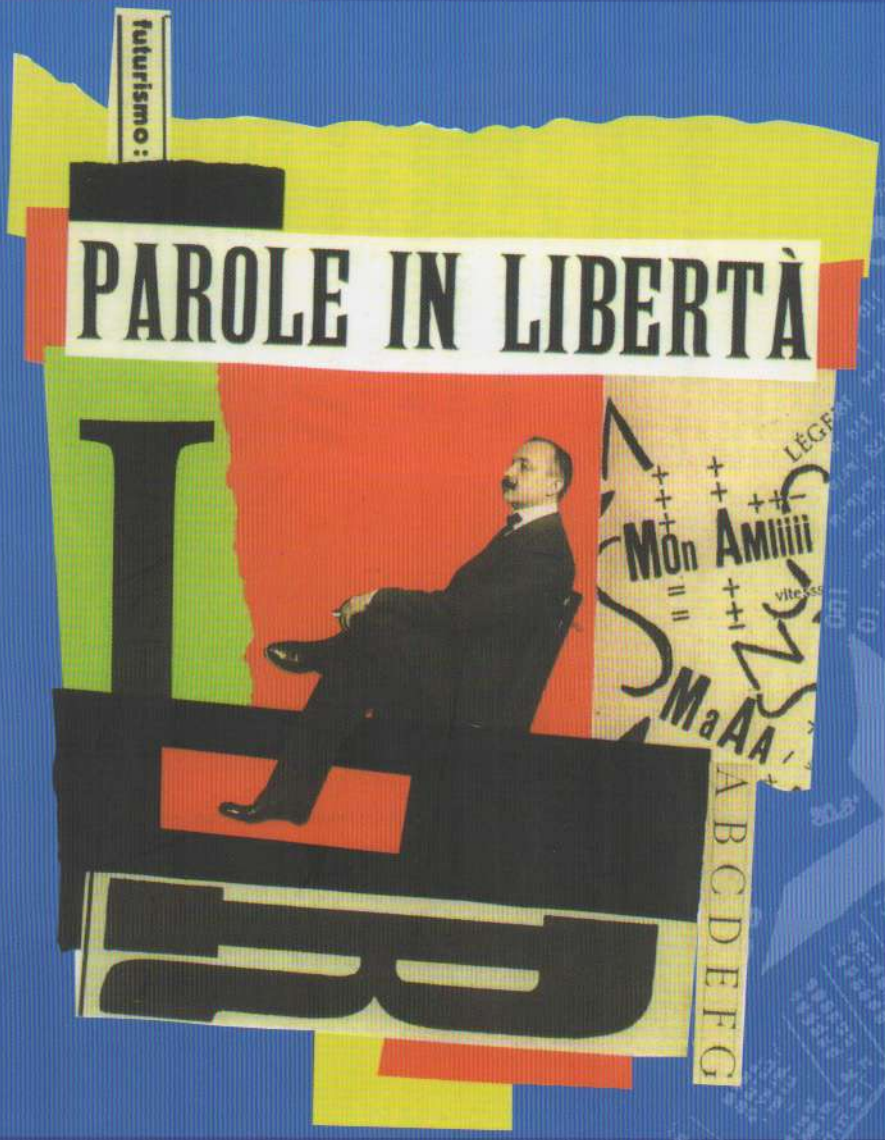
ROMA incontri

F.T.MARINETTI
ARTE-VITA



FAHRENHEIT 451

Daniele Lombardi
NOTE DI CAFFEINA

Nel corso di questo intervento vorrei mettere in luce alcuni aspetti molto significativi che hanno caratterizzato le modalità con le quali Marinetti ha pensato e agito la musica nel futurismo. Prenderò in esame brevemente il suo rapporto con i musicisti del movimento, il solco da lui tracciato nella storia della musica con le *Tavole Parolibere* e infine il *Manifesto della Radia* e le *Sintesi per il Teatro Radiofonico*, che rappresentano una formidabile anticipazione degli anni Cinquanta-Sessanta.

> Ti prego, nel leggere questa lettera, di considerarmi, come mi si considera già in Europa, non come un maestro o un consigliere, ma come un forte eccitante dell'intellettualità europea, o meglio come la tua caffeina preferita, carissimo genio e fratello.

Questo scriveva Marinetti a Francesco Balilla Pratella, in una lettera del 12 aprile 1912. Effettivamente dal carteggio intercorso tra i due emerge evidente questa funzione propulsiva da parte dell'animatore del futurismo, anche nel campo della musica, accentuato dal fatto che Pratella, primo musicista futurista, se da una parte ebbe tutto l'ardore di assumere posizioni radicali, fu però autocircoscritto nelle sue realizzazioni da una acculturazione musicale un po' provinciale, che non gli permise di trovare il detonatore linguistico giusto per far esplodere una sostanza poetica carica di pulsioni e tensioni futur-espressionistiche. Quando Pietro Mascagni, maestro di Pratella, esprime posizioni denigrative sul suo allievo, Marinetti è vicino a quest'ultimo e gli scrive il 27 novembre 1910:

> Avrai letto nel Corriere l'allusione fatta da Mascagni a te col solito *dolore forte e acuto* che provano gli uomini illustri e prossimi al rammollimento quando si vedono sgusciar fuori dalle mani plumbee e protettrici i giovani d'ingegno novatore, stanchi di fare il discepolo. Mascagni mi fa nausea!

Il grande interesse di Marinetti per la musica si è espresso in molteplici forme: pianista dilettante, acuto ascoltatore, tentò persino di scrivere, presu-

mibilmente nel 1910, una *Marcia Futurista* della quale rimane un manoscritto. Sul frontespizio di questa breve composizione è riportato: *Musica di Filippo Tommaso Marinetti - lustratura di Francesco Balilla Pratella*; si tratta quindi probabilmente di una cosa scritta a quattro mani.
Il sodalizio tra i due fu molto intenso almeno fino al 1923, come testimonia l'intenso carteggio[1]. Nel corso dei primi anni del futurismo la spinta di Marinetti fu a vasto raggio, con il tentativo anche di cucire al mondo compositivo pratelliano le invenzioni di Russolo; questo risulta chiaramente nella lettera del 4 febbraio 1911:

> Lavora con grandissima fede. Non fermarti, non dimenticando che tutte, assolutamente *tutte le pazzie ti sono concesse*: dirò quasi *imposte* dalla necessità di sbaragliare tutti e di andare sempre più avanti. Non dimenticare inoltre la tua prima intenzione importantissima, mi pare, e giusta, d'introdurre nell'orchestra del tuo *Aviatore Dro*, due, tre, quattro o cinque o anche più intonarumori di Russolo. Questo è di una importanza enorme, a mio parere, poiché mentre Russolo prepara i tentativi di un'orchestra completa d'intonarumori tu devi, mi sembra, dare assolutamente (in una parte della tua nuova opera, e mi pare proprio al *finale del 2° atto*) il primo esempio di orchestra mista, o meglio di orchestra *solita, arricchita d'intonarumori*.

Ebbe modo anche di intervenire con sensibilità in situazioni molto delicate, come quando Pratella reagì con veemenza a un attacco da parte di alcuni musicisti, prendendosela direttamente con Ildebrando Pizzetti. Marinetti, per evitare che si innescasse una polemica molto antipatica e in fondo inutile all'evolversi del futurismo, blocca un articolo di Pratella scrivendogli, il 2 aprile 1911:

> Non trovo più tra le mie carte il tuo articolo contro Ildebrando. Non me ne vorrai troppo se si sarà smarrito. Del resto, a ben riflettere, mi pare indegno di una polemica o di un colpo di sciabola.

Cosa pensava Pizzetti di Marinetti e del futurismo lo si può sintetizzare in un passaggio da una sua lettera scritta nel 1914 a Giannotto Bastianelli:

> Ci sarà forse chi anche nella musica vorrà arrivare alle parole in libertà. Ebbene io non ci potrò arrivare mai: io non posso fare a meno di grammatica e di sintassi.

Va detto che negli anni Venti la linea di Pizzetti, insieme ad Alfredo Casella, Gianfrancesco Malipiero, Franco Alfano e Ottorino Respighi - quei compositori che Massimo Mila chiamò la *Generazione dell'Ottanta* - fu la linea vincente: *modernismo* contro la *modernolatria*. Questo fu dovuto anche al fatto che le idee marinettiane erano eversive rispetto a una compartimentazione dei vari generi musicali; mentre tentava operazioni come far dirige-

1. Cfr. *Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella*, a cura di Giovanni Lugaresi, Quaderni dell'Osservatore, Milano 1969.

re a Toscanini l'*Aviatore Dro* di Pratella in qualche teatro d'opera importante, nelle varie serate futuriste faceva succedere di tutto, a sorpresa, scomfinando in tutte le musiche possibili, dal rombo degli *Intonarumori* alle canzonette napoletane. Questo cinquanta anni prima che Giorgio Gaslini pubblicasse *Musica Totale* mentre già alla fine degli anni Cinquanta Giuseppe Chiari aveva sperimentato lavori come *La Strada*, dove si agiva la più totale contaminazione.
Si è parlato molto della grande capacità nell'uso dei media che ha contraddistinto il suo operato, un'acutezza che emerge anche da piccole vicende come quella del concerto che un giovane musicista napoletano, Nino Florio Caravaglios, voleva organizzare come direttore d'orchestra nella sua città. In quel caso Marinetti sapeva che la strategia vincente era quella di presentare nelle varie città il futurismo come inarrestabile onda d'urto, quindi, senza che Pratella potesse ben comprendere, bloccò l'inserimento di un pezzo futurista in un normale concerto. Il 14 agosto 1911 scriveva a Pratella:

> Ti consiglio di non mandar nulla a Caravaglios, poichè in una città ...*musicale* come Napoli, conviene che tu esordisca con un concerto importante e, come spero, in una serata interamente consacrata al futurismo, come quella che faremo a Palermo.
> [...]
> Ti consiglio ancora di non mandare niente a Caravaglios e di scrivergli *una lettera gentile, gentilissima, rimandando a più tardi il piacere di accettare la sua proposta, veramente lusinghiera e futurista.*

Precauzione inutile questa, dato che il Caravaglios fece un blitz ed eseguì la *Visione Tragica*, forse il primo brano orchestrale in assoluto ascrivibile in pieno a un intento compositivo futurista, dandone notizia ai due a esecuzione avvenuta. Tuttavia Marinetti non dovette essersela presa troppo, dato che nel febbraio del 1912 scrisse a Caravaglios mandandogli tutti i libri futuristi che gli mancavano per consentirgli così di avere la collezione completa, ma su questo fatto particolare vale la pena documentarsi sul libro di Matteo D'Ambrosio *Nuove Verità Crudeli, origini e primi sviluppi del Futurismo a Napoli*, che dedica a Caravaglios un intero capitolo.
Il poeta animatore del futurismo sorvegliò più o meno a distanza anche la nascita dei manifesti teorici, entrando nel merito, come nella lettera del 14 febbraio 1912:

> Ho letto la tua *Distruzione della quadratura*, che mi sembra veramente formidabile e decisiva. Sono curioso di conoscere i termini da te impiegati per sostituire gli *andante*, *allegro*, *allegretto*, per esempio *tutti quelli impiegati da te nella musica futurista per orchestra.*

Dà consigli per ottenere maggiore efficacia nella scrittura, come nelle considerazioni che si leggono nella lettera del 10 luglio 1912:

> A proposito: io ti consiglio di sintetizzare con la massima precisione tecnica (in una pagina di manifesto), le tue ultime scoperte e i tuoi ultimi

propositi intorno alla distruzione del ritmo e a tutto quello che chiamo *musica ritmica articolata*.

In questi scritti troviamo anche una significativa definizione del manifesto, quando afferma:

poiché *Manifesto* vuol dire *cosa da vedersi senza occhiali*.

Marinetti fu in sostanza un incessante fuoco di fila per Pratella, dandogli continui input di incitamento all'audacia - "io ti consiglio con tutto il cuore di metterti al lavoro con la volontà decisa di essere *più audace, più avanzato, più pazzo, più inatteso, più eccentrico* di tutto ciò che è stato fatto in musica" - gli scrive il 12 aprile 1912.
Ho avuto modo qualche anno fa di poter vedere la biblioteca di Pratella e fui colpito dal fatto che c'erano moltissime prime edizioni di composizioni di Debussy, Ravel, Scriabin e tanti altri, con un invio autografo di Marinetti, il quale si preoccupava di tener informato il compositore di Lugo, che non amava molto viaggiare, sulle novità che passavano a Parigi. Su Satie, per esempio, il 6 luglio 1912 gli scrive:

[...] trova - e ti sarà facile - dei termini assolutamente nuovi, chiari bene inteso, per indicare i movimenti della tua musica e che rimpiazzino i soliti *rallentando*, *appassionato*, ecc. Herik Sati [sic] che ho conosciuto a Parigi, ha fatto qualche cosa di simile nel *Fils des Etoiles* che tu possiedi. Tu puoi trovare delle indicazioni assolutamente futuriste che completino la novità assoluta del fascicolo. Scrivimi minuziosamente in proposito.

Scorrendo via via il carteggio Marinetti - Pratella continua costante questo sostegno, questa continua incentivazione a produrre liberandosi di tutte le tradizioni passatiste.
È molto interessante anche rileggere nei diari di Marinetti una serie di giudizi riguardanti musicisti, come le annotazioni del 25 aprile 1918 su Wagner e, di conseguenza, su Toscanini che era uno dei pochi che lo andava dirigendo in Italia:

Dichiaro la sensibilità di Toscanini sorda come quella d'un rinoceronte per avere voluto imporre un concerto all'Augusteo tutto di musica Wagneriana.
[...]
Prendere una sensibilità e assalirla da tutte le parti con dei battaglioni di note innumerevoli, tutte al fuoco al fuoco, per ondate successive di leit motiven, ripetuti... Prendere una sensibilità attaccarla assediarla schiacciarla sotto masse di note finché grida: "Sì sì sento sento sento odio amore erotismo orgoglio guerriero idea di gloria ambizione, sono saturo saturo spremuto schiacciato *vinto vostro commosso*!". Superiorità del genio italiano Rossini *Verdi* Bellini Verdi - agilità improvvisazione eleganza slancio sicuro ordine sparso. Mai attacco in massa.

Acute considerazioni queste che confermano i confini di un'avanguardia che non sarebbe più tornata indietro. La stessa acutezza, ma rivelatrice anche

del fatto che Marinetti non era certo sviato dalla esterofilia, la si ha leggendo un articolo del 28 febbraio 1920 su *Petrouchka* di Stravinsky:

> Musica di Stravinsky molto originale coloratissima. La preferisco senza spettacolo all'Augusteo. Scenario banale. Azione cretina e rancida. Per paura di cadere nel amore normale hanno scelto leggende imbecilli infantili. Un poco di paurosità leggendaria russa.

Anche Russolo, il geniale pittore e inventore che ha aperto alla storia della musica la strada del *suono-rumore*, ebbe da Marinetti la possibilità di un formidabile lancio. Purtroppo per il mondo musicale, soprattutto in Italia, gli *Intonarumori* implicavano una profonda rivoluzione del concetto stesso di musica, e furono visti più come una stravagante curiosità che non una invenzione destinata a fare storia. Famosi compositori come Stravinsky, Ravel, Honegger videro senz'altro la portata concettuale di questi strumenti, ma nessuno di loro si sognò di utilizzare questi nuovi timbri bruitistici nel contesto di un pensiero orchestrale che comunque tendeva a compattare strutture costituite soltanto da rumori intonati. Lo stesso Pratella, quando li utilizzò in partitura prima nell'opera *L'Aviatore Dro* e poi nel *Tamburo di Fuoco*, vide in queste realtà foniche soltanto una descrizione figurativa dei rumori della realtà, come il rombo del velivolo di Dro o le automobili che arrivano, mentre quando nel *Tamburo di Fuoco* gli *Intonarumori*, tra i quali spiccava il *Trombarrito*, paiono disegnare invisibili stati d'animo, Pratella li usa in scena senza lasciare una partitura dei vari brani.
In un numero della rivista "Rovente" del 1923, è interessante leggere nell'organigramma del *Movimento Futurista* che la *musica* e l'*arte dei rumori* sono due cose separate e ben distinte da Marinetti, che elenca:

> MUSICA - Balilla Pratella - Casavola - Mortari - Michele Bellomo - Silvio Mix - Nussio
> ARTE DEI RUMORI - Luigi Russolo - Ugo Piatti - Antonio Russolo - Fiorda

Questa compartimentazione *musica-arte dei rumori* la dice lunga sulla costante necessità, a distanza di quattordici anni dal primo manifesto, di dare una immagine chiara delle aree di appartenenza, necessità tardivamente compresa come fatto indispensabile anche se non condivisa né auspicata. Il fatto certo è che oggi appare evidente che negli anni Dieci non sarebbe stato possibile *passare* nello specifico della vita musicale, nella vita concertistica, la musica bruitistica degli *Intonarumori*, che invece ebbero molte occasioni di essere ascoltati in serate futuriste ed eventi di carattere interdisciplinare che trovavano spazi diversi. Ecco perchè una volta esaurita la novità della originale invenzione, Russolo lamentò anche a Marinetti di essere stato tagliato fuori dalla possibilità di una espansione del sistema e il suo già perfezionato *Russolophono* fu come messo in soffitta nell'indifferenza generale, mentre i rapporti con Marinetti non furono più certamente quelli di prima.
Nelle vicende del Futurismo musicale anche Silvio Mix e Franco Casavola si videro aprire innumerevoli possibilità grazie ancora a Marinetti, che ri-

conobbe in queste due figure di musicisti le valenze più significative del secondo futurismo nel corso degli anni Venti. Vale la pena anche di ricordare la sua amicizia con Virgilio Mortari, che agli inizi degli anni Venti era molto vicino ai futuristi, e scrisse un divertente *Fox-Trot del Teatro della Sorpresa*. Nel 1922 Mortari scrisse anche un altro lavoro che è una vera e propria pièce di *Teatro della Sorpresa*: *Dramma-Sinfonia*, una fulminea pagina pianistica che va eseguita in un teatro dove si vede una camera da letto; durante una manciata di secondi e pochi arpeggi, il sipario si chiude e un uomo in frac correndo attraversa l'intera scena.
Marinetti si prodigò molto con Antonio Russolo, fratello di Luigi, che faceva il maestro sostituto e collaborava con Toscanini, per vedere se il famoso direttore poteva eseguire l'*Aviatore Dro*; ma questi tentativi non ebbero successo. Fu forse per questo che il poeta si inasprì nei confronti di Toscanini, come abbiamo visto, a proposito della presentazione a Roma di alcune musiche di Wagner.
Esisteva un punto di contatto molto profondo e articolato tra l'*arte dei rumori* in musica e quello che Marinetti definiva il *rumore del linguaggio*. Anche nella ricerca poetica andava realizzando una matericità del suono della voce che, centrifugando spesso dalla onomatopea, evocava una *nuova voluttà acustica*.
Dal punto di vista musicale le *Tavole Parolibere* rappresentano una grandissima rivoluzione transcodificata dal campo poetico. L'esplosione della *Galassia Gutenberg* in uno spazio libero a n-dimensioni, la spazializzazione di percorsi multipli e simultanei è un'idea di opera aperta che per la prima volta portava per mano il destinatario nel territorio dell'interprete. I *Mots en liberté* sono il fondamento di una linea di ricerca musicale che apriva a itinerari labirintici, nei quali la scelta rendeva dinamico il materiale congelato nella notazione creando una importante variabile estemporanea. Questa mobilità del progetto rendeva l'interprete co-autore e al tempo stesso favoriva una consapevole partecipazione del destinatario, nel caso fosse spettatore-ascoltatore dell'evento.
Dopo lo scontro-incontro che avvenne a Mosca nei primi mesi del 1914, tra Marinetti e Arthur Vincent Lourié - storia assai documentata di una rivendicazione di paternità del futurismo musicale da parte del Lourié stesso nei confronti di Pratella e Russolo, definiti dei velleitari - Lourié nel 1915 scrisse la prima composizione del Novecento che infrangeva lo sviluppo diagrammatico tradizionale del pentagramma. Si tratta di *Formes en l'air*, tre brevi brani pianistici dedicati a Pablo Picasso, dove il decorso temporale viene frantumato in tante isole di suono separate tra loro nello spazio bianco della pagina, mentre l'interprete compie una specie di navigazione a vista, libero di costruire i silenzi tra un frammento e l'altro, di decidere gli spazi, siano essi lunghe risonanze o pause, come indicato nel testo. Questo può essere definito un tentativo di *Cubofuturismo* musicale: al posto di una figurazione stereometrica nei qudri di Picasso o Braque, qui vi è la compresenza nella pagina di un arcipelago di momenti sonori, quasi come se si potesse pensare una esecuzione simultanea di tutti i frammenti con un ascolto

multiplo, come se ogni singola parte fosse una diversa variazione, punto di vista-ascolto, della totalità del brano.
Formes en l'air, che segue di un anno il rivoluzionario *Synthéses*, ascoltato da Marinetti in una delle serate moscovite, è stato una meteora che ha vagato per trentacinque anni prima del *rendez-vous* con le esperienze di Earle Brown, John Cage e Morton Feldman, tre autori americani che hanno visualizzato il tempo della musica usando artifici spaziali, uscendo peraltro subito dalla bidimensionalità diagrammatica e monodirezionale. Il processo di comunicazione musicale *autore-interprete-ascoltatore* viene profondamente mutato dalle esperienze di questi tre compositori. L'interprete diventa progressivamente co-autore integrando vari stadi di assenza di codifica con le sue scelte, prima di durate, come già nelle *Formes* di Lourié, poi anche di percorsi, con brani come *Intermission IV* di Feldman o riletture a specchio o capovolte; si vedano i brani come *December 1952* oppure *Four Systems*, che fanno parte della collezione intitolata *Folio*, di Brown, mentre Cage comincia a espandere questa idea di *mobilità* della notazione verso segni grafici sempre più significativi visivamente.
In Europa il primo compositore che mise in rotta di collisione l'atteggiamento ipertecnicistico di una scrittura musicale molto precisata con le idee di *aleatorietà* e di *casualità* importate da Cage, è stato Karlheinz Stockhausen il quale scrisse nel 1956 una *Struttura Mobile*, il *Klavierstuck 11*, che pare essere l'immediata conseguenza, l'immediato sviluppo in senso spaziale delle *Formes* di Lourié.
L'idea di frammentazione della struttura, privilegiando lo spazio visivo della pagina come *hortus conclusus*, permette quella proliferazione di percorsi che attraverso i tre americani, assai più spregiudicati e centrifugati dal codice cifrato della notazione tradizionale, riconduce direttamente alle *Tavole Parolibere*. Il passo successivo di questo atteggiamento di sparizione della volontà dell'autore, mentre la tendenza opposta di una ipercodifica conduce alla computer music e alla sparizione dell'interprete, è un passo che è stato compiuto da John Cage, che giunge con *TV Köln* e lavori simili, a *Happenings* nei quali si prescrivono sommariamente tempi e luoghi d'azione.
Nasce l'*opera aperta*, in quegli anni Sessanta che sono stati il ritorno all'idea di una espressione artistica interdisciplinare, una neo avanguardia che in musica ha vissuto il travaglio della indagine sulla possibilità di un universo di segni che cifrassero, alludessero, descrivessero le azioni del *performer*. Nasce insieme anche l'idea di una visualità della musica come sintesi ideografica dello spazio, e qui veniamo a trovarci in campi attigui alle esperienze futuriste e astrattiste.
Le esperienze di una notazione pansemica, la cui esecuzione fisica appariva ulteriore, rispetto alle valenze visive, possono essere messe in relazione con le *Tavole* di Marinetti. Dalle *Pittografie* di Sylvano Bussotti alla *Musik zu Lesen* di Dieter Schnebel, al *Teatro Visivo* di Mauricio Kagel, le opere di Domenico Guaccero, di Robert Moran, di Anestis Logothesis e tanti altri. Tutto questo affascinantissimo quanto oggi disatteso universo di fantasmi sonori è una *musique sans paroles* che si era posta il problema di tutti i tem-

pi, di tutti i percorsi, in un unico spazio bidimensionale.
Era una *musica radicale*, del tutto parallela alle utopie progettuali della coeva *architettura radicale*; il segno conteneva una potenzialità molteplice, stratificando il visivo e l'uditivo, mentre i confini del linguaggio logoiconico si facevano frastagliati e sempre più rivolti all'occhio che non all'orecchio. Si pensi a lavori come *Sunday Morning* di Paolo Castaldi, dove la babele logoiconica della scrittura trova in una esecuzione una estraniata transcodifica, le tavole di *Mutica*, musica muta, di Gianni Emilio Simonetti, ma soprattutto il *Treatise* di Cornelius Cardew. Fu Marinetti per primo a operare questo scollamento estetizzante della scrittura dalla sua gabbia tipografica. Anche il codice di lettura era eluso, affidato alla sensibilità, alla interpretazione spregiudicata. Marinetti come Bussotti, come Schnebel, come Logothesis, intende alludere ma non cifrare con puntualità, suggerisce visivamente, accenna nei manifesti, ma teme le ricette: tutto questo perché il luogo dove questa esperienza prende vita è una dimensione teatrale. L'*happening* cageano vive sulla carta, con o senza schemi, tra il *canovaccio* e il *teatro della memoria*.
L'esecuzione fisica delle *Tavole Parolibere* e di tutta questa produzione musicale successiva è a tutt'oggi un problema aperto: è indubbio che qualsiasi esecuzione fisica potrebbe successivamente essere codificata in modo diagrammatico, ma il viaggio di Teseo nel labirinto contiene un feeling di evento vitale che nessuna descrizione successiva del percorso potrebbe mai rendere, e forse questa è una delle cose che il pubblico può avvertire molto sensibilmente.
Nel caso delle declamazioni dello stesso Marinetti, esistono molti documenti sonori su disco, tali da poter affermare un quantomai felice esito sonoro del suo *paroliberismo*. La *Battaglia di Adrianopoli* vede compresenti tre livelli della lettura del testo:
1. parole declamate in modo normale
2. parole in funzione onomatopeica
3. ritmi e scansioni vocali bruitiste che fanno desiderare all'orecchio di oggi esperienze mai fatte, dove la voce si fonde con l'orchestra degli *Intonarumori* di Russolo.
Scriverà Marinetti nel 1933:

> Occorre la parola sia ricaricata di tutta la sua potenza quindi parola essenziale e totalitaria ciò che nella teoria futurista si chiama parola-atmosfera le parole in libertà figlie dell'estetica della macchina contengono un'orchestra di rumori e di accordi rumoristi (realisti e astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede.

Invece l'unica fusione della quale esiste documento sonoro è quella con gli interventi pianistici, invero a volte anche assai rumoristici di Aldo Giuntini. I due fecero negli anni Trenta molte serate nelle quali Marinetti spesso scandiva le sue declamazioni anche battendo ritmicamente due stecche di legno. Esistono due dischi di *Sintesi Musicali Futuriste*, nei quali si può

ascoltare l'alternanza delle arroventate declamazioni del poeta con stacchi pianistici dai titoli come *Il Mare, Le Macchine, Festa dei motori di guerra,* oppure *Battaglia di terra, mare e cielo.*
Resta da considerare un altro punto di contatto molto importante con la musica che Marinetti operò nella sua esperienza radiofonica. Molto attento al ruolo dei nascenti *mass media* fu molto interessato a utilizzare la radio e nel 1933, insieme con Pino Masnata, pubblicò sulla "Gazzetta del Popolo" il *Manifesto futurista della Radia.*
Nel pensare una forma di nuovo teatro per il mezzo radiofonico, quindi per l'udito, si delineavano molte intuizioni che hanno avuto un grande significato se viste nell'ottica del compositore di oggi. Tra i vari punti nei quali si articola il manifesto, al quarto e al quinto si legge:

> 4. Captazione amplificazione e trasformazione di vibrazioni emesse da esseri viventi da spiriti viventi e morti drammi di stati d'animo rumoristi senza parole.
> 5. Captazione amplificazione e trasformazione di vibrazioni emesse dalla materia. Come oggi ascoltiamo il canto del bosco e del mare domani saremo sedotti dalle vibrazioni di un diamante o di un fiore.

Chissà se Marinetti era a conoscenza di *Week-end,* collage sonoro che il regista Walter Ruttmann aveva realizzato nel 1929 su banda ottica. Questa composizione precorre la *Radia* e le *Cinque Sintesi per il Teatro Radiofonico* nelle quali Marinetti operò una altrettanto efficace messa in opera delle sue teorie. In questi collage di suoni, voci e rumori prende corpo quell'idea di

> un'arte senza tempo né spazio senza ieri e senza domani la possibilità di captare stazioni trasmittenti poste in diversi fusi orari...

che si legge nel settimo punto del manifesto della *Radia*, o nel decimo, e undicesimo, che si riferiscono al suono-rumore:

> 10. Vita caratteristica di ogni rumore e infinita varietà di concreto-astratto e fatto-sognato mediante un popolo di rumori.
> 11. Lotte di rumori e di lontananze diverse cioè il dramma spaziale aggiunto al dramma temporale.

Tutto questo è stato fondamentale venti anni dopo per la nascita e la evoluzione della *Musique concrète,* il cui massimo artefice è stato Pierre Schaeffer. Da quando la AEG presentò nel 1935 il primo registratore a nastro magnetico in occasione della *XII Esposizione della Radio di Berlino*, l'idea di una *Arte dei Rumori* stavolta *ready-made,* un po' come i collage fotografici, ha avuto una evoluzione inarrestabile con esiti diversissimi, ma con un impatto sonoro che *suona* come successivo, senza soluzione di continuità rispetto a *Dramma di Distanze* o un'altra qualsiasi delle *Sintesi* di Marinetti.
In questa ottica si deve ricordare anche che verso gli anni Trenta Paul Hindemith e Ernst Toch avevano inventato una *Grammophonmusik* producendo suoni dalla manipolazione di alcuni dischi su diversi grammofoni, pre-

correndo di una manciata di decenni lo *scratching* dei *disc-jockey*.
Luciano Berio, sempre sensibile interprete delle radici storiche, è stato uno dei pochi a provare un interesse per i futuristi, come racconta Fred K. Prieberg nel suo *Musica ex Machina* (Einaudi, Torino 1963). Realizzò nel 1957 un *Ritratto di città*, presso l'ormai leggendario Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano. La tematica manifesta un filo diretto con *Il risveglio di una città* di Russolo, la *Spirale di Rumori* pubblicata su "Lacerba" nel 1914. Questo *Poema radiofonico* è un unico fondamentale tentativo di unire insieme una *Musique Concrète* con l'elaborazione elettronica, un testo verbale, una proiezione delle suggestioni futuriste in un bagno esistenzialista di quotidianità, e se si legge il testo che viene recitato, si ha anche il sapore di un film degli anni Cinquanta in bianco e nero, quasi neorealista. C'è un clima poetico di nebbie mattutine milanesi che allontana Berio da truculenze futuriste, quasi desse ascolto a Edgard Varèse quando nel 1917, da New York, scriveva su "391":

> Il nostro alfabeto è povero e illogico. La musica, che deve vivere e vibrare, ha bisogno di nuovi modi espressivi, e soltanto la scienza può infonderle una linfa adolescente.
> Futuristi italiani, perchè vi limitate a riprodurre la trepidazone della nota vita quotidiana nei suoi aspetti più superficiali e molesti?
> Io sogno gli strumenti che obbediscano al pensiero - e che con l'apporto di una fioritura di timbri insospettati si prestino alle combinazioni che mi piace imporre e si pieghino all'esigenza del mio ritmo interiore.

Quando Marinetti, nel 18° punto del citato manifesto della *Radia*, accenna alla "Delimitazione e costruzione geometrica del silenzio", tocca un tasto che proietta un ulteriore ponte sul futuro, un futuro che chiama in causa ancora Cage, che nel 1937 già aveva detto, nel corso della conferenza *The future of music*:

> Credo che l'uso del rumore per fare musica continuerà e si diffonderà fino a giungere ad una musica prodotta con l'aiuto di strumenti elettrici i quali renderanno utilizzabile per scopi musicali qualsiasi suono possa essere udito.

Il musicista americano, come Marinetti, è stato un inventore, il catalizzatore di una nuova sensibilità, portatore della stessa utopia di una nuova coscienza, di un'arte che slitta dalla staticità di un'opera, di un oggetto sonoro o visivo che sia, per andare alla radice stessa del moto, del divenire delle cose.
L'equazione *arte-vita* rendeva l'oggetto d'arte concettualmente un procedimento e le opere le scorie, attimi del *work in progress*. Scorie-*testimonial* di una presenza, di un contatto tra autore e destinatario, nel quale l'invenzione e la percezione sono intrecciate indissolubilmente. Il filo invisibile che lega Marinetti a Cage e a tutto il gruppo *Fluxus* sta proprio in questo atteggiamento di catalizzazione atta a risvegliare la sensibilità a una nuova per-

cezione del reale, colto nell'insieme di natura-cultura e della similitudine data dai procedimenti visuali o sonori. È lo sconfinamento sottile nella silenziosa radice di una rivoluzione spazio-temporale nella quale stanno perfettamente accanto le *Sintesi per il Teatro radiofonico*, in una delle quali si arriva ad un oceanico silenzio di tre minuti, e il cageano *4'33" tacet any instrument or group of instruments.* Ma è un silenzio che non è vuoto, che non è pausa di attesa, ma che acquista una sua valenza di evento, con una sua energia espressiva in Marinetti, speculare in Cage.
Va riconosciuto col senno di poi l'enorme influsso che Marinetti ha avuto anche sulla musica di questo secolo. È stata una fondamentale caffeina che scosse dal torpore delle leggi di mercato e degli accademismi. D'altronde il fondo metapolitico e strettamente artistico della sua visione della realtà non fu raccolto da altre forze intellettuali dell'epoca. Nell'operato di Marinetti rimane quindi una impronta indissolubile di sperimentalismo *in progress* come atteggiamento etico dell'artista e del musicista, che non temono alcuna considerazione metalinguistica, neanche quella che nega lo specifico o la materia della propria disciplina.
Sgarbi nel suo intervento al convegno ha sostenuto che l'artista sancisce illimitatamente il proprio gesto, anche con gesti come apporre la propria firma su una persona, ha citato i *Ready-made* di Duchamp, salutando nel futurismo la salute provocatoria che si contrappone al perbenismo stupido e ottuso. Ma oltre a questa visione, che è vincolata a criteri dialettici da storico dell'arte, bisogna riconoscere che esiste una linea che parte da Marinetti, passando appunto per Duchamp, Fluxus, per trovare in Cage non un artista che costruisce una impalcatura teorica che porta ad agire in funzione coerente con le regole del gioco, bensì la figura dell'inventore di strategie di gioco. È presente in lui una utopia di risveglio della sensibilità, l'idea di fondere per sempre *autore-esecutore-ascoltatore* in una sola entità di partecipazione attiva e interattiva, alla scoperta di *happy new ears,* un criterio assiologico estraniato dal vecchio sistema dell'arte e teso al recupero antropologico dell'esperienza. Ma c'è anche un atteggiamento di non violenza in Cage che rispondeva con un sorriso davanti al confronto dialettico sulle sue idee, non raccogliendo mai provocazioni o tentativi di scontro verbale. Forse in ciò che Cage ha realizzato in arte risiede la prosecuzione più importante della strada aperta agli inizi del Novecento da Marinetti, una rivoluzione artistica che rilancia ipotesi di creatività nel terzo millennio, ormai in arrivo.