



TEATRO DELL'OPERA DI ROMA

DANIELE LOMBARDI

The bad boys of piano

STAGIONE |

2010

teatro 5 lire assistito dall'editore

Sommario DANIELE LOMBARDI

The bad boys of piano

Musiche di

**Arthur Vincent Lourié, Franco Casavola
e George Antheil**

Coreografie **Ileana Citaristi, Tadashi Endo,**

Fredy Franzutti, Mario Piazza

Architettura scenica **Franco Purini**

Costumi a cura di **Anna Biagiotti**

Regia **Beppe Menegatti**

Consulenza musicale **Francesco Sodini**

Disegno luci **Patrizio Maggi**

CORPO DI BALLO DEL TEATRO DELL'OPERA

Nuovo allestimento

Teatro Nazionale

11, 12, 13, 14 marzo 2010

Sommario

L'anima musicale dei cantieri industriali di Anna Cepollaro	15
Daniele Lombardi <i>The bad boys of piano</i> Futurismo & futurismi	19
Marco Maria Tosolini Parolibere di controstoria musicalante	27
Enza Milanese Il Futurismo e l'arte figurativa: verso l'arte totale	37
Michele Porzio Filosofia del futuro	43
Francesco Reggiani "La divina commedia è un immondo verminaio per commentatori"	53
Federico Mastrigli La mostra futurista al "Costanzi"	57
Studiare con l'Opera Guerra ideale e guerra reale di Clizia Savoia	63
Studiare con l'Opera Il Futurismo: testimone o antagonista nella cultura italiana del primo Novecento? di AA.VV.	67
Argomento	73
Synopsis	75

Daniele Lombardi

The bad boys of piano

Futurismo & futurismi

The bad boys of piano è un'escursione nella musica del Futurismo in forma di concerto pianistico, con realizzazione scenica di balletto ed altre sorprese, uno sguardo sulla vasta sperimentazione internazionale che prese il via dal primo *Manifesto di Fondazione del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti, scritto cento anni or sono.

Marinetti ebbe il grande merito di aprire una visuale sulla modernità con un'azione che in poco meno di sei anni provocò un'incredibile produzione in tutte le arti, e questa partenza fu sicuramente il fenomeno più importante del primo Novecento non solo in Italia, visto che poi il poeta fu soprannominato "Caffeina d'Europa". Oggi chiaramente appare come fino all'inizio della Prima Guerra mondiale la sua visione di una nuova arte abbia avuto questo ruolo fondamentale per tutto l'attraversamento del Novecento. La prospettiva storica mostra anche come nei decenni successivi si siano prese poi strade diverse, con le ramificazioni di varie avanguardie e interazioni tra utopie artistiche e orientamenti più o meno condizionati dalle vicende della storia.

I compositori che si ascoltano in *The bad boys* sono stati per alcuni aspetti dei "ragazzacci", ma meritano oggi più attenzione sulle loro sperimentazioni che solo in parte hanno un aspetto provocatorio, perché da questo atteggiamento sicuramente anticonformista è nato un panorama nuovo, che necessita di un punto di vista comparativo, ricordando che in quei primi decenni del secolo scorso nasceva il mondo audio-visuale nel quale oggi viviamo.

Futuristi, Cubisti, Espressionisti, Astrattisti, Suprematisti e tanti altri *-isti* sono stati il sintomo che la vita moderna avrebbe usufruito di nuove tecnologie e che la percezione visiva ed uditiva era matura per una unione che oggi tutti viviamo nella quotidianità.

È stato un emozionante momento storico, quello delle avanguardie, fatto di una nuova dimensione che volgeva l'attenzione al teatro, microcosmo del cambiamento epocale, sfociato poi nella radio (Marinetti fece agli inizi degli anni Trenta delle *Sintesi per il Teatro Radiofonico*), nel cinema sonoro, che rese inutili le sonorizzazioni dal vivo nelle quali credeva Russolo e i suoi Intonarumori e infine nella televisione, *magic box* che ha concentrato tutto, senza mai togliere allo spettacolo dal vivo il suo fascino.

Arthur Vincent Lourié

Quando Marinetti andò in Russia nel febbraio del 1914 per presentare il *Futurismo*, trovò una iniziale forte resistenza da parte di artisti e letterati russi che rivendicavano alla loro arte la paternità di questa avanguardia con un manifesto firmato tra gli altri anche da Lourié. Tra *Primitivismo* e *Futurismo*, alla scoperta delle più avanzate realizzazioni sonore negli ambienti di avanguardia parigini e viennesi, Lourié (cognome francesizzato dal russo *Lur'é, Vincent* in onore di Van Gogh, *Arthur* di Schopenhauer, *Sergejevich* nome russo), riveste un ruolo di principale importanza nella musica pianistica russa degli anni Dieci.

Sviluppò un personalissimo processo, la cui cifra essenziale venne via via a definirsi nella *frammentazione*, isolando patterns entro silenzi intesi come vuoti sonori, portando agli estremi confini quella dilatazione della risonanza che già possiamo trovare nelle ultime opere di Franz Liszt.

Il processo di sublimazione, reso possibile anche dalla crescente frammentazione in episodi isolati e immersi in un vasto silenzio, giunge a *Formes en l'air* - à *Pablo Picasso* (1915). Scritto con una notazione innovativa su molti pentagrammi separati a blocchi, prevedeva l'estemporanea scelta delle durate dei silenzi tra un frammento e l'altro da parte dell'esecutore. Può essere considerato un esempio di composizione *cubista*, con stesura che anticipa l'impatto sonoro dei primi *Klavierstücke* di Karlheinz Stockhausen.

Questa stagione creativa di straordinario interesse per ricerca linguistica si chiude con la rivoluzione d'ottobre del 1917, quando Lourié abbandonò la spinta modernista verso un misticismo che lo ricondusse a una espressione più tradizionalista.

A tutt'oggi questa produzione di Lourié ventenne non è molto conosciuta, e lo si deve alla difficoltà di reperimento delle sue opere in quanto Lourié, agli inizi degli anni Venti, fu investito di incarichi ufficiali da parte delle autorità sovietiche, ma fuggì dalla Russia in occasione di un viaggio ufficiale a Parigi; entrò sì in contatto con Igor Stravinskij, con Ferruccio Busoni a Berlino e tanti altri, ma perse tutto il suo passato e la sua musica divenne introvabile, sia in Russia che nel resto dell'Europa.

Successivamente emigrò negli Stati Uniti nel 1941, quando arrivarono a Parigi le truppe tedesche, e passò gli ultimi anni della sua vita semiconosciuto, a scrivere musica da film, con scarse esecuzioni dei suoi precedenti lavori.

Alfredo Casella

Nato a Torino nel 1883, morì a Roma nel 1947. Famoso pianista e compositore, non volle mai definirsi *futurista*, anche se i suoi *Trois pièces pour pianola* (1917) potrebbero oggi rappresentare l'opera pianistica più emblematica nello spirito del Futurismo.

Ebbe comunque un rapporto diretto con Fortunato Depero e Gilbert Clavel, partecipando con *Pagliacci* (la musica di *Pupazzetti*) alla serata dei *Balli Plastici*, per il Teatro dei Piccoli a Roma, nel 1918.

Nel numero 4-5 della sua rivista musicale «Ars Nova», pubblicata a Roma (a.III, 1919), Casella pubblicò nella prima pagina una vera e propria *diffida*, scoraggian-

do chiunque a chiamarlo *futurista*. Nel 1917 fondò la *Società Italiana di Musica Moderna* e nel 1923, con Gabriele D'Annunzio e Gianfrancesco Malipiero, la *Corporazione delle Nuove Musiche*.

Il suo sperimentalismo audace era dunque parallelo al Futurismo anche nell'opera *Il deserto tentato*, mistero in un atto di Corrado Pavolini che Casella scrisse nel 1937 e che fu rappresentato a Firenze per il Maggio Musicale di quell'anno. In quel lavoro sviluppava la tematica aviatoria con l'imitazione del rombo degli aeroplani e questi aspetti lo vedono molto vicino agli intenti futuristi di venti anni prima, allorché Pratella aveva scritto l'opera *L'Aviatore Dro*.

A Firenze Casella presentò, nella stessa serata storica della *prima* del *Pierrot Lunaire* di Schoenberg, per gli Amici della Musica, alla Sala Bianca di Palazzo Pitti (1 aprile 1924), il *Concerto per due violini, viola e violoncello* eseguito dal Quartetto Pro Arte di Bruxelles. Pubblicò importanti volumi tra i quali *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (1923), *21+26* (1930) e, con Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestra moderna* (1950).

Virgilio Mortari

Nato a Passirana di Lainate, in provincia di Milano nel 1902 e scomparso a Roma nel 1993, Mortari fu allievo di Pizzetti ed ebbe una fertile vena di compositore, scrisse opere, composizioni sacre e molti lavori strumentali. Ebbe una visione non lontana dal neoclassicismo del suo maestro e si dedicò molto a lavori di didattica e composizioni per l'infanzia, sempre con solido impianto compositivo e felice vena melodica, ma alla fine degli anni Dieci il suo incontro con Marinetti determinò un suo momentaneo interesse per il Futurismo e produsse un *Fox-Trot Futurista* per il Teatro della Sorpresa, che pubblicò in una versione disegnata da anonimo con vignette umoristiche e pentagrammi ondulati e liberi nello spazio della pagina. Scrisse anche due liriche per canto e pianoforte su testo di Marinetti e una composizione-lampo, una rara sintesi teatrale musicale dal titolo *Dramma-Sinfonia*, nella quale il pianista suona un brano di qualche secondo mentre un uomo in frac corre da una parte all'altra della scena e il sipario si chiude.

Aldo Giuntini

Aldo Giuntini era nato a Carrara nel 1896, morì a Modena nel 1969. Scrisse molti brani sintetici per pianoforte dal titolo *Sintesi Musicali Futuriste*; dopo un primo fascicolo, pubblicato a Carrara nel 1928 (Helios), restano molto più interessanti sintesi come *Il Mare*, *Angoscia a tremila metri* o *Le macchine*, pubblicata in *Stile Futurista* insieme al *Manifesto dell'aeromusica* (Torino, a.l n.2, agosto 1934). In un articolo su *Futurismo - Aerovita* (a.III, n.66, 1 maggio 1934), Marinetti ne cita alcune altre a tutt'oggi disperse, mentre se ne possono ascoltare alcune in un raro disco a 78 giri realizzato con Giuntini (Columbia 1931).

Partecipò al *Canzoniere futurista amoroso guerriero* (Savona 1943, Ist. grafico Brizio) con composizioni per canto e pianoforte come *Fuor dai dotti orizzonti*, su testo di Marinetti: disegnata da Acquaviva, la musica assumeva un curioso aspetto, disegnata con note triangolari come piccole bandierine.

A metà degli anni Trenta andava sperimentando uno strumento per produrre

della musica microtonale, che chiamò *Iperfonio*, specie di pianoforte a due tastiere accordate alla distanza di un quarto di tono e amplificato con la possibilità di controllare mutazioni di volume mediante una pedaliera.

Fu estensore di vari manifesti, tra i quali il più importante è il *Manifesto futurista dell'aeromusica - sintetica geometrica e curativa* (in «Stile Futurista», a.1, n.2, Torino, agosto 1934) e scrisse anche altri quattro manifesti molto tardi, dal 1938 al 1942, (apparsi sulla «Rassegna Musicale»): *La sintesi-brevità: essenza pura della musica*, *La macchina - come passione futurista e ispirazione musicale*, *Verso il terzo stato dell'essere* e infine *La rivoluzione essenzialista*.

Silvio Mix

Silvio Mix era nato a Trieste il 30 dicembre 1900 (il padre si chiamava Riccardo Micks, di origine ungherese, la madre Erminia De Re), alla vigilia della Prima Guerra mondiale si trasferì a Firenze con la famiglia

A Firenze, Mix cominciò a partecipare alle serate futuriste che venivano a volte organizzate al Salone Materazzi in via Martelli, da Botto in via Cavour o alla prima Galleria Permanente Futurista che l'editore Ferrante Gonnelli aveva aperto.

Scrisse e diresse l'*Introduzione Sinfonica* all'opera *Sardanapalo* nell'aprile del 1919 al Teatro della Pergola, e nello stesso anno, in dicembre, si ripresentò nuovamente alla Pergola con l'*Intermezzo sinfonico del Metadramma "Astrale"* op.32/2.

Nel 1921 scrisse, insieme con Franco Casavola, le musiche per gli spettacoli del Teatro della Sorpresa di Francesco Cangiullo. Nel 1924 compose il balletto *Psicologia delle macchine* e *Bianco e Rosso*. Sono del 1926 le musiche di scena di *L'angoscia delle macchine*, dramma di Ruggero Vasari che doveva essere presentato a Parigi, al Théâtre Art et Action, e per gli spettacoli della pantomima futurista, sempre a Parigi, al Théâtre de la Madeleine, ma che fu all'ultimo momento sostituito non si sa perché con musiche di Edouard Autant. Compose anche le musiche per il balletto *Cocktail* di Marinetti e quelle per *L'estasi di Santa Teresa* di Vittorio Orazi.

Scrisse anche brani pianistici che tentavano una trasposizione sonora di quadri di Antonio Marasco e di Enrico Prampolini, ed altre pagine pianistiche tra le quali il *Profilo Sintetico Musicale di Filippo Tommaso Marinetti* e *Omaggio a Stravinsky*.

Compose un *Quartetto* in tre movimenti: *Preludio*, *Notturmo* e *Scherzo*, una *Sinfonia* per il romanzo di Marinetti *Mafarka il futurista*, una *Sinfonia umana e fantastica* ed alcuni *Inni*, come quello delle *Corporazioni*, o quello *Imperiale*.

Di ritorno da Parigi, dove viveva da molti mesi non in buone condizioni di salute, Mix morì a Gallarate nel 1927, lasciando un notevole numero di composizioni molte delle quali fino ad oggi mai più eseguite.

Franco Casavola

Nato a Modugno (Bari) nel 1891, morì a Bari nel 1955. In una lettera del 1 ottobre 1922, Filippo Tommaso Marinetti scrisse a Franco Casavola:

Ho sentito al pianoforte *Tankas*, *Quatrain*, *Gioielleria Notturna*, *Laila* e *Muoio di sete*.
Mi hanno rivelato un forte originalissimo ingegno musicale. Saremmo lieti, noi futuristi, di avverti con noi nella lotta contro il vecchiume...

Il musicista raccolse quest'invito con entusiasmo e aderì ufficialmente al movimento futurista, cominciando a comporre molta musica sotto l'influsso dei manifesti futuristi di Marinetti e poi quelli specificatamente musicali di Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo, tutti datati tra il 1909 e il 1914.

Nel 1924 pubblicò manifesti teorici sulla musica e i suoi rapporti con la scena teatrale e la visualità: *La musica dell'avvenire*, *Le sintesi visive* (con Luciani e Bragaglia), *La musica futurista*, che conteneva *L'opera in musica, le atmosfere cromatiche e le versioni scenico plastiche...*

Nel 1924 pubblicò con le *Edizioni Futuriste* di "Poesia" anche un curiosissimo volume dal titolo: *Avviamento alla pazzia*, con la prefazione di Marinetti. Prese anche coraggiosamente delle posizioni molto scomode e pericolose nei confronti dell'autarchia culturale che il regime fascista stava in quei mesi sempre più imponendo. La più audace sarà la sua difesa del Jazz, non soltanto in scritti teorici, ma anche nel suo linguaggio compositivo, nel clima d'autarchia culturale che disegnava un'arte musicale con caratteristiche molto lontane dal Jazz.

Nel 1927 ebbe un profondo ripensamento e decise che il Futurismo non corrispondeva più alle linee della sua ricerca, improntata su un raffinatissimo gusto timbrico e un animo molto più lirico, dunque dette la notizia di aver lasciato il Movimento Futurista.

In seguito al suo ritiro dal Futurismo disse di aver distrutto tutta la musica scritta in quel periodo, ma per fortuna così non fu, e oggi possiamo restituire a Casavola una dimensione storica che lo pone, insieme a Silvio Mix, tra i compositori sperimentali più interessanti degli anni Venti in Italia, sicuramente allo stesso livello dei cinque compositori che Massimo Mila definì "la generazione dell'Ottanta": Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Ottorino Respighi (che fu maestro di Casavola), Ildebrando Pizzetti e Franco Alfano.

Sperando sempre di ritrovare la partitura ancora data per dispersa di *Anihccam del 3000*, balletto con il sottotitolo *Interpretazione e riproduzione dei movimenti e rumori delle macchine*, divenuto famoso per le foto dei costumi meccanici, possiamo riascoltare la *Fantasia Meccanica* per orchestra, la musica di scena per *Tre Momenti* di Luciano Folgore, sempre per orchestra dove sono utilizzati anche gli *Intonarumori* di Russolo e la *Danza dell'Elica* per ensemble.

Nella composizione di liriche per canto e pianoforte troviamo pagine futuriste come *La canzone di Uriele* - il cui testo è costituito interamente da fonemi asemantici -, *Campari*, breve pagina che è uno dei primi Jingles pubblicitari della storia, *Fox Trot Zoologico* di sapore cabarettistico. Scritte nell'arco degli anni Venti, *Tankas*, *Quatrain* e le altre precedenti liriche che aveva ascoltato Marinetti, presentano una grande raffinatezza timbrica, una *allure* di sapore francese nel quale il clima armonico centrifuga da un possibile decadentismo attraverso inconsueti processi armonici a volte sorprendenti per la loro originalità.

Il clima estetizzante di queste composizioni forse prese spunto dal precedente rapporto tra testi poetici di D'Annunzio e le romanze di Francesco Paolo Tosti che era della generazione precedente, essendo scomparso nel 1916, e sia loro che Casavola di uno stesso ambito geografico e culturale.

Casavola fu un fine orchestratore, cogliendo in pieno l'insegnamento di Respighi, rivelando una forte capacità nella realizzazione di colonne sonore per il

cinema, soprattutto dopo la fine degli anni Trenta. Nel panorama dei compositori di quel periodo è una figura di spicco, sicuramente un riferimento per la storia del futurismo musicale, che ha coniugato felicemente impulsi di modernità a stilemi compositivi di solido impianto, in una sintesi che lo pone oltre la dimensione chiusa della cultura autarchica del suo tempo.

George Antheil

George Antheil (Trenton, 1900 - Los Angeles, 1959).

Anche in America arrivarono sotto aspetti diversi le risonanze del Futurismo italiano. Studiando le relazioni tra gli aspetti musicali del Futurismo e le avanguardie storiche degli inizi del Novecento in Europa ci s'imbatte nella figura di George Antheil, che a tutt'oggi è ancora quasi sconosciuto persino a chi si interessa in modo specifico della musica del nostro secolo. Si trovano notizie delle sue composizioni nel tanto prezioso quanto inesatto *Musica ex Machina* di Fred K. Prieberg e il suo nome appariva in molti libri sulla musica e sulle arti visive degli anni Venti. Eccentrico musicista, inventore ed endocrinologo, tenne molti concerti in Europa, facendo stampare sui manifesti: "pianista-futurista". Era fortemente attratto dal mito della macchina e realizzò *Ballet Mécanique*, scritto per l'omonimo film di Ferdinand Léger, che prevedeva sedici pianole sincronizzate, un'orchestra di percussioni e un motore d'aeroplano. Agli inizi degli anni Venti Antheil viveva in Europa e compose molti pezzi "futuristi" per pianoforte, vicino al mondo di Stravinskij del quale fu amico per un breve periodo, ma con un "étrit nouveau" più provocatorio teso a scandalizzare il pubblico benpensante. Scrisse pagine orchestrali, due concerti per pianoforte e orchestra, pagine pianistiche colme *Sonata Sauvage*, *Jazz Sonata*, *Mechanisms*. Amava definirsi "The bad boy of music" e intitolò così una autobiografia veramente curiosa, un'interessantissima e divertente descrizione del clima incandescente della Parigi di quegli anni.

Si deve a Charles Amirkhahian direttore musicale della Pacifica Ustener Sponsored Radio KPFA-FM di Berkeley, Ca. (USA), un ottimo lavoro di ordinamento del corpus delle sue composizioni. Amirkhahian ha scritto alcuni saggi su questa musica e sulla vita di Antheil, nei quali racconta gli aspetti curiosi e poliedrici della creatività di questo bizzarro artista. Aveva inventato un siluro insieme a Hedy Lamarr, aveva scritto articoli di endocrinologia per *Esquire*, fu membro onorario della polizia parigina, curò una rubrica per cuori infranti (*Boy Meets Girls*, sul «Chicago Sun Syndicate») ed una ulteriore serie di sorprendenti e divertenti attività. Esiste un film del 1923: *L'inhumaine*, del regista Marcel l'Herbier, nel quale una scena di un concerto mostra i tumulti del pubblico che protesta. Queste sequenze sono un interessante documento di prima mano su alcuni provocatori concerti che Antheil teneva, alternando l'esecuzione delle sue più audaci e rivoluzionarie pagine pianistiche a esecuzioni di opere più tradizionali di Cyril Scott, Debussy, Chopin e Albeniz. Non deludeva certo le attese di coloro che, sul manifesto che reclamizzava il concerto avevano letto, oltre al suo nome, la precisazione: "Pianista Futurista".