Gattoni stese quindici lunghissimi fili metallici, tutti di diverso spessore. I metalli impiegati erano: ferro, rame, ottone, argento e oro.

L'ispirazione a costruire la "Armonica" gli venne da Pietro Moscati, professore di chimica e direttore dell'ospedale di Milano, il quale aveva notato che dei lunghi fili tesi sul suo banco di laboratorio emettevano spontaneamente dei suoni, in determinate condizioni climatiche.

Nel testo intitolato *Sopra una nuova maniera di scoprire i più piccoli cambiamenti nell'atmosfera con un apparato infinitamente più sensibile degli altri fino ad ora conosciuti* (Milano, Opuscoli scelti, 1785) Gattoni descrive le sue interessantissime esperienze e - come si evince dal titolo - descrive anche come convertì la sua invenzione artistica in una applicazione scientifica. In sostanza l'arpa eolia era diventata un barometro!

Le straordinarie esperienze di Gattoni non hanno avuto successori di rilievo fino al 1984. Infatti soltanto durante questi ultimi anni un interesse reale sembra essersi risvegliato: si può asserire che mai come oggi questa inquietante unione tra "musica mundana e instrumentalis" appare attuale. Secondo John Cage ogni città nel mondo dovrebbe possederne una; similmente, R. Murray Schafer nel suo *The tuning of the world* (Toronto, 1977, pp. 246-252) propone la creazione in ogni città di "Giardini del sonno", concepiti come parti integranti di centri abitati, nei quali si possono ascoltare suoni insoliti, esoterici o trascendenti.

A queste proposte teoriche è seguita una realizzazione pratica. Nel luglio del 1984 Thaddeus Holownia e Gordon Monoham hanno costruito a Jolicure - presso la baia canadese di Fundy - una gigantesca arpa eolia, direttamente ispirata alla "Armonica metereologica" di Gattoni. Essa si compone di otto corde (ma ne è previsto l'impiego fino a quindici) dello stesso genere di quelle usate per pianoforti, ma di spessori disparati. Esse vibrano in un campo aperto per una lunghezza di circa 20 metri tra due strutture di legno. Un cavo di protezione anche esso sonoro, è teso sull'arpa; esso è stato sottoposto a bagno galvanico e a trattamento antiruggine.

Le corde sono tese, tra loro parallele, tra due strutture lignee che servono da piano di risonanza. Non esiste cassa armonica. I suoni possono essere ascoltati anche a qualche chilometro di distanza.

Ciò che appare paradossale è che nella sua concezione questo strumento precede l'odierna era elettronica e che suoni assai simili erano emessi dalla "Armonica metereologica" di Gattoni nel 1783.

L'oscurità che sembra avvolgere l'arpa eolia si spiega con la pressoché totale mancanza di conoscenza nei suoi confronti, dovuta alla completa irreperibilità di testi storici e documentari. Un diverso, e più profondo, ostacolo alla comprensione di questo strumento è da individuarsi nella incapacità, tutta moderna, di astrarsi e porsi in sintonia con la natura.

Purtroppo quello che poteva essere un importante contributo alla conoscenza dell'arpa eolia è stato vanificato da una diffusione minima. S. Bonner, M.G. Davies e J. Mansfield sono gli autori di una monumentale monografia sull'arpa eolia in cinque volumi pubblicata, pochi anni orsono in Inghilterra, in sole 180 copie (Bois de Boulogne, Duxford, Cambridge, 1968-74).

Per concludere sarebbe auspicabile che qualcuno voglia ricostruire oggi la "Armonica metereologica" di Giulio Cesare Gattoni, strumento che può esser ritenuto non musicale solo da chi della musica ha un concetto ristretto.

Fine della prima parte.

Le parti successive saranno pubblicate nei prossimi numeri.

Recensioni e notizie

a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini

Esecuzioni di opere di Scelsi nel secondo semestre 2002

Il 9 agosto a Sorrento, nell'ambito dell'Estate Musicale Sorrentina, sono state eseguite musiche di Stravinskij, Ligeti, Reich e Antheil, di Frescobaldi e Beethoven.

Pianista: Enrico Belli.

Il 17 agosto a Essen (Germania), al Klavierfestival Ruhr 2002, insieme a musiche di Stravinskij, Ligeti, Reich e Antheil, di Scelsi è stata eseguita *Rotativa* (1929/30) per due pianoforti e tredici percussioni.

Interpreti: MusikFabrik, Benjamin Kobler e Ulrich Löffler (pianoforti), Dennis Russell Davies (direttore).

Il 30 settembre a Roma, nell'ambito del Festival RomaEuropa, sezione «Musica XXI», sono state eseguite musiche di Giacinto Scelsi, insieme a Ives, Messiaen e Dufour.

Pianista: Daan Vandewalle.

Il 18 settembre a Besançon (Francia), nell'ambito del Festival International de Musique de Besançon, è stato eseguito *Le réveil profond* per contrabbasso solo di Giacinto Scelsi.

Contrabbasso: Stefano Scodanibbio.

L'11 ottobre a Padova, in occasione del debutto della 37ª stagione dell'Orchestra di Padova e del Veneto, sono stati eseguiti i *Quattro pezzi su una nota sola* di Giacinto Scelsi.

Orchestra di Padova e del Veneto, Mario Brunello (direttore).

Il 5 ottobre a Parma, l'Associazione Culturale Ensemble Edgar Varèse, nelle sue "Traiettorie 2002", ha proposto un programma con musiche di Ives, Feldman e *Quattro illustrazioni delle metamorfosi di Vishnu* di Giacinto Scelsi.

Pianista: Ciro Longobardi.

Il 5 ottobre France-Musiques, in una trasmissione condotta da Jean-Michel Damian, produttore di France-Musiques, ha proposto l'esecuzione delle *Quattro Illustrazioni* e dei *Cinque Incantesimi* di Giacinto Scelsi, insieme alla lettura di estratti da *Art et Connaissance* dello stesso Scelsi.

Dal 10 al 13 ottobre a Tirana (Albania), nell'ambito del Festival "Tirana Autumn '02", il violoncellista John Addison ha tenuto uno workshop e un concerto con musiche di Willem Jeths, Thomas Hendriks, Henk Badings, Krzysztof Penderecki e Giacinto Scelsi.

Il 13 ottobre a Torino, l'Unione Musicale di Torino, ha ripreso i concerti domenicali presso il Conservatorio; tale serie è stata inaugurata dai *Quattro pezzi su una nota sola* di Giacinto Scelsi, insieme a musiche di Respighi e Schubert.

Orchestra di Padova e del Veneto, Mario Brunello (direttore).

Fra l'ottobre 2002 e il luglio 2003 a Parigi, presso il Musée de la musique, Galerie contemporaine, si tengono dei *Cabinet d'écoute*

dedicati a vari compositori contemporanei. Per Giacinto Scelsi (**ottobre 2002**), sono stati fatti ascoltare - dai *19 Canti del Capricorno* - il n. 4 e n. 15.

L'11 novembre a Trento, con replica il 12 a Bolzano (Italia), sono stati eseguiti i *Quattro pezzi su una nota sola* di Giacinto Scelsi.

Interpreti: Orchestra "Haydn", Günter Neuhold (direttore).

Il 21 novembre a Capua, presso Napoli, nell'ambito del ciclo «Il pianoforte in Italia nel Novecento» organizzato dall'Associazione Anna Jervolino e l'Orchestra da Camera di Caserta, sono state eseguite musiche di Giacinto Scelsi, insieme a Pennisi, Sciarrino, Donatoni e Bussotti.

Pianista: Ciro Longobardi.

Il 17 novembre ad Avellino, insieme alla presentazione del volume *Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono*, a cura di Nicola Cisternino e Pierre-Albert Castanet, La Spezia, Luna Editore, 2001, sono stati eseguiti *Xnoybis* per violino solo, *Trio* per archi, *Quartetto n. 3* e n. 5 per archi.

Interpreti: Quartetto Siddharta.

Il 28 dicembre a Roma, nell'ambito della rassegna Musicometa, insieme a musiche di Jolivet e Colombo, sono stati eseguiti *Pwyll* e *Hô* di Giacinto Scelsi.

Interpreti: Michiko Hirayama (soprano), Eugenio Colombo (sassofono), Andrea Montefoschi (flauto).

Concerti con la collaborazione e il sostegno della FIS

Nel novembre e dicembre di quest'anno si sono tenute a Roma alcune manifestazioni realizzate con la collaborazione della Fondazione Isabella Scelsi.

Il 28 ottobre il CRM - Centro Ricerche Musicali, nell'ambito della stagione dell'Auditorium-Parco della Musica, ha promosso il concerto "Segni di due Culture". Insieme a musiche di Takemitsu, Hosokawa e Lupone, è stato eseguito *Pranam II* per nove strumenti di Giacinto Scelsi.

Interpreti: Kyoto Philharmonic Chamber Orchestra, Tonino Battista (direttore).

Il Festival di Nuova Consonanza, intitolato "Il suono sacro", ha dedicato quest'anno particolare attenzione alla musica di Giacinto Scelsi, con l'esecuzione di numerose sue opere:

1 dicembre, Goethe-Institut Rom, insieme alla presentazione del volume Giacinto Scelsi *Viaggio al centro del suono*, sono stati eseguiti: *Ko-Lho I - II*, *Quartetto n. 5*, *Quays*, *Kya I - II - III*, *Xnoybis I - II - III*, *Pranam II*

Interpreti: Thuridur Jonsdottir (flauto), Gaspare Tirincanti (clarinetto), Alessandro Fagioli, Antonella Guasti (violini), Oliviero Ferri (viola), Nicola Baroni (violoncello), Annamaria Morini (flauto), Enzo Porta (violino), Gaspare Tirincanti (clarinetto solista), Ensemble Siddharta, Nicola Cisternino (direzione del suono).

5 dicembre, Goethe-Institut Rom, insieme a musiche di Nono, Baggiani, Seither e Gesualdo, sono stati eseguiti *Tre canti sacri* e *Sauh IV*

Interpreti: Neue Vokalsolisten Stuttgart.

15 dicembre, Sala 700 dell'Auditorium - Parco della Musica, insieme a musiche di Panni, Dall'Ongaro, Evans e Messiaen, sono stati eseguiti *I presagi* e i *Tre pezzi* per sassofono solo

Interpreti: Giuseppe Scotese (pianoforte), Coro di Voci Bianche dell'Associazione "A. Longo", Stefano Cucci (maestro del coro), Coro Femminile del Conservatorio di Santa Cecilia, Mauro Bacherini (maestro del coro), Banda Musicale dell'Aeronautica Militare Italiana, Patrizio Esposito (direttore).

Prossimamente...

L'Associazione Musicale Orphée, con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi, organizzerà a Roma due giornate dedicate all'arte, al lavoro e alla memoria di Giovanna Sandri.

24 aprile 2003, presso il Museo d'Arte Contemporanea Roma. capitolo zero Giovanna Sandri - Giacinto Scelsi *alla radice del suono*.

30 aprile 2003, presso l'Istituto Svizzero.

Lecture da Giovanna Sandri «Le dieci porte di Zhuang-zi», voce recitante di Claudio Cipriani. Giacinto Scelsi *alla radice del suono* Concerto della pianista Marianne Schroeder.

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

9/10 giugno 2003, Giornate Internazionali di Studio "Voce come soffio / Voce come gesto Omaggio a Michiko Hirayama", a cura dell'Archivio Storico della Musica Contemporanea di Roma. La partecipazione è libera.

Per ulteriori informazioni: www.scelsi.it, attività e manifestazioni.