



RIVISTA DEL COMUNE DI LIVORNO

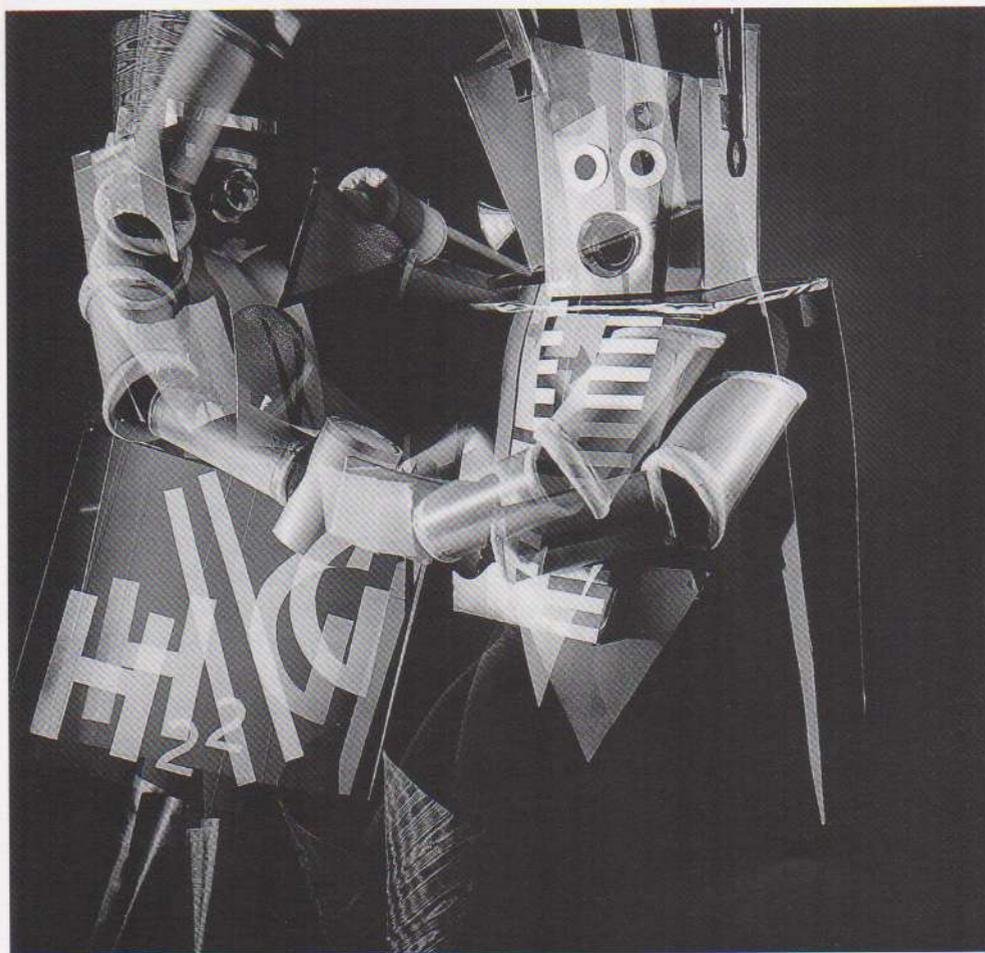


COMUNE NOTIZIE
GENNAIO-MARZO 2000 - N. 29 n.s.

REDAZIONE: LIVORNO, P.ZZA DEL MUNICIPIO, 1
TRIMESTRALE SPED. IN A. P. COMMA 20/C ART. 2 LEGGE 662/96 FILIALE DI LIVORNO

RUMORI FUTURI
PERCORSI SONORI DEL FUTURISMO MUSICALE

Rumori Futuri suona oggi come tamburi lontani. Al lontano 1913 risalgono ormai i ruggiti degli Intonarumori di Russolo e l'eco del clima di

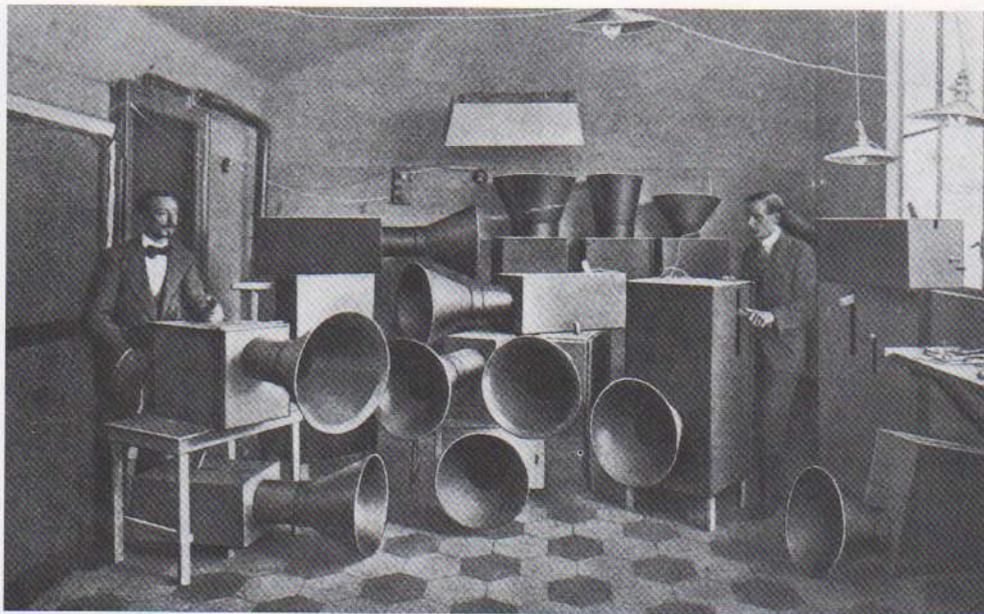


Danza Meccanica, Compagnia Pier Paolo Koss



Times Wide World
NOT FOR FLYING—The 26-year-old George Antheil is shown in a 1927 photo looking at an airplane propeller and other noisemakers used in the New York premiere of his "Ballet Mécanique." The work is now on an LP disk
 Abbildung zu einer Besprechung der Schallplattenaufnahme des "Ballet Mécanique" in der New York Times, 1956

Foto con didascalia uscita sul "New York Times" nel 1956 in occasione della pubblicazione di un disco LP con il *Ballet Mécanique* di George Antheil



Luigi Russolo e Ugo Piatti nel laboratorio degli intonarumori a Milano (foto in *L'arte dei rumori*, Milano 1916, Edizioni Futuriste di Poesia)

sperimentazione spregiudicata è ormai confuso al rumore di fondo incessante della nostra realtà quotidiana.

L'occasione di questo ciclo di concerti offre una chiave di lettura di una memoria storica sulla quale l'informazione a tutt'oggi non è certo molto diffusa.

Il nostro punto di vista, all'inizio del terzo millennio, troverà in questi eventi musicali una serie di elementi che appaiono contraddittori, ma la molteplicità di esperienze e di esiti ben suggerisce il fermento che il futurismo di Marinetti ha messo in moto sulla scena europea. Col senno di poi, dopo mezzo secolo di esperienze che dal suono-rumore hanno attraversato un incredibile panorama di possibilità grazie alle tecnologie in continua evoluzione, si può vedere oggi come in questo complesso intrico di esperienze ci siano tempeste nel bicchiere, voli pindarici, ma anche gli inizi di percorsi dei quali a volte si conoscono molto bene soltanto i tratti successivi.

Oggi che siamo nel futuro di quel passato, si tenga conto che dopo più di settanta anni si ha l'occasione, per la prima volta con questo ciclo di concerti, di riascoltare un complesso di composizioni dimenticate che sicuramente modifica in qualche modo l'interpretazione della storia della musica di quegli anni.

Parecchie cose forse suonano datate ai nostri orecchi, ma *Rumori Futuri* assolve alla sua funzione nell'approfondire quei cambiamenti in atto tra avanguardia e tradizione.

TEATRO DAL VERME

Martedì 21 Aprile 1914 Ore 21

GRAN CONCERTO FUTURISTA D'INTONARUMORI

Precederà
un discorso di MARINETTI

Esecuzione
delle 3 spirali di rumori intonati
composti e diretti da
LUIGI RUSSOLO

inventore dell'Arte dei Rumori:

1. Risveglio di una città.
2. Si pranza sulla terrazza del Kursaal.
3. Convulso d'aeroplani e d'automobili.

Orchestra di 18 intonarumori

8 rombatori	1 gorgogliatore
8 erpilitori	8 ululatori
8 scoppiatori	1 scrosciatore
8 stropicciatori	1 affilatore
1 ronzatore	

Questi nuovissimi strumenti elettrici
furono inventati e costruiti

da **LUIGI RUSSOLO** e **UGO PIATTI**

Invitiamo il pubblico milanese ad ascoltare serenamente, senza ostilità preconcetta, questo Concerto d'Intonarumori (nuova ventata acustica armoniosa, non cacofonica) di cui gli è riservata la primizia.

ORGANIZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Carlo Carrà, 11 - MILANO

Locandina del concerto tenuto a Milano al Teatro Dal Verme il 21 aprile 1914

Il Suono Rumore

L'Arte dei Rumori di Russolo espandeva nel pensiero compositivo le teorie di un nuovo mondo sonoro in analogia con quello che Marinetti aveva pensato con le parole in libertà. Il rumore entrava a far parte della materia sonora possibile nella costruzione del progetto musicale.

L'indagine della forma

L'apertura a tutte le possibili novità, sia teoriche che pratiche, dalla musica atonale, politonale, a quella protododecafonica, al poliritmismo, al microtonalismo, a qualsiasi invenzione. Sostanzialmente era una lotta all'accademismo, alle convenzioni, con gesti a volte romanticamente coraggiosi e iconoclasti, a costo di atteggiamenti *naives* o dilettanteschi.

Lo sconfinamento dei generi

In una dimensione spettacolare dove tutto si intreccia e si mescola contaminandosi, dall'opera al cabaret, dalla musica da camera al music hall, alla canzonetta napoletana...

Le forme di nuovo teatro musicale

La necessità di mutare quindi anche le convenzioni spettacolari, introducendo la pantomima e le musiche di scena al posto dell'opera tradizionale, con nuove forme di balletto, di uso delle tecnologie spettacolari etc.

L'improvvisazione

La creazione estemporanea, più o meno guidata fino alla totale libera improvvisazione di tutta l'orchestra.

Oggi si può tentare una valutazione diversa dell'esperienza musicale del futurismo, e il dibattito su questa produzione può essere riaperto da prospettive più filologiche rispetto alla semplice informazione sulle idee che le hanno generate.

Mix, ma anche Casavola, sono veramente una scoperta, anche se siamo lontani da figure come Stravinskij o Schönberg, ma certamente allargano il campo della conoscenza di un momento storico che fino ad oggi era preso in considerazione soltanto per i cinque musicisti che Massimo Mila chiamò *generazione dell'Ottanta*: Franco Alfano, Alfredo Casella, Gianfrancesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi.

DISSONANZA

Verdi diceva "torniamo all'antico", oggi si potrebbe sostituire con "facciamo un passo indietro". Credo che ciò che è successo nei primi venti



Fotogramma del film *L'odissea di don Giovanni* (prod. Cines), oggi disperso



Manifesto della conferenza di Benedikt Livsic (*Il Futurismo italiano e russo*) e di Arthur Vincent Lourié (*La musica del futurismo italiano*) tenuta a Pietroburgo l'11 febbraio 1914, in risposta a Marinetti



Luigi Russolo (foto in *L'arte dei rumori*, Milano 1916, Edizioni Futuriste di Poesia)

anni del Novecento sia fondamentale per capire l'evoluzione successiva di tutta l'arte e la musica contemporanea. Credo che tutt'oggi l'informazione sulle avanguardie storiche dell'inizio del secolo sia molto approssimativa; si è spesso tentato da parte di molti critici una specie di Bignami che è troppo riduttivo rispetto alla complessità di presenze e di situazioni che hanno avuto uno stretto ruolo di interdipendenza.

A settantaquattro anni di distanza mi sembra quanto mai opportuno occuparsi in modo organico anche di *Dissonanza*, serie di tre fascicoli che Giannotto Bastianelli e Ildebrando Pizzetti fecero uscire nel 1914 a Firenze, editi dalla Libreria della Voce. Si trattava di una piccola antologia di "composizioni musicali italiane moderne", con una scelta di quelle che apparivano ai redattori come le opere più di avanguardia del momento. Dopo tutto quello che era successo l'anno precedente (basti citare la *Sagra della primavera* di Stravinskij che tanto scandalo aveva fatto a Parigi nella sua prima esecuzione), la polemica tra consonanza e dissonanza, tra grazioso ed anti-grazioso, tra passatismo e futurismo, era accesissima. Bastianelli e Pizzetti mossero questa iniziativa, con l'appoggio di Malipiero, anche perché sentivano la necessità di allinearsi con il vento di sperimentazione che in quel momento in tutta l'Europa viveva la sua autostoricizzazione anche nell'autonominarsi.

Nominare è possedere, oggi lo sappiamo bene anche senza scomodare Eco. Quindi in questi musicisti emerge la presa di posizione di un'e-

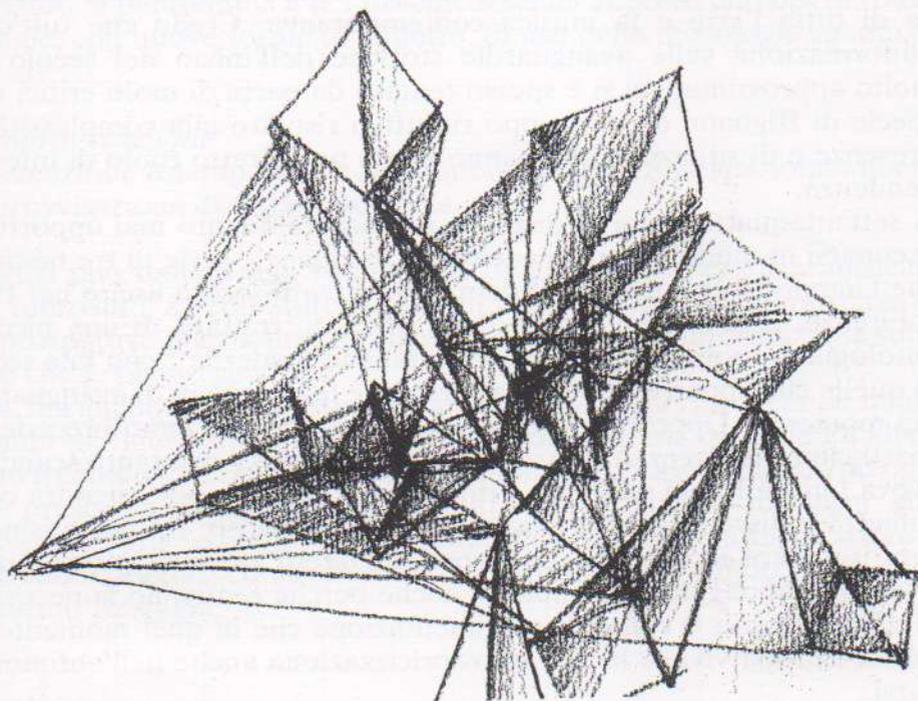


Silvio Mix nel 1924

mancipazione della dissonanza, la volontà di rinnovamento che oggi in proiezione storica appare la vestizione nel campo della musicologia ufficiale di tesi espresse immediatamente prima da Pratella e Russolo nei loro manifesti futuristi. Non va dimenticato che Bastianelli e Gasco furono tra i pochi a parlare positivamente di quelle “simpatiche vespe rombanti”, come li definì successivamente Stravinskij. Quindi, mentre Russolo girava incompreso le manovelle degli intonarumori, questa era la punta parallela di una sperimentazione ben più professionale sul piano della “composizione”, ed è un peccato che queste due realtà non abbiano potuto a quel tempo fondersi e trovare in alcuni musicisti quel salto concettuale che avrebbe potuto produrre una nuova musica più ricca di valenze per l’oggi.

Ma non è il caso di congetturare con il senno di poi, la cosa invece essenziale è quella di poter finalmente ascoltare in modo organico questa musica, farsi un’idea al di là di ciò che su di essa è stato ed è scritto. In genere questo è un fatto abbastanza raro, perché la logica del mondo concertistico tende sempre di più a consolidare il repertorio e a relegare la marginalità a sbrigativi cenni critici.

Credo che ci sia stato un grosso salto nell’arte e nella musica a cavallo tra le due guerre mondiali, salto che ha distanziato l’attuale sperimen-



Giacomo Balla, *Forme rumore* (1911), disegno su carta cm 17 x 11



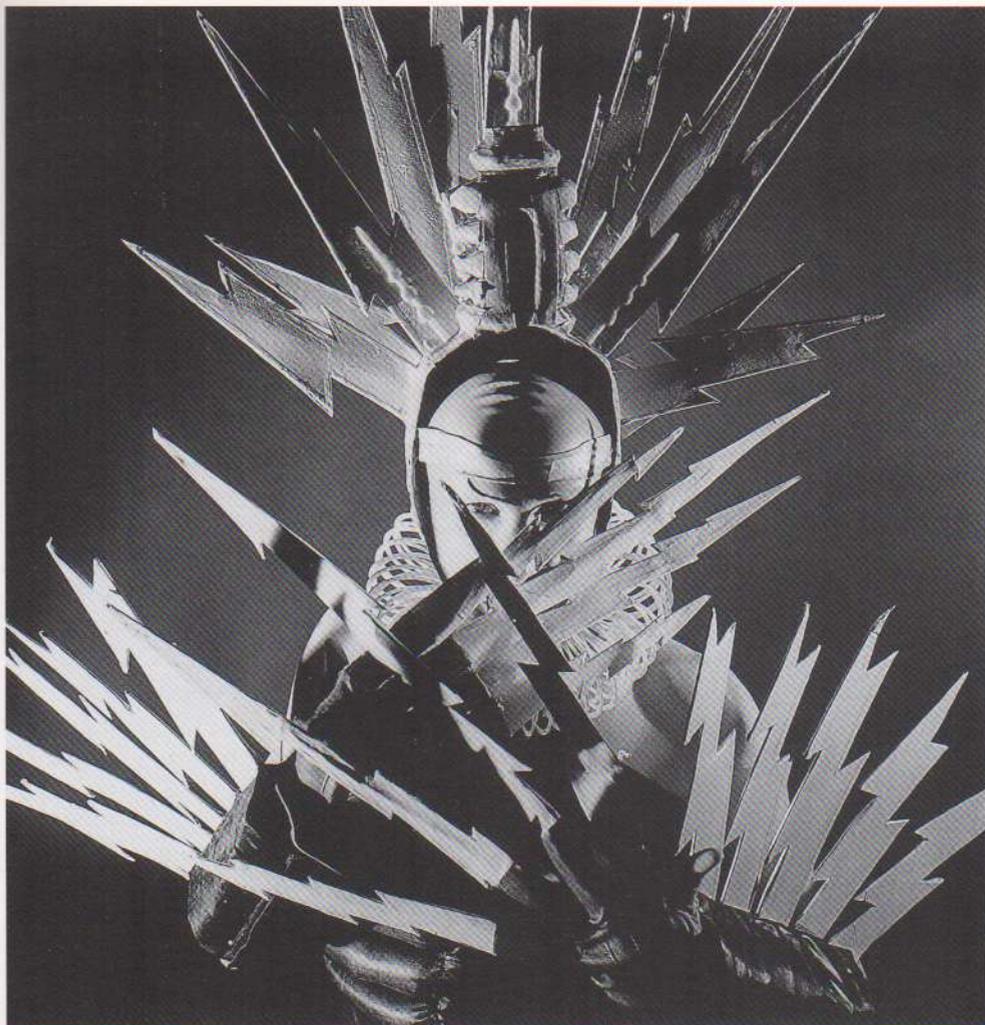
Francesco Balilla Pratella nel 1924

zio ad un musicista o a un critico sul futurismo musicale, ci sentiremmo rispondere che è stato assai deludente rispetto a quello letterario e pittorico. Qualche buona idea teorica, ma composizioni di scarsissimo valore; gli intonarumori: poco più che cassette di legno da fruttivendoli... Effettivamente, in musica è mancato un artista del livello di un Boccioni o di un Balla, tant'è vero che, per esempio, Francesco Cangiullo reputava Stravinskij la massima espressione futurista. Oggi però abbiamo un grosso inconsapevole debito nei confronti di tante innovazioni teoriche e pratiche, senza dubbio originate dai tre manifesti di Pratella e dagli scritti di Russolo. Va riconosciuta a Ferruccio Busoni la paternità delle radici di questa concezione di rinnovamento musicale, in particolare nel suo *Entwurf einer neuen Astetix der Tonkunst* (Trieste, 1907), letto e fatto leggere da Marinetti. Busoni non era e non sarebbe stato mai un futurista, ma fermo sulla soglia del suo tempo, uno sguardo all'indietro ed uno in avanti, ha visto lontano là dove altri, passando a gran velocità, non sono mai arrivati.

Con una modalità provocatoria e anticonformista il futurismo è stato la prima avanguardia che ha agito una sovrammissione dell'arte sulla vita, un tuffo nel quotidiano, nell'effimero, nella nuova dimensione che la tecnologia dischiudeva. Ecco qui che le Spirali di Rumori venivano a sostituire i giri di valzer, le Tavole Parolibere di poesia sonora le romanze di Tosti. L'Arte dei rumori, che il Russolo sviluppò dal 1913 al 1916, anno di pubblicazione del suo libro omonimo, è un momento essenziale per l'evoluzione della musica contemporanea. La nuova concezione di allargamento del campo di suoni, implicante una poliritmia, ha aperto la porta alla *musique concrète* di Pierre Schaeffer e via via a tutta la musica elettronica successiva. "Il suono" scriverà Malipiero "non è venuto dal rumore ché la musica nasce dove finisce il rumore".

Le operazioni e le idee dei musicisti futuristi sono state preziose anticipazione ed indicazioni raccolte dai compositori degli anni Settanta. Allorché tutte le discipline artistiche parevano fondersi di nuovo in un'espressione coalizzante di teatro, il riferimento alla prima avanguardia storica del Novecento era inevitabile. Ma assai scarsa è l'informazione specifica. Pochi conoscono per esempio il saggio dei fratelli Corradini, *L'arte dell'avvenire*, scritto nel 1910. Non è stato mai più rappresentato *L'aviatore Dro* di Pratella, dopo la messa in scena del 1920 a Lugo di Romagna; eppure, nella scena *I sogni* di quest'opera, definita da molti un polpettone futur-espressionista, è sperimentato per la prima volta in Italia, l'effetto combinato di suono e luce colorata. Questo da solo, a parte la tematica aviatoria, le tre donne nude in scena e gli intonarumori, ne motiverebbe una ripresa.

E poi, chi conosce i manifesti teorici di Franco Casavola? Questo musicista distrusse tutta la sua musica futurista nel 1927, compreso il balletto *Anthecan del 3000* e la *Danza dell'elica*, della quale però esiste ancora un manoscritto.

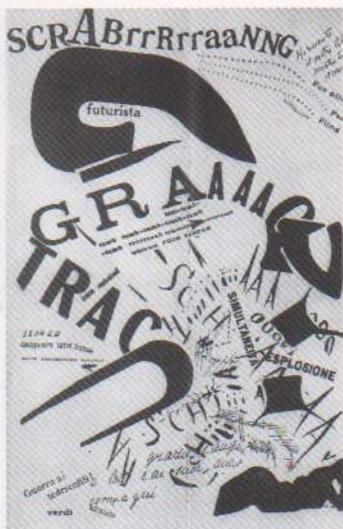


Danza elettrica, Compagnia Pier Paolo Koss

Un altro giovane musicista, Silvio Mix (futuristica trasformazione del cognome De Re), morì letteralmente di fame in treno a Parigi, dopo aver scritto cose di grande interesse come il *Profilo Sintetico Musicale di Marinetti* per pianoforte e la musica di scena de *L'angoscia delle macchine*, dramma di Ruggero Vasari.

Pur essendo a migliaia di chilometri da Varèse, questa musica oggi è più significativa storicamente di tanta altra eseguitissima. Anche la stessa prima composizione per orchestra futurista della storia, quell'*Inno alla vita - Sinfonia futurista*, che Pratella diresse nel 1913 al Teatro Costanzi di Roma, sarebbe oggi da riascoltare non nella versione addomesticata che l'autore ne fece nella prima metà degli anni Trenta, ma in quella originale, risaltata fuori recentemente.

Dopo la prima ondata dal manifesto di Marinetti del 1909 fino al 1916,



Filippo Tommaso Marinetti,
*Morbidezze in agguato + Bombarde
italiane. Parole in libertà*, in "L'Italia
futurista", anno II, n. 28, 9 settembre
1917, p. 4



Filippo Tommaso Marinetti al
pianoforte, intorno al 1909

molti musicisti si accostarono alle idee futuriste; lo stesso Malipiero nel 1918 era definito "semi-futurista", per non parlare di Virgilio Mortari che aveva scritto un Fox trot futurista per il Teatro della Sorpresa e faceva delle performances nelle serate futuriste degli anni Venti. Con l'etichetta futurismo insomma passava tutto ciò che era genericamente modernista. Lo stesso Casella che ne prese sempre le distanze e lo ignorò quando fece la Corporazione delle nuove musiche (1924), in quegli anni si appropriava dell'etichetta intitolando un saggio *Come un futurista possa amare Rossini*. Ma Casella, va detto, non aveva bisogno di etichette; i suoi *Trois pièces pour Pianola* nel 1917 sono tra le più straordinarie composizioni del tempo, futuriste o no.

L'improvvisazione, recuperata dopo un secolo rispetto ai concerti nei quali Chopin e Liszt si facevano dare temi dal pubblico e si cimentavano in creazioni estemporanee, viene teorizzata e praticata con il manifesto *L'improvvisazione musicale*, firmato da Bartoccini e Mantia. Nelle cronache del periodo appaiono molti nomi, come quello di Nuccio Fiorda, e aspetti curiosi, come il "macchinismo". Il Pacific 231, la locomotiva di Honegger, ha sbuffato anche da noi qualche anno più tardi, con la sintesi musicale *Le macchine* di Aldo Giuntini, l'aeromusicista, o la meccanocavalcata di *Cavalli + Acciaio* di Luigi Grandi.

Marinetti e il futurismo sono stato disarcionati dal fascismo che, una volta consolidatosi in Italia anche con l'aiuto più o meno diretto del vitalismo futurista, necessitava di marmorizzare anche la musica, di gerarchizzare e ristabilire una nozione di valori, opposta al fondo costituzionalmente svincolato da freni delle idee di questi ex-interventisti un po' troppo goliardici.

La storia musicale di quegli anni è stata scritta da chi ha prodotto opere nelle quali si ricercava un rinnovamento linguistico nell'uso dei materiali tradizionali, ma non una trasformazione, né del gioco spettacolare, né della sostanza di una produzione e di un uso della nuova musica.

Ecco perché, pur avendo destato l'interesse di Stravinskij, di Ravel e di Varèse, gli intonarumori e il Rumorarmonio di Russolo non hanno mai trovato una utilizzazione che ne assicurasse la sopravvivenza ai primi esperimenti.

Daniele Lombardi