

Ubi
Fluxus
1990

ibi
motus
1962



МАРИНЕТТИ ВЪ МОСКВѢ.

Король футуристовъ, итальянецъ Маринетти, прибылъ въ Москву и прочелъ двѣ лекціи о футуризмѣ и его будущемъ и имѣлъ большой успѣхъ, но... только не у своихъ единомышленниковъ. Наоборотъ, московскіе футуристы встрѣтили Маринетти враждебно и отказались отъ всякаго общенія съ нимъ. Они не согласны съ его взглядами относительно будущаго футуризма.



Футуристъ Маринетти въ аудиторіи Политехническаго музея.

Filippo Tommaso Marinetti
a Mosca, 1914.



D. Burjuk e V. Majakovskij, 1914.

primi manifesti si vede già una forte osmosi tra il pensiero innovatore di Busoni e i futuristi.

Meriterebbe uno studio più approfondito il rapporto tra tutti questi artisti che si sono trovati, nello stesso momento storico, a essere desiderosi di andare avanti verso l'avventura di una musica non immaginata, non udita prima di allora. Busoni aveva in comune con i futuristi la stanchezza per le fonti sonore tradizionali, come gli strumenti e l'orchestra, desiderava indagare sulla possibilità di uscire dalla scala temperata per una nuova musica microinterval-

lare, ma resta di fondo una sostanziale differenza di concezione dell'opera d'arte, differenza che appare chiara se confrontiamo gli scritti teorici.

Prendiamo per esempio due "descrizioni" di ciò che la musica dovrebbe evocare, una dal *Saggio* di Busoni e una dal primo *Manifesto* di Russolo:

Busoni: "...facciamola seguire la curva dell'arcobaleno e interrompere a gara con le nubi i raggi del sole; non sia altro che la natura rispecchiata nell'anima umana e da lei riflessa..."

Russolo: "...attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più

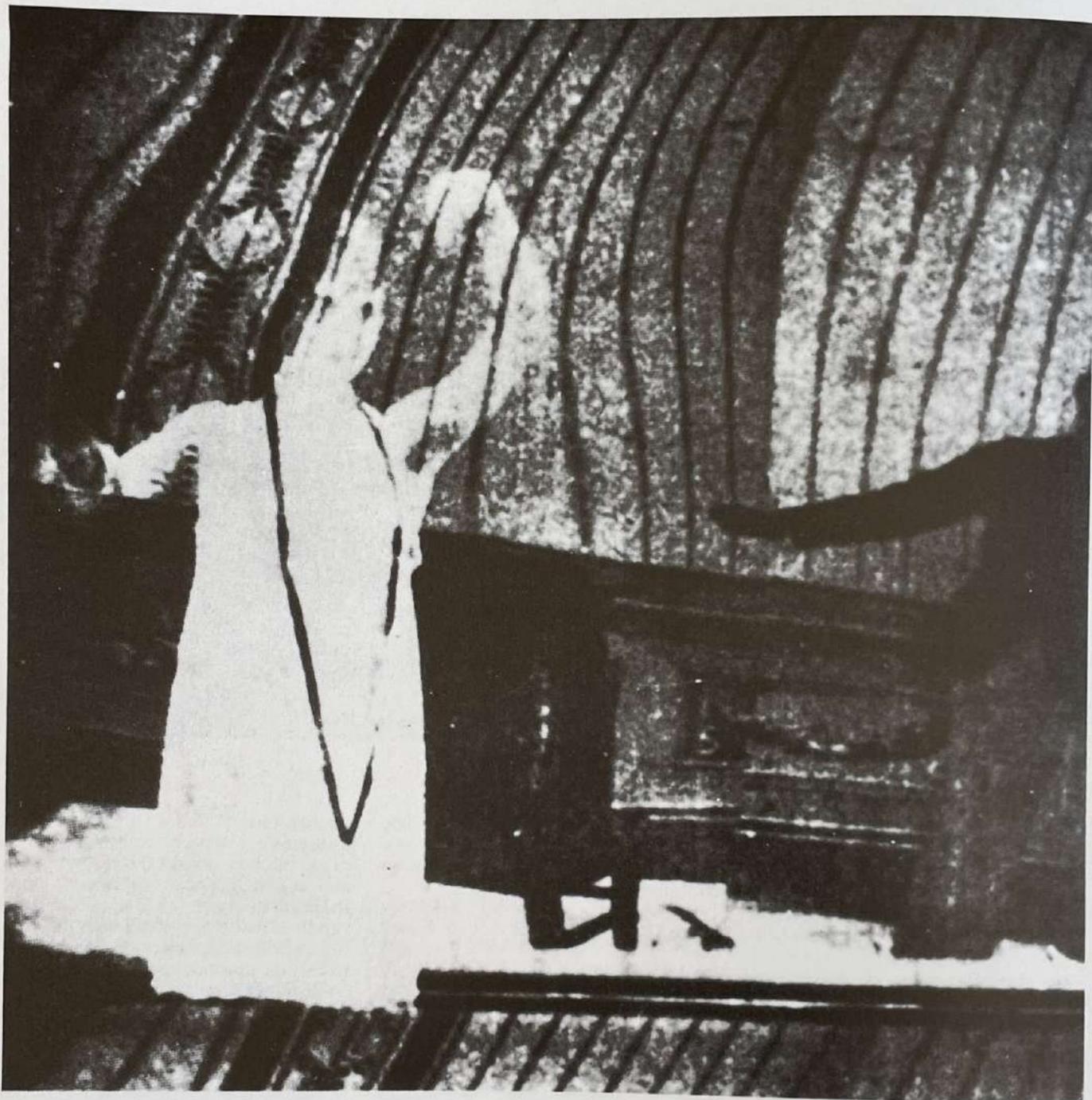
attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi..."

Il grande pianista operava una continua riflessione teorica sulla metamorfosi della forma e faceva questo analizzando i tessuti connettivi tra stilemi compositivi storicizzati e le nuove intuizioni, con una sintesi astorica, una specie di transavanguardia musicale nella quale Mefistofele e Apollo bisbigliavano tra loro senza essere uditi. Ben diversi i

futuristi, Pratella e Russolo, sempre sull'onda d'urto creata da Marinetti, avevano costruito l'idea di un Dioniso ipertecnologico. La loro furia iconoclasta, forse non sempre necessaria, fu una istanza fin dall'inizio, e fu il tallone di Achille sul quale inferì poi il mondo musicale, con modalità simili a quel

sarcasmo che esprimeva Gennaro Napoli nel 1914: "Potreste osservare che l'arte dei suoni non ha percorso vanamente il suo cammino a traverso i secoli, da Terpandro a... Debussy, eppure di futurismo non si era mai parlato, né scritto; ma le sorti della musica pare non siano mai state in condizioni così

gravi, ragione per cui s'imponeva questa azione energica e rigeneratrice del futurismo. Del quale vi parlo ora, dubitando fortemente che, proprio più in là, di questo nuovo e veemente grido non resti... nemmeno l'eco. Cogliamo dunque quest'attimo fuggente..."⁷²
Nel contesto di questa polemica incan-



Danza dello splendore geometrico, dal film Vita futurista, 1916.

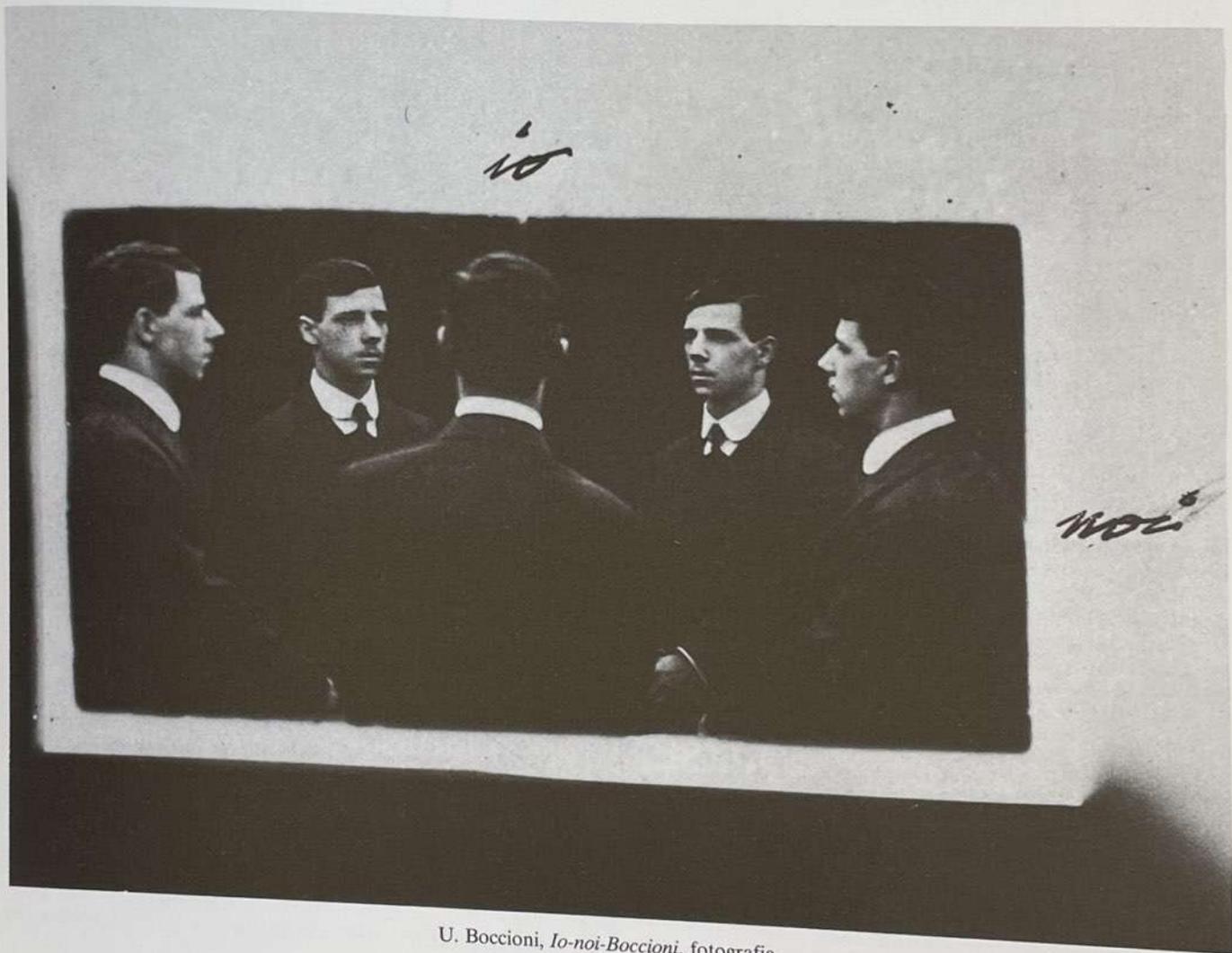
descente il nostro sguardo dal futuro riconosce nell'Arte dei rumori di Russolo il tentativo di perseguire una strada nuova, non solo teoricamente, ma con la realizzazione degli intonarumori, uniti in una orchestra, e poi nel russolophono. Questa era la soluzione futurista alle problematiche musicali nelle quali stava dibattendosi tutta l'Europa negli anni Dieci.

A distanza dai Conservatori e dalle Accademie il rombo degli intonarumori cercava di spazzare via sia la fiducia nella semantica dell'intervallo, sia le convenzioni delle modalità di ascolto dell'epoca. Per avere un'idea di quale fosse l'effetto degli intonarumori sugli orecchi degli ascoltatori del tempo è interessante rileggere una cronaca sull'esecuzione londinese della "spirale di rumori", *Il risveglio di una città*: "At first

a quiet even murmur was heard. The great city was asleep. Now and again some giant hidden in one of those queer boxes snored portentously; and a new-born child cried. Then, the murmur was heard again, a faint noise like breakers on the shore. Presently, a far-away noise rapidly grew into a mighty roar. I fancied it must have been the roar of the huge printing machines of the newspapers. I was right, as few seconds later hundreds of vans and motor lorries seemed to be hurrying towards the station, summoned by the shrill whistling of the locomotives. Later, the trains were heard, speeding boisterously away, then, a flood of water seemed to wash the town, children crying and girls laughing under the refreshing shower. A multitude of doors was next heard to open and shut with a

bang, and a procession of receding footsteps intimated that the great army of bread-winners was going to work. Finally, all the noises of the street and factory merged into a gigantic roar, and the music ceased. I awoke as though from a dream and applauded..."³

A tutt'oggi resta il desiderio di poter ascoltare una di queste esecuzioni, ma la musica di queste "spirali di rumori" non esiste più, se non per un frammento di sette battute, ma ciò basta per avere un'idea di quanto gli intonarumori precorressero i tempi. Questa descrizione ricorda il testo di un lavoro analogo che Luciano Berio e Bruno Maderna realizzarono nel 1957 nello Studio di Musica Elettronica di Milano, ma ricorda anche *Week-end*, lavoro di collage sonoro fatto nel 1929 da Walter Ruttmann su banda ottica.



U. Boccioni, *Io-noi-Boccioni*, fotografia.

È opportuno citare anche i giudizi dati da alcuni tra i compositori oggi considerati forse i più importanti e modernisti del Novecento:

Varèse: "Pourquoi futuristes italiens reproduisez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant? Je rêve des instruments obéissants à la pensée, et qui, avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu'il me plaît de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur."⁵⁴

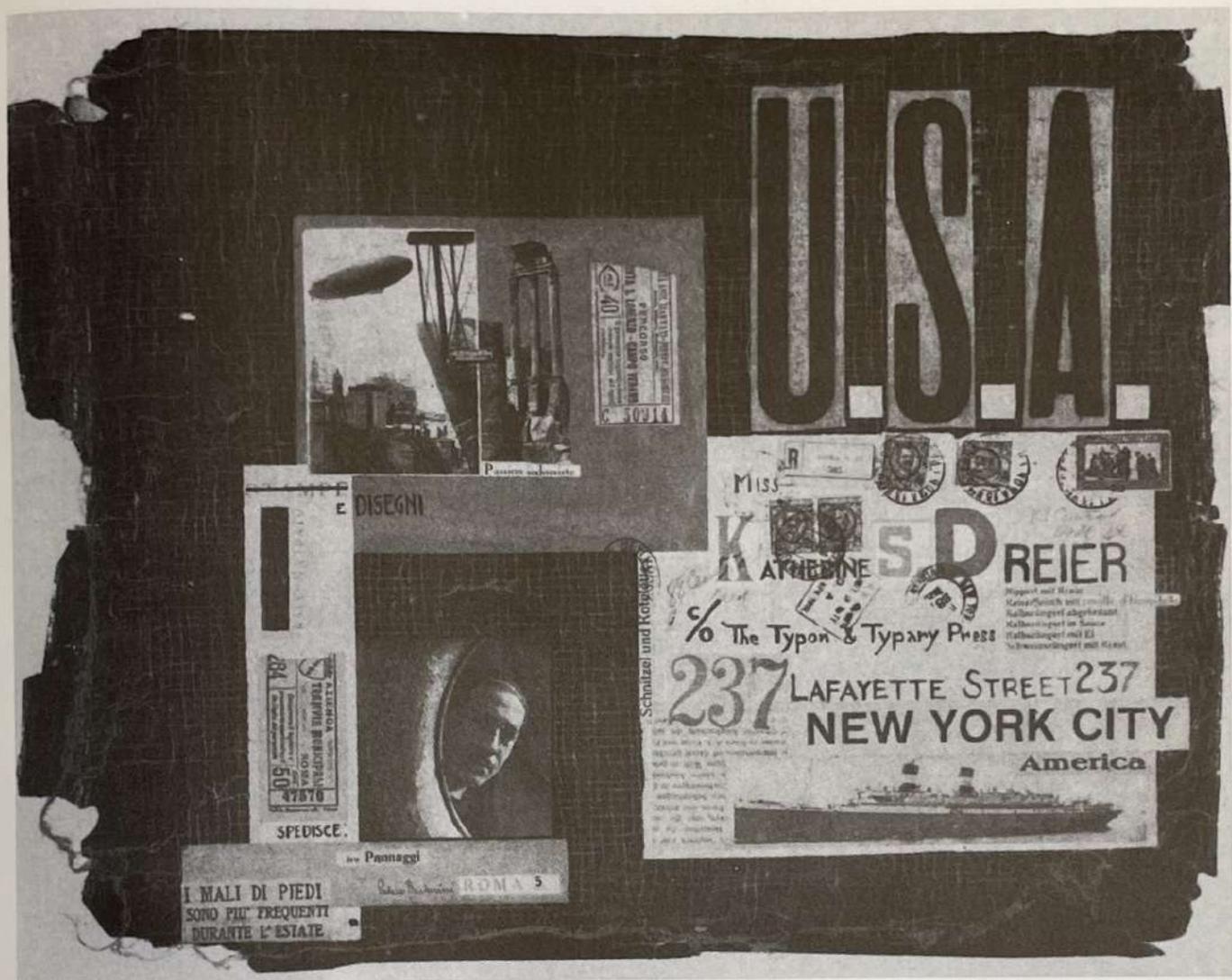
Stravinski: "Cinque grammofoni su cinque tavolini in una grande stanza presoché vuota emettevano rumori digestivi, statici, ecc., notevolmente simili alla *musique concrète*."⁵⁵

Prokofiev: "Peccano di una insufficiente chiarezza dell'intonazione, della presenza di un rumore continuo (non del bel rumore cercato dai futuristi, bensì di un rumore che deriva dall'imperfezione del congegno) e di una relativa debolezza del suono... I futuristi conferiscono ai loro strumenti un significato autonomo, e provano a comporre con essi singole orchestre, ma per un ruolo del genere gli strumenti sono troppo carenti di mezzi, per non parlare della loro immaturità tecnica. A un'orchestra sinfonica, invece, possono aggiungere dei colori insoliti."⁵⁶

È evidente una serie di resistenze che venivano fatte da questi, che erano senz'altro tra i più spregiudicati dell'epoca. L'intuizione di Russolo fu quella di fagocitare polifonalità, poliritmia, procedimenti atonali, protododecafonia, espansione della sfera timbrica, tutte cioè le modalità che in quel momento erano i motori del missile della nuova musica, in una totalizzante onomatopea del rumore che servisse come materiale sonoro per un nuovo criterio compositivo. Non voleva quindi un rumore *ready-made*, bensì cercava una nuova struttura che proprio dalla complessità timbrica di partenza si evolvesse per spontanea conseguenza. Nelle sue memorie Nuccio Fiora, musicista che fu vicino a Russolo e al di lui fratello Antonio, scriverà poi che, se la musica moderna ha cercato di trasformare il suono in rumore, Russolo cercò di trasformare il rumore in musica. Tramite la "grafia enarmonica" Russolo aveva provato a mettere in atto un preciso controllo del materiale sonoro e, naturalmente, il risultato suonava agli orecchi dei contemporanei troppo cacofonico, si chia-



Luigi Russolo



Ivo Pannaggi, *Collage postale indirizzato a Katherine S. Dreier, 1926.*

massero anche Varèse, che però solo dieci anni dopo scriverà *Ionisation*, un capolavoro molto vicino a ciò che Russolo avrebbe ideato, se avesse avuto una tecnica compositiva professionale. Tutto questo fa ripensare a quanto un'avanguardia abbia assunto compiti di preveggenza e quanto di ciò che ha prodotto venga poi verificato nella storia successiva, per un criterio di valore. In questo senso il futurismo è stato considerato una fantarte, quasi come se fosse un "genere" assimilabile alla fantascienza, un prodotto che artisticamente si autolimita in quanto monodirezionale nella poetica. In realtà Marinetti, fin dall'inizio, intese il suo fare avanguardia come un continuo gesto di autostoricizzazione,

teso a esternare il vissuto dell'artista in una equazione arte-vita che lo renda un re Mida. Il valore delle sue azioni e, successivamente, di quelle degli altri artisti futuristi era indiscutibile, e con esso la microstoria personale veniva a equivalere alla macrostoria; ma per questa dimensione era necessario che l'artista agisse sui mass media. A fronte di questa continua scoperta di giacimenti auriferi le azioni compiute da Fluxus cinquant'anni dopo, pur motivate da un'analoga autostoricizzazione, sono di segno contrario e implicano l'elogio della merda come grado zero del valore. Questo cambiamento di segno è dovuto a un atteggiamento che era completamente sconosciuto a Marinetti, ma era invece in ogni azione degli

artisti Fluxus: parlo dell'autoironia, della dissacrazione postesistenzialista e dell'inizio di una nuova idea di arte che stratifica molte precedenti sollecitazioni al mutamento, dal dada al teatro surrealista.

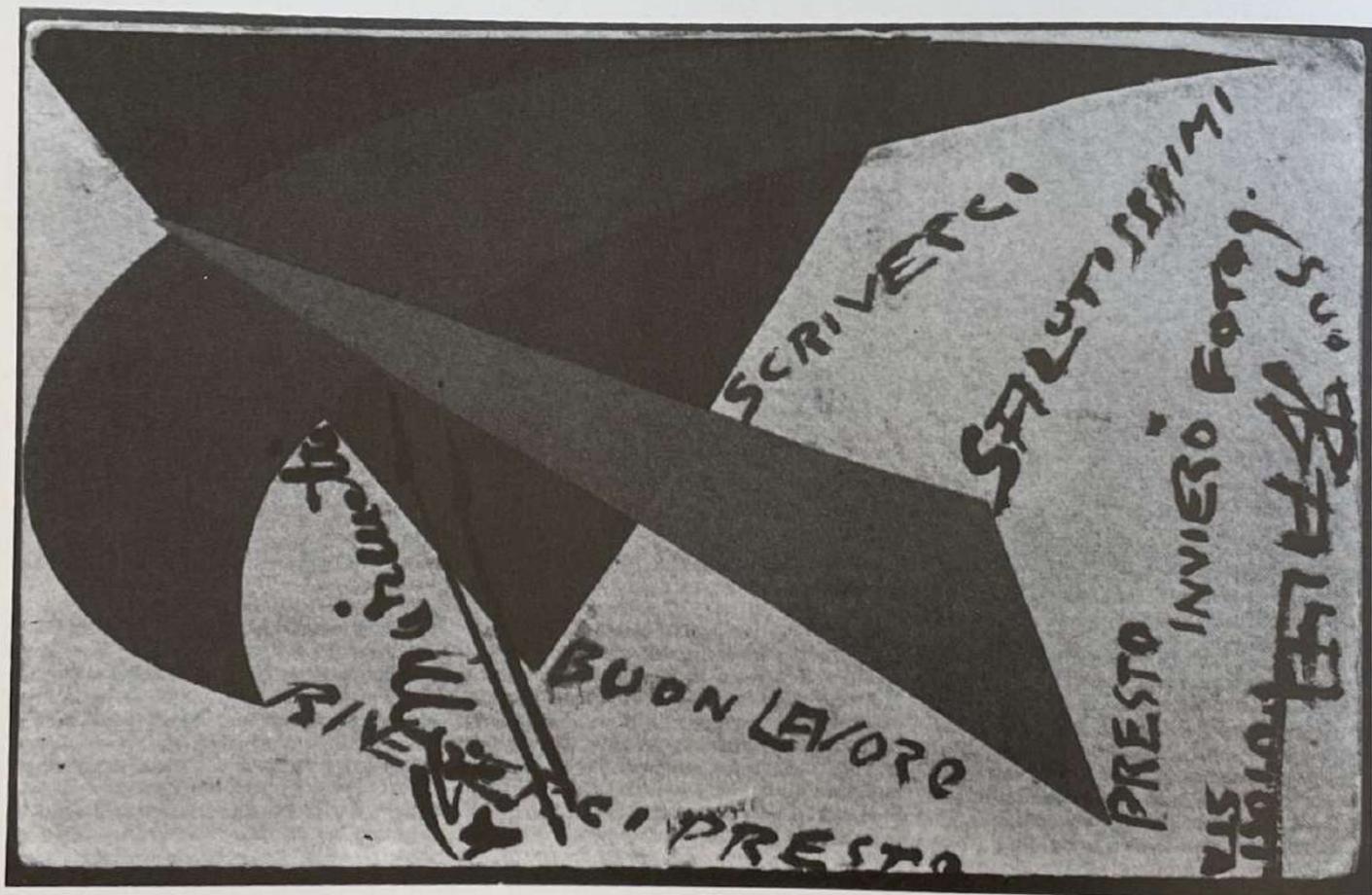
In tutti gli scritti dei futuristi convive un'ansia di fuggire in avanti dal presente e una continua infarinatura di idealismo che mai fa dimenticare cosa era il provincialismo culturale che contraddistingueva la realtà italiana in quegli anni.

La mancanza di apertura internazionale e la mancanza di reali scambi tenne tutta l'operazione della musica futurista su un registro non molto considerato, persino dagli altri compositori italiani, preoccupati dall'audacia autopropositi-

va di questi artisti e irritati dai risultati, sentiti come occasioni mancate. Dopo tante tempeste teoriche, poi, la musica futurista aveva trovato albergo nella dimensione del teatro di varietà, in spettacoli cioè improntati sulla dissacrazione e l'eliminazione dei "generi". Ma il tentativo di Marinetti fu ben più vasto e lungimirante, come ben individuava Nicola Tranfaglia su *La Repubblica*: "...Ma allora viene da chiedersi: perché negli anni successivi, sia Marinetti che molti (non tutti) gli esponenti del futurismo aderiscono al regime, collocandosi magari in quella fittizia 'sinistra fascista' del quotidiano *L'Impero* diretto da Settimelli? Il discorso sarebbe lungo e mi manca lo spazio per farlo interamente. Dirò soltanto che, per quanto riguarda Marinetti, proprio tra il '19 e il '20 (come sottolinea anche Claudia Salaris) si collocano due saggi (*Democrazia futurista* e *Al di là del comunismo*) che chiariscono meglio i caratteri della sua utopia sociale, ma an-

che della sua contraddizione di fondo: cercare al di fuori delle organizzazioni politiche che, nel bene e nel male, si erano date le masse popolari, un ideale di società che solo a quelle masse poteva apparire auspicabile. Il fascismo infatti non prestò nessuna attenzione a quei saggi; e Bottai, che ormai aveva scelto Mussolini, li criticò duramente. Ma, come si è visto, a sinistra Gramsci li notò e diede un giudizio positivo sui futuristi, come del resto fecero negli stessi anni, e anche in quelli successivi, molti artisti sovietici..."⁷ Le discipline artistiche riflettevano quindi il momento di grande trasformazione sociale in atto, e l'avanguardia futurista aveva per prima avvertito, con Marinetti, che ciò che veramente stava cambiando era lo stesso processo di comunicazione, perché cambiava il target. Oggi, in epoca di necessità di radici, ci si occupa molto di futurismo, di Fluxus e tutta la linea obliqua della storia dell'arte, perché, con lo strapote-

re assoluto che i mass media hanno assunto negli ultimi dieci anni, l'arte deve mettere in atto un processo di trasformazione e in fretta. Questa linea obliqua ha sempre indicato la necessità di spostarsi dall'oggetto, da vedere-ascoltare-leggere, al concetto; vecchi discorsi, ma quanto mai attuali. In questo senso dal futurismo, attraverso Fluxus e oltre, passa un ripensamento sull'uso di mass media come la televisione. In una intervista di venticinque anni fa Cage diceva: "Cos'è che Marshall McLuhan considerava attività per un artista? È perfettamente bello e ogni volta che lo vediamo adesso ne godiamo: dice che tutto quanto dobbiamo fare è accostare informazione a informazione, non importa quale. È così che diventeremo consapevoli del mondo perché è quanto fa esso stesso..."⁸ Ma la considerazione successiva a questo impegno di presenza sul quotidiano, messo in atto appunto dai futuristi per primi e poi dagli artisti Fluxus ecc., è



Giacomo Balla, *Biglietto postale a Primo Conti*, 1917.

che l'arte dovrebbe avere luogo nei mass media in modo che zapping alla televisione, nelle fasce di largo ascolto, ci si possa imbattere, tra un varietà demenziale e la ancor più demenziale e ripetitiva "canzone italiana d'autore", o una partita di calcio, anche in trasmissioni che presentano cose d'arte.

Sarebbe facile per i programmatori del palinsesto fare per esempio una trasmissione dal titolo "Musica inaudita", visto che la musica del Novecento lo è per il 90 per cento, portare a conoscenza delle persone la vera storia della musica moderna e contemporanea, far sentire per la prima volta, accanto a Schönberg, autori come Hauer, Obuhov, Lourie, Ornstein, Roslawetz; far sentire accanto a Stravinskij le composizioni di Ives, Cowell, Antheil e così via.

In questa ottica anche la ricerca sulla musica futurista potrebbe avvalersi di una maggiore profondità, con piccole scoperte come quel *Rotative* che Giacinto Scelsi scrisse nel 1930 e che rappresenta un rarissimo esempio di musica macchinistica di quegli anni in Italia. È la lotta tra idea di repertorio e idea di marginalità, ovvero fare la storia dei vincitori, la legge del più forte, scegliendo a chi dare questa forza. Delirio di onnipotenza di chi decide, sia egli un critico o un editore, un direttore artistico o un direttore di museo, nuotando sopra le onde, come il celebre valzer di Rosas.

Chi lavora nell'arte in prima persona procede sul cammino del conoscere e non del ri-conoscere, sperimentare e non ripetere formule di successo, non si interessa di Auditel, ma cerca spazio,

quello spazio che gli sarebbe giusto ritagliare là dove avviene la realtà della comunicazione quotidiana.

Note

¹ *McClure Magazine*, vol. XXVII, n. 3, luglio 1906, a firma di un certo "Dr. Baker".

² G. Napoli, "Futurismo musicale", in *L'Arte Pianistica*, a. I, n. 7, Napoli, 1 aprile 1914.

³ Cfr. L. Russolo, *The Art of Noises*, tradotto dall'italiano con introduzione di Barclay Brown, New York, Pendragon Press, 1986.

⁴ 391, V, giugno 1917.

⁵ I. Stravinskij, R. Craft, *Colloqui con Stravinskij*, Torino, Einaudi, 1977.

⁶ *Muzyka*, 18 aprile 1915.

⁷ *La Repubblica*, 13 dicembre 1988.

⁸ M. Kirby, "Intervista con John Cage", in *Marcatre*, nn. 37-40, Roma, Lerici, 1965.



Fotogramma dal film *L'odissea di Don Giovanni*, Cines, 1918.