

IL CANTO DELLA METROPOLI. ARCHITETTURA E MUSICA DELL'UTOPIA URBANA FUTURISTA

Daniele Lombardi

Una rilettura no stop di tutti i manifesti teorici del futurismo, dal primo marinettiano di fondazione (Parigi, "Le Figaro", 11 febbraio 1909) agli ultimi interventi - Marinetti morì il 2 dicembre 1944 - porterebbe a delineare a tutto tondo assonanze, rimbalzi, analogie, sincretismi, che avvalorano l'idea di un compatto e inestricabile intreccio teorico.

Attraverso questa visione globale si potrebbe anche mettere a fuoco che la metropoli, nell'utopia futurista, doveva essere il *topos* della sinestesia delle varie arti, spazio mitico a volte visto come una specie di nuova Babilonia, a volte come la materializzazione del progresso vissuto da una società futuribile.

Alcune frasi di Russolo e altre di Sant'Elia disegnano la città-metropoli come un immenso cantiere che non conosce sosta, una sorta di moto perpetuo di vita che si esprime in multiformi apparenze che colpiscono contemporaneamente i cinque sensi. Vale la pena rileggere per un attimo un frammento dell'ormai celebre manifesto di Russolo *L'Arte dei Rumori* (Milano, 11 marzo 1913): «Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orec-

chie 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 fiantano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei tram sulle rotaie, lo schioccare delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo a orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpaccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee».

Lo stesso Marinetti, nel primo manifesto, annunciava di voler cantare «le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa e le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne».

Nel manifesto *L'Architettura Futurista* (Milano, 11 luglio 1914), Sant'Elia tracciava le linee della sua visione utopica che avrebbe portato alla progettazione della nuova metropoli; scorrendo nella lettura di questo scritto, ad un certo

punto colpisce una definizione che sintetizza in una frase il ruolo dell'architettura nella ideazione di questa nuova realtà: «Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito».

Quest'idea di specchio metafisico del mondo interiore e della natura attraverso la *ricostruzione futurista* dello spazio di simbiosi o addirittura *dell'universo*, come voleva Balla, acquista una valenza di rapporto con la musica nel manifesto di Carrà *La pittura dei suoni, rumori e odori* (Firenze, 1 settembre 1913, "Lacerba"), in quel passaggio dove anche lui cerca di definire una utopia progettuale: «Noi pensiamo invece ad un'architettura simile all'architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella. Architettura in movimento delle nuvole, dei fiumi nel vento, e delle costruzioni metalliche quando sono sentite in uno stato d'animo violento e caotico».

Pratella aveva chiamato *stato d'animo generatore* il sottile filo sintattico che dipana nei suoni un evolversi semantico apparentemente non consequenziale, ma *Stati d'animo* è anche il titolo di alcuni dipinti di Boccioni e il sottotitolo di due piccoli preludi per pianoforte di Silvio Mix, originale e sconosciuto compositore morto precocemente a ventisette anni (nel 1927).

I futuristi, al di là dell'estetica hegeliana, volevano progettare una nuova immagine del mondo, guidati eticamente dal-

la spregiudicata immaginazione, ma tenendo fede alle istanze profonde del proprio mondo interno. Si voleva formare una nuova sensibilità artistica, propugnata attraverso la *modernità*, eletta a spinta ispiratrice per una espansione della percezione verso letture multiple e simultanee.

D'altronde Marinetti aveva sicuramente fatto tesoro delle idee espresse da Mario Morasso in *La nuova arma (La macchina)* che era stato pubblicato a Torino (Fratelli Bocca Editori) nel 1905. Vale la pena rileggere qualche frase che anticipa di quattro anni la nascita del Futurismo: «E la realtà è questa: che il moto che sta a base della vita e che è il modo con cui la vita si manifesta pare che rispetto all'uomo abbia assunto esclusivamente la forma della corsa, per non dire della fuga, regolato unicamente dalla legge di far più presto, e sia divenuto lo scopo supremo della vita istessa, quasi che il moto, invece di essere un mezzo, trovasse in sé il proprio appagamento (...) La piazza moderna, come le piazze dell'Opera o della Concordia a Parigi, come la piazza della Banca a Londra, come la piazza del Duomo a Milano, è per eccellenza il centro di irradiazione del movimento, il vasto cuore che dà luogo all'afflusso e al deflusso della circolazione cittadina (...) La tendenza moderna è di specificare la città, di distribuirne l'area a seconda delle funzioni che vi si vogliono compiere, dei vari uffici che vi si debbono esercitare (...) E questo spettacolo vorticoso, incitatore di gara sfrenata, di movimento affannoso, di gente invasa dall'idea di far presto, di sforzi concordati e incitati

nell'unico intento della rapidità, ci colpisce ancor più vivamente dinanzi ad una perfezionata officina meccanica, ad una grande stazione ferroviaria, ad un ricco porto mercantile».

Massimo Cacciari qualche anno fa definiva la metropoli come «forma generale che assume il processo di razionalizzazione dei rapporti sociali» (*Metropolis*, Roma, 1973); definizione questa che rende visibile una grande distanza tra l'esaltazione dello spazio urbano come opera d'arte e visione anestetica di luogo ove si tenta una progettazione razionale di interazioni basate sul rapporto forza-lavoro. Questa differenziazione fa capire perché i futuristi si trovarono su posizioni antisocialiste con una spaccatura aggravata dal loro spirito fortemente nazionalista e autarchico, tanto che Marinetti arrivò a dire che sarebbe stato sempre avverso a chi tentava di contrastare «il prestigio militare e coloniale italiano». La razionalizzazione dei rapporti sociali che Cacciari individuava nella *metropoli* era già un criterio espresso dai socialisti, un'idea coeva ai futuristi che, estetizzando una creatività al potere, bloccavano in una dimensione artistica la nuova visione che, in qualche modo, il *Manifesto Politico Futurista* di Marinetti del 1919 avrebbe potuto sviluppare «interpretando il moderno che avanza», come avrebbe sperato Gramsci. È facile concordare con Nicola Tranfaglia che parlando della *rivisitazione* del futurismo e della sua politica, qualche anno fa su «La Repubblica» rilevava il fallimento della valenza politica del movimento futurista nella fase pre-fa-

scista, facendo due osservazioni: «1. Il movimento socialista, durante la crisi del primo dopoguerra, fu incapace di attrarre a sé, e comunque di non abbandonare, gruppi di giovani e di intellettuali che avevano maturato una critica radicale della classe dirigente liberale ed erano (o parevano) disposti a battersi per la creazione di uno stato nuovo, aperto alle masse, e quindi più democratico.

2. I futuristi dimostrarono cecità nel portare al centro della loro posizione una forma di nazionalismo imperialista che li avrebbe necessariamente portati all'integrazione in un blocco monarchico conservatore piuttosto che nella direzione di una rivoluzione innovatrice».

Nel considerare l'utopia futurista della metropoli non si può prescindere dalla riflessione sul rapporto tra arte e politica, tra espressione artistica e potere. È fisiologico che su molti artisti ricadano anche responsabilità di politica culturale e di politica *tout court*, ma non va dimenticato che il fiammifero dell'avanguardia è sempre il primo a incenerirsi se e quando il fuoco da lui provocato dilaga.

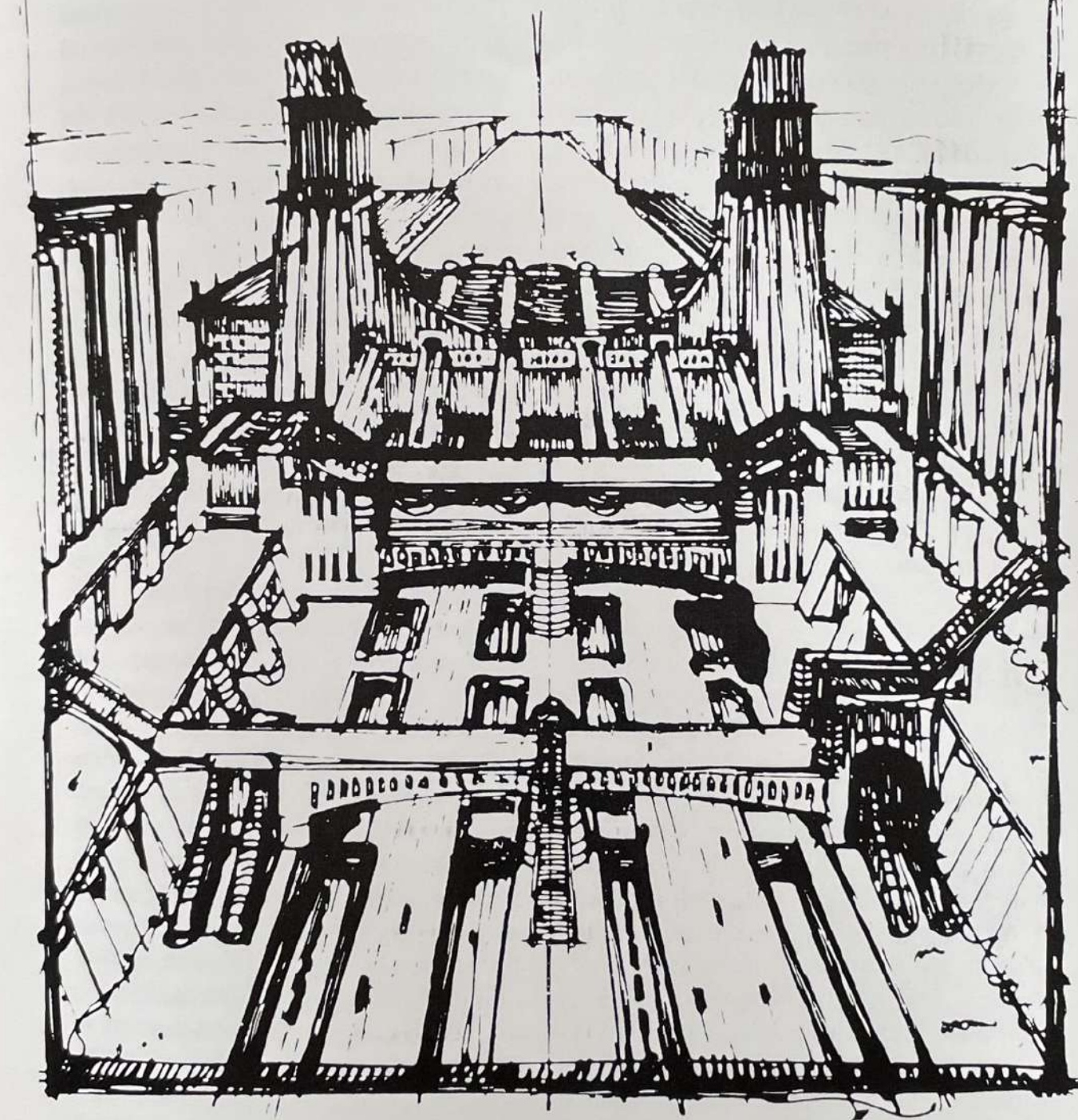
«Rapidità, rapidità, gioiosa
vittoria sopra il triste peso, aerea
febbre, sete di vento e di splendore,
moltiplicato spirito nell'ossea
mole, Rapidità, la prima nata
nell'arco teso che si chiama vita.»

(Gabriele d'Annunzio, *Laudi*, vol.II, pag.302)

Franco Moretti in *Segni e stili del moderno* (Torino, 1993), prendendo in



'GRATTANUVOLE A NOVA YORK',
DA "ILLUSTRAZIONE ITALIANA", 1913.



A. SANT'ELIA, STAZIONE PER TRENI ED AEREI.
1913-14.

considerazione la Parigi di metà Ottocento, esprime la tesi che «la metropoli costringe a modificare non tanto la percezione dello spazio, quanto quella dello scorrere del tempo». Questa acuta osservazione ci richiama alla memoria ancora il libro di Morasso *La nuova arma*, nel paragrafo 'Sensazioni di velocità', alle pagine 65-66 nel punto in cui, dopo aver citato il frammento delle *Laudi* di d'Annunzio qui sopra riportato, afferma: «Ma più dello spettacolo della velocità, è la velocità di per sé stessa, penetrata dentro il nostro essere, svolgentesi in noi, quella che più acutamente ci inebria, che ci fornisce tutto un insieme di sensazioni insolite, per cui la coscienza nostra sembra disporsi su un ordinamento nuovo e le cose e il mondo rivelarsi sotto aspetti ignoti, non veduti mai e che pertanto agiscono su di noi con la massima influenza».

Ma quando dopo il 1922 si instaurò il potere fascista, cominciando a disegnare nel corso degli anni successivi, la sua idea di metropoli in grandi città come Roma e Milano, questa idea di velocità fu contraddetta da un pesante razionalismo congelato nel travertino. Poco rimaneva delle interpretazioni dell'idea utopica della metropoli americana di quel Sant'Elia, impressionato anche dalle figure di «Grattanuvole» americani che nel 1913 ogni tanto erano apparse sull'«Illustrazione Italiana». Si andava verso un'anestetica mitologia della forza-lavoro e ad una coazione a inquadrare il comportamento individuale secondo l'idea che passato e futuro rafforzassero un presente nel quale la

fabbrica monumentale andava a cercarsi legami con il passato, con una storia che nulla aveva a che vedere con le idee anticonformiste agitate da Marinetti negli anni Dieci. Ma stessa sorte toccò alla musica del futurismo, perché dal 1922 in poi non un teatro importante, né orchestra sinfonica né grandi esecutori si sono mai occupati di Pratella, di Russolo e la sua *Arte dei Rumori*, né di Mix, né di Casavola, mentre hanno imperato i cinque compositori cosiddetti «Generazione dell'Ottanta», i vari Pizzetti, Alfano, Casella, Respighi e Malipiero, per non parlare di Zandonai e tanti altri che non vollero mai avere molto a che fare con il Futurismo, mentre rappresentarono la ufficialità della ricerca musicale del tempo, trovando continuamente forti poli di aggregazione, come la 'Corporazione delle nuove musiche', fondata da Casella nel 1924.

Nel corso degli anni Venti l'attuazione dell'utopia della metropoli somigliava sempre meno al clima incandescente e veloce del quadro di Boccioni *La città che sale*, per configurarsi invece in periferie dormitorio e ciminiere di fabbriche che sviluppavano con esiti vari un monotono razionalismo, anche se non mancavano episodi di monumentale mitologia neo-imperiale ben lungi da un senso metalinguistico di autoironia. In musica la spinta innovatrice trovò quindi uno stesso sinistro inquadramento e dal desiderio di bruciare musei e biblioteche 'passarono' soltanto quelle opere e quelle composizioni che facevano intravedere aspetti morali, ideologici, affermativi senza ombre, di un potere e di un mito della continuità

storica che faceva andare a braccetto imperatori romani e aviatori, idee esecrabili come quella della presunta e gratuita superiorità di una stirpe, quella italica, per l'appunto. Quindi una rilettura della musica durante il ventennio, se si tolgono le figure di Casella, Malipiero e forse qualche episodio di altri autori, è la storia di una pallida regressione autarchica, mentre nel resto dell'Europa e del mondo la storia delle arti procedeva con ben altri risultati. La cosa quasi incredibile è che se si vanno a ripescare i programmi della vita musicale di quell'epoca e le affermazioni dei protagonisti di quel momento, si può notare che questi musicisti erano molto informati su tutto ciò che andava accadendo, quindi il loro 'oggi' può essere considerato un atteggiamento ottusamente negativo, davvero passatista e fortemente reazionario.

Riconsiderando col senno di poi le varie posizioni e come veramente sono andate le cose, si può affermare che il Futurismo nelle varie arti non ha avuto poi tutti quei vantaggi dal regime fascista per i quali dopo tanti anni possa essere legittima l'equazione futurismo/fascismo. Sicuramente un po' tutti loro, come del resto una grande parte degli italiani, credevano nel regime, ma gli elementi che costituivano il pensiero di una utopia artistica del Futurismo, pur diluendosi dopo gli anni Dieci, erano costituzionalmente anarcoidi e tardoromanticamente lontani da un *establishment* che voleva mettere le fondamenta di pietra a un impero che guardasse sì al futuro, ma in realtà teso solo a riferirsi al passato come

ancoramento storico e come modelli di comportamento.

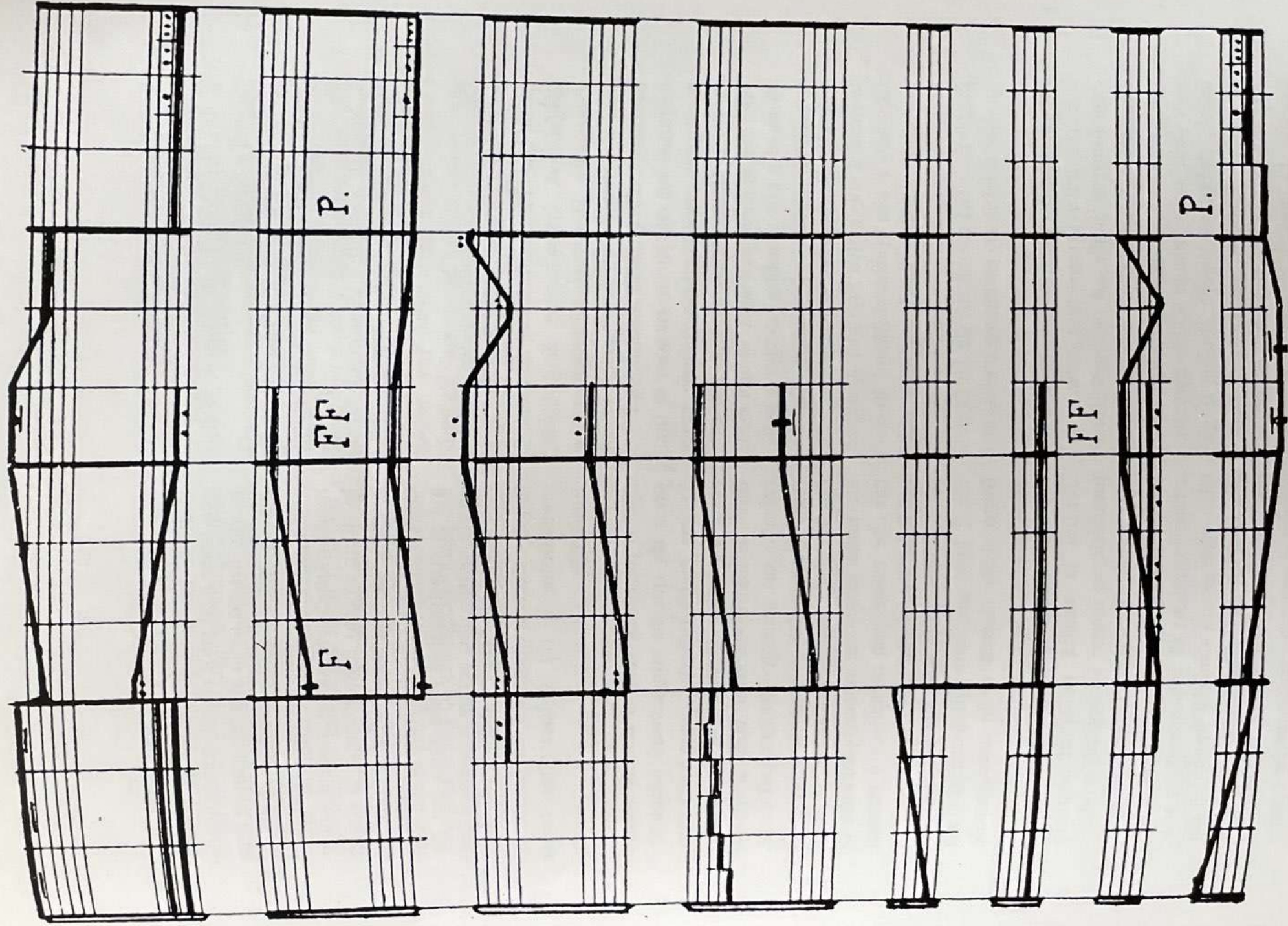
È interessante invece paragonare le due figure di Sant'Elia e di Russolo, che hanno avuto in comune molte cose, lo stesso furore progettuale, la stessa visione profetica, ma anche uno stesso curioso destino per il quale Sant'Elia è stato un progettista le cui cose non sono state realizzate, a parte il monumento ai caduti di Como (eseguito da Terragni nel 1933), così come Russolo un inventore di nuova musica i cui strumenti, gli *Intonarumori*, sono andati tutti distrutti e le partiture, quelle che appaiono nelle foto dei suoi concerti, totalmente disperse, se si toglie un frammento di *Il risveglio di una città*, pubblicato su "Lacerba" nel 1914. Nel suo trattato *L'Arte dei Rumori*, pubblicato nel 1916 a Milano per le Edizioni futuriste di Poesia, Russolo descrive il *suono-rumore* immerso nella metropoli, proponendosi di comporre *Spirali di rumori*, per le quali aveva inventato una speciale e precisa *Grafia enarmonica*, e che erano destinate alla esecuzione con gli strumenti che aveva ideato e realizzato con Ugo Piatti, appunto gli *Intonarumori*.

È assai interessante l'analisi che Russolo compie già nel manifesto *L'Arte dei rumori* del 1913 che riappare interamente come primo capitolo del libro. Chiedendo al lettore di acuire la propria sensibilità per 'captare' la realtà fonica urbana, distingue sei differenti *Famiglie di rumori*:

- «1. Rombi, Tuoni, Scoppii, Scrosci, Tonfi e Boati;
2. Fischi, Sibili, e Sbuffi;

Handwritten musical score for seven vocal parts, each with a treble and bass staff in 3/4 time. The parts are labeled on the left:

- Ululatori**: Treble staff has a melodic line starting in the second measure; bass staff has a low, sustained line.
- Rombatori**: Treble staff is mostly empty; bass staff has a low, sustained line.
- Crepitatori**: Treble staff is mostly empty; bass staff has a low, sustained line.
- Stropicciatori**: Treble staff has a melodic line starting in the second measure; bass staff has a low, sustained line.
- Scoppiatori**: Treble staff has a melodic line starting in the second measure; bass staff has a low, sustained line.
- Ronzatori**: Treble staff has a melodic line starting in the second measure; bass staff has a low, sustained line.
- Gorgogliatori**: Treble staff has a melodic line starting in the second measure; bass staff has a low, sustained line.
- Sibilatori**: Treble staff has a melodic line starting in the second measure; bass staff has a low, sustained line.



L. RUSSOLO, PARTITURA DEL 'RISVEGLIO
DI UNA CITTA'', PER INTONARUMORI.

3. Bisbigli, Mormorii, Borbottii, Brusii e Gorgoglii;
4. Stridori, Scricchiolii, Fruscii, Ronzii, Crepitii e Stropiccii;
5. Rumori ottenuti a percussione su metalli, legni, pelli, pietre, terracotte etc.;
6. Voci di animali e di uomini: Gridi, Strilli, Gemiti, Urla, Ululati, Risate, Rantoli e Singhiozzi».

Queste le varie sollecitazioni foniche che tentò di riprodurre con gli strumenti che chiamò *Ululatori*, *Rombatori*, *Creptatori*, *Stropicciatori*, *Scoppiatori*, *Ronzatori*, *Sibilatori*, *Gorgogliatori* e così via, riuniti anni dopo in un unico strumento che chiamò *Russolofono*.

L'ispirazione del suono-rumore di una metropoli non avrebbe dovuto però essere pedestremente imitata, ma doveva essere fonte ispiratrice di una nuova musica che avrebbe portato a delle complesse sintassi di rumori. Questa formidabile idea che ha innervato tutta la musica successiva fino alla *Musique Concrète* e alla *Ambient Music*, in vario modo, pare veramente abitare nelle utopie progettuali di Sant'Elia che si proponeva nel manifesto da lui firmato: «Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, debbono essere abolite e gli ascensori debbono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro,

di ferro, senza pittura e scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente *brutta* nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*».

Strano punto di vista il nostro: essere presi da queste suggestioni utopiche, in una realtà odierna dove tutto questo è a portata di mano, in un mondo dove le metropoli sono tante e spesso offrono un impatto ancora più forte, nella loro realtà, di queste utopie. Il fascino della fantascienza oggi si innesta nella possibile contemplazione di ciò che esiste, ma la musica è rimasta nei luoghi esclusivi dei ricercatori e di un circuito marginale, mentre nei media è raro ascoltare qualcosa che sia frutto della ricerca delle avanguardie storiche.

Nel film *Blade Runner* i suoni sono dentro la realtà di quel mondo futuribile, in forme tra segnali e misteriosi ascolti che paiono compiute opere. La nostra attuale metropoli è un asfittico tappeto di inquinamento acustico che satura orecchi ineducati sia alla musica del passato che a quella del presente e del futuro; mentre una musica *d'uso* con caratteristiche confe-

zionate allo scopo, con un iperbolico salto concettuale, passa per l'espressione artistica più rappresentativa della contemporaneità. C'è da chiedersi allora quale possa essere oggi la dimensione, lo status di un compositore che si occupi di fare della ricerca, sì con i nuovi mezzi - l'informatica musicale, etc. - ma anche con un'idea di artisticità che risulta parallela e invisibile, rispetto a una realtà di villaggio globale della comunicazione che ormai ha sclerotizzato un'idea di uso che non preve-

de salti concettuali, un criterio di valore completamente avulso dal processo storico di formulazione.

Davanti a questa rimozione, a questa perdita di memoria che è in atto da molti anni, figure come Russolo sono state totemizzate iperbolicamente con una prassi che vende altri prodotti, che se ne è andata per la strada del consenso facile, del convincere aumentando i decibels, con egregi *light designers*, forse la cosa più interessante dello spettacolo.

Un'altra forma di appiattimento.