

Tanto rumore per nulla?

Daniele Lombardi

Ovvero: è passato quasi un secolo dal manifesto dell'*Arte dei rumori*, dai primi concerti con gli intonarumori, e ci possiamo domandare che cosa è rimasto oggi del 'bruitismo' di Russolo. Le sue teorie erano troppo avveniristiche per quegli anni; i prototipi dei suoi strumenti, già pochi anni dopo la loro invenzione, sono andati tutti perduti. Non c'è stata industria del settore che si decidesse a produrli, e l'avversità immediata al "suono-rumore" fu molto concreta nella reazione del pubblico ai concerti, fatta di ortaggi e cazzottature, come raccontano le tante numerose? cronache. Nei libri di formazione musicale si leggono coeve prese di posizione avverse, come in *L'orchestrazione, nella sua essenza nella sua evoluzione e nella sua tecnica*¹, un manuale per gli allievi di composizione. Il suo autore, Vittorio Ricci, descrivendo gli "Strumenti di uso eccezionale", va giù molto pesante nel dire:

"Una nuova scuola musicale che affetta un disprezzo tanto ingiusto quanto irragionevole per le opere che ci hanno lasciato i grandi Maestri, si sbizzarrisce poi nell'inventare macchine strabilianti, a cui ha dato il nome d'*intonarumori*'"².

Il catalogo è questo: ma tutto va letto come un sintomo del fatto che la sperimentazione musicale del primo Novecento si è svolta con un'idea evolucionista dei principi grammaticali e sintattici, aprendo una nuova strada verso l'atonalità, la dodecafonia e altri possibili sistemi, mentre i suoni a vibrazioni irregolari stavano sulla soglia tagliente dell'*horror vacui*, del caos e del rumore magmatico. Il futuro di Russolo lo si può ravvisare oggi nell'evoluzione della musica elettronica: una lunga storia che parte dal *Dinamophone* che Taddeus Cahill costruì nel 1900 a Washington, del quale dava notizia Ferruccio Busoni nel suo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*³. Da allora lo sviluppo elettronico di generatori di frequenze si sostituì alla produzione meccanica

e nacque un considerevole numero di prototipi più o meno utilizzati come la *Croix Sonore* usata da Nikolaj Obuhov (1918), l'*Ätherophon* di Leon Theremin (1920), l'*Elektrophon (Sphärophon)* di Jörg Mager (1926), per non parlare del *Mixtur-Trautonium* di Oskar Sala, le *Ondes* di Maurice Martenon, tutti nonnini del *Synthesizer*. Un caso a parte del quale sarebbe interessante sapere di più è quello dell'*Irenaphone*⁴, un megastrumento va bene così? che dalle foto appare molto simile agli intonarumori. L'inventore, l'olandese M.A.D. Loman, aveva progettato la possibilità di produrre, con degli enormi megafoni, un suono amplificato che arrivava fino alla distanza di quattro chilometri.

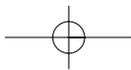
Lo svilupparsi in quegli anni dei sistemi di registrazione del suono rendeva possibile catturare i rumori *ready-made* dalla vita, e per chi procedeva sulla strada del suono-rumore non si resero più così essenziali gli intonarumori, destinati a quel punto a diventare una curiosità. La nascita della *Musique Concrète*, negli anni cinquanta, in seguito alle opere di Pierre Henry e Pierre Schaeffer, sviluppò velocemente una nuova sensibilità che ha trovato nell'uso del rumore concreto registrato una tavolozza ricchissima, molto più duttile delle fasce sonore degli intonarumori.

Le esperienze protoelettroniche erano però diverse: a loro volta tendevano alla costruzione di raffinati strumenti che dovevano arricchire il timbro sinfonico dell'orchestra o conservare una realtà autonoma, ma secondo un *iter* di carattere spiritualistico che guardava alla forma con una sensibilità vicina a quella degli astrattisti e dei costruttivisti in pittura, in nome di una sinestesia che trovava nella biunivocità degli impulsi visivi e sonori la propria figurazione. Vi era un rifiuto di tutto ciò che descrive il mondo esterno, in nome di un moto interiore. L'utopia delle prime musiche elettroniche antitetivamente si rivolgeva dunque a una metafisica che partiva da un mondo interno e non scioglieva il fascino dell'enigma creato dal risultato sonoro. In un



1. Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori*, 1916
Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Russolo





passaggio del suo scritto *L'Arte dei rumori nuova volontà acustica* che pubblicherà nel volume *L'Arte dei rumori*⁵. Russolo disegna questo punto di vista:

“Ecco dunque la necessità fatale, assoluta, di attingere direttamente i timbri dei suoni dai timbri dei rumori della vita. Ecco – sola salvezza in tanta miseria di timbri orchestrali – la sconfinata ricchezza dei timbri dei rumori.

Ma è necessario che questi timbri di rumori diventino materia astratta, perché si possa foggia-re con essi l'opera d'arte. Infatti il rumore, così come ci giunge dalla vita, ci richiama immediatamente alla vita stessa, facendoci pensare alle cose che producono il rumore che udiamo. Questo richiamo alla vita ha quindi un carattere di episodio frammentario impressionistico della vita stessa. E *L'Arte dei Rumori*, da me ideata, non vuole certo limitarsi a una riproduzione frammentaria e impressionistica dei rumori della vita”⁶.

Alla base di tutto questo, il fatto comune che generava i due fenomeni – la musica elettronica e quella concreta – era quella sensazione di stanchezza nei confronti della voce degli strumenti tradizionali che Busoni aveva accusato nel suo *Entwurf*, per la quale citava l'invenzione di Cahill. L'interdisciplinarietà è stata alla base delle avanguardie storiche del primo Novecento e, anche successivamente, negli artisti che hanno privilegiato un punto di vista comparatistico non si è mai assopito l'interesse per le idee di Russolo, con modalità che vanno da una mera curiosità ad approfondimenti dai risultati molto fertili.

In questa vicenda artistica va tenuto presente che Luigi Russolo ebbe un fratello musicista di professione, Antonio, il quale fu notevole compositore e fu persino per un lungo periodo un maestro sostituto di Arturo Toscanini: quindi un sicuro talento direttoriale. Egli aiutò musicalmente il fratello che aveva abbandonato la pittura per una nuova musica, credette molto negli intonarumori, diresse i concerti e fu l'artefice di quell'unico disco *Voce del Padrone*⁷, che rimane il solo documento sonoro dei prototipi originali costruiti da Luigi con la collaborazione di Ugo Piatti⁷. Nei due brani che fanno parte di questo 78 giri, *Corale* e *Serenata*, si ascolta un uso del rumore prepotente, su un piccolo *ensemble* strumentale che suona una musica davvero non tanto futurista.

Già nel 1946, quando veramente pochi se ne oc-



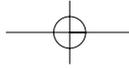
02. *Il rumorarmonio*, fotografia Mart, Archivio del '900, Fondo Russolo

cupavano, John Cage scriveva in un articolo il suo interesse e l'importanza che intravedeva nel 'bruitismo' di Russolo:

“In several of its important aspects, modern music of the twenties is now known only by hearsay. The Italian “Art of Noise” established by Luigi Russolo has totally disappeared; in memory it is mistakenly associated with Marinetti. The work done with speech orchestras, divisions of the half-tone, and electrical instruments is for the most part forgotten. Many composers exist today only as names”⁸.

In Italia ci vollero ancora una ventina di anni: il primo studio approfondito lo troviamo nella traduzione di *Musica ex Machina*⁹ di Fred K. Prieberg⁹. Il volume trattava ampiamente il futurismo e il mito della macchina, con tutta la storia successiva della nascita di vari centri di musica elettronica. Per la prima volta si potevano leggere molte notizie su Russolo e gli intonarumori, che Prieberg aveva raccolto direttamente incontrando la vedova di Russolo a Cerro di Laveno. A metterlo in contatto con Maria Zanovello Russolo? era stato Luciano Berio, il quale già in quegli anni era stato spinto sulle tracce di Russolo dalla curiosità intellettuale e da una specifica ricerca, in una prospettiva che poi lo portò a realizzare un lavoro con Bruno Maderna nello Studio di Fonologia della Rai di Milano. Il loro *Ritratto di città* (1957) può essere oggi considerato in parte legato alle *Spirali di Rumori* di Russolo, anche se la dimensione milanese degli anni cinquanta era realisticamente diversa dall'utopico “canto della metropoli” futurista. Ebbi modo di affrontare questo argomento con Berio, che mi confermò l'idea che tutta la vicenda degli intonarumori era stata rimossa e posta in limbo leggendario proprio a causa di quel 78 giri, che Antonio Russolo aveva inciso, contenente due suoi bre-





3. Luigi Russolo, *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, 11 marzo 1913
Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Somenzi



4. *Erster Deutscher Herbstsalon*, Der Sturm, Berlin, settembre 1913
copia anastatica
Rovereto, Mart, Archivio del '900

vi brani, *Corale e Serenata* [già detto in precedenza, va bene così?], realizzati con gli intonarumori di Luigi.

Prieberg in *Musica ex Machina* valorizzava l'esperienza futurista che fino ad allora era stata molto ai margini nella nostra cultura:

“Ma da trent'anni a questa parte i prodotti musicali mostrano che qualche cosa dell'essenza artistica del futurismo si è conservata ed è estremamente fruttuosa proprio in campo sperimentale. Forse non è esagerato affermare che una considerevole o per lo meno significativa parte della musica attuale vive – consciamente o per caso – dello spirito del futurismo”¹⁰.

In seguito si poterono avere ulteriori informazioni di prima mano: Mario Abate e Pietro Verardo ricostruirono filologicamente i primi intonarumori moderni in occasione dell'omaggio a Russolo, che la Biennale di Venezia realizzò nel 1977; alla stessa Biennale vennero esposti per opera di Gian Franco Maffina documenti e brevetti originali.

Oggi, dopo ciò che è accaduto in tutti i generi della musica del Novecento, il mondo della classica e contemporanea continua a occuparsene poco, mentre rovistando in internet è impressionante vedere cosa appare alla voce “intonarumori”: vi sono decine e decine di siti, soprattutto negli Stati Uniti e in Canada, con descrizioni più o meno particolareggiate e attendibili dei vari tipi di strumenti. Spesso vengono riprodotte le due note foto di Russolo insieme a Ugo Piatti davanti all'orchestra di intonarumori: una specie di parete dove questi strumenti sono affastellati l'uno sull'altro. E si scopre anche che il termine “intonarumori” è piaciuto molto a tutto il mondo del rock e del jazz; sono nate diverse realtà che da questo nome suggestivo hanno tratto ispirazione in vario modo. Nel 1986 alcuni studenti del Tama Art University di Tokyo, sotto la direzione di Kuniharu Akihama, hanno ricostruito otto intonarumori con sei dei quali, il 24 febbraio 2002 al Tama Art University di Tokyo, è stato realizzato un concerto dalla Intonarumori Orchestra [giusto maiuscolo? è il nome?], formazione composta da compositori-esecutori come Sachiko M[M. ?], Atsuhiko Ito, Tetuzi Akiyama, Otomo Yoshihide, Taku Sugimoto, Toshimaru Nakamura e altri.

Sempre negli Stati Uniti, l'anno scorso sono stati costruiti dalla New Music Co-op (New Music for Extinct Instruments) dei prototipi di strumenti ispirati a Rus-

solo e simili da un punto di vista costruttivo ai suoi, ma non realizzati sui disegni originali, come si vede dalle foto.

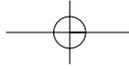
Esiste dunque una notevole circolazione delle teorie di Russolo, che hanno avuto un effetto fortemente propulsivo nell'immaginario di musicisti, anche molto lontani geograficamente tra loro, mentre chi cercasse il suo nome in un'enciclopedia della musica – è vero d'altronde che non era un musicista di professione – ne troverebbe soltanto una stringata notizia.

Russolo aveva avuto l'idea di un nuovo mondo sonoro, “futurista”, legato all'utopia della metropoli e della nuova realtà acustica creata dal processo d'inurbamento, che lo spinse a immaginare una musica fatta dei suoni della quotidianità, tutti i possibili tipi di rumore che avrebbero potuto essere formalizzati in un tessuto compositivo; concepiva una musica con una solida struttura, esaltato dall'idea di controllare e combinare fonti sonore le più improbabili e le più disparate.

Il 9 marzo 1913 fu presente al concerto al Teatro Costanzi di Roma, nel quale Pratella presentò la *Musica Futurista – Inno alla vita* per orchestra op.30 [giusto?]. L'ascolto lo spinse a scrivere il manifesto *L'Arte dei rumori*, in forma di lettera al compositore che Marinetti aveva designato come quello ufficiale del futurismo. Era convinto che l'idea di una musica di rumori potesse essere il passo decisivo per la musica futurista teorizzata da Pratella con tre manifesti nei tre anni precedenti. D'altronde anche l'esperienza poetica di Marinetti si basava sul rimbalzo tra la visualità delle tavole parolibere e il progressivo distaccarsi dei “rumori del linguaggio” dalle onomatopee della parola.

Atonalità, dodecafonia e altri sviluppi formali hanno nutrito un'idea di moderno che si sposa al “Torniamo all'antico”, la frase di Verdi che dà fede ad aspettative di civiltà, ma che al tempo stesso non contempla trasformazioni epocali di modalità e usi diversi della musica, bloccando da un punto di vista sociologico l'espressione ai canoni che oggi più che mai appartengono all'Ottocento. Russolo, musicista non professionista, compie un salto ben più lungo, con un'incursione selvaggia nella musica che allora non fu compresa nella sua reale portata. Il rumorismo parte con la piena consapevolezza teorica di una prassi: oggi una visione storica globale dell'inizio del Novecento mostra come quest'avvicinamento al suono-rumore fosse nell'aria. Lo conferma l'opera di compositori lontani geograficamente e culturalmente, come l'adolescente Henry Cowell, che sperimentava i rumori d'accumulo sulla tastiera del pia-





noforte, quei *clusters* che erano il gesto estremo di una complessità crescente, peraltro già intuita un secolo prima in sporadici effetti, come i colpi di cannone (resi con *clusters* di tre ottave lasciati risuonare fino a esaurimento) nelle sonate caratteristiche intitolate *Battaglie* (per citarne una, *La Battaglia di Marengo* di Bernard Viguierie, del 1801).

È lo spirito di un suono estremo, presente spesso nella stagione romantica, situazione sonora che si ravvisa anche pensando all'accordo di nona minore nella battuta 85 nel primo movimento della *Sonata op.101* di Beethoven, ampiamente evoluta poi nel pianoforte di Chopin, Alkan e Liszt, che trova anche esempi forti in pagine orchestrali di Berlioz.

Ciò che per i romantici era situazione estrema, strozzamento, stasi, afasia, spasmo, a cavallo tra Ottocento e Novecento sarà nelle pieghe di un'armonia sempre più addensata, sempre più tendente alla *Klangfarbenmelodie* schoenberghiana[*schönberghiana?*], fino a una serie di complessi agglomerati accordali la cui relazione non risponde più a regole armoniche, e che prendono la forma di una sequenza di suoni armonicamente complessi fino alla indeterminazione, ma assoluti. L'accordo diventa colpo, la melodia fascia, in un processo di deformazione che progressivamente sfalda anche la sintassi fino a frantumarla. È in questo contesto che il gesto di Russolo assume un'importanza fondamentale, un grado zero che sta alla base di molti rami di sperimentazione, parallelamente a un'idea accademica di forma, sia essa affermata negata o sformata, che ha dominato su eversioni come quella degli intonarumori.

La sequenza dell'avventura di Russolo è ormai serata, da quel 2 giugno 1913, quando presentò per la prima volta al Teatro Storchi di Modena il prototipo di un intonarumori, un *Ronzatore*[*nomi strumenti sempre in corsivo e maiuscoli?*]. Seguirono gli articoli *Gli intonarumori futuristi*¹¹ e *Conquista totale dell'enarmonismo mediante gli intonarumori futuristi*¹²; l'anno dopo *Grafia enarmonica per gli intonarumori futuristi*¹³ con due fogli della partitura del *Risveglio di una città*, mentre il brevetto italiano per "intonatore di rumori" fu depositato a Milano l'11 gennaio 1914.

Gli intonarumori erano scatole di legno di varia misura, a seconda dell'estensione più o meno grave del suono prodotto. Il principio sul quale si basavano si rifaceva alla viella e alla ghironda, ed era la produzione di un suono tramite la sollecitazione di una corda a tensione variabile. All'interno della scatola di legno passava da parte a parte una corda tesa di violoncello, che

veniva sollecitata da un rotore attraverso una manovella esterna a questo collegata. Una leva posta in alto sulla scatola poteva azionare la maggiore o minore tensione della corda cui era agganciata, determinando così variazioni di altezza del suono, e permettendo quindi di intonare anche terzi e quarti di tono, nonché effettuare dei glissandi, il tutto amplificato dal fatto che la corda era fissata su una membrana di pelle in corrispondenza con un megafono. In questi prototipi il meccanismo nella sua semplice efficacia era però abbastanza impreciso, suscettibile di un'evoluzione tecnica che potesse permettere agli esecutori una maggiore calibratura delle altezze.

La "grafia enarmonica" era un sistema basato sulla precisa definizione delle altezze e delle durate attraverso linee che possono anche glissare obliquamente in alto e in basso, mentre la codifica dei diesis e dei bemolli era data da dei puntolini {data da punti?} collocati rispettivamente sopra o sotto la riga corrispondente. "Enarmonia" dunque come superamento della scansione dell'ottava in dodici gradi cromatici con tutti i passaggi microtonali possibili, un'accezione verbale che fu poi fraintesa da tanti musicologi che attribuivano al termine il normale significato che possiamo ancora trovare nei testi di teoria musicale.

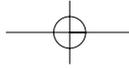
La cronaca dei concerti di Russolo registra tra i momenti più significativi quello del 21 aprile 1914 al Teatro Dal Verme di Milano, il "Gran concerto futurista d'intonarumori". In programma tre "spirali di rumori": *Risveglio di una città*, *Si pranza sulla terrazza del Kursaal*, *Convegno d'areoplani e d'automobili*. L'orchestra è composta da diciotto intonarumori suddivisi in gorgogliatori, crepitatori, ululatori, rombatori, scoppiatori, sibillatori, ronzatori, stropicciatori e scrosciatori. Scandalo, forza pubblica, e Russolo tre giorni dopo schiaffeggerà il critico musicale Cameroni, autore di una feroce stron-



5. Inaugurazione del primo rumorarmonio (Thiene), 1924 Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Russolo

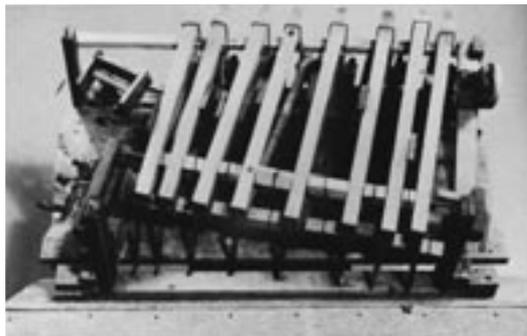
7. Orchestra con gli intonarumori di Luigi Russolo diretta dal Maestro Antonio Russolo (si riconoscono al centro L. Russolo e F.T. Martinetti), Parigi, 1927 Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Russolo





9. *Luigi Russolo al Russolofono*, 1934, scritto in calce: "Al caro e grande Depero con affetto ed ammirazione. Luigi Russolo" Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Russolo

10. Un'"ottava di piano enarmonico" di Luigi Russolo, 1945-1946 fotografia (da specificare sempre?) Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Russolo



catura sul quotidiano cattolico "L'Italia", all'uscita di un concerto al Conservatorio di Milano, finendo in tribunale. Un mese dopo ripeté il concerto a Genova e nel giugno tenne ben dodici esecuzioni al Coliseum di Londra, suscitando reazioni contrastanti. Ormai il mondo musicale e artistico era molto interessato all'invenzione e Marinetti organizzò nei primi mesi del 1915 un incontro a casa sua a Milano cui parteciparono Stravinsky, Prokofiev, Diaghilev e Massine, nella prospettiva di collaborare, ma la prima guerra mondiale frenò bruscamente ogni progetto.

La *summa* delle teorie di Russolo fu raccolta nel volume *L'Arte dei rumori*. Nelle prime pagine era riportato l'organigramma del movimento futurista, diretto da Marinetti, ed è particolarmente interessante notare come gli artisti fossero raggruppati secondo le discipli-

ne, per cui la musica è rappresentata da Pratella, mentre Russolo già in questo prospetto appare come "Arte dei Rumori". Marinetti aveva fatto questa distinzione perché aveva già intuito la portata eversiva degli intonarumori: qualche cosa d'altro rispetto all'idea normale di musica che comunque proseguiva in varie forme, da Pratella ai successivi generi come la pantomima e il cabaret.

La trattazione teorica nei vari capitoli è vasta e indaga acutamente sull'ascolto; è notevole la distribuzione dei differenti tipi di produzione meccanica del rumore, diviso in sei differenti famiglie: 1. rombi, tuoni, scoppi, scrosci, tonfi e boati; 2. fischi, sibili, sbuffi; 3. bisbigli, mormorii, borbottii, brusii, gorgoglii; 4. stridorii, scricchiolii, fruscii, ronzii, crepitii, stropiccii; 5. rumori ottenuti a percussione su metalli, legni, pelli, pietre, terrecotte ecc.; 6. voci di animali e di uomini: gridi, strilli, gemiti, urla, ululati, risate, rantoli, singhiozzi.

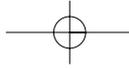
Per ognuno di questi rumori Russolo pensava di progettare uno strumento. In questo libro dedicava un capitolo alle fortune dei suoi concerti, all'analisi dei rumori della natura e della vita, della guerra: una teorizzazione dunque a tutto tondo che resta oggi una testimonianza forte della trasformazione epocale che vide protagonisti i futuristi come prima avanguardia storica del secolo scorso.

Pratella fu il primo a inserire gli intonarumori in orchestra, coniato il termine "orchestra mista"; li mise nella sua opera *L'Aviatore Dro* per imitare il rumore delle automobili e degli aeroplani, ma anche nel finale ove la musica descrive un cataclisma.

Rimane famosa la serie di tre concerti dei "Bruiteurs Futuristes" a Parigi, nel Théâtre des Champs Elysées, il 17, 20 e 24 giugno del 1921, dei quali esiste una bella foto con Antonio Russolo sul podio, mentre in mezzo all'orchestra di strumenti e intonarumori si notano Marinetti, Luigi Russolo e Piatti. In quell'occasione erano impiegati 29 intonarumori e le cronache riferiscono di una gazzarra organizzata dai dadaisti con in testa André Breton. Comunque fu l'occasione per far conoscere il ruggito di questi strumenti a Manuel de Falla, Maurice Ravel, Arthur Honegger, Alfredo Casella, e tanti altri, tra i quali Stravinsky che già li aveva uditi a Milano sei anni prima. Nella foto ogni strumento ha una musica sul leggio e mi sono sempre domandato come è possibile che tutta questa musica scritta sia andata dispersa. Dopo così tanto tempo, però, le speranze di ritrovarla mi sembrano sempre più vane.

Nel 1922 il Teatro dell'Opera di Praga, metten-





do in scena l'opera *Il tamburo di fuoco* di Pratella, fece realizzare alcuni intonarumori che poi sono andati perduti. In seguito a lunghe ricerche l'unica traccia mi portò, alla fine degli anni ottanta, a un vecchio custode del teatro che raccontava di vecchie scatole di legno molto malridotte nelle cantine che un giorno furono buttate...

Russolo, nel corso degli anni venti, pensò di raccogliere insieme alcuni intonarumori in un unico strumento che potesse essere comandato da un solo interprete e costruì il *Rumorarmonio*, detto anche *Russolophon*, sorta di pianoforte che al posto della tastiera aveva un sistema di leve che permettevano a un solo esecutore di comandare più intonarumori contemporaneamente. Ravel aveva in animo di utilizzarlo, ma forse fu frenato dal fatto che questi strumenti non avevano una escursione dinamica. Da quel fine strumentatore che era, forse aveva constatato la difficoltà di impasto timbrico che questa limitazione creava, rispetto a un'orchestra duttile nelle stratificazioni e giocata spesso con effetti microdinamici raffinatissimi. Russolo inventò e brevettò nel 1924 anche l'*Arco enarmonico*¹⁴, un arco che produceva un particolare effetto sulle corde del violino, eliminando la necessità di una normale modalità di digitazione per la distinzione delle altezze e creando un suono che non corrispondeva alla cavata normale dello strumento. Lavorò anche all'idea di un *Piano enarmonico* e a un sistema di sdoppiamento per le canne dell'organo.

Nel 1929 impiegò il *Rumorarmonio* negli spettacoli di pantomima futurista di Maria Ricotti che furono realizzati a Parigi e poi a Torino e Milano. Nella partitura dei *Tre Momenti* di Franco Casavola, per la pantomima di Luciano Folgore, si ha forse il migliore esempio di utilizzazione degli intonarumori, inseriti nell'organico di una grande orchestra sinfonica: la dimostrazione che è un vero peccato che tanti compositori non abbiano tentato questo assemblaggio di forme sonore. La grande orchestra forse era l'unico organico, per complessità e potenza, che avrebbe potuto creare le condizioni di un efficace dialogo con gli strumenti di Russolo.

Sempre nel 1929 il *Rumorarmonio* servì anche per

accompagnare una serie di film di carattere scientifico del documentarista Jean Painlevé.

Questi ultimi episodi precedettero il volgersi degli interessi di Russolo verso lo spiritualismo e verso strade metafisiche che intraprese senza più voltarsi indietro alla forte fisicità del rombo dei suoi ululatori, ronzatori, scoppiatori, crepitatori ecc., in un percorso sublimatorio silenzioso.

In {11?} Fondo Russolo non ebbe in vita un riconoscimento pari al valore delle sue invenzioni, ma la parte finale della sua esistenza indica modalità di rapporto con la realtà per le quali il suo mondo interno viveva di valori diversi da quelli di un presenzialismo, oggi si direbbe, "mediatico". I riferimenti artistici, l'interesse di compositori come Varèse e Honegger, la continua ricerca inventiva forse si sono unite a una saggia semplicità di vita che non chiedeva prepotentemente di lasciare un segno nella storia operando sulla comunicazione. Forse questa riservatezza lo tenne in disparte mentre l'immagine forte, "mediatica", fu quella di Marinetti, creatore del futurismo, che intuì sicuramente il valore delle invenzioni di Russolo, ma tuttavia non riuscì a creare il corto circuito tra queste, Pratella e gli altri musicisti, come avrebbe voluto.

A distanza di più di novant'anni, in un mondo che ha cominciato a produrre nella quotidianità, come in un crescendo rossiniano, un rumore tale da porre il problema dell'inquinamento acustico, l'*Arte dei rumori* di Russolo va considerata un'invenzione strabiliante come le onde radio di Guglielmo Marconi, anche se non ha avuto la stessa utilità e la stessa evoluzione tecnologica in infinite applicazioni.

Oggi arte e scienza sono molto più separate di allora, ma è da rilevare che il vero delitto culturale è stato compiuto dal clima di una cultura autarchica e fascista che non ha concesso a Russolo, il quale trascorse anni in Spagna e in Francia per questo, di sviluppare la sua idea e i suoi strumenti come avrebbero meritato. Anche allora vinse una tranquillizzante accademia che riusciva a ottenere i benefici del regime, che si occupava di ben altre eversioni e avventure che non dei rumori nell'arte musicale.

¹ Hoepli, Milano 1930.

² *Ibidem*, p. 453.

³ Schmidl, Trieste 1907.

⁴ In *Le Courier Musical*, n. 30, Paris 1928.

⁵ Ed. Futuriste di Poesia, Milano 1916.

⁶ Documenti dell'archivio Piatti sono stati consultati recentemente da Pietro Verardo, primo

e paziente ricostruttore degli intonarumori.

⁷ J. Cage, *The Dreams and Deductions of George Antheil*, in *John Cage*, a cura di R. Kostelanetz, Allen Lane, London 1974, p. 73.

⁸ Einaudi, Torino 1963 {*manca il titolo?*}.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ L. Russolo, *Gli intonarumori futuristi, l'arte dei rumori*, in "Lacerba", I, 13, 1 luglio 1913.

¹¹ L. Russolo, *Conquista totale dell'enaarmonismo mediante gli intonarumori futuristi*, in "Lacerba", I, 21, 1 novembre 1913.

¹² L. Russolo, *Grafia enarmonica per gli intonarumori futuristi*, in "Lacerba", I, 13, 1 luglio 1913.

¹³ Cfr. S.A. Luciani, *L'arco enarmonico di Luigi Russolo*, in "Musica d'oggi", VIII, 11, novembre 1924, p. 318.

