

Musicisti rivoluzionari e pubblico inferocito

## Quale futurismo in musica?

Sul Futurismo e la Musica, non è inutile insistere con l'impopolare arte della distinzione e del senso delle proporzioni e della misura. Prima di noi, autorevoli studiosi hanno già distinto, ragionato, ridimensionato.

di Guido Salvetti



Umberto Boccioni. Caricatura di una serata futurista (1911)

Chi l'ha detto che, alla distanza, le cose si vedono meglio? A settant'anni dalla stagione futurista rischia di passare, indolore, una serie di piccoli imbrogli: un poco intimoriti dall'apparato FIAT di Palazzo Grassi a Venezia(1986), o un poco frastornati dalla soirée di gala sull'acqua, o in soggezione di fronte all'autorevolezza del curatore, nessuno ha parlato — per la mostra di Venezia che pretende di “portare di moda” il Futurismo — di disinvoltura. Disinvolto il

solito cronista televisivo che, nel clima ministeriale e presidenziale dell'inaugurazione, ha indicato la porta di Palazzo Grassi dicendo che lì dentro ci stavano “tanti geni e tanti capolavori”. Disinvolto l'anonimo speaker del documentario videotapizzato a fine mostra, quando — parlando degli anni Venti — si lascia andare ad esaltare il “fervore” (oltre che letterario e artistico, ecc.) “politico” di quel decennio un poco staliniano e mussoliniano e tragico ovunque. Disinvolta la mostra stessa, dove

sotto l'etichetta "Futurismi" rientra tutto quanto: Picasso e Braque cubisti, Klee, Kandisky; e, in bacheca, Apollinaire, Tzara, Rédon, ecc. ecc.; nemici e oppositori, se morti, non hanno diritto di replica. La tentazione di esaltare in tal modo il genio italico, faro per la civiltà planetaria, è nelle cose: cioè nella stessa necessità di un'industria nazionale tesa a conquistare italicamente i mercati mondiali.

Figurarsi allora se della disinvoltura dei critici figurativi e letterari può essere esente la più debole schiera dei musicografi e dei musicisti! Senza batter ciglio, l'"organizzazione" propone un collaterale programma musicale (alla Fenice), dove la parte del leone la fa...

Satie. Che c'entra Satie con il Futurismo? Poco, se si escludano le rivoltellate

e le macchine da scrivere in *Parade*; ma *Parade* non è in programma, e quindi Satie non c'entra per nulla. La disinvoltura però giustifica sempre se stessa (con disinvoltura): si tratta di musiche "degli anni del Futurismo"; e allora, la prossima volta, mettetecei la 'Decima' di Mahler.

In realtà, in una sede un po' defilata come l'insero della "Stampa" di Torino, Fiamma Nicolodi e Gianandrea Gavazzeni, da par loro, distinguono, ridimensionano, ragionano. Ma è poca cosa — temo — di fronte alla grande macchina celebrativa, in cui re Mida fa diventare oro tutto quello che tocca, con il risultato che a fine ottobre non ci sarà più lecito dubitare che il Futurismo sia stato il momento più alto, più esteso, più fecondo della cultura italiana moderna. Se poi, nella musica, abbiamo poco e male, ecco un doveroso compito futuro per studiosi, esecutori e manager (disinvolti) dello spettacolo musicale.

Eppure, per quanto riguarda la musica, non è forse del tutto inutile (ma non ci spero tanto!) insistere con l'impopolare arte della distinzione e del senso delle proporzioni e della misura.

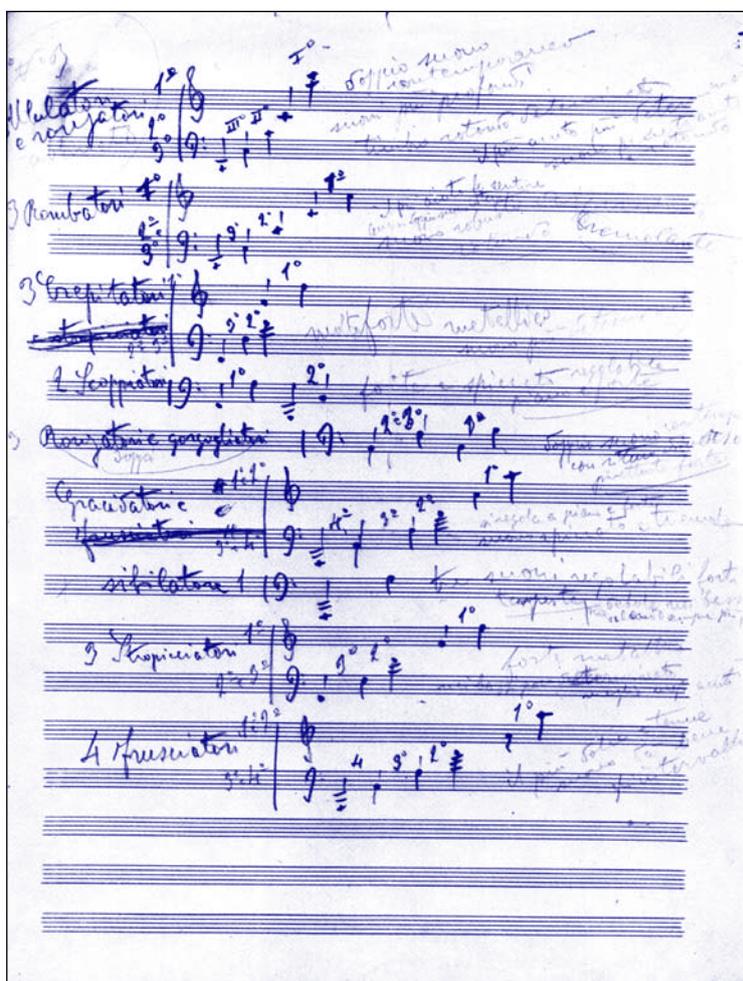
Sulla musica di Francesco Balilla Pratella bisogna stare ben attenti a non sfondare porte aperte. L'unica persona che scrive di lui, G. Franco Maffina, è il primo a non riconoscere alla sua musica alcuna rappresentatività futurista. Il che - diciamo noi, e siamo una buona

compagnia - è sicuramente una fortuna anche per l'immagine del celebrando Futurismo, che non ebbe nulla da guadagnare - e non avrebbe oggi - né dall'*Inno alla vita*, né dall'*Aviatore Dro*. Il caso-Pratella fu un caso clamoroso di fraintendimento: che aveva a che fare la vena mascagnana del musicista romagnolo con i Manifesti futuristi? Che cosa ci vide Marinetti? Che cosa infiammò Pratella? Che cosa suscitò lo scandalo, in questa musica, presso i pubblici di allora?

Se fraintendimento ci fu, ci dovettero essere - come sempre - ragioni sufficienti. A me non interessano molto, in questa sede: Pratella vide nel dinamismo organizzativo di Marinetti un modo per affermarsi e farsi conoscere?

Forse. Marinetti dimostrò in quell'occasione fino a

che punto arrivasse la propria ignoranza musicale, comune - se ne escluda D'Annunzio, naturalmente - a tutti i letterati italiani dell'epoca? E' probabile. Il pubblico reagì rabbiosamente per colpa più dei programmi dichiarati che per i suoni che ascoltava? E' pressoché sicuro; escluderei infatti una reazione di fronte alla pochezza di quelle partiture: *Silvano* di Mascagni era stato digerito poco prima! Le ragioni di quel fraintendimento sono quindi - in ogni caso - un sintomo preciso di problemi e di situazioni della cultura musicale di quegli anni: generica ansia di rinnovamento, estesa fino ad un giovane musicista di Lugo; poca disponibilità dei giovani più preparati a lasciarsi irretire da quell'imbanditore quale



Marinetti dovette apparire ai Malipiero, ai Pizzetti, ai Casella, ai Respighi, cioè a coloro che stavano davvero creando un rinnovamento musicale in Italia; arretratezza della cultura musicale generale in casa di letterati e pittori. Ecco allora che l'interesse per il rapporto Pratella-Marinetti non può limitarsi ai Manifesti dal primo redatti, dal secondo corretti e integrati, aventi come oggetto la musica. Di questo parleremo quindi, perché questo è l'unico argomento sul tappeto. Occorre però che, prima, si chiariscano alcuni altri dati preliminari, riguardanti in particolare Luigi Russolo. E invalsa l'abitudine di additare in Luigi Russolo e nei suoi intonarumori il momento più schiettamente futurista della musica italiana

di quegli anni. Certamente la tematica del rumore, quale viene affrontata nel Manifesto-Lettera aperta "L'Arte dei rumori" scritto da Russolo nel 1913, è squisitamente futurista. Ideologicamente, questa immissione nel chiuso ambito del suono musicale dell'infinita ricchezza del suono-rumore rispondeva a tutte le istanze marinettiane anti-idilliche, industriali-urbane, aggressivo-provocatorie, ecc. ecc.

Ma va ben chiarito che i limiti di Luigi Russolo furono tali da richiedere oggi un onesto e drastico ridimensionamento. Furono limiti che, da un lato, chiameremmo "oggettivi"; Russolo non era musicista, non si dichiarava tale ("sono un pittore futurista", scriveva in quel Manifesto a Pratella), non aveva alcuna preparazione e voglia per esserlo;

metteva al servizio di musicisti come Pratella, o come suo fratello Antonio, o chiunque altro, la sua passione ingegneristica espressa negli intonarumori.

Le sue invenzioni, quindi, furono destinate a entrare in orchestre tradizionali nell'Aviatore Dro come nei concerti parigini del 1921), o a fornire commenti "realistici" a film muti. A questa carenza "oggettiva", che toglie di mezzo qualsiasi preteso precorrimiento compositivo-musicale nei confronti della "musica concreta" del secondo dopoguerra, si uniscono varie carenze "soggettive", derivate tutte da scarso aggiornamento culturale in ambito musicale. Egli infatti si pose soltanto (già nel Manifesto su citato) il problema di un allargamento

timbrico dell'orchestra tradizionale, e mostrò di ignorare per buona parte l'allargamento timbrico provocato dall'espressionismo tedesco e, in genere, dalla recente immissione di un numero sempre maggiore di strumenti a percussione. Ben lungi, quindi, dall'ideare un'uscita dal sistema temperato mediante il "rumore" (come non molto dopo farà Varèse utilizzando gli strumenti a percussione a suono cosiddetto indeterminato), Russolo si preoccupa al contrario di individuare, in ogni rumore, quella componente ch'egli indicava come "tono dominante"; il che gli permetteva di addomesticare i rumori anche più sconvenienti intonandoli, e quindi accordandoli con i suoni di una musica tradizionale suonata da un'orchestra

tradizionale. Stravinsky e Prokofiev, in casa Marinetti in corso Venezia nel 1915, dovettero ben capire — ascoltando i flebili intonarumori di Russolo — che ben altri mezzi a loro ormai offriva l'orchestra "tradizionale" sul piano fonico e anche sul piano concettuale.

Rimane quindi, ancora una volta, come unico centro d'interesse, il gruppo di Manifesti futuristi dedicati alla musica, espressione — se non altro — della reale presenza di alcuni problemi musicali nel dibattito culturale (questo sì, "fervido") di quegli anni.

Il Manifesto del 1910 non presenta grandi problemi di lettura. Il Manifesto è rivolto ai "giovani", mitica forza incorrotta rispetto ad un passato vergognoso (concetto

comune a tutta la cultura nazionalista, interventista, squadrista e fascista; dal Corradini del "Regno" al Papini de "La Voce" e di "Lacerba"). Il Manifesto addita nei Conservatori e nelle Scuole il luogo della massima nequizia artistica (concetto tardo-romantico della "libertà creatrice" in lotta contro i ceppi dell'accademismo). Il Manifesto denuncia infine la corruzione mercantile della vita musicale ad opera degli editori, che hanno proclamato come modelli "le opere basse, rachitiche e volgari di Giacomo Puccini e di Umberto Giordano" (mite concetto perfettamente condiviso in quegli anni dai vociani fiorentini, intenti a proclamare la "purezza aristocratica", cioè il disinteresse

mercantile della creazione artistica, il che comportava, con Fausto Torrefranca e Ildebrando Pizzetti, la ben nota serie di contumelie contro quello stesso Puccini, re... di aver successo). Più problematica è invece la lettura del "Manifesto tecnico" del 1911. Colpisce, innanzi tutto, il disordine concettuale. Alcune affermazioni sono — per il 1911 — di una mitezza da educandato femminile: che, ad es., una "composizione strumentale" debba essere "concepita strumentalmente" mi sembra ben dimostrato (rispetto ai Fogli d'album di Catalani) dalle Sinfonie di un certo Mozart. Non ci fa sobbalzare neppure l'affermazione che al centro della musica debba esserci un "motivo passionale".



Altre affermazioni dimostrano che, per Pratella e forse anche per Marinetti, Wagner era ancora una quasi-novità: che si debba dare all'Opera una forma sinfonica; che l'autore di un'Opera musicale debba essere anche autore del libretto; ecc.. Anche Richard Strauss appare lontano, quando, tra le novità rivoluzionarie, troviamo l'abolizione della 'Sinfonia' a vantaggio del 'Poema sinfonico'.

Nel 1911 Debussy aveva già composto (tranne 'Jeux') i suoi massimi lavori orchestrali; Ravel aveva sfornato la sua grande produzione degli anni 1905-8; Schoenberg aveva composto la prima messe di opere espressioniste atonali. Chissà come si sarebbero meravigliati Pratella-Marinetti se qualcuno avesse loro fatto notare che poteva quindi dirsi in larga misura raggiunta quella meta messianica, proclamata nel Manifesto con la frase: "i diversi modi di scala non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico e atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza".

Rimangono però due affermazioni davvero "rivoluzionarie": quella relativa alla poliritmia e quella relativa all'enaarmonia. Per poliritmia, però, oltre ad un generico invito a sovrapposizioni rimiche libere (del tipo di quelle che proprio in quell'anno introduceva in più parti di 'Petrouschka' Stravinsky), Pratella intendeva soprattutto la fine della "quadratura ritmica", tipica del "ritmo di danza borghese". Vale la pena di notare che, almeno a partire dal 1840 (Schumann, Liszt, Brahms, Wagner, ecc...) quel tipo di "quadratura" era rimasto solo nell'insegnamento manualistico dei Conservatori più arretrati, che costituivano evidentemente il punto di riferimento principale per il mondo culturale di Pratella.

Rimane l'enaarmonia, cioè la libertà nel suddividere la scala, uscendo dalla dittatura del sistema temperato. Ferruccio Busoni aveva pubblicato qualcosa del genere cinque anni prima; ma, in ogni caso, se questa non fosse stata una pura invenzione verbale, Pratella avrebbe potuto dare uno sbocco positivo all'esperienza degli intonarumori che lo sprovveduto Russolo pur gli metterebbe tra le mani. In questo quadro di coscienza storica e culturale, ci vuol poco a capire come l'unica frase

davvero "futurista" sia un inserto di Marinetti, del tutto ignaro di quella musica a cui il Manifesto è dedicato: "Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motori centrali del poema musicale il dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità".

Credo quindi che ad una lettura appena un poco attenta crolli ogni possibilità di affermare (come pure è stato fatto) che ad intenzioni "rivoluzionarie" contenute nei Manifesti, non corrispose la realizzazione d'opere musicali. Sarebbe anzi da meravigliarsi se, con quella nebulosità e confusione di idee e con simile provinciale disinformazione, fosse venuto fuori qualcosa di appena un poco meno postmascagnano.

L'istanza culturale, che pure il Futurismo energicamente rappresentò, non riguardò, quindi, neppure minimamente, Pratella e Russolo, figurarsi Casavola o Mix.

Quello slancio vitalistico, quella precisa istanza di collegamento con l'ambito di esperienze offerte dalle metropoli moderne, dall'uso quotidiano delle tecnologie, dalle nuove velocità, la complementare coscienza che tutto il mondo ottocentesco degli interessi, delle professioni, delle espressioni dei buoni sentimenti, fosse definitivamente tramontato ebbero forse un solo convinto assertore in ambito musicale italiano: Alfredo Casella.

E l'apertura internazionale del suo orizzonte culturale, nonché la curiosità intellettuale verso il nuovo, mostrano — se ve ne fosse ancora bisogno — ancor più chiaramente come al di fuori (o comunque ai margini del Futurismo: non darei troppa importanza ai 'Pupazzetti' per lo spettacolo di Depero) potessero meglio maturare le istanze più moderniste e internazionali. Per contro la caricatura di Marinetti con la feluca di Accademico d'Italia fa tutt'uno con il fallimento anche intellettuale dei presunti protagonisti del Futurismo musicale.

*(Il presente saggio, a firma Guido Salvetti, uscì sul numero di Luglio/Agosto del 1986 del mensile 'Piano Time')*



*Filippo Tommaso Marinetti*