

## I MANIFESTI MUSICALI

DANIELE LOMBARDI

“L'unica tradizione dell'Italia è quella di non averne”.

Luigi Russolo

Andando a sfogliare le riviste dei primi del Novecento come “Strand Magazine” o “La Lettura”, ci si imbatte in intere pagine di messaggi pubblicitari che per certi aspetti inducono a pensare ai manifesti futuristi. Oltre alla frequente somiglianza data, a volte, dalla impaginazione tipografica, si riscontra di fondo un meccanismo persuasivo, una retorica comune che nei manifesti è tesa a presentare un fatto artistico cercando un contatto, creando una interazione con modalità che per l'arte erano del tutto nuove.

Marinetti ha inventato ciò che in quel momento era nell'aria e che nessuno prima di lui aveva messo a fuoco sistematicamente: questa dimensione interattiva dell'arte, l'estensione di una possibilità comunicativa, che attraverso un testo scritto costruisce prima, durante e dopo, un contatto con l'opera d'arte secondo un concetto di “evento”.

Una delle maggiori caratteristiche del futurismo è stata quella di protezzare la forma, di creare una continua metamorfosi del rapporto spazio-tempo in un divenire che impedisce il congelamento di una canonicità. L'inarrestabile evoluzione vive della stessa modalità del manifesto scritto: in certi momenti è accusa contro una realtà avversa, conservatrice e sterile, a volte una definizione di campo, a volte un manuale per l'uso, a volte utopia, a volte un risveglio a realtà tangibili celate da meccanismi preconcepi e così via, tante cose concentrate in quattro pagine di agile lettura. Nell'approfondire questi aspetti sarebbe molto interessante conoscere le tirature di questi fogli che Marinetti ha diffuso con grande generosità e con strategie di comunicazione anticipatrici dell'odierna pubblicità, che non ha certo scopi alti come quelli di diffondere una idea di arte del futuro, per inquadrare il fenomeno dimensionandolo da un punto di vista quantitativo.

Andiamo con ordine. La storia dei manifesti musicali futuristi comincia quando, la sera del 20 agosto 1910, Pratella incontra per la prima volta Marinetti, con il quale era da poco entrato in rapporti epistolari. Marinetti si era recato a Imola su suo invito per ascoltare al Teatro Comunale l'intermezzo orchestrale *Visione Tragica* dalla *Sina d' Vargoun*, opera che aveva già dato una buona notorietà al giovane compositore di Lugo di Romagna, anche perché era la prima opera in Italia che aveva la particolarità di un libretto in dialetto romagnolo. Il successivo 11 ottobre Pratella scriverà il suo primo *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, segno ufficiale della sua adesione al futurismo, che indubbiamente fu per lui un bel salto rispetto alla cultura provinciale nella quale era immerso. L'incontro con Marinetti fu determinante e così influente che gli fece sopportare poi anche i dettami di una sua regia avvertita fin da quel primo scritto, come si può leggere in una sua lettera: “Alcune affermazioni di carattere polemico reclamistico e altre di carattere teorico e riferentesi a rapporti fra musica e macchina ... non sono state scritte da me e neppure pensate e spesso in contrasto col resto. E inventava e aggiungeva Marinetti di suo arbitrio e all'ultimo momento. Io poi mi sorprendevo a leggerle sotto la mia firma, ma la cosa era già fatta e il rimedio di una protesta in quel momento delicato e a base di equivoci non avrebbe giovato a nulla e a nessuno”.

Queste affermazioni provano quanto fin dall'inizio Marinetti abbia tenuto insieme la concettualizzazione comune alla base delle singole operatività in un unico fronte, concentrando l'adesione di tutti coloro che aderirono al movimento. Fin dall'inizio ebbe la geniale intuizione di affidare al manifesto un ruolo di ponte di comunicazione per esprimere gli intenti, le valutazioni, la collocazione nel presente e nel futuro per una lettura in progress del passato, con una informazione possibile e sintetica su modalità tecniche ed espressive. Questa indiscussa capillare paternità la si riscontra nella omogeneità di tutti i manifesti, naturalmente anche di quelli musicali, e questo è stato un fatto veramente nuovo nella storia, che non si è più ripetuto successivamente. Le altre avanguardie del primo Novecento che oggi definiamo "storiche", sviluppatasi tutte dopo il futurismo, non hanno avuto una figura centrale come Marinetti, non è successo con il cubismo, né con il surrealismo e così via: i gruppi che costituirono quelle avanguardie concertavano coralmemente, anche se molto spesso non pacificamente, l'intreccio delle proprie operatività, a monte della loro produzione artistica.

Pratella tenne fede alle aspettative di Marinetti nello sviluppare una teoria musicale del futurismo, e proseguì scrivendo altri due manifesti, *Manifesto tecnico della musica futurista* che uscì pochi mesi dopo (11 marzo 1911) e poi *La distruzione della quadratura* (18 luglio 1912). D'altronde l'inventore del futurismo ebbe a scrivere a Pratella del suo entusiastico consenso per ognuno di questi manifesti, anche se intervenendo a volte con quello che oggi si chiamerebbe un necessario "editing". Sul secondo scrisse: "... ho letto il Manifesto tecnico. Va benissimo. Vi si dovrà fare dei tagli per la solita questione delle dimensioni". Nel rispondere al terzo manifesto fa un commento agrodolce, sia pur comunque positivo: "... ho letto la tua 'Distruzione della quadratura' che mi sembra veramente formidabile e decisiva. Sono curioso di conoscere i termini da te impiegati per sostituire 'andante, allegro, allegretto' ecc. Scrivimi, per esempio, tutti quelli da te impiegati nella musica futurista per orchestra. Tengo moltissimo a questo dettaglio, poiché ti dirò sinceramente, che temo precisamente, su questo punto soltanto, tu non sia abbastanza futurista".<sup>3</sup> Il 21 febbraio 1913 ha luogo la prima esecuzione della *Musica Futurista, Inno alla vita*, op. 30 di Pratella, che egli stesso dirige a Roma, in occasione di una "Grande Serata Futurista" al Teatro Costanzi, sollevando una feroce contestazione.

In questo contesto diventerà essenziale l'ingresso sulla scena musicale del pittore Luigi Russolo, il quale è presente alla serata e prende spunto da quella esecuzione per stilare il suo manifesto *L'arte dei rumori*, che porta la data dell'11 marzo 1913. Dalla prospettiva di un secolo dopo si può dire che questo scritto segna una svolta teorica di enorme portata per la storia della musica degli inizi del Novecento. Introducendo l'idea di "suono-rumore", rendendo possibile pensare di costruire una forma musicale partendo da vibrazioni non regolari, cioè dai suoni della esperienza quotidiana, imitati con appositi strumenti che chiamò "intonarumori", Russolo compì una svolta decisiva che lo proiettò futuristicamente, anche se principalmente in modo teorico, decenni dopo, oltre la atonalità, la dodecafonìa, oltre tutte quelle formulazioni grammaticali e sintattiche nelle quali si dibatteva la sperimentazione di quegli anni.

Con questo manifesto si avvia una concezione veramente nuova del suono e del rumore, un criterio di aggregazione lineare dato dalle caratteristiche organologiche degli intonarumori, gli strumenti per produrre vari tipi di rumore intonato, che Russolo costruì aiutato da Ugo Piatti. Tre anni più tardi Marinetti gli stampò il volume *L'arte dei rumori*, la prima trattazione teorica dell'uso di queste fonti sonore, mentre nel 1914 pubblicò le sette battute di *Risveglio di una città*, da lui definita "Spirale di rumore", unico esempio di partitura per l'orchestra di intonarumori, destinata a "ululatori, rombatori, crepicatori, stropicciatori, scoppiatori, ronzatori, gorgogliatori, sibilatori...", ma anche unico esempio di utilizzo della sua notazione, la "Grafia Enarmonica". Marinetti sostenne molto l'invenzione di Russolo, ma fece anche sempre una netta distinzione negli organigrammi del futurismo, ponendo Pratella nella definizione di "musica", mentre Russolo veniva definito come "arte dei rumori", e questo fa capire che forse Marinetti stesso pensava a una utilizzazione degli intonarumori non in senso musicale puro, bensì nell'opera, e grazie anche a lui li troviamo adottati da Pratella nell'*Aviatore Dro* e nel *Tamburo di fuoco*.

Dopo questo sensazionale avvio, i manifesti futuristi sulla musica continuarono a uscire a getto

Parsimonia catelli satis  
lucide adquiret bellus  
chirographi. Agricolae  
plane divinus iocari  
optimus fragilis quadru



continuo, interrotti soltanto dalle vicissitudini della prima guerra mondiale. Nel 1913 Pratella fece alcune precisazioni a seguito dei suoi primi tre scritti teorici, pubblicando *Contro il grazioso in musica*, e nello stesso anno uscì quello di Carlo Carrà dal titolo *La pittura dei suoni, rumori, odori*, che contiene certamente affermazioni ascrivibili a un pensiero musicale.

Russolo sempre nel 1913 scrisse *Conquista totale dell'enarmonismo*, e questa parola "enarmonismo" è stata per molto tempo fraintesa e oggetto di polemiche, perchè nella teoria musicale la parola "enarmonia" è usata con un significato completamente diverso. Per Russolo questo termine in particolare acquistava il senso di una ricerca microintervallare talmente parcellizzata da arrivare a un totale cromatico di altezze. Detto più semplicemente: non la divisione dell'ottava in dodici suoni, bensì un glissando continuo di diverse altezze.

Anche i due manifesti di Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico* (1914) e *La declamazione dinamica e sinottica* (1916), sono integrabili nel panorama musicale. Soprattutto il secondo, riguardante la declamazione, si riferisce a emissioni vocali, dalla parola detta, urlata, frammentata in fonemi asemantici, alla dialettica con rumori a volte onomatopeici, a volte materie astratte, il tutto in modo parallelo alle teorie di Russolo, che nello stesso anno scrisse un analogo *I rumori del linguaggio*.

Nel 1916 Pratella pubblicò *Dono primaverile. Introduzione - manifesto*, un intervento in qualche modo simile a quello che aveva fatto pubblicando *Musica Futurista* per orchestra, nella versione per pianoforte, corredata dai primi tre manifesti<sup>1</sup>, unendo cioè una edizione musicale a un assunto teorico. È di tre anni dopo *Musica avanguardista e futurista europea*, l'ultimo suo manifesto vero e proprio, dettato dalla necessità di contestualizzare i primi dieci anni di attività musicale del movimento in ambito europeo. Oggi molte delle affermazioni di questo scritto risentono di una grottesca concezione autarchica e di preconcetti allora insormontabili, non soltanto per Pratella, bensì per tutto il panorama compositivo italiano di quegli anni. Sempre nel 1919 anche Russolo uscì con il suo ultimo intervento teorico in forma di manifesto, *L'arte dei rumori - nuova volontà acustica*, tirando le fila delle sue esperienze già in corso da vari anni e ribadendo un atteggiamento estetico che pare innestarsi in un dibattito immaginario con il precedente e fondamentale saggio scritto da Ferruccio Busoni nel 1907, dal titolo *Saggio di una nuova Estetica della Musica*<sup>2</sup>.

Rivela un particolare interesse il manifesto sulla improvvisazione, che vide la luce nel 1921 a firma di Mario Bartoccini e Aldo Mantia, due musicisti romani che erano in contatto con Marinetti. Nell'*Improvvisazione musicale* si tenta forse per la prima e ultima volta di teorizzare la libera improvvisazione, elencando possibili combinazioni di organico strumentale. Qui è avvertibile il bandolo sottile di una matassa che ingloba John Cage e Fluxus nel suo procedere, aree come il *free-jazz* degli anni sessanta, altre contaminazioni, fino alle attuali espressioni di *fusion*.

Anche la *Poesia Pentagrammata* di Francesco Cangiullo (1922) rientra in un'ottica di carattere musicale. Nel volume il poeta e musicista associa alcune poesie scritte in una notazione su pentagrammi, ammiccanti a un criterio logo-iconico, a una trattazione teorica di questa modalità. Spicca in questa vasta produzione *La Musica futurista. Manifesto futurista* di Franco Casavola, plurimanifesto che conteneva *Le sintesi visive della Musica*, firmato anche da Arturo Sebastiano Luciani, *Le atmosfere cromatiche della Musica* e *Le visioni scenico-plastiche della Musica* che vide la luce l'11 dicembre 1924, in occasione del Primo Congresso Futurista. Qui Casavola tentava di mettere le basi di una sinestesia suono-immagine che già aveva avuto una precedente trattazione nel 1911 con il saggio dei fratelli Corradini<sup>3</sup> e nel non dimenticato *La Cromofonia - il colore dei suoni* di Enrico Prampolini, scritto due anni dopo. Casavola ebbe anche il coraggio di prendere una forte e coraggiosa posizione a sostegno del jazz, cosa non proprio agevole nel clima culturale autarchico, dopo il manifesto di Marinetti contro il "negrismo musicale".

A un clima simile, ma a uno scenario visivo e sonoro assai diverso sono riferibili i due manifesti che Fortunato Depero scrisse in tempi diversi: nel 1917 aveva realizzato *L'onomatologia - Verbalizzazione astratta*, mentre nel 1927 uscì il *Primo complesso plastico motorumorista*; li ritroviamo poi riuniti nel *Complesso plastico motorumorista* (1915-1927).

Poco noto, ma di grande significato per le intuizioni anche stavolta fortemente anticipatrici di un pensiero musicale che guarda alla quotidianità e sospende il giudizio di valore in funzione del-

l'esperienza, fu quel *Manifesto futurista per la città musicale* (1933), stilato da un collettivo di autori: A. Manca, B. Aschieri, R. Di Bosso, I. Scurto, T. Aschieri, L. Pesenti, A.G. Ambrosi, E.A. Tomba. Ovvero, l'unione fa la forza...

Nello stesso 1933 Marinetti lanciò *La Radia*, fondamentale per l'idea di un nuovo teatro che usasse la radio come centrifuga per uscire dalla convenzione temporale e spaziale nella quale vive ciò che accade sul palcoscenico. In questo manifesto Marinetti teorizzava il superamento delle modalità tradizionali e, affidando al solo suono il compito di immergere l'ascoltatore nella dimensione scenica, coinvolgeva ogni possibile rumore ed effetto, lasciando un peso enorme al ruolo del silenzio. Scrisse poi *Cinque Sintesi per il Teatro Radiofonico*, in una delle quali vi è un silenzio di tre minuti che a tutt'oggi suona impressionantemente interminabile. Queste *Sintesi*, dello stesso anno del manifesto, rimangono un momento fondamentale nella evoluzione del pensiero teatrale ma anche musicale, un ponte tra quel *Weekend* di Walter Ruttmann, il regista che nel 1929 aveva fatto un collage di rumori su banda ottica limitata al suono, e le esperienze di Cage dagli anni cinquanta in poi, senza tralasciare però anche il poco noto *Preludio del Silenzio* di Leonardo De Lorenzo, che fa parte di una *Mostruosità Eccentrica Futurista* per flauto, ma destinata a una esecuzione virtuale, silenziosa, che Roberto Fabbricani qualche anno fa mi ha fatto conoscere.

Il ventaglio di esperienze tardo futuriste si era ormai intrecciato, negli anni trenta, con un modernismo tout court e un bozzettismo che, nelle crescenti semplificazioni e acquiescenze, tentava anche a volte di destare le simpatie del regime fascista, che di ben altro si occupava in quegli anni. In questo contesto vanno ricordati i manifesti sulla "Aeromusica": quello di Alceo Toni dal titolo *Aeromusica: la musica e il volo*, quello di Marinetti *L'aeromusica futurista* (1934) e dello stesso anno, il *Manifesto futurista dell'aeromusica* di Marinetti con Aldo Giuntini. Giuntini poi uscì anche con altri sei manifesti: *La rivoluzione futurista delle sintesi-brevità* (1934), *La musica di domani* (1935), *La sintesi-brevità: essenza pura della musica* (1938), *La macchina - come passione futurista e ispirazione musicale* (1939), e gli ultimi due, scritti del 1942: *La rivoluzione essenzialista* e *Verso il terzo stato dell'essere*.

Questo lungo elenco di manifesti musicali, che sono più di trenta nell'arco di trenta anni, meriterebbe di essere affrontato oggi in maniera più attenta, e ciò sicuramente metterebbe comunque in luce contraddizioni, concezioni superate, allora e oggi, da una visione allargata, internazionale, a fronte di una produzione straordinaria di capolavori quale fu in Europa quella dei protagonisti della storia della musica del primo Novecento. Finalmente darebbe anche una visione storica di cosa sia stato e che peso oggi abbia avuto il futurismo in musica, superando le generiche accuse di diletterismo che la musicologia attuale gli ha attribuito, sulla base più di preconcetti che di ascolti.

Più generalmente però c'è da ricordare la premessa che la deflagrazione futurista ebbe una durata di sei-sette anni e confluì nelle esplosioni delle trincee piene di cadaveri della Prima guerra mondiale. In questa prima fase la tensione futurista al rinnovamento fu anche in musica la cosa più fertile della realtà italiana di quegli anni che era ancora immersa nelle romanze e nella monumentalizzazione dei capolavori dell'Ottocento.

Successivamente si tentò invano di colmare l'abisso che era andato creandosi tra le grandi innovazioni della musica europea e le convenzioni linguistiche ed espressive conservatrici e autarchiche, il nostalgico recupero dei valori, alimentato dal binario morto dell'illusione di un primato della stirpe.

E necessario fare i conti con tutto questo, risalire l'orizzonte di una nascente cultura di massa nella quale già era in atto una tendenza al ribasso. Anche allora l'intrattenimento cominciava a prevalere, soprattutto sugli sperimentatori, non presi in considerazione perché ritenuti fuori dal sentimento comune e tesi a esiti definiti "astrusi" sia dagli incompetenti sia, soprattutto, dal forte sistema di potere del mondo musicale ufficiale.

<sup>1</sup> G. Maffina, *Caro Pratella*, Ravenna 1980, p. 20.

<sup>2</sup> Ivi, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> F.B. Pratella, *Musica Futurista*, Bologna 1912.

<sup>5</sup> In *Scritti e pensieri sulla musica*, Milano 1954.

<sup>6</sup> A. e B. Corradini, *L'arte dell'avvenire*, Bologna 1911.