

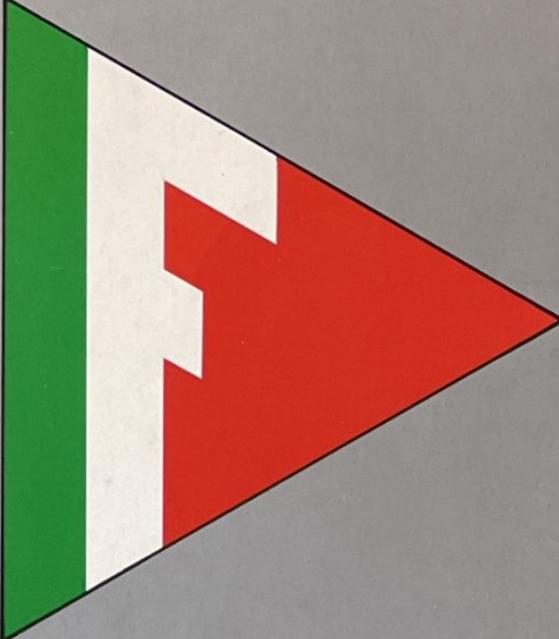
Supplemento ad Alfabeta
numero 84/Anno 8
maggio 1986
Mensile d'informazione
culturale
Lire 18.000

alfabeta

Edizioni Cooperativa
Intrapresa
Via Caposile 2
20137 Milano
Spedizioni
in abbonamento postale
gruppo III/70 Printed
in Italy

La Quinzaine

littéraire

FUTURIS
MO 
FUTURISMI

La sfida alle stelle!...

Daniele Lombardi

Dopo un anno che Filippo Tommaso Marinetti aveva pubblicato il famoso *Fondation et manifeste du futurisme* a Parigi sul *Figaro* del 20 febbraio 1909, Francesco Balilla Pratella entrò in contatto con lui tramite il poeta Luigi Donati: «Io diedi per tempo e per iscritto al Marinetti notizia della serata d'Imola, ed egli, traendo profitto dal suo passaggio in treno da questa città proprio nella giornata del 20 agosto... vi si fermò un pomeriggio e fin oltre la mezzanotte... per incontrarsi con me, per conoscere me e la mia musica e per discorrere intorno a quanto egli si aspettava da me... frutto di quell'incontro fu la mia incondizionata adesione al movimento futuristico, accolta da Marinetti con cordiale entusiasmo; prima onseguenza il mio *Manifesto dei Musicisti Futuristi*».¹ Con questo manifesto, arroventato intervento teorico, datato 11 ottobre 1910, nasceva ufficialmente il *Futurismo musicale*, in una Italia dove la stagione creativa del tardo-romanticismo aveva raggiunto la sua naturale consunzione. La classe borghese intanto stava vivendo il climax della portata concettuale della cultura idealistica fine Ottocento e in teatro e nei salotti questa musica viveva da protagonista. Molti critici si occuparono di questo e dei due successivi manifesti che costituiscono il fondamento teorico dell'espressione musicale futurista, scritti ai quali si aggiungeranno quelli altrettanto significativi di Luigi Russolo, pittore-mu-

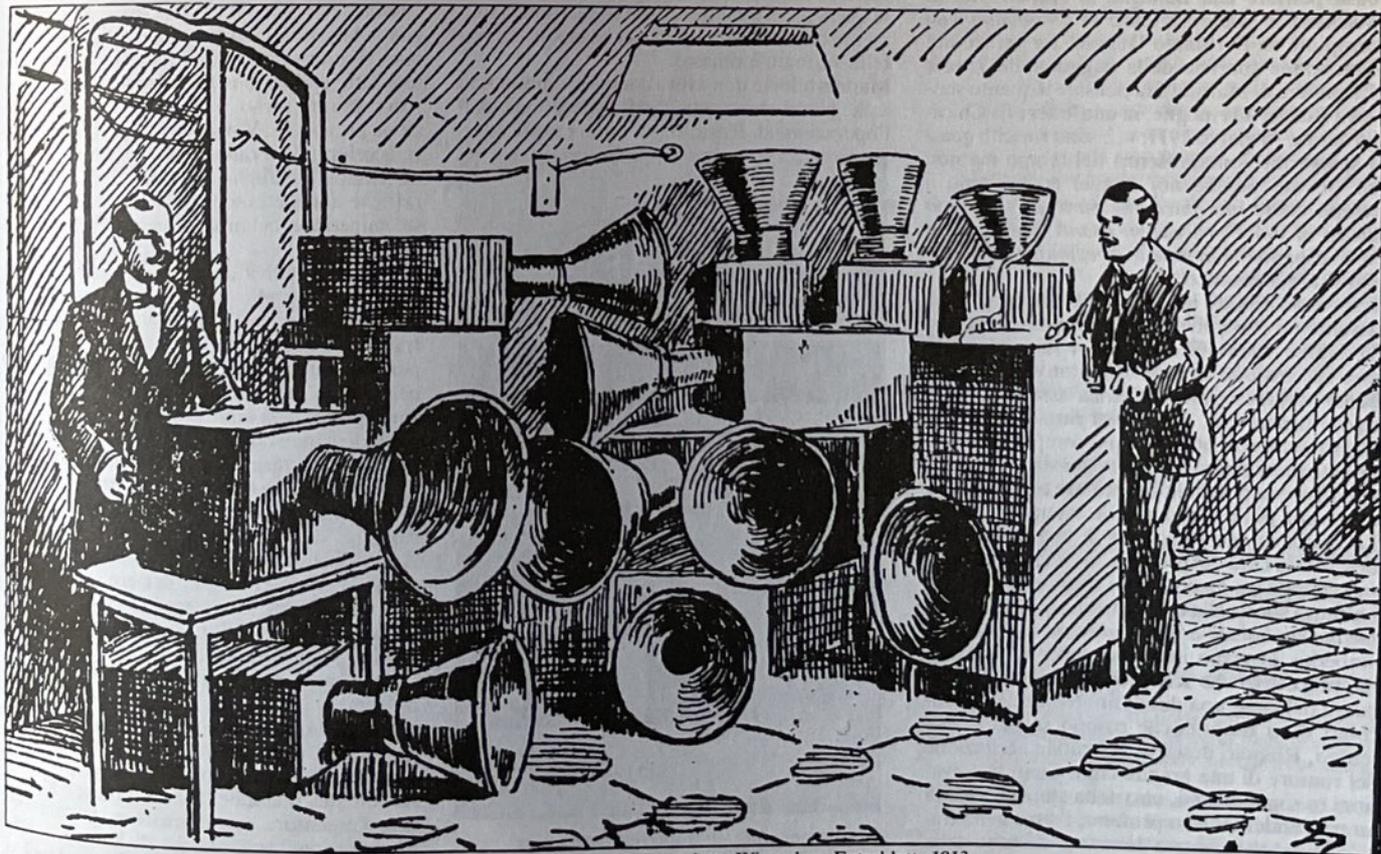
sicista che, pur non avendo frequentato studi regolari di musica, era nato in una famiglia di musicisti ed era un buon dilettante.

Esiste uno stretto legame tra questi primi manifesti teorici e il *Entwurf einer neuen Aestetik der Tonkunst* che Ferruccio Busoni pubblicò a Trieste nel 1907 (Schmidl); uno scritto che oggi in proiezione storica risulta avere svolto un ruolo fondamentale per l'evoluzione di tutte le avanguardie storiche dei primi del Novecento. Il grande pianista con questo *Entwurf* ha costituito la chiave di volta per un trapasso dall'estetica romantica a quella del nostro secolo; uomo di vasti interessi e continuamente in giro per il mondo nella sua attività di concertista, Busoni si spinse concettualmente molto in avanti, parallelamente ai futuristi, ma il suo rinnovamento si prospettò con modalità diametralmente opposte a quelle di Pratella e Russolo. Credeva in radici insostituibili cui innestarsi, un culto del passato dal quale estrarre un senso di bellezza e leggi di strutturazione del materiale che sono il contrario del marinettiano «distruggiamo i musei e le biblioteche».

Le sue affermazioni spesso implicavano un senso di autostoricizzazione, di inserimento nella catena della storia: «Le qualità transitorie costituiscono il 'moderno' di un'opera; quelle immutabili la preservano dal diventare fuori moda'. 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 ciò che in breve appassisce. Sempre c'è stato del moderno e sempre dell'antico».²

D'altronde Pratella, nel suo secondo manifesto *La musica futurista* (11 marzo 1911), affermando: «Tutti gli innovatori sono stati logicamente futuristi, in relazione ai loro tempi, Palestrina avrebbe giudicato pazzo Bach, e così Bach avrebbe giudicato Beethoven, e così Beethoven avrebbe giudicato Wagner...» lascia intravedere una coincidenza tra il concetto di 'futurismo' e un modernista 'antitradizionalismo' abbastanza generico per cui, vivendo una realtà più confinata quale quella della Romagna agli inizi del Novecento, alla resa dei conti non va oltre concettualmente alle idee di Busoni. L'aspetto che differenzia questi compositori invece consiste nel situarsi in modo diverso nei confronti della scuola e dell'accademia come retaggio-uso di un bagaglio tecnico compositivo, ma soprattutto sarebbe stato impensabile per Busoni fare opere con tematiche aviatorie e di esaltazione della nuova società inurbata e tecnologica. Laddove Busoni parla di una 'stanchezza' nei confronti degli strumenti tradizionali, considerando la possibilità di una espansione della ricerca timbrica: «Io credo: al suono astratto; alla tecnica senza ostacoli, all'illimitatezza dei suoni. Perciò ogni sforzo deve tendere a che sorga virginalmente un nuovo inizio...»³



Caricatura degli intonarumori in Illustriettes Wienerer - Extrablatt, 1913

Russolo si spinge oltre: «Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varie infinita dei suoni-rumori...»⁴ Una ricorrente coincidenza di esemplificazione, nelle quali sono citati gli stessi musicisti, fa pensare che i futuristi fossero a conoscenza dell' *Enwurf*; ma resta di fatto che Busoni, pur avendo scritto un saggio *Futurismus der Tonkunst* nella rivista tedesca *Pan* (Berlino III, ottobre 1912-marzo 1913), non si occupa mai direttamente né di Pratella né tanto meno dell' *Arte dei rumori* di Russolo, cosa singolare se si tiene conto di quanto entusiasticamente aveva salutato la nascita del *Dynamophone* di T. Cahill. Cominciando ora a trattare quelli che sono stati gli aspetti innovatori dell'estetica futurista, dobbiamo prendere in esame la ricerca microintervallare, che era già stata oggetto di studio di compositori come Charles Ives ed Halòis Hába, terrorizzati dalla suddivisione dell'ottava non più soltanto in dolci parti secondo il temperamento equabile; anche Busoni, nel saggio prima citato, prendeva spunto dai futuristi per approvare la ricerca microintervallare da lui teorizzata già dal 1906.

Russolo nell' *Arte dei rumori* dedica un capitolo alla *Conquista dell' enarmonismo*, definendo 'sistema enarmonico' l'introduzione dei rumori adoperati anche nelle frazioni più piccole del semitono; nel capitolo successivo tenta un sistema di cifratura: *Grafia enarmonica*. Ha perfettamente ragione Luigi Pestalozza a dire che: «Lo sperimentalismo russoliano sfuggiva alla problematica linguistica della nostra musica moderna, e addirittura la sopravanzava in tutti i sensi proponendole questioni fin troppo scottanti».⁵

Russolo, ben lontano dalle problematiche che incombevano nelle classi di conservatorio dell'epoca, è stato il primo a compiere una operazione come quella degli *intonarumori*.

In questa nuova concezione il rumore ha due essenziali utilizzazioni: 1) in funzione *onomatopeica*, come segnale sonoro che rimanda direttamente a precise connotazioni, nella sua entità materica; 2) inserito in procedimenti compositivi come elemento che costituisce la struttura, quindi evoluzione timbrica in qualche modo collegata al sinfonismo del tardo Ottocento.

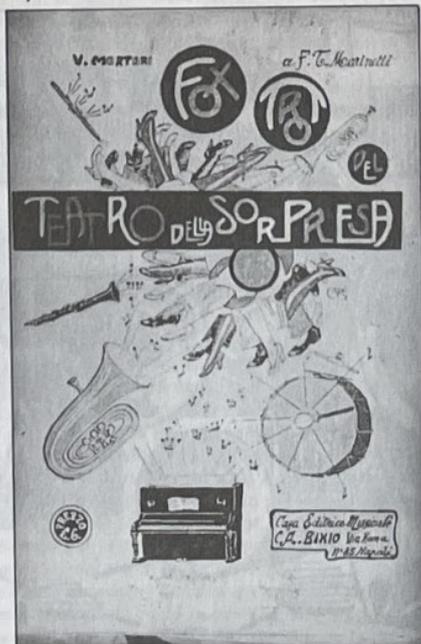
Il primo di questi due aspetti è sviluppato in larga misura con le esperienze di *poesia sonora*; basti pensare alla *Battaglia di Adrianopoli* di Marinetti o alle esperienze di *Onomatologia* compiute da Fortunato Depero. La particolare concezione spaziale della pagina nelle *Tavole Parolibere* di Marinetti fa pensare a quanto scriveva Busoni alla moglie, in una lettera da Chicago datata 30 marzo 1911: «... sono riuscito quasi a spiegarmi l'onnipresenza del tempo ma non ho trovato perché noi uomini concepiamo il tempo come una linea che parte da un punto dietro di noi e procede in avanti, mentre esso deve espandersi in tutte le direzioni, come tutto nel sistema cosmico...».

Il secondo aspetto invece è quello propriamente assunto da Russolo che nel citato manifesto del 11 marzo 1913 afferma: «Non sarà mediante una successione di rumori imitativi della vita, bensì mediante una fantastica associazione di questi timbri vari, e di questi ritmi vari, che la nuova orchestra otterrà le più complesse e nuove emozioni sonore. Perciò ogni strumento dovrà offrire la possibilità di mutare tono, e dovrà avere una più o meno grande estensione.»

La realizzazione russoliana di una musica che descrive la città del presente proiettata nel futuro sviluppa un meccanismo tutto sommato abbastanza simile alla realizzazione sonora *preraffaelista/simbolista* e *impressionista* di Debussy; ambedue evocano immagini tendendo all'attimo percettivo che sclerotizza il tempo. Se Debussy richiama una dimensione onirica e partecolare climi timbrici che paiono sospendere il tempo, Russolo descrive la brutale eccitazione del rumore di una grande città. Sono due evasioni in sogni diversi, uno nella stupefazione di un trascendentalismo profano, l'altro nella trascendentalità incantata derivante dal mito della macchina.

Fino ad oggi l'operazione di Russolo era stata giudicata sempre confrontando le teorizzazioni contenute nei suoi scritti con l'unico documento sonoro esistente sulla voce degli intonarumori, costruiti con una meccanica non dissimile a quella di un altro strumento che li precede di alcuni secoli: la *ghironda*; si tratta di un disco a 78 giri *Voce del Padrone* R 6919/6920, nel quale sono incisi i due brani: *Corale* e *Serenata*. Queste sono però due composizioni non di Luigi, ma del fratello Antonio, musicista professionista (aveva suonato strumenti a tastiera nell'orchestra di Toscanini) che a sua volta utilizzò gli intonarumori, uniti a strumenti tradizionali. Questo disco dà un'immagine deludente e sfuocata della voce originale dei vari *Crepitatori*, *Gorgogliatori*, *Ululatori*, *Ronzatori* ecc., confusi ed addomesticati in un impasto timbrico da orchestra di musica leggera che suona in modo assai diverso dalle aspettative create dagli incandescenti manifesti di Luigi, e si ha l'impressione di una operazione a scopo commerciale per vendere i dischi, sfruttando la novità di queste macchine. Dico questo dopo aver registrato, anche se in modo parziale, le sette battute di *Risveglio di una città*, della *Rete dei rumori* che Luigi Russolo pubblicò nel n.10 di *Lacerba* (Firenze 1914). Nel 1977 gli Archivi Storici delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia organizzarono una esposizione sull'opera di Russolo⁶ e per l'occasione il curatore, Gian Franco Maffina, fece ricostruire cinque intonarumori, dato che gli originali erano andati tutti distrutti durante la seconda guerra mondiale. Con questi strumenti, rifatti fedelmente sui disegni originali del brevetto, ho montato l'esecuzione con un registratore multipista, realizzando solo otto delle dodici parti segnate in partitura, ma già questa esecuzione mette davanti ad una nuova importanza della operazione bruitistica di Russolo. L'impatto con questo spezzone sonoro impressiona in modo molto forte anche l'ascoltatore degli anni Ottanta, abituato alla musica concreta ed elettronica; questi venticinque secondi consentono una rivalutazione storica del fenomeno. Siamo nel 1913 e sorge spontaneo un parallelo con il *Sacre du Printemps* di Igor Stravinskij. Russolo aveva scritto alcune partiture, lo provano alcune foto dell'epoca, come quella scattata nel 1912 al concerto tenuto nel Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, o quella precedente, del 1914, al Coliseum di Londra, ma tutte queste opere paiono essere state irrimediabilmente disperse, mentre invece qualcosa del fratello Antonio è rimasto.

Marinetti forse non aveva compreso subito fino a che punto arrivava la portata concettuale dell'operazione di Russolo, se, dopo i primi entu-



Virgilio Mortari, copertina del fox-trot del teatro della sorpresa per pianoforte

sismi e dopo consensi indiscussi, non tralasciò mai di distinguere, nella pubblicazione di *elenorumi* (nelle edizioni di *Poesia*), separando quindi il bruitismo e una operazione compositivamente e destinata a normali strumenti e voci. Ma lo stesso Marinetti è stato il primo a realizzare delle partiture di rumori che primo a rono di molti anni le esperienze di *Musica Concreta* di Pierre Schaeffer e le composizioni come *Radio Music* di Cage che prevedeva l'uso di apparecchi radiofonici. Le *Cinque Sintesi per il Teatro Radiofonico*, applicazione delle teorie espresse nel manifesto della *Radia*, sono costituite da partiture verbali nelle quali sono indicati i tipi di produzione sonora e la durata di ognuno di essi, un collage di rumori registrati nei quali il silenzio è spesso un protagonista. Nella terza di queste sintesi, infatti, c'è un silenzio di tre minuti, venti anni prima del '433' di Cage. La dimensione è totalmente nuova: un teatro per radio, da eseguire attraverso questo mezzo, che implica quindi nell'evento uno spazio immaginato.

L'improvvisazione è un altro dei prodotti fondamentali dell'estetica futurista, sicuramente la più consona a quella modalità vitalistica che pone l'evento artistico come un *divenire*, una azione estemporanea ed irripetibile. Gli happenings degli anni Sessanta e le performances degli ultimi dieci anni non avrebbero visto la luce senza il *Teatro della Sorpresa* ed il manifesto *L'improvvisazione musicale* che i musicisti Aldo Mantia e Mario Bartocchini firmano nei primi mesi del 1921. Questo scritto teorico è molto importante per la storia della musica creativa, e sostanzialmente prevede: «La nostra improvvisazione si esplicherà:

- 1) con esecuzioni sul pianoforte o altri strumenti.
- 2) con commenti musicali di versi, pensieri, quadri, profumi, tavole tattili ecc.
- 3) con dialoghi *discussioni musicali tra due pianoforti*, pianoforte e altro strumento, *pianoforte e canto improvvisato*, pianoforte e oratore improvvisatore».

Non si ha quindi traccia scritta di tutta una produzione teatrale basata sull'estemporaneità, se non da testimonianze, come quella di Ivo Pannaggi che con Vinicio Paladini realizza un *Ballo Meccanico Futurista* nel 1922, al Circolo delle Cronache di Attualità della Casa d'Arte Braggia: «Alla musica fu sostituita una polifonia ritmica di motori ottenuta orchestrando due motociclette collocate in un palco sopra la sala del ristorante notturno, nella quale si svolgeva l'azione principale. Variando l'intensità dei rumori, accelerando o rallentando i tempi, si potevano manovrare fughe prolungate ed insistenti, raffiche sincopate, scivoli e scoppi, soste e riprese immediate culminanti in rabbiosi crescendo...»

È possibile individuare, tra le righe di questi resoconti, che gli spazi dati ai futuristi per le loro performances non erano certo i teatri di tradizione o le sale da concerto; uno dei motivi per i quali il futurismo musicale non si è inserito nella storia internazionale delle avanguardie è che il gusto della eterogeneità ha fatto recepire spazi di azione come il bar tabarin e non quelli preposti alla musica classica, sicuramente rifiutati in partenza a questi turbolenti protagonisti. L'autarchia, come prima dicevo, ha fatto il resto.

Anche Franco Casavola, il musicista barese che nel 1927 ripudierà il suo passato di futurista e distruggerà tutte le sue opere prodotte secondo questa estetica, al I Congresso Futurista del 1924 si schiera in favore all'improvvisazione: «Come canto e come ritmo la musica sorge da un'ebbrezza improvvisata. Anche nella musica corrente, la necessità di attuarla impone, a chi l'esegue, di collaborare con l'autore, così che l'esecuzione involge una necessaria integrazione dell'idea musicale. Ideale futurista: identificare l'esecutore con il creatore, portare l'improvvisazione nell'insieme di individui, differenti gli uni dagli altri nel carattere, nel timbro,

nell'espressione. L'estemporaneità, elemento geniale della musica, concepita come la vera arte della eloquenza, libera la musica dalle forme e dai modi tradizionali.

L'unione di suono, segno e gesto che interessa il teatro futurista è un'altra assoluta novità che si deve a Marinetti. L'invenzione di nuove forme spettacolari, come il *Varietà* inteso futuristicamente, o un rinnovato interesse per la *pantomima* costituiscono una idea di *interdisciplinarietà* e anche Pratella, fin dai primi manifesti, teorizza un superamento delle vecchie forme. Siamo quindi davanti a un profondo rinnovamento che soltanto a distanza di molti decenni appare in tutta la sua importanza; non esiste specifico artistico che non sia stato investito dalla ventata di aria nuova, ed in musica, oltre a questi aspetti finora accennati, c'è da considerare la rivoluzione spazio-temporale attuata con il concetto di *simultaneità*, un tentativo di compenetrazione. Come nella pittura di Boccioni e Balla, anche in musica è stata sperimentata una implosione/esplosione dello spazio e del tempo, ma la dinamizzazione dello spazio e la sua *velocizzazione* non è che istantaneità di attimo fermato, descrizione sì della velocità, ma attraverso una metamorfosi dello scorrere temporale nella sua visualizzazione spaziale. Ecco perché il futurismo ha avuto la sua massima espressione nelle arti visive e in tutte le forme di scrittura e di evento dove segno e gesto potevano essere utilizzati in tal senso. L'entità fisica del suono, che implica il tempo, ha fatto lo sgambetto a quei musicisti che dopo travolgenti affermazioni teoriche, si sono accinti a sperimentare composizioni che rendessero fisicamente la simultaneità.

La *Poliritmia* suona come un ulteriore ritmo composito, pur essendo il risultato di una simultaneità di ritmi diversi, ma la stessa tecnica di collage di spezzoni sonori, per la loro disposizione lineare nel tempo, rende un decorso *conseguenziale* all'ascolto e si perde anche in questo caso l'idea di *compenetrazione*. Ne è un esempio quel piccolo *Profilo Sintetico Musicale* di F. T. Marinetti (1923) per pianoforte di Silvio Mix: le trentasei battute sono costituite da dieci spezzoni diversi l'uno dall'altro, ma l'esecuzione del brano dà l'idea di una surreale giustapposizione alogica di materiale. Questo *Profilo Sintetico Musicale*, unico rimasto di una serie completamente dispersa, è anche un esempio di qualcosa di simile a quelle improvvisazioni che spesso Mix faceva in occasione di serate futuriste. Antheil, quest'ultimo compositore non ha avuto rapporti con i futuristi italiani, ma la sua *Sonata Sauvage* (1923) per pianoforte, o il *Ballet Mechanique* (1925), colonna sonora per l'omonimo film di Ferdinand Léger, con un organico che prevede persino un motore d'aeroplano, sono realizzazioni molto vicine all'estetica di Marinetti. Queste composizioni danno un'idea di cosa il futurismo avrebbe potuto produrre, se il movimento non fosse stato confinato in un'Italia provinciale, ma se invece certe idee avessero circolato maggiormente con un fertile scambio.

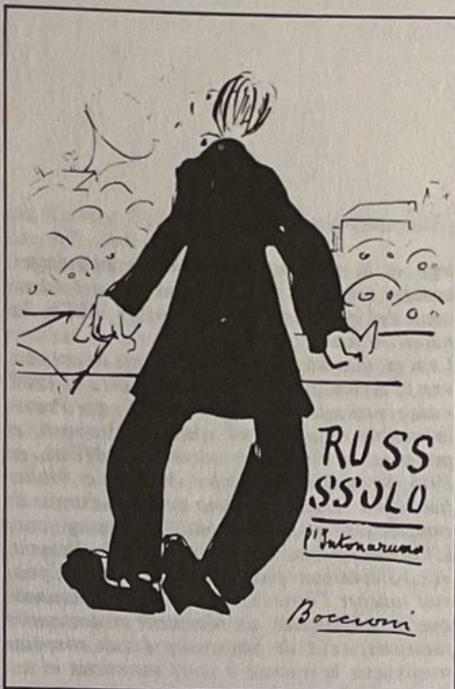
La soluzione al non risolto tentativo di velocizzare la musica e di scardinare il tempo musicale produsse il mito della *isocronia* che Prieberg chiamava il «romanticismo della macchina». L'aspirazione dell'insistente scansione ritmica determinava uno shock percettivo, quella *ebbrezza* descritta da Casavola che era ben presente nelle intenzioni di Arthur Honegger che nel 1923 scrive *Pacific 231* per orchestra, la più famosa opera originata dall'estetica del *macchinismo*, che descrive musicalmente i movimenti di una locomotiva.

Nasce in queste opere la coscienza della trasformazione che la rivoluzione industriale sta determinando nell'uomo-forza lavoro e, se da una parte l'esaltazione della macchina è un mito tutto borghese del potere tecnologico, dall'altra la macchina comincia ad essere temuta come veicolo di alienazione, come Moloch che progressivamente distruggerà la volontà dell'individuo. Come nella fantascienza, mondi avvenire vengono messi in relazione ai primordi della storia dell'umanità; civiltà arcaiche, scon-

volgimenti preistorici sollecitano la fantasia ad un viaggio nel tempo quanto le fascinose novità della tecnica.

È del 1923 una *Danza dell'elica* per quattro strumenti, motore a scoppio e macchina del vento, di Franco Casavola; purtroppo essendo dispersa la partitura di questo lavoro, se ne hanno soltanto testimonianze verbali di chi ha assistito l'esecuzione.

Nello stesso periodo la rivista futurista *Noi pub-*



Umberto Boccioni, caricatura di Luigi Russolo

blica la prima pagina di *Piedigrotta*, la musica di un balletto ispirato dall'omonimo poema parolibero di Francesco Cangiullo. Casavola usa per questa musica gli strumenti tradizionali napoletani, come il *Puipù* o lo *Scetavaiasse* e la partitura è un esempio, per quanto è dato leggere nella prima pagina, di poliritmia.

Casavola è stato anche l'autore della musica (anch'essa dispersa), per il balletto *Anihecum del 3000*, realizzato nel 1924 con i costumi di Depero; *Anihecum* è l'inversione a specchio di *Macchina*. Depero aveva bene in mente i *Balli Meccanici* (1922) di Ivo Pannaggi, da Vinicio Paladini e Enrico Prampolini. Il balletto portava il sottotitolo *Interpretazione e riproduzione dei movimenti e rumori delle macchine* e fu rappresentato nelle 28 città più importanti d'Italia, durante la tournée del *Nuovo Teatro Futurista* del 1924.

Un caratteristico esempio molto importante di musica macchinistica in Italia è costituito da una tarda pagina orchestrale di Luigi Grandi, musicista di cui si sa molto poco, a parte il fatto che ha vissuto a Bologna. Il titolo è *Cavalli + Acciaio - meccanocavalcata per grande orchestra*, esistente anche in una versione pianistica pubblicata nel 1935. Il brano si sviluppa come uno ostinato di accordi, dall'inizio alla fine, ricordando il *Bolero* di Maurice Ravel; l'indicazione posta all'inizio del pezzo è «matto».

Altre due composizioni dello stesso autore sono *Solebattaglia* e *Aeroduello - dinamosintesi per grande orchestra*, dove è descritto in tutte le sue fasi un duello tra due aerei avversari. L'uso ricorrente di accordi di seconda minore, di spezzoni di scale esatonali e un po' tutto l'impianto ritmico fanno pensare ad una relazione con Pratella, ma quest'ultimo non cita mai Grandi nella sua *Autobiografia*. né come allievo, né come amico.

La musica futurista non ha avuto figure di musicisti come quelli di Schoenberg, Berg e Webern, che effettivamente compievano in quegli anni ben più significative trasformazioni della prassi compositiva. A parte un discorso di statura di questi musicisti, se si esclude Pratella nessun musicista professionista di grande importanza aderì fino in fondo alle idee di Marinetti, troppo

avanzate rispetto al clima che si respirava nell'ambiente ufficiale dei musicisti di allora. Russolo era in fondo un pittore, Mix un geniale autodidatta; di Casavola, come accennavo, non rimangono partiture futuristiche. Virgilio Mortari fu futurista soltanto per un paio di anni, nella prima gioventù, come improvvisatore nel *Teatro della Sorpresa*, e di quel periodo rimane il divertente *Fox-Trot del Teatro della Sorpresa*, mentre il musicista che oggi può essere considerato il più importante del Novecento italiano, Alfredo Casella, pur definito genericamente 'futurista', in quanto 'modernista', non aderì al movimento.

Casella viveva a Parigi durante gli anni 1910-1915, lontano da quel «motivo passionale generatore» della musica di Pratella; nel 1917 realizzò tre pezzi per pianoforte a rullo, che 'buca' a Londra senza scriverne la partitura, e questi *Trois Pièces pour Pianola* derivano dal clima delle teorie futuriste. Più tardi, e cioè nel 1920, Casella si autodefinirà futurista, pubblicando un articolo sul *The Chesterian* di Londra dal titolo *Del come un futurista possa amare Rossini*, ma l'uso di questo aggettivo come un senso più generico ha nuocuto ai pochi veri appartenenti al movimento.

Russolo e i pochi altri musicisti futuristi, con il consolidamento del regime fascista, furono irrimediabilmente osteggiati, non tanto per le scelte artistiche di Marinetti, ma perché il regime, fin dal 1922, tendendo ad una immediata autostoricizzazione, mise in moto la macchina celebrativa delle tradizioni, cercando di cucire la sperimentazione musicale con la scuola, determinando così una tipologizzazione di precisi stili che si cementavano in un piedistallo di recuperato accademismo.

Resta da compiere un atto di giustizia, oggi, dalla nostra proiezione storica, nei confronti del futurismo e del dadaismo, dobbiamo distinguere tra sollecitazioni che nel tempo hanno aperto la strada a successive operazioni artistiche e altre che si sono ripiegate su di sé, non trovando in seguito legami con l'evoluzione del pensiero artistico. Voglio dire che oggi abbiamo assistito ad una grande espansione di interesse per le vicissitudini connesse con l'evoluzione del linguaggio artistico in varie discipline, determinata dalle operazioni delle avanguardie artistiche del primo Novecento, mentre l'*Orfismo* di un Malipiero o il 'colorismo panico' di un Respighi risultavano piacevoli ma non così fertili per una diramazione di nuovi itinerari creativi.

Le avanguardie degli anni Sessanta-Settanta, poi, sono esistite proprio sulla scia delle intuizioni e delle azioni che hanno visto la luce nelle serate futuriste; non a caso quindi si costituiscono dei legami concettuali, delle 'radici' che a prima vista potrebbero apparire insospettabili, ma che hanno una profonda ragione d'essere.

Dobbiamo restituire alla musica futurista una collocazione storica più corretta, sperando che prima o poi salti fuori da qualche parte altro materiale originale, per esempio qualche partitura di Luigi Russolo. In fondo ciò è abbastanza probabile, se si pensa che lunghi elenchi di opere futuriste a tutt'oggi rimangono solo come titoli riportati su programmi dell'epoca o in testimonianze coeve.

Estratto da *Musica/Realtà Anno II, n. 5, Dedalo, agosto 1981.*

Note:

- (1) Francesco Balilla Pratella, *Autobiografia*, Milano, Pan, 1971, pp. 100-101.
- (2) Ferruccio Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto*, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 40.
- (3) *Op. cit.*, p. 61.
- (4) Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori*, manifesto, Milano 11 marzo 1911.
- (5) *La Rassegna Musicale*, antologia a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli 1966, (rivista musicale fondata e diretta da Guido M. Gatti che uscì dal 1928 al 1943), p. LI.
- (6) Cfr. *Russolo/L'Arte dei rumori 1913-1931*, catalogo a cura di Gian Franco Maffina del centro documentazione arte Varese - Venezia, ASAC Biennale, ottobre 1977.