

QUADERNI DI M/R 3

G. F. MALIPIERO
E LE NUOVE FORME
DELLA MUSICA
EUROPEA



Edizioni
UNICOPLI
Milano

Malipiero verso il futurismo: il mito della macchina

Daniele Lombardi

Pianista, musicologo - Firenze

(...) la carriera è la morte degli artisti.
(Gian Francesco Malipiero)

(...) le galline di Malipiero muoiono di vecchiaia.
(Igor Stravinskij)

Nell'arco del secolo scorso, maturando un'esperienza nell'uso degli strumenti, ai confini del virtuosismo, i compositori rivolsero la loro euforia descrittiva anche alla macchina, per la nuova dimensione che il suo uso andava creando nel mondo del lavoro e della convivenza. *Le chant de chemins de fer* (1846) per tenore, coro e orchestra, di Hector Berlioz, precede di qualche anno *Le petit train du plaisir*, ironica composizione di un Gioacchino Rossini pre-dada, ammiccante alla *Locomotive* di Alkan; Giacomo Puccini, poi, affacciato sul ballatoio del Novecento, scriveva una polka ispirata alla pila di Alessandro Volta intitolata *Scossa elettrica*.

Ma più che fare una elencazione di tutti questi lavori, dove l'intitolazione manteneva le promesse in modo più o meno ingenuo e divertente, è interessante rilevare che il mito della macchina in musica ha inizio nell'Ottocento con questi *pièces caractéristiques*, quasi in tempo reale con i primi prodotti della rivoluzione industriale, per poi trovare una espressione veramente considerevole per quantità e per qualità nell'arco dei primi venticinque anni del nostro secolo.

Tra le avanguardie storiche degli inizi del Novecento il Futurismo è stato il movimento artistico che ha agito da protagonista nello sviluppo di una estetica della macchina. Filippo Tommaso Marinetti sforna a getto continuo, tra il 1909 e la prima guerra mondiale, mani-

festi teorici che esaltano la nuova protagonista: da *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina* a *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. Luigi Russolo e Francesco Balilla Pratella interpretano in musica, con posizioni teoriche diverse, le idee di Marinetti, e Russolo è l'unico, in quegli anni, a realizzare una musica della macchina, con l'invenzione e l'utilizzazione degli intonarumori. Per avere una produzione che sia conseguente agli assunti più significativi di questi manifesti, bisognerà aspettare gli anni Venti, e con essi il secondo Futurismo del dopoguerra, nel quale si sviluppano forme di teatro musicale tendenti a portare sulla scena la macchina.

In quegli anni Ivo Pannaggi realizzò in collaborazione con Vinicio Paladini, un *Ballo Meccanico Futurista* la cui musica è descritta dallo stesso Pannaggi (SM 13, Roma, 20 gennaio-8 febbraio 1969):

“Alla musica fu sostituita una polifonia ritmica di motori, ottenuta orchestrando due motociclette collocate in un palco sopra la sala centrale nella quale si svolgeva l'azione principale.

Variando l'intensità dei rumori, accelerando o rallentando i tempi, si potevano manovrare fughe prolungate e insistenti, raffiche sincopate, scivoli e scoppi, soste e riprese immediate culminanti in rabbiosi crescendo”.

Gli autori del *Ballo Meccanico* firmarono anche un *Manifesto dell'Arte meccanica futurista*, al quale seguì pochi mesi dopo, siamo nel 1922, una ulteriore versione ampliata da Enrico Prampolini.

Il 10 gennaio 1924 andò in scena al Trianon di Milano un balletto meccanico di Fortunato Depero, intitolato *Aniheciam del 3000*, con la musica di Franco Casavola, musicista che nel 1927 distrusse tutta la sua produzione futurista che risulta vasta e interessante, da spezzoni e frammenti pubblicati in riviste futuriste. Il culmine di interesse nella tematica macchinistica viene raggiunto, in Italia, nel 1925, anno nella quale viene rappresentata a Parigi *L'angoscia delle macchine* di Ruggero Vasari, con musica di scena per grande orchestra di Silvio Mix (nell'organico sono previste anche due sirene).

Il momento favorisce anche imprese paradossali, come la Società di protezione delle macchine, fondata dall'aviatore Fedele Azari, con tanto di presidente Marinetti e membri fondatori, cioè, oltre ad Azari, Balla, Casavola, Catrizzi, Depero, Dottori, Escodamé, Gerbino, Pannaggi, Prampolini, Russolo e Spano.

Nell'ottica di una "ricostruzione futurista dell'universo" questa società avrebbe dovuto sostituire in tutto e per tutto la Società protettrice degli animali; scrive Azari nella parte finale del manifesto:

"Tale Società potrà avere funzioni e mezzi analoghi a quelli dell'attuale Società di protezione degli animali, anzi gradualmente si sostituirà ad essa.

Infatti la lenta ma continua diminuzione degli animali (cavalli, cani, belve, selvaggina, ecc.) nonché la prossima sostituzione dell'alimentazione artificiale a quella vegetale ed animale porteranno inesorabilmente alla totale spazzatura degli animali dalla terra".

Allontanandosi da queste visioni di apocalisse etologica, si possono delineare tre modalità che caratterizzano il mito della macchina in musica:

1. *mimesi cinetica*, la rappresentazione del movimento macchinistico mediante strutture ritmiche isocrone, ricorrenti e con forti accentuazioni;

2. *mimesi fonica*, la rappresentazione del rumore, inserito nella musica come possibile espansione timbrica;

3. *drammatizzazione uomo-macchina*, la narrazione di situazioni-eventi-emozioni scaturite dal rapporto dell'uomo con la macchina.

La *mimesi cinetica* e quella *fonica* vengono attuate negli anni 1912 e 1913 in modo determinante per la musica successiva, la prima di Sergej Prokofiev con opere come la *Toccata* per pianoforte, la seconda con i manifesti e gli intonarumori di Russolo.

Un esempio di *drammatizzazione uomo-macchina* è rappresentato dall'opera *L'Aviatore Dro* di Pratella, dove la tematica aviatoria si sviluppa come delirio di onnipotenza del protagonista, delirio comune a tutte le espressioni caratteristiche del Futurismo.

Le invenzioni scientifiche inducevano a fantasie tecnologiche e la fantascienza di qualche anno prima aveva lasciato il posto ad un tardoromantico slancio di idealismo che copriva di cenci ideologici una presa di coscienza della trasformazione in senso materialista che successivamente fu un fatto storico. Sia nella fantascienza che nei movimenti avanguardistici dei primi del Novecento, permaneva il soggetto uomo-eroe, in prima persona e al di là della tragedia, a combattere contro qualsiasi mostro e, a maggior ragione, contro quello meccanico, di forza inconoscibile, da dominare con eroismo.

Nell'*Aviatore Dro* serpeggia costante un senso di trasgressione: un balletto di fanciulle nude, un amore tra personaggi balordi, un dispendio suicida della vita dell'eroe; tutte notazioni moraleggianti da parte di un compositore che poneva lo "stato d'animo generatore" in contraddizione effettiva con le rivoluzionarie innovazioni tecniche e formali promesse nei manifesti teorici.

Nel mondo musicale di quegli anni il Futurismo stentò a entrare in contatto con i compositori che erano casomai attratti dalle culture straniere, soprattutto quella francese e tedesca, dove circolavano praticamente grosse innovazioni linguistiche. Nel 1913 Gian Francesco Malipiero è a Parigi ed assiste alla tempestosa prima esecuzione del *Sacre du printemps* di Stravinskij, esperienza che lascia una profonda traccia in lui, come afferma nella sua raccolta di saggi *Il filo di Arianna* (Torino, 1966, Einaudi):

"Nel 1913 facevo, a Parigi, la conoscenza di Casella il quale mi invitava a non partire prima di aver sentito la *Sagra della primavera* di un autore fino a allora a me ignoto.

Mi svegliai come da un lungo e pericoloso letargo la sera del 28 maggio 1913 avendo di fronte a me Debussy, D'Annunzio, Ravel, tutti interessati ad ascoltare la *Sagra della primavera*. Questo ricordo rimarrà sempre al centro di tutte le mie nostalgie" (p. 195).

Negli anni successivi Malipiero sviluppa una stagione creativa di estrema importanza, sia per la portata concettuale che per le modalità compositive; la sua sperimentazione, insieme a quella altrettanto importante di Casella, sono la punta più avanzata nel mondo musicale italiano. Era quindi inevitabile una convivenza con gli artisti futuristi. Ma sia Malipiero che Casella prendono le distanze dal secondo Futurismo, e la ragione di questo è probabilmente un sospetto di poca professionalità che i futuristi sollevavano nel mondo artistico circostante. Il crinale spartiacque tra i due musicisti e il Futurismo era un differente criterio di valore attribuito alla *mimesi fonica*: Malipiero era alla continua ricerca di radici nel passato contrappunto e di nuove semantiche legate a processi intervallari, condiviso pienamente da Casella teso alla ricerca di sovrapposizioni armoniche sempre più complesse, mentre Russolo teorizzava una orchestra di rumori, spazzando via le convenzioni compositive tradizionali e quindi un'evoluzione del

linguaggio conseguente alle esperienze passate. D'altronde la sua formazione era quella di pittore mentre per la musica aveva conoscenze limitate e semmai indotte dal fratello Antonio.

Agli inizi del Novecento era forse più forte che adesso il senso della formazione specifica dell'artista e se oggi Russolo troverebbe senz'altro un circuito di diffusione delle sue intuizioni, a quei tempi sarebbe stato, e lo fu, impossibile dargli uno spazio significativo nel panorama musicale italiano ed europeo. Si sa che nel 1914 fu ascoltato da tanti musicisti tra i quali Ravel e Stravinskij, poi successivamente nel 1930 da Varèse e Honegger, ma l'esperienza rumoristica fu guardata da distante anche perché molti dei concerti di intonarumori erano improvvisati e questa pratica si diffuse molto più tardi.

La posizione di Malipiero è di netta negazione teorica e pratica della introduzione del rumore nella musica, e con esso la progressiva indeterminazione del progetto compositivo. Nella sua raccolta di saggi ogni tanto accenna a questo argomento:

“Gide si preoccupa dell'avvenire *della musica che, abolite la consonanza e l'armonia s'incammina verso la barbarie*, e dice che *il suono venuto lentamente dal rumore ci ritorna, per farne che cosa?* Peccato che Gide non risponda a questo interrogativo. Il suono non è venuto dal rumore, ché la musica nasce dove finisce il rumore” (p. 276).

Altrove affronta il problema della musica elettronica, sempre in questi termini:

“Se la musica elettronica ci fa pensare agli *intonarumori*, inventati dall'ingenuo futurista Russolo e scomparsi fin dalla nascita, non vuol dire che per questo le venga negato il diritto di continuare i suoi tentativi, tanto più che i nuovi strumenti introdotti nell'orchestra (vibrafono, casseruole, fruste, famiglie di triangoli e di tamburi ecc. ecc.) riducono al silenzio non solo gli ex gerarchi dell'orchestra, ma pure la musica per se stessa, da ciò le delusioni, le incertezze e l'attuale caotica confusione” (p. 229-230).

Poi, più sbrigativo:

“L'elettricità invece da poco ha voluto trasformarsi in musica, dimenticando che il più grande nemico di questa è il rumore” (p. 261).

Quest'ultima affermazione è inserita nel capitolo dal titolo *La mac-*

china e la musica dove pare che risponda, dopo decenni, alla parte iniziale del manifesto di Russolo *L'Arte dei rumori*, in cui il futurista scrive:

“La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini. Per molti secoli la vita si svolse in silenzio, o, per lo più, in sordina. I rumori più forti che interrompevano questo silenzio non erano né intensi, né prolungati, né variati. Poiché, se trascuriamo gli eccezionali movimenti tellurici, gli uragani, le tempeste, le valanghe e le cascate, la natura è silenziosa” (Milano, 1913, ed. Futuriste di “Poesia”).

Dopo aver detto che si può definire il tempo presente la “civiltà delle macchine”, Malipiero aggiunge:

“Dobbiamo tenere le finestre chiuse per difendersi dai rumori, dalla polvere, dal fumo. Riposare senza coricarci non è più possibile. Nessuno ci aiuta a vivere (i domestici fino a un secolo fa erano *di casa*), le fabbriche hanno fatto disertare la campagna solo perché tutti vogliono andare verso il guadagno sicuro e sottrarsi ai rischi che rappresentano un passivo, ma che la natura equilibra con doni sublimi. Se il maltempo, ci toglie la luce e telefono siamo al buio, isolati, perduti; gli scioperi paralizzano la vita” (p. 262).

Evidentemente il suo volontario porsi come *outsider* ritirandosi dalla scena della musica italiana e facendo solo brevi apparizioni come autore, contribuì in lui a spingere sempre più lontano la sua vita e la sua musica dal rumore e dalle città che non fossero la silenziosa Venezia. Più che una contraddizione tra queste affermazioni e certe sue opere, si può parlare di dicotomia di tendenze, avvalorando ciò che di lui scriveva Guido Maria Gatti sulla rivista “Il Pianoforte” (Torino 1925, n. 5: *Musicisti contemporanei*. G.F. Malipiero):

“Per quanto l'affermazione possa sembrare audace e in qualche modo paradossale a coloro che hanno avuto occasione di parlare di arte con lui o di leggerne alcuno scritto, ci è impossibile rinunciare alla nostra precisa convinzione che la personalità del musicista sia da porsi tra quelle più spiecatamente romantiche apparse in questo secolo, cioè nel secolo che s'inizia sotto gli auspici, in arte, della più accesa ribellione al romanticismo”.

Questa immagine di Malipiero musicista romantico è la chiave di lettura che consente di inoltrarsi nel ventaglio di modalità formali ed

espressive, a volte ricco di apparenti contraddizioni, della sua produzione. La caratteristica che Gatti individuava nella sua espressione compositiva è stata indubbiamente comune ad una vasta produzione musicale italiana dei primi anni del nostro secolo.

Francesco Flora, nel suo *Dal Romanticismo al Futurismo* (Milano 1925, Mondadori), ponendosi il problema in modo chiaro, tenta di superare concettualmente il pessimismo romantico che individua nella impossibilità di unificazione dei dualismi, con lo spostamento verso una concezione etica "dell'uomo in relazione con il tutto". Nel paragrafo *Esaurire il romanticismo* scrive:

"Il romanticismo esprime tutte le forme dei dualismi e dei dissidi non superati: la materia contro lo spirito, la sopravvivenza della natura contro lo spiritualismo assoluto, l'adorazione del passato contro la modernità, e magari oggi, l'adorazione del futuro contro l'eternità" (p. 64).

L'"adorazione del futuro contro l'eternità" è la molla che ha scatenato la lotta al tempo ingaggiata dai futuristi, una lotta la cui tattica è stata velocizzazione ed isocronia macchinistica contro il cosiddetto "tempo naturale"; tattiche parallele ma di segno opposto rispetto alla incantata fissità timbrica dell'Impressionismo. Malipiero assunse elementi di ambedue queste tattiche, sia la scansione isocrona di una *mimesi cinetica* che la timbrica statica, nei suoi differenti momenti produttivi; tutto era immesso poi in una tecnica di assemblaggio che cicla e ricicla materiali senza volutamente svilupparli. Questo ha fatto sì che la sua produzione appaia carente di sostegni formali, ma la centrifugazione del sistema tonale gli imponeva comunque una trasformazione della semantica intervallare. Ne era ben conscio, quando scriveva:

"Viviamo l'età dell'atomo, il ferro e la pietra si possono polverizzare, ma forse più che altro viviamo l'attimo fuggente della velocità, sinonimo di suicidio. Come non esistono più le distanze pure l'intervallo fra suono e suono venne mutato" (p. 219).

La conseguenza abbastanza logica di questo assunto sarebbe stata una espansione della sfera timbrica al rumore, ma Malipiero non fece questo salto. Era intenso il travaglio di ordinamento delle esperienze e le differenze erano di carattere estetico; è interessante riferirsi a quan-

to scriveva Ferruccio Busoni nel *Saggio di una nuova Estetica della Musica* (1907, riportano in *Scritti e pensieri sulla musica*, Milano 1954, Ricordi):

“Le qualità transitorie costituiscono il “moderno” di un’opera; quelle immutabili la preservano dall’“invecchiare”. Nel “moderno” come nel “vecchio” c’è del buono e del cattivo, dell’autentico e del falso. In senso assoluto il moderno non esiste – in arte esiste solo il nato prima e il nato dopo: ciò che fiorisce a lungo e ciò che in breve appassisce. Ci fu sempre del moderno e dell’antico” (pp. 125-126).

Siamo di fronte alla atemporalità della nozione estetica, una iperbole assolutamente di carattere etico, ma arbitraria, in quanto, immediatamente dopo, Busoni aggiunge:

“Le forme artistiche sono tanto più durature quanto più si mantengono vicine all’essenza del singolo genere d’arte, quanto più si conservano pure nei loro mezzi a scopi naturali” (p. 126).

La storia gli dà ragione, anche se balza agli occhi l’impossibilità di una reale oggettivazione di questi assunti: quello che però merita di mettere a fuoco è l’intensa necessità, che questi compositori hanno avuto, di mutare l’assetto delle proprie radici, di andare avanti in una esperienza che stava cominciando a detrarre lo slancio soggettivo, che stava comunque uscendo di fatto dal romanticismo. Scrive Malipiero:

“La musica oggi esiste grazie alla non disinteressata esaltazione che si fa in tutto il mondo di alcuni compositori che vissero fra la seconda metà del XVIII secolo e la prima metà del secolo XIX, il nucleo dei cosiddetti classici” (p. 230).

L’ansia di rinnovamento, in contrapposizione con un culto mitizzante del passato, di un ‘nuovo’ passato, in senso antitradizionale, fa sì che si possa parlare di uno scollamento nel presente tra produzione compositiva e retaggio della assunzione didattica. Non a caso Malipiero esprime parole di fuoco contro i conservatori di musica, mentre Casella si adopera attivamente per una riforma oggi tutt’ora vigente anche se divenuta anacronistica, Busoni compie una esperienza non esattamente felice a Bologna, per poi assumere anch’egli, residente in Germania, un atteggiamento fortemente critico.

Quando Malipiero si occupa con Pratella e Pizzetti della *Grande*

Biblioteca Nazionale di Musica Italiana che Umberto Notari gli aveva affidato sotto-vate-spinto della presidenza di D'Annunzio, inizia una indagine veramente unica in quegli anni in Italia sulla storia della musica del Cinquecento. Ma se da una parte si può addebitargli questo criterio da restauratore appassionato, dall'altra Malipiero come e forse più di Casella è attento allo svilupparsi delle strade aperte nel senso dell'uso delle modalità compositive cosiddette 'd'avanguardia'. Mentre Casella dopo gli anni di Parigi non si è più voltato indietro verso il passato per altra ragione che tras-figurare o filtrare nella sua poetica le proprie radici, Malipiero conservò un atteggiamento, non certo feticcistico come quello di Pizzetti o raffinatamente speculativo come quello di Respighi, ma legato alla raf-figurazione, una forma di restauro conservativo che filtra spesso dentro le maglie di modalità apparentemente spregiudicate e pur sempre tendenti alla sensibile raffinatezza di soluzioni timbriche. Nella sua posizione di vincitore di concorsi di composizione e di intellettuale, oltre che di musicista di punta, viene carteggiato per esempio da Marinetti che quando nel 1919 scrive a Pratella di voler organizzare dei concerti futuristi e semi-futuristi cita anche Malipiero tra i musicisti da coinvolgere, insieme a Casella, Pizzetti e Bastianelli.

Nel 1918 Malipiero collabora ai *Balli Plastici* che, sotto la direzione di Casella, e la direzione coreografica di Depero e Gilbert Clavel, furono rappresentati per il "Teatro dei Piccoli" nel Palazzo degli Odeon a Roma. Il suo *Grottesco* per piccola orchestra era la musica de *I selvaggi*, una pièce costituita da tre scene sul coloniale, dal titolo: *Paesaggio tropicale - selvaggi rossi e neri - la selvaggia gigantesca ed il verde serpente*. Nella recensione della serata su "Il Tempo", Roma 17 aprile 1918, si legge:

"Abbastanza comica la colossale figura della selvaggia che partorisce innocentemente davanti al pubblico mediante due sportelli che le si aprono sul ventre, il quale appare una specie di camera magica e luminosa dove il neonato entrando subito in battuta incomincia grottescamente a danzare".

La *mimesi cinetica* è spesso presente in pagine pianistiche malipieriane, come il quarto brano di *Risonanze* (1918), che sviluppa dall'inizio alla fine un basso ostinato costituito da una scala ascendente-discendente di fa. La sua attenzione alla dimensione nuova che queste

sperimentazioni teatrali aprono alla composizione è sempre presente, e in questo senso si può parlare di un indiretto legame con il Futurismo, almeno in collaborazioni come quella con Achille Ricciardi per il *Teatro del colore*.

Nelle rappresentazioni al Teatro Argentina, che ebbero luogo tra il 20 e il 30 marzo del 1920, due pièces erano unite a musiche di Malipiero: *Lo schiavo* di Ricciardi e *Salomé* di Oscar Wilde. Ricciardi sperimentava una inversione dell'estetica del dramma realizzando azioni di luci e fondali colorati, con effetti dinamici del colore, protagonista dell'azione. Scrive Mario Verdone in *Teatro del tempo futurista*:

“Contrario a unire, in teatro, la musica alla parola, Ricciardi concepisce la messinscena di un testo poetico come la sua recitazione ed esplicazione gestuale situata nel contesto di una partitura a colori intesa a dargli più compiuta risonanza visiva. Ma musica è un fenomeno tutto auditivo. La parola tende invece a visualizzarsi: il colore può essere il mediatore più appropriato. Una partitura di colori aderisce al ritmo temporale di un testo drammatico, ne amplifica i valori visualmente, rendendo accessibile allo spettatore ogni significato più recondito” (p. 160).

Dobbiamo per un attimo raffrontare la situazione italiana con quella europea, dove il freno ideologico dell'autarchia non era così forte e un atteggiamento meno moraleggiante caratterizzava la maggiore libertà non soltanto formale ma anche della sostanza della produzione musicale. La locomotiva *Pacific 231* di Honegger muoveva i suoi stantuffi immaginari contemporaneamente a molte altre composizioni come *Ballet Mechanique* (1923) che George Antheil scrisse per l'omonimo film di Ferdinand Legér. Antheil occupa un posto particolare nella geografia della musica macchinistica, perché gran parte della sua produzione 1921-1927 è incentrata programmaticamente sulla *mimesi cinetica* della macchina. È del 1921 la *Sonata "The airplane"* per pianoforte, che precede di poco la *Sonata Sauvage* che, sposando “a la nègre” gli ingranaggi delle macchine del futuro con il flavour del primordiale, presenta nel tempo centrale uno dei forti momenti di effetto straniante che l'accoppiata arcaico-futuro determinano, se schierati insieme all'attenzione presente. Di Antheil vanno ricordati anche i *Preludi "Mechanisms"* e una formidabile *Sonata* per violino e pianoforte, la seconda che è del 1923. In Russia dopo la rivoluzione si sviluppa una

vasta produzione il cui protagonista è Prokofiev, ma dobbiamo ricordare anche il poco noto M. Matyushin che nel 1913 scrive un'opera dal titolo *Vittoria sotto il sole* e Mossolov, che nel 1919 scrive *Fonderie d'acciaio*. A queste si aggiungano opere come *Machines Agricoles* di Milhaud e le *Promenades* di Poulenc, testi di fermenti artistici molto più produttivi e stimolanti che non le estetizzazioni spesso velleitarie e con risultati ingenui che si operavano in Italia.

Verso gli anni Trenta Malipiero compone *Le Macchine*, composizione dall'inusitato organico che viene utilizzata da Walther Rutmann come colonna sonora del suo film *Acciaio* (1933) tratto da un soggetto di Luigi Pirandello. Nel film Rutmann sperimentò una vera e propria analogia visivo-sonora basata sulla musica di Malipiero, come le sequenze della "Sinfonia delle macchine" nelle acciaierie di Terni. Il regista precedentemente aveva realizzato una serie di films collaborando con altri musicisti; si ricordi *Opus I* (1918-19) con musica di Max Butting e *Opus III* (1923), per il quale esiste la partitura di Hanns Eisler. C'è anche un tardo ritorno di Malipiero alla poetica del macchinismo, rappresentato dal *Sesto Concerto* per pianoforte e orchestra da lui intitolato *Concerto delle Macchine*; siamo nel 1964 e la raffinata scrittura si basa nuovamente sulla tecnica di assemblaggio di spezzoni che si interpongono, ai fini della *mimesi cinetica*.

Francesco Flora, uno dei critici più attenti al mito della macchina, ha delineato forse meglio di tutti il rapporto tra macchinismo e l'estetica allora vigente in Italia; nella "Rassegna Musicale" pubblicò un articolo *I nuovi suoni*, nel quale si legge (Torino 1930, n. 5):

"Io vedo anche nella musica, affidata alla meccanica geometrica, la nascita di suoni nuovi. Non ho detto la nascita di un'arte nuova, perché la cosa non dipende dal nostro capriccio. Un'espressione d'arte che s'incarni in questi nuovi suoni, con consapevole intuizione, è forse nel grembo delle cose; ma si attuerà solo per opera di un artista. La macchina dei suoni è inerte, se da un artista non riceve l'impronta, che da suoni li muta in musica, da possibilità meccaniche in realtà spirituali di poesia".

Eliminato ogni legame coi secoli che precedettero quello che diede i natali a Mozart, Beethoven, l'arte musicale non ha più età, perciò nessuna profezia è possibile. L'avvenire della musica è strettamente legato alle incognite che il progresso prepara all'umanità; che cosa

potrà rappresentare la musica a un uomo che va a sorbire una tazza di caffè sulla luna, tanto per distrarsi e cambiare aria? (Gian Francesco Malipiero).