

Da Russolo alla nuova spettacolarità musicale

Daniele Lombardi

Ricorderemo le vie trascorrenti velocissime con le loro case che scivolano e precipitano ai nostri fianchi. Ricorderemo la visione delle strade, goduta da un automobile lanciato a rapinosa velocità.

E tutte le linee verticali dei fabbricati, si sposteranno abbattendosi, rovesciandosi indietro. Tutti i rettangoli delle finestre, si faranno rettangoli inclinati e rombi allungatissimi.

Le case, come ventagli, si chiuderanno d'un colpo dietro a noi, in quel modo che se si fosse fatto percorrere a dei raggi partentisi da centri fissati sopra una stessa orizzontale di innumerevoli cerchi, relativi ad ogni linea, faciente parte della facciata delle case, le sezioni quarte di innumerevoli circoli: cioè gli archi di cento angoli retti formati dalle linee dei fabbricati e dalle linee emergenti orizzontali della immutata strada; e come se questi archi si fossero d'un colpo diminuiti diventando gli archi di angoli non più retti, ma sempre più acuti.

(Anton Giulio Bragaglia).

Qualche anno fa Edoardo Sanguineti individuava ⁽¹⁾ negli scritti di Mario Morasso le più rilevanti anticipazioni dell'estetica della velocità propugnata da Filippo Tommaso Marinetti fino dal suo primo Manifesto *Fondation et manifeste du futurisme*, pubblicato da Le Figaro di Parigi il 20 febbraio 1909. Già tre anni prima, infatti, il Morasso parlava di uscire dai musei e dalle accademie, da "depositi di anticaglie e di muffa" e con i mezzi più veloci, l'automobile, il tram elettrico, "correre

fra i nostri compagni che lavorano e che amano", correre "là dove si opera, dove si lotta, dove si crea, dove si vive". ⁽²⁾

La città è il luogo fisico dove l'immaginazione futurista ambienta la sua utopia; una città dove arte e vita si centrifugano insieme, dove la produzione ed il consumo sono in presa diretta e le cose, come le parole, sono bruciate nel momento stesso in cui sono vissute, nell'inceneritore di una assenza di passato.

Marinetti muove da un clima simbolista, con forti interrelazioni con la poesia e la prosa di Gabriele D'Annunzio, che nelle *Laudi* aveva parlato di "grandi metropoli moderne"; già nel primo manifesto, però, si delinea questa posizione anti-tradizionalista e la volontà di pertinentizzare la dialettica natura-cultura nello spazio urbano, quale espressione vitalistica del mito della velocità:

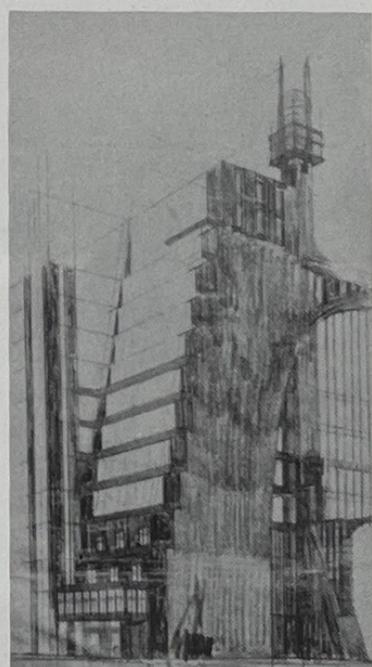
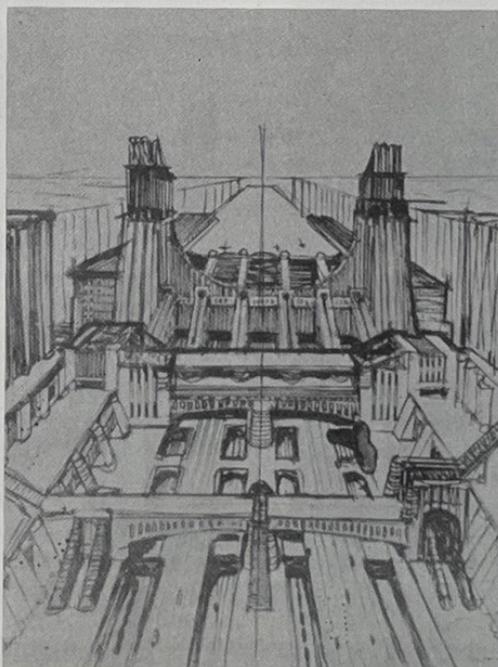
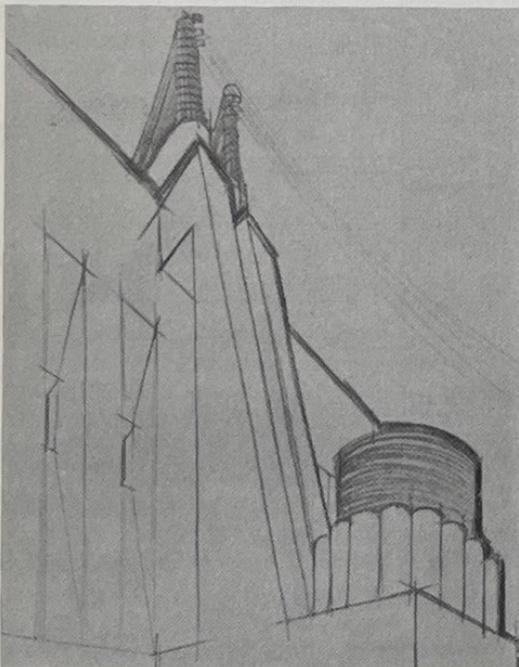
Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi

cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

La sua poetica conta in un risveglio della percezione, nel senso di adesione al mondo quotidiano, partendo dall'assunto di ricondurre tutta la materia sensibile a fenomeno artistico, quello che Umberto Boccioni definisce "trascendentalismo fisico", ⁽³⁾ e su questa strada il veicolo di conoscenza diventa, in maniera assolutamente empirica, l'intuizione. Al posto di un atteggiamento *scientifico-analitico* di conoscenza della materia – gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche – l'uomo, con una modalità *intuitiva-sintetica*, avrebbe dovuto "vincere l'ostilità che separa la carne umana dal metallo" fino ad ottenere un "uomo meccanico dalle parti cambiabili", liberato quindi dall'idea della morte.

Questa ipotesi di comportamento, che Francesco Flora inseriva in una generica esasperazione caotica dell'"antilogicismo bergsonian", ⁽⁴⁾ rappresenta indubbiamente un concreto tentativo di superamento concettuale, quindi nominazione esorcizzante, delle nubi create dalla nuova realtà imposta dal progresso tecnologico. La letteratura fantascientifica aveva ormai ceduto il passo a questa sorta di *epifania*, vissuta in una chiave contraddittoriamente simbolista e positivista al tempo stesso.

Marinetti è stato il primo artista del



Novecento, comunque, che ha percepito in Italia con determinazione e consapevolezza i segni del suo presente proiettato nel prossimo futuro, figure immaginifiche del nuovo habitat che Enrico Crispolti definisce una "immagine progettuale" del nuovo ambiente della "città del grande numero, La metropoli".⁽⁵⁾ La sua "nominazione esorcizzante" è un tentativo che si pone come costante griglia interpretativa ed operativa che lo porta nel suo specifico alla materializzazione del linguaggio con il "paroliberismo", producendo poi rimbalzi in tutte le altre discipline. Come si sa, il musicista ufficiale del primo futurismo è Francesco Balilla Pratella, che con i suoi tre manifesti redatti uno alla distanza di un anno dall'altro tra il 1910 e il 1912, dà un primo impianto teorico alla nuova concezione musicale.⁽⁶⁾ Ma Pratella non rinuncia ad una fideistica utilizzazione del rapporto intervallare come produttore di espressività, ma anzi lo rende il vettore di una poetica sulla soglia di una modalità quasi espressionista, il suo "stato d'animo generatore". "Per l'uomo - scrive nel *Manifesto tecnico* - la verità assoluta sta in ciò che egli sente umanamente". I vari aspetti della vita moderna per le sue relazioni intime con la natura sono per lui lo strumento del manifestarsi di un "rinnovamento perenne": *Cielo, acque, foreste, fiumi, montagne, intrichi di navi e città brulicanti, attraverso l'anima del musicista si trasformano in voci meravigliose e possenti, che cantano umanamente le passioni e la volontà dell'uomo, per la*

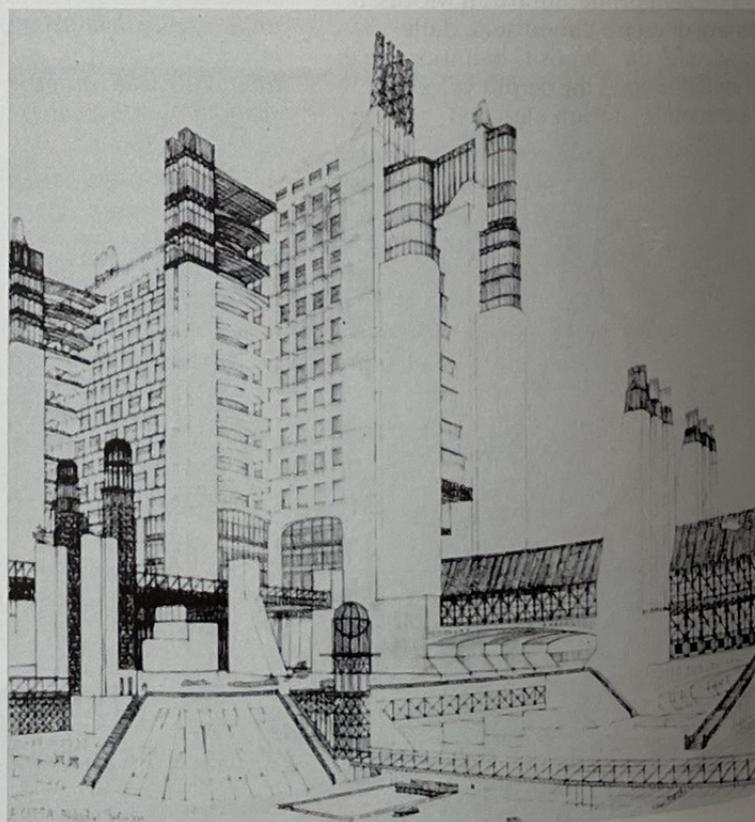
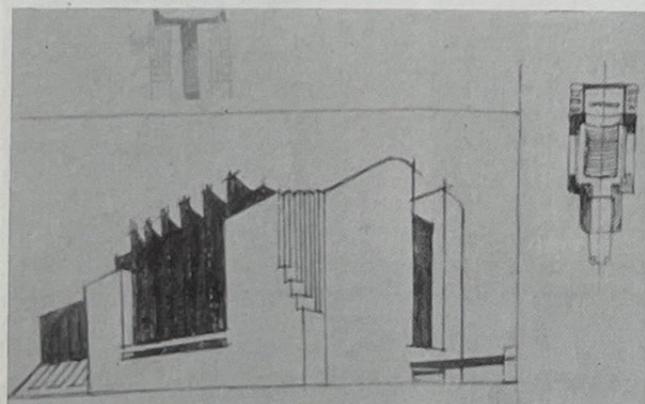
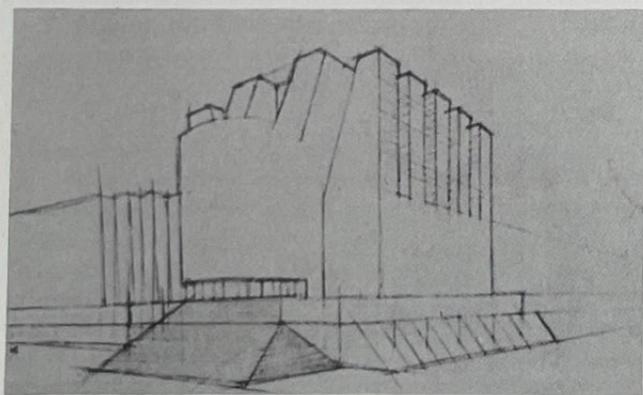
sua gioia e per i suoi dolori, e gli svelano in virtù dell'arte il vincolo comune e indissolubile che lo avvince a tutto il resto della natura.

Pratella era stato allievo, tra l'altro, di Pietro Mascagni e la sua scelta operativa risentiva fortemente di un clima provinciale dovuto al vivere lontano dalle grandi città, in una Romagna da cui difficilmente partire, alla volta della realtà che Marinetti gli proponeva. I suoi assunti teorici colgono soltanto indirettamente la ventata di allontanamento dalla sala da concerto per i nuovi spazi sonori, in realtà la sua opera dimostra come in sostanza la sua concezione musicale, pur perseguendo nuove strade, rimane ancorata alle forme che definisce massime espressioni della "sinfonia futurista": il "poema sinfonico, orchestrale e corale" e l'"opera teatrale".

Ben diversa e storicamente più importante appare oggi l'esperienza musicale condotta da Luigi Russolo. Spettatore attento ed affascinato della metropoli industrializzata, componente del gruppo futurista come pittore, Russolo si innesta ai manifesti di Pratella con uno scritto in forma di lettera-manifesto intitolato *L'Arte dei Rumori*,⁽⁷⁾ assumendo alcune asserzioni del compositore e sviluppandole con ben altra mentalità. Non essendo musicista professionista affronta il problema dell'utilizzazione del suono con l'ottica di un'analisi materica, trattandolo come un oggetto al di là delle possibili veicolazioni semantiche che la tensione intervallare, ancora nel lavoro di Pratella,

sottointendeva. Il suo punto di partenza è la percezione dello spazio acustico della quotidianità: *Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee.*

La visualizzazione di questo ambiente sonoro appare nel lavoro progettuale di Antonio Sant'Elia che a circa un anno di distanza da quello di Russolo, pubblica il suo manifesto *L'Architettura Futurista*,⁽⁸⁾ che ha radici nella concezione urbana delle tipologie architettoniche già propugnate dal suo maestro, il viennese Otto Wagner. In questo scritto anche Sant'Elia enuncia come un "imperioso problema" affrontare delle soluzioni avveniristiche delle tipologie abitative, formulando *La casa e la città futuriste*, luoghi dove "il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo". L'affinità di intenti tra i due è molto viva; dopo aver ribadito la perdita del senso del monumentale, del pesante e dello statico come necessità (siamo



ancora nel 1914), per "un arricchimento della sensibilità" del "gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce". Si veda come l'immagine della città di Sant'Elia si compenetri strettamente in quella russoliana:

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, debbono essere abolite e gli ascensori debbono inerpicarsi come serpenti di ferro, di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente "brutta" nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si estenderà più come un soppedaneo a livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transitivi necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi "tapis roulants".

Sant'Elia, nel gruppo "Nuove Tendenze", espone a Milano in una mostra intitolata *La Città Nuova* verso maggio-giugno del 1914; troviamo insieme a lui Mario Chiattono, autore della "Metropoli Moderna", architetto

che proviene dalla stessa scuola secessionista di Wagner.

I progetti di Chiattono appaiono forse più staticamente ancorati a masse e volumetrie che fanno pensare ad un proto-razionalismo. Qualche anno dopo, dal 1920, un altro architetto prosegue idealmente la ricerca di Sant'Elia, prematuramente scomparso; si tratta di Virgilio Marchi che cuce le teorie di Sant'Elia con quelle di Boccioni, a sua volta estensore di un manifesto (*Architettura Futurista*, 1914).

Anche scorrendo gli scritti di Marchi riappare l'immagine rumorosa che Russolo dava della città:

Costruzioni in cemento armato, ferro e vetro, di stazioni d'aeroplani e treni con funicolari e ascensori su diversi piani stradali, case e gradinate, aspetti verticaleggianti di vie bianchissime attraversate da agili cavalcavia, bocche lucide di sotterranei per raggiungere il livello di nascoste metropolitane o per uscire in alte piazze soleggiate. Chi è abituato alla bassa orizzontalità delle architetture meridionali e non pensa ai miracoli di grattacieli americani può credere a fantasie di un temperamento utopistico. Io penso che alcune vie di New York potrebbero avere l'aspetto della città di Sant'Elia con grande vantaggio dell'arte. Il grattanuvole americano è europeizzato dalle nostre baroccherie: quelli come piani, come armature, "silhouettes", come chiari e scuri studiati in un varietà calma d'equilibri e di armoniche battute. (9)

Marchi assume l'equivalenza teorizzata da Boccioni: DINAMISMO PLASTICO = COSCIENZA

ARCHITETTONICA DINAMICA, sommandovi delle valenze di carattere quasi espressionista. Il suo manifesto teorizza l'evasione dalla statica verticale e orizzontale, alla ricerca di un nuovo movimento plastico, espressione di uno "stato d'animo che per noi si impone come ricerca dello stile del nostro temperamento lirico".

... Marinetti afferma in un "manifesto" l'importanza del Varietà, quale vero teatro futurista.

Io penso: il Varietà è la vecchia "fiera", con la differenza che nella fiera le diverse esibizioni hanno luogo "contemporaneamente" in posti "diversi", nel Varietà in un posto "solo", "successivamente". - ... (Ferruccio Busoni).

Non essendoci stato un mercato, come nel caso delle opere di arti visive, le partiture di Luigi Russolo sono andate completamente disperse, se si esclude un frammento di sette battute pubblicato in un numero di *Lacerba* del 1914, che è l'inizio della composizione *Il risveglio di una città*. Scritto in particolare "grafia enarmonica", questo frammento era destinato all'esecuzione con gli *Intonarumori*, gli strumenti che Russolo inventa e brevetta per realizzare la sua *Arte dei Rumori*. Anche questi strumenti, che, come si può vedere in alcune foto dell'epoca, erano stati costruiti in un certo numero di esemplari, sono andati tutti distrutti, anche a causa della loro fragilità, perché realizzati in legno sottile ed altri materiali soggetti a deformazione per cause ambientali.

Regione Lombardia / Assessorato ai Beni e alle Attività Culturali
Centro Documentazione Arte Varesa



RUSSOLO: L'ARTE DEI RUMORI
1913 - 1931

Questo "bruitier italien", autore anche dell'"Arco enarmonico" e del "Russolophone", strumento più sofisticato che agglomerava insieme 12 intonarumori (anch'esso distrutto), rimane quindi nella storia della musica soltanto come teorico, ed è un peccato, perché la realizzazione che ho fatto di quelle sette battute del *Risveglio di una città* con alcuni intonarumori ricostruiti qualche anno fa, è risultata di una forza sorprendente come impatto sonoro. La stessa sorte di non concretizzazione delle proprie idee è toccata anche a Sant'Elia, del quale rimane un grande numero di importantissimi progetti e quasi niente di realizzato, se si esclude il monumento ad Alessandro Volta che è posto sulle rive del lago di Como, di fronte alla Villa Olmo, dove sono conservati moltissimi di questi progetti grafici. D'altronde è facile considerare che nel clima in cui si trovarono ad operare, in una Italia provinciale dove la cultura umbertina sarebbe poi confluita in quella del regime fascista, sarebbe stato impensabile che questi

artisti potessero trovarsi in sintonia con le loro idee così poco "istituzionali". Ottorino Respighi, la "Generazione dell'Ottanta" in musica e il funzionalismo monumentaleggiante in architettura sarebbero stati poi l'arte propiziata dal regime, teso a dare una immagine marmorea, incrollabile, di sé. Noi oggi possiamo avere i segni soltanto di questa corrente reazionaria che ha potuto esprimersi anche a spese delle espressioni come quella futurista, della quale si è filtrato soltanto gli elementi che facevano comodo. Si ha un'idea chiara di questo quando di rilegge, per esempio, ciò che è stato scritto in musica tra il 1920 e il 1930; lo stesso Alfredo Casella, che con Gianfrancesco Malipiero è forse la figura più significativa di questo periodo, quando fonda la *Corporazione delle Nuove Musiche* (1924), non cita neanche l'esperienza futurista, però negli stessi anni scrive un articolo intitolato *Del come un futurista possa amare Rossini*,⁽¹⁰⁾ scivolando sull'ambiguità del termine "futurista"

inteso come "modernista" in senso lato. Armando Gentilucci afferma che "il processo della *Generazione dell'80* era involutivo solo se rapportato a un'avanguardia come quella espressionista europea, che in Italia era stata pur oggetto di sbigottita e quasi incredula contemplazione, mentre il futurismo aveva dato poco o nulla in campo musicale, fuori della mera curiosità. Di qui il porsi della generazione dell'80, rappresentata da Casella, Malipiero, Pizzetti e dai più defilati e nostalgici (in direzione ottocentista) Alfano e Respighi, come gruppo di musicisti "avanzati", "moderni" rispetto ai compositori italiani veristi e tardoveristi, cui pure andava (ma non solo in Italia, si badi) il generale favore del pubblico;"...⁽¹¹⁾ Va rilevato oltre a questo, però, il sistematico tentativo di occultamento da parte dei cinque compositori nei confronti del futurismo; Gentilucci non tiene conto di una sconosciuta vasta produzione senz'altro minore, senz'altro non del livello di Malipiero e Casella, ma sicuramente non meno interessante di Alfano o di Pizzetti. Ma non è nei termini del successo di pubblico o di valutazioni "estetiche" che si pone questo discorso, bensì a livello di lettura storicizzante, ed in questa ottica la portata concettuale della musica futurista è molto al di là di quella della generazione dell'80. Sicuramente Pratella, Russolo e con loro, l'utopia di una musica in stretta relazione con la realtà della metropoli, oggi appaiono più vicini alla nostra zona d'interessi che non i drammoni storici di Pizzetti o i vari atteggiamenti arabizzanti di Alfano, che peraltro hanno avuto una loro grande stagione realizzativa nei teatri di tradizione (appunto) nell'arco dagli anni Trenta agli anni Sessanta.



¹¹ Cfr. Sanguineti, E., *L'estetica della velocità*, in "Duemila" n.6, Amburgo 1966, Uebersee Verlag.

² Cfr. Morasso, M., *La nuova arma - la macchina*, Piccola Biblioteca di Scienze Moderne, Torino 1906, Bocca. In particolare si consulti la quarta parte del libro, *Il visitatore del mondo*.

³ Boccioni, U., *La Scultura Futurista*, in "Manifesti del futurismo", Ed. di Lacerba, Firenze 1914, pag. 77.

⁴ Flora, F., *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano 1925, Ed. Mondadori, pag. 107.

⁵ Cfr. Crispolti, E., *Ricostruzione futurista dell'universo*, Torino 1980, catalogo dell'esposizione, *La metropoli futurista*, pp. 52-99.

⁶ I tre manifesti sono riuniti in Pratella, F.B., *Musica Futurista* Bologna 1912, Ed. Bongiovanni.

⁷ Russolo, L., *L'Arte dei Rumori*, Milano, 11 marzo 1913, Edizioni Futuriste di "Poesia".

⁸ Sant'Elia, A., *L'Architettura futurista*, Milano, 11 luglio 1914, Edizioni Futuriste di "Poesia".

⁹ Marchi, V., *Sant'Elia, architettura futurista*, in "Noi", Anno I, serie II, n. 2, maggio 1923, pag. 3.

¹⁰ Cfr. Casella, A., 21-26, Roma 1931, Ed. Augustea, pp. 55-60.

¹¹ Gentilucci, A., *La musica colta negli anni Trenta*, in "Anni Trenta", catalogo della mostra, Milano 1982, Mazzotta, pp. 403-408.

(continua nel prossimo numero)