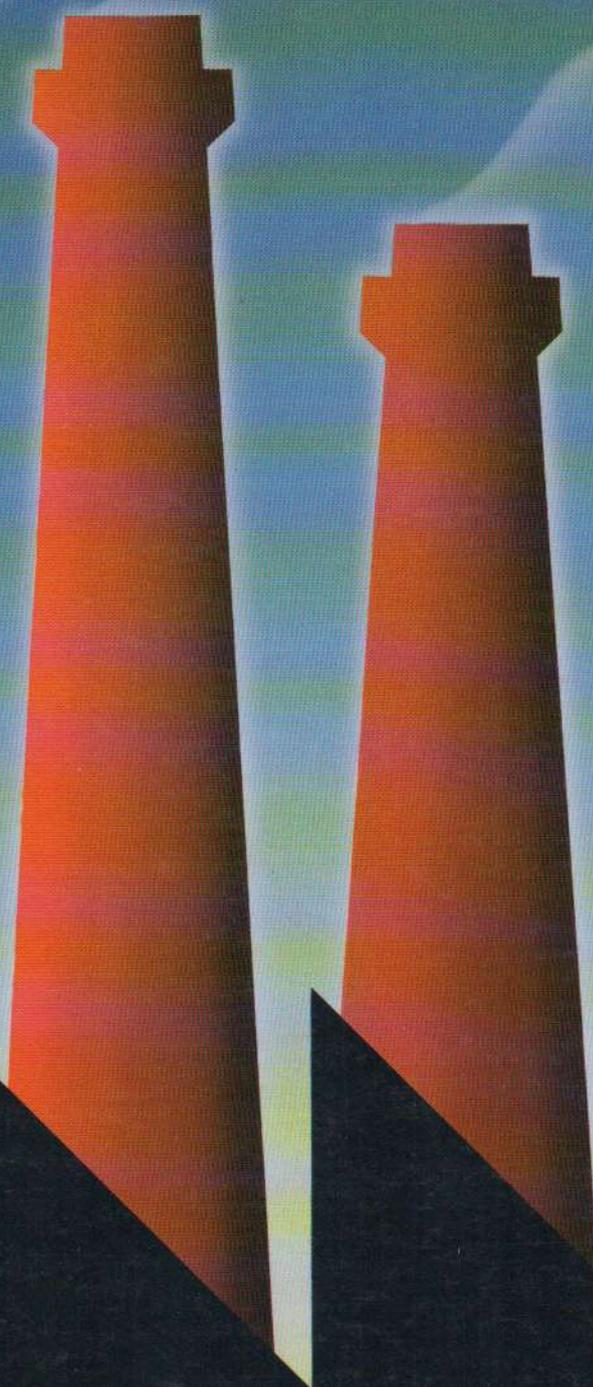


FRONTIERE D'AVANGUARDIA



GLI ANNI DEL FUTURISMO NELLA VENEZIA GIULIA

Silvio Mix
Musicista futurista

Daniele Lombardi

Docente di Pianoforte al Conservatorio di Parma

Era stato sempre un ribelle — da piccino non reggeva a scuola capiva subito ciò che agli altri voleva mezz'ora. Poi contro la regola delle buone famiglie, adorò le macchine e faceva il meccanico per suo uso e inventò motociclette, motori a scoppio e tante cose (aveva tredici anni). Poi girò il mondo di qua e di là, col genio della musica in embrione che già gli ardeva internamente. E d'improvviso, senza maestri né scuole, scrisse e diresse musica sua per i mutilati di Del Croix.

Stella Mix

Lo conobbi a Siena, nel corso di una "serata futurista", dove io suonavamo in orchestra preoccupatissimo di salvare il mio violoncello dal pericolo di lancio di vegetali, come allora era d'uso in dette serate. Ma la musica (tutta di Mix) mi colpì, come mi avevano colpito i Due Preludi per pianoforte pubblicati come inserto nella rivista musicale di Ricordi «Musica d'Oggi». [. . .]. Divenimmo subito amici e poco dopo ci incontrammo a Roma dove io mi ero recato per diplomarmi in violoncello a S. Cecilia e dove Silvio viveva (?) facendo il critico musicale del quotidiano «L'Impero». Ho detto "viveva": in realtà l'unica sua entrata erano le 500 lire mensili che Marinetti era faticosamente riuscito a fargli avere dal giornale. Allora era così.
Guglielmo Barblan

Era triestino e studiava a Firenze, dove abitava in Piazza del Duomo n. 4. Era orfano di padre, e viveva con la madre e lo zio. [. . .] Era un giovane di molto ingegno, ma se la passava assai male. Ci si vedeva tutte le sere. Si parlava, si polemizzava sulle questioni artistiche e musicali del momento.

Io organizzavo serate futuriste al Salone Materazzi, in via Martelli ed a via Cavour da Botto, o partecipavo a quelle del libraio editore Ferrante Gonnelli che aprì la prima Galleria Permanente Futurista. Durante la mostra Silvio Mix, al piano, faceva interventi estemporanei, improvvisazioni musicali su temi dettati dal pubblico. In qualche occasione c'erano tre pianoforti: allora partecipavano anche un altro amico triestino di Mix e il Maestro Boghen, professore al Conservatorio, strano tipo di artista, sempre coperto da un grosso cappellaccio.

Quando si facevano queste "improvvisazioni" il pubblico acquistava il biglietto d'ingresso: che serviva per pagare la cena a tutti, più lauta per il professor Boghen, mentre Mix invariabilmente mangiava riso e latte.

Antonio Marasco

Dicono i francesi che Cocktail fu il "clou" dello spettacolo. Io dico che fu invece il galoppo finale del puro sangue. [. . .] E la musica di Mix, del genialissimo Mix, era potente, ora divertente, ora caotica andava, veniva, saltava, fischiava, gridava, urlava, ci avvolgeva tutti nell'ebbrezza delle bottiglie di liquori che non potevano non mescolarsi in sublimi, potenti poetici cocktails.

Godò qui di notare che la musica del mio grande amico Mix è stata trovata da tutti i critici indiscutibilmente la migliore di tutto lo spettacolo.

Ruggero Vasari

In alto immensificandosi con la sua bacchetta, tutta grappoli di segnali rossi, Silvio Mix mi appare ora nell'atto di dirigere gli anguillamenti musicalissimi delle rotaie, i rimbombi delle stazioni ferroviarie, le squisitezze melodiche dei propulsori che si baciano sonnolenti, mentre la sua mano sinistra armata chiusa chiama disperatamente altri spiriti alla riscossa, altre potenti anime sonore perchè vengano a tenere la posizione conquistata da lui, caduto eroicamente morto non vinto sotto i colpi della vita passatista.

Filippo Tommaso Marinetti

Silvio Mix, mite e pensoso musicista, con capigliatura alla polacca e finanziaria 1830 (collezionava orologi).

Rodolfo De Angelis

Queste sono alcune sparse testimonianze sulla vita di Silvio Mix, che era nato a Trieste il 30 dicembre 1900 (il suo vero nome era Silvio De Re). Autodidatta (aveva cominciato a studiare con la sorella Stella), si era stabilito a Firenze e aveva iniziato a propugnare una visione futurista in musica attraverso la dilatazione, l'amplificazione di ogni attimo sonoro una coazione a ripetere di momenti di climax. Questa esasperazione espressiva sembrava scandagliare i parametri dello spazio e del tempo in un eccesso che si analogizzava con uno dei *topoi* più sintomatici della estetica futurista, il mito della velocità.

Nella realtà musicale italiana degli anni Venti, dominata dalla nascita e dal consolidamento del fascismo, vi fu una confluenza di molti compositori verso queste sintesi espressive, un coagulante iperverismo sull'orlo della crisi della potenzialità semantica del linguaggio tonale. Questa crisi, che con Scriabin ed altri compositori russi coevi era stata palesata anche attraverso una continua didascalizzazione del flusso sonoro (si vedano per esempio nella Decima Sonata per pianoforte ardue indicazioni per l'esecutore come: «avec une ardeur profonde et voilée», «avec une joyeuse exaltation», «avec une volupté douloureuse» e così via), non fece evolvere Mascagni, Pratella, Respighi e tra gli altri, Mix verso tecniche dodecafoniche, come nel resto d'Europa stava avvenendo. Questo non per mancanza di coraggio sperimentalista, legata alle tradizioni del canto e della danza, quindi a stilemi che si connotavano sempre e comunque nella tensione intervallare. A contraddire questa situazione di fatto non bastarono le intuizioni teoriche dei manifesti futuristi pratelliani o i rari ruggiti degli intonarumori di Russolo, né tantomeno le esperienze dodecafoniche di Alaleona. Il recinto di una autarchia fu quindi un limite preciso molto riduttivo, rispetto alle valenze centrifughe che la sperimentazione di quegli anni andava creando ovunque. La figura di Mix è da collocare in questo contesto, ma è da rilevare un'interessante vicinanza con Scriabin nella sintassi, anche se la espressività espansa del nostro si innerva di un senso epico in fondo attribuibile alla sua giovane età. Per esempio «Astrale», *Intermezzo Sinfonico del Metadramma* (op. 32-II), breve composizione per un colossale organico orchestrale, fu «eseguito a Firenze, diretto dall'autore, alla sala della S. Filarmonica, 23 dic. 1919», come riportato sul frontespizio della edizione (Bratti, Firenze), cioè quando Mix aveva ancora diciannove anni.

Sono molto significativi per la individuazione della sua poetica i *Due Preludi* (da gli «Stati d'Animo»), che furono pubblicati in «Musica d'Oggi» nel 1922 (Ricordi, Milano). Il primo, *Assai calmo*, evoca la scrittura pianistica di alcuni preludi di Scriabin delle opere 11 e 13, con il curioso inserimento di un glissando diatonico e un rilevante uso della contrapposizione grave — acu-

to nella stesura accordale. Il secondo, *Molto largo e drammatico*, aggiunge alla precedente contrapposizione di registri anche quella dinamica, per concludere in un «FFFF grandiosamente». Qui, questo dipanarsi di un'epicità appare una sfida all'attimo fuggente, un sintomo di afasia, purtroppo molto dopo, rispetto al successivo *horror vacui* già raggiunto anni prima da Schoenberg ed altri oltralpe.

L'istanza verista collega a Mascagni in modo diretto, il Mascagni che integrava le immagini filmiche di *Rapsodia Satanica* (1914) con una musica che aveva così fortemente influenzato il suo allievo Pratella (d'altronde non ci è dato sapere se Mix incontrò mai Mascagni). In musica il futurismo ha avuto realizzazioni che portavano in sé questa contraddizione di fondo: se da una parte lo spirito innovatore non conosceva remore e ostacoli, la formazione musicale di Pratella, Casavola e Mix, fu molto tradizionalista e provinciale, e non poteva essere altrimenti, anche se niente impedì loro di stringere rapporti con Stravinsky o altri, che allora sperimentavano aggregazioni sonore ben più audaci. Lo stesso Casella, contrario a definirsi «futurista» in quanto riteneva di essere «oltre», non evolvè in senso di libera sperimentazione, dopo la *Sonatina* per pianoforte (1916) e i *Trois pièces pour pianola* (1917), che rimangono pur sempre tra le cose più di punta della musica italiana di quegli anni. Molta responsabilità di questo forse è da attribuire al percorso storico-politico di quegli anni, alla trasformazione dell'Italia in un paese dei mass-media che permise al fascismo di prendere e consolidare un potere che aveva un rapporto diretto con le tipologie culturali di assente etichettatura. Si può quindi vedere come in quegli anni, dalla prima alla seconda guerra mondiale, tutto fosse in apparenza ampiamente trattato: concerti monografici su nazioni straniere, il *Pierrot Lunaire* a Firenze nel 1924 (quindi Schoenberg c'era), ma il clima di compartimentazione esclusiva era una realtà che allontanava quanto non sosteneva direttamente o indirettamente i miti del regime. Questi miti erano tutto ciò che poteva ricondursi a stilemi insegnabili e, al di là di questi, al processo stesso di apprendimento, per il quale ciò che è sperimentale è nocivo. Non si poteva infrangere il bicchiere entro il quale qualsiasi tempesta doveva essere contenuta. Mix era una espressione di questa temperie culturale anche nella veste di critico musicale del quotidiano «L'Impero», a volte con interventi assai violenti, come quello del 2 marzo 1926:

«[...] e che sia davvero l'ora di finirla con l'esecuzione di musiche di autori morti (quasi sempre tedeschi) che molto spesso annoiano e non interessano mai perché non rispondenti alla nuova sensibilità d'oggi [...] musiche ruderi che stanno assai meglio nelle biblioteche per le barbe e i rammolliti che alla luce del sole». In altri casi rivelava, oltre le buone intenzioni, di non



essere giunto all'orlo del bicchiere, sparando a zero contro Prokofiev in tournée in Italia, anche se dobbiamo attribuirgli il merito di aver coscienza della dimensione nella quale operava. In un saggio, *Musica d'oggi*, apparso in «Firenze Futurista» il 26 marzo 1922, prendendo le difese di Pratella affermava:

«Quando, or sono dieci anni, comparve il primo manifesto su la musica futurista, composto da F. Balilla Pratella, tutti o quasi tutti si scagliarono contro il coraggioso musicista romagnolo che aveva cercato di demolire il rancido convenzionalismo formale, di mettere in evidenza il basso e banale affarismo degli editori, l'incompetenza dei critici, e la camorra inevitabile delle giurie.

Ora i tempi sono un po' mutati: altrimenti non si spiegherebbe come, quasi sempre, il pubblico (parlo della massa, s'intende) ascolti fino in fondo, con attenzione, nuove composizioni più strambe e modernistiche assai della stessa musica pratelliana (per esempio di Malipiero, Schoenberg, Casella, Stravinsky, ecc. ecc.). Non dobbiamo perciò dimenticare che Pratella fu uno dei primi a scuotere l'apatia del pubblico italiano: cosa non facile, poiché bisogna riconoscerlo, qui da noi, in Italia, se per avventura qualcuno tenta di far qualcosa di nuovo, non naviga da vero in buone acque [...]».

Dal 1925 in poi il giovane compositore triestino coltivò un crescente interesse per la finalizzazione delle sue composizioni al teatro musicale e alla pantomima. Sono di grande importanza oggi i suoi sconosciuti *Commenti Sinfonici per «L'Angoscia delle Macchine»* op. 70 (sintesi tragica in tre tempi di Ruggero Vasari), scritti presumibilmente dopo il suo arrivo a Parigi. Nella realizzazione di questa tragedia teatrale, avvenuta a Parigi il 27 aprile 1927, la partitura di Mix non fu eseguita, perché sostituita da una polifonia onomatopeica e rumorista di Edouard Autant, forse anche in seguito alla morte di Mix (avvenuta il 1 febbraio 1927 a Gallarate, interrompendo un viaggio in treno di ritorno da Parigi). L'organico orchestrale di questi *Commenti Sinfonici* non è grande, ma prevede curiosamente due sirene e un insieme di ottoni fra cui persino il contrabbasso tuba. Per questa particolare orchestrazione, appaiono climi sonori inusitati che a volte fanno pensare alle *Feste Romane* di Respighi e la partitura ha senz'altro una sua forza anche in funzione di una esecuzione concertistica. I sette frammenti che la compongono sono:

1. Prefonia
2. Commento I
3. Interludio
4. Commento II
5. I Pantomima e Tregenda
6. II Pantomima
7. Finale

La composizione più squisitamente futurista di Mix rimane però il brano per pianoforte *Profilo Sintetico Musicale di F. T. Marinetti*, scritto nel 1923 per essere eseguito l'anno successivo nella tournée del Teatro Futurista. In questa pagina emerge un'altra delle caratteristiche non ancora valutate nel loro peso della poetica musicale futurista: l'estemporaneità. Dopo il *Manifesto sull'improvvisazione musicale*, firmato nel 1921 da Mario Bartoccini e Aldo Mantia, la pratica dell'improvvisazione fu lungamente svolta da Mix e questo *Profilo Sintetico* è un esempio sonoro di queste composizioni estemporanee. È probabile che alcuni titoli dei concerti di quegli anni corrispondano a queste improvvisazioni, come per esempio i *Pezzi Geometrici* (La piramide, la sfera), dei quali non si è mai più trovata traccia. C'è in questo modo di procedere anche il tentativo di rendere musicalmente qualche cosa di analogo alle compenetrazioni pittoriche, attraverso la giustapposizione di segmenti sonori spesso contrapposti egologicamente e dinamicamente. Qui emerge la debolezza della espressione musicale, intrinseca nella fisicità della sua manifestazione nel tempo, in quanto la compenetrazione tentata con l'esposizione di elementi in serie, anche se ravvicinata, provoca un ascolto che tende a integrare una logica strutturale nascente invece di persistere nella disgregazione dei nessi. Non si ha quindi in musica niente di così forte come l'impatto visivo di un Balla o un Boccioni, non solo per la diversa statura di artisti, ma anche, e soprattutto, perché l'arte spaziale può sintetizzare facilmente l'idea della simultaneità, quella temporale della musica no. Il *Profilo Sintetico* rimane una composizione isolata nel panorama della musica degli anni Venti, collegabile soltanto alla precedente suite per pianoforte di Alberto Savinio *Les Chants de la Mi-mort* (1914), che nasceva però da un procedimento di collage, anticipatore della prassi surrealista. Silvio Mix è dunque una interessante presenza che, pur nella esigua quantità di composizioni a tutt'oggi recuperate, dimostra un *côte outsider* rispetto ai compositori ormai ufficializzati come «Generazione dell'Ottanta» (Malipiero, Casella, Alfano, Respighi e Pizzetti), una produzione molto originale e ricca di sollecitazioni cui si perdona un certo eclettismo in considerazione del fatto che la prematura scomparsa ha reso impossibile vederne la successiva evoluzione. Senza dubbio ci troviamo davanti, insieme alla musica di Franco Casavola, alle realizzazioni più interessanti della musica futurista, senza nulla togliere alla figura di F. Balilla Pratella, che ne fu l'animatore anche teorico.

Non si può però non ricordare che l'«Arte dei Rumori» di Luigi Russolo è stato tutto un altro discorso, una propulsione della sperimentazione musicale che solo oggi possiamo valutare in tutta la sua portata teorica, l'unica espressione veramente proiettata nel futuro, alla quale oggi molti musicisti devono riconoscimento.

Composizioni di Silvio Mix

Orchestra

Astrale (1919), intermezzo sinfonico del metadramma, op. 31-II (Bratti Firenze)

Commenti Sinfonici per «L'Angoscia delle Macchine» (1925), op. 70, per l'omonima sintesi tragica in tre atti di Ruggero Vasari

Quartetto d'archi

Preludio, Notturmo e Scherzo (1924), op. 45 (L'Odierna, Roma-Firenze-Trieste)

Pianoforte

Sardanapalo (1919), introduzione sinfonica dell'opera in 4 atti

Due Preludi (da gli «Stati d'Animo») (1922)

- assai calmo
- molto largo e drammatico
(Ricordi, Milano)

Profilo Sintetico Musicale di F. T. Marinetti (1923)
(L'odierna, Roma-Firenze-Trieste)

Crepuscolo d'Agosto s.d.

Canto e pianoforte

Inno dell'Italia Imperiale (1925),
(Mignani, Firenze)

Opere perdute

Orchestra

Inno Futurista «Omaggio alla Sintesi»

Cocktail, per l'omonimo balletto di Marinetti

Bianco e Rosso, per l'omonime trisintesi cromatiche di Marinetti

L'Estasi paradisiaca di S. Teresa, su testo di Vittorio Orazi

Ritmi Spaziali Meccanizzati, realizzazione musicale del quadro di Enrico Prampolini, per arpa e orchestra d'archi

Psicologia delle macchine, per l'omonimo balletto di Enrico Prampolini

Sinfonia Umana e Fantastica

Rapsodia Veneta

Pianoforte

Pezzi Geometrici

- la piramide
- la sfera

Valutazioni liriche

delle forze plastiche di un paese, della vitalità di un bevitore
(commenti musicali a quadri di Antonio Marasco)

Violoncello e pianoforte

Sonata Sintetica, op. 27

Tramonto nel deserto arabico

Crepuscolo fantastico