

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 45, 2025

RUBRICA CENTRO STUDI INTERUNIVERSITARIO «EDOARDO SANGUINETI»

«Alla finestra di un manicomio glorioso». Edoardo Sanguineti e la musica futurista

«Alla finestra di un manicomio glorioso». Edoardo Sanguineti and Futurist Music

SAVERIO VITA

ABSTRACT

L'obiettivo del saggio è quello di indagare le consonanze tra le attività di Edoardo Sanguineti e quella degli estensori dei manifesti musicali del movimento futurista: Francesco Balilla Pratella e, in particolare, Luigi Russolo. A partire da una ricerca condotta sulle schede lessicografiche sanguinetiane, si evince l'interesse che il poeta nutre nei confronti di questi testi programmatici e delle loro teorie d'avanguardia, in particolare quelle concernenti il rumorismo musicale. Si tratta di una postura che Sanguineti in certo modo ripercorre, non solo come librettista, ma come avanguardista in toto. Il saggio dilata dunque la sua prospettiva anche sulle influenze che sul poeta hanno avuto l'opera di Schönberg, di Cage e i suoi rapporti con Berio e Globokar.

PAROLE CHIAVE Sanguineti, musica futurista, rumore, Avanguardia

This essay aims to explore the connections between Edoardo Sanguineti's work and the musical manifestos of the Futurist movement, specifically those of Francesco Balilla Pratella and Luigi Russolo. A study of Sanguineti's lexicographic cards reveals the poet's interest in these programmatic texts and their avant-garde theories, particularly those related to musical noise. Sanguineti retraces, in some way, this peculiar posture, not only as a librettist, but as an avant-gardist in toto. The essay therefore expands its perspective also on the influences that the work of Schönberg, Cage had on the poet, together with his relations with Berio and Globokar.

KEYWORDS: Sanguineti, Futurist Music, Noise, Avant-garde

AUTORE

Saverio Vita si occupa di letteratura italiana contemporanea. Ha concentrato i suoi interessi di ricerca su più temi, in particolare su due filoni: uno tardo ottocentesco, che ruota attorno alla figura di Olindo Guerrini, e uno più chiaramente novecentesco, il cui esito più importante è la monografia dedicata a Giuseppe Berto nel 2021. Nel 2018 è risultato vincitore dell'Europeana Grant Programme, col progetto *Upgrading History. Diaries from the War Front*, dedicato ai diari dei soldati semplici della Prima guerra mondiale. Ha poi svolto

ulteriori ricerche su figure come Guido Morselli, Vincenzo Rabito, Giorgio Falco, Giuliano Gramigna, Ezio Sinigaglia, indagando in particolar modo i nessi tra scrittura romanzesca, realtà storica e dimensione psicologica. È stato assegnista di ricerca presso le Università di Bologna e di Torino, ed è coinvolto nel progetto dedicato alla Wunderkammer sanguinetiana, durante il quale ha svolto ricerche sui rapporti tra Sanguineti e il futurismo.

vita.saverio@gmail.com

Tutti gli innovatori sono stati logicamente futuristi, in relazione ai loro tempi. Palestrina avrebbe giudicato pazzo Bach, e così Bach avrebbe giudicato Beethoven, e così Beethoven avrebbe giudicato Wagner.¹

FRANCESCO BALILLA PRATELLA

1. Emozione o ebbrezza intellettuale

Indagare sulle possibili convergenze tra la postura di Edoardo Sanguineti e quella dei musicisti futuristi non è cosa immediata, ma non credo sia un esercizio sterile e infruttifero. La poca immediatezza deriva in primo luogo dalla mancanza di fondamenta sul piano pratico: Sanguineti, nonostante «una sorta di vocazione infantile, poi rientrata, verso la musica»,² e la sua autodefinizione di musicomane,³ non era un musicista, non possediamo uno spartito che ne rivendichi un ideale sonoro in senso stretto, né tantomeno un gruppo di registrazioni in cui si possano rinvenire le occorrenze di soluzioni formali, vizi, cliché. Quel che possiamo fare coi suoi versi, in breve, non è replicabile con la ‘sua musica’, neanche con i testi poi effettivamente musicati, soprattutto quando preferiva metterli a disposizione di compositori che poi li avrebbero trattati autonomamente.⁴

Può sembrare fuori fuoco volersi inoltrare nei territori di un’arte non verbale attraverso lo sguardo di un lessicografo – di un lessicomane⁵ – eppure la fucina di parole che è stato il futurismo ha espresso nuovi concetti e differenti posture proprio a partire dalla bulimica scrittura di manifesti, dall’eccesso di teoria. La musica non è esente da questo trattamento.

In ogni caso, non potendo attaccare direttamente un testo musicale, Sanguineti ci offre un punto di partenza in un passaggio della sua *Conversazione* con Luigi Pestalozza, nel momento in cui si sofferma sul concetto di coinvolgimento:

¹ F. BALILLA PRATELLA, *La musica futurista. Manifesto tecnico* [29 marzo 1911], in *I manifesti del futurismo*, Edizioni di Lacerba, Firenze 1914, pp. 45-51.

² L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in E. SANGUINETI, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Mucchi, Modena 1993, pp. 12.

³ E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*»: *Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*, tesi di Laurea discussa presso l’Università di Torino, A.A. 2020/2021, relatori C. Allasia, L. Nay, F. Prono, p. 360.

⁴ E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, a cura di R. Iovino, il melangolo, Genova 2011, p. 49.

⁵ ID., *Memorie di un lessicomane*, «L’Unità», 4 aprile 2004.

Io credo a una sola forma di coinvolgimento, che è il coinvolgimento critico, in opposizione al coinvolgimento di pura empatia, che si riduce a una partecipazione psicologica e mistico-emozionale. Che è poi quella che Brecht definiva aristotelica, e che, infatti, è quella assolutamente tradizionale. D'altra parte, la formula che è a me cara, e non mi dispiace di dirlo in sede di discorso musicale, è quella dell'emozione intellettuale [...] cioè un tipo di emozione fortemente armata in senso critico».⁶

Un'emozione intellettuale, dunque.⁷ Va da sé che, soprattutto a seguito della stagione romantica, la musica è stata fruita dal largo pubblico esattamente nel senso empatico messo a contrasto all'inizio della citazione, e che il Novecento apre le porte a tutt'altra immagine della seconda arte. Sanguineti, che per molti versi è stato davvero uno dei pochi in grado di poter realizzare un credibile *Ritratto del Novecento*,⁸ è figlio della rivoluzione che negli anni Cinquanta ha stravolto non solo la letteratura (con sé stesso in un ruolo da protagonista) ma anche la fruizione della musica e, con essa, il concetto stesso di musicale. Schönberg, certo: il suo metodo *seriale*ⁱ ha fortemente influenzato la prassi creativa del poeta;⁹ ma anche l'opera di chi frequentava i corsi di Darmstadt – tra i quali ricordiamo John Cage – e su tutti Luciano Berio, con il quale ci fu poi un'attiva collaborazione. La serialitàⁱⁱ, soprattutto nella sua articolazione integrale, è davvero il modello che può condurre all'emozione intellettuale, se si è adeguatamente armati a livello critico: il valore in sé della nota, considerata nella sua singolarità e in un discorso musicale ormai atomizzato, concorre nell'espandere i confini del musicale al di là della tonalità, in un percorso che parte dal cromatismo wagneriano e si rinforza nell'emancipazione della dissonanza e del rumore.

⁶ L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità* cit., p. 18.

⁷ Sanguineti ne avrebbe parlato ancora in questi termini in un ricordo di Luigi Dallapiccola. E. SANGUINETI, *Quasi una testimonianza*, in *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 181. «E, sia chiaro, parlo di emozione intellettuale, che è poi, per me, il vero, l'autentico culmine del pathos». Peraltro il lessicografo, come testimoniano le schede conservate presso il Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti", nell'Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in poi ASW), avrebbe poi estratto più di 50 lemmi da LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980.

⁸ E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, Manni, Lecce 2009.

⁹ «Un punto di riferimento, nella mia formazione giovanile, proprio dal punto di vista letterario, era la ricerca dodecafonica come modello di rigore compositivo, che aspiravo a trasportare appunto sul terreno della letteratura». L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità* cit., p. 12. Nel *Ritratto del Novecento*, il poeta avrebbe inserito non a caso una «lettura di alcuni passi di *Composizione con dodici note* di Arnold Schönberg, nel suo *Stile e idea* (Feltrinelli, Milano 1975), pp. 106 ss.». E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento* cit., p. 160. Anche Corrado Bologna, nel poeta di *Laborintus*, rinviene uno scrittore che usa «la serialità dodecafonica come modello profondo». E SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*» cit., p. 486.

Non potrei qui dilungarmi, ma possiamo soffermarci senz'altro sul fatto che parte di questo ampliamento dei confini si è maturato anche in ambito futurista, in un momento storico coincidente, di poco precedente alle prime sortite teoriche di Schönberg che tanto influenzarono poi il poeta Sanguineti.

Quel che mancò al futurismo italiano è un compositore di peso e prestigio: il provincialismo fascista, in ossequio alla difesa della tradizione, condannò quasi subito questi esperimenti avendo bisogno, al contrario, di Accademia e autocelebrazione di massa.¹⁰

Tutta l'avanguardia ha portato avanti una reazione di fronte ai modelli di fruizione che indugiano sulle forme del patetico. Non è quindi fuor di logica immaginare una consonanza di fondo tra l'*emozione intellettuale* cui Sanguineti fa riferimento e il quinto punto del *Manifesto dei drammaturghi futuristi*,¹¹ poi noto con il titolo *Voluttà d'esser fischiati*,¹² che fa riferimento non direttamente alla musica ma all'arte drammatica (anche la risposta che Sanguineti dà a Pestalozza, tuttavia, è solo una parte di un ragionamento più articolato sul concetto di spettacolarizzazione e spettacolarità). Veniamo al punto futurista:

Poiché l'arte drammatica non può avere, come tutte le arti, altro scopo che quello di strappare l'anima del pubblico alla bassa realtà quotidiana e di esaltarla in una atmosfera abbagliante d'ebbrezza intellettuale, noi disprezziamo tutti quei lavori che vogliono soltanto commuovere e far piangere.¹³

L'*emozione o ebbrezza intellettuale* concorrono, in tempi diversi, al medesimo fine: la costruzione di una percezione dell'arte diversa dall'uso, una sua ricaduta sociale. In Sanguineti sembra venir meno la nozione di "anima del pubblico", della sua esaltazione, ma non arretra nell'utilizzo della parola "emozione". Quel che manca in Marinetti, invece, è la chiara esigenza di essere "armati in senso critico" e quindi, in

¹⁰ «Il futurismo ha perso forza fino a sparire con l'avvento del regime fascista che ha favorito l'espressione artistica che gli serviva per consolidare il suo potere; d'altronde è anche vero che tra i musicisti futuristi non c'è stata una figura di musicista che ha potuto imporsi e imporre l'estetica della musica futurista attraverso una produzione veramente di grande significato». D. LOMBARDI, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Ricordi, Milano 1996, pp. 49-50.

¹¹ Stampato dalla Redazione di Poesia e diffuso l'11 gennaio 1911.

¹² Raccolto poi in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, e successivamente nell'edizione consultata da Sanguineti, e da me adesso, quella dei Meridiani, curata da L. De Maria nel 1983, pp. 310-313. L'ASW raccoglie 138 schede tratte da quest'ultimo volume, tra cui alcune parole fondamentali e assenti dal *Grande dizionario della lingua italiana* curato da Salvatore Battaglia (d'ora in avanti GDLI), come *aeropoema* (A2867) e *aeropoesia* (A2868).

¹³ F.T. MARINETTI, *Voluttà d'esser fischiati*, in *Teoria e invenzione futurista* cit., pp. 311-312.

certo modo, conoscitivo: al poeta neoavanguardista, materialista, non può bastare una mistica “atmosfera abbagliante”; e certo non può, come comanda Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, «odiare l’intelligenza», confidando soltanto nella «divina intuizione».¹⁴

Vale la pena di soffermarsi anche su un’altra voce di grande impatto sull’atteggiamento sanguinetiano, quella di Alberto Savinio,¹⁵ che in qualche modo tocca a sua volta gli stessi temi. In quanto musicista, Savinio è in grado di offrire un panorama critico piuttosto solido, come si evince dai suoi articoli poi raccolti in *Scatola sonora*.¹⁶ Il primo, aperto emblematicamente con la caduta di un direttore d’orchestra dal podio, è intitolato *Musica estranea cosa*:

La musica è una straniera nel nostro mondo, un’intrusa. [...]. L’essenza della musica ci sfugge. E sempre ci sfuggirà. Ci sfuggirà sempre perché la musica «non è cosa nostra». [...]. Tutte le cose che noi conosciamo rientrano negli interessi umani, altrimenti non le avremmo conosciute. [...]; le altre, che non riguardano gli interessi umani, noi «non le conosceremo mai». Tra queste è la musica.

[...]

Io nego che si possa dare una soluzione filosofica al problema della musica, salvo a dargli come soluzione la sua stessa insolubilità.¹⁷

In Savinio permane – e non poteva essere altrimenti – un approccio metafisico. La musica è «la pazza», è al di fuori dell’umano, «stupisce e instupidisce», «rende l’uomo schiavo», ma nonostante tutto esercita un fascino fortissimo proprio per la sua diversità sostanziale: «se l’uomo cede con tanto piacere alla musica, è soprattutto per il “diverso”, per l’“ignoto” che è in essa [...] cede alla musica perché nella musica sente il “contrario” di se stesso».

Eppure, allo stesso tempo, nell’universo saviniano permane la possibilità che una melodia possa essere scritta «a fine umano», e questo viene affermato in un articolo intitolato *Melodia intelligente e melodia stupida*.¹⁸ Dunque, se la musica in sé è inconoscibile, questo non vuol dire che non sia in grado di delineare «un carattere, una qualità, un tipo. Li delinea in sé, ossia dentro il mondo dei suoni e per così dire allo stato puro; ma per analogia può anche delineare caratteri, qualità, tipi che non

¹⁴ ID., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Teoria e invenzione futurista* cit., pp. 46-54.

¹⁵ E. SANGUINETI, *Alberto Savinio*, in *La missione del critico*, Marietti, Genova, 1987, pp. 163-181.

¹⁶ Si tratta di un autore particolarmente apprezzato da Sanguineti: l’ASW raccoglie più di 1200 lemmi, tra i quali 16 tratti proprio da *Scatola sonora*, Milano, Ricordi 1955. L’edizione che citerò qui è quella introdotta da Luigi Rognoni, Einaudi, Torino 1977.

¹⁷ A. SAVINIO, *Musica estranea cosa*, in *Scatola sonora* cit., pp. 6-8.

¹⁸ ID., *Melodia intelligente e melodia stupida*, in *Scatola sonora* cit., pp. 387-388.

appartengono propriamente al mondo dei suoni». Ciò vuol dire che l'«estranea cosa» può in certo modo costruire un ponte che sfoci nell'umano. E continua: «così è raro che una melodia non evochi nella nostra mente una qualche forma, una qualche immagine e assieme le qualità che di solito sono connesse con questa forma, con questa immagine». Arrivo al punto: per Savinio, anche delle melodie superbe, evidentemente ben costruite, possono evocare immagini di stupidità e risultare «insopportabili». Quelle dell'*Aida* sono, a suo dire, perfettamente coincidenti con il carattere dei suoi personaggi, i quali, per nostra ventura, sarebbero stupidi. Le immagini evocate sono dunque «immagini di stupidità».

L'autore tiene a ribadire che non si tratta di questioni inerenti la qualità musicale, sensazioni derivanti per via patetica dalla dolcezza degli intervalli o dalla prevedibilità dei temi. In ogni caso, fa un solo esempio diretto di melodia intelligente – il primo e il terzo tempo del *Concerto per pianoforte e orchestra n. 4* di Beethoven – ma non ne spiega chiaramente il motivo. Savinio sa ascoltare il tradizionale, ma il suo orecchio ha la necessità di fruire di una forma di “intelligenza”.

L'*emozione intellettuale* di marca sanguinetiana non può attivarsi per esempio nel caso delle melodie pucciniane,¹⁹ ma è forse la melodia in sé a essersi usurata al punto da non provocare più alcun godimento nell'ascoltatore esigente.²⁰ È chiaro che si profila un ascoltatore nuovo, il quale ha bisogno di una musica nuova. Il punto è che il futurismo italiano, nelle figure di Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo, ha fornito più di uno spunto per immaginare questo ampliamento del panorama sonoro, a partire dall'*enarmonismo*ⁱⁱⁱ e dal *rumorismo*.^{iv} Si tratta di due parole che Sanguineti segnala senza indugio nella sua fucina lessicografica, individuando subito la loro ingiusta assenza nel GDLI. La voce *enarmonismo* è totalmente assente, e verrà integrata solo nel *Supplemento 2004* diretto dallo stesso Sanguineti. Nel caso del *rumorismo*, invece, il lemma viene registrato a partire – non è una sorpresa – da un testo di Marinetti, ma solo per descrivere un panorama sonoro (la definizione recita «rumore, fragore»), e non nell'accezione tecnica. Il lessicografo si concentra proprio

¹⁹ «Sanguineti amava Verdi, provava poca simpatia per Puccini, ancora meno per Mascagni». E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali* cit., p. 7. In particolare, il giudizio del poeta è che Puccini fosse «un grande seduttore per le orecchie», ivi, p. 26.

²⁰ Come già detto, Verdi costituiva una notevole eccezione. Cfr. E. SANGUINETI, *Verdi in technicolor*, il melangolo, Genova 2001; cfr. inoltre il frutto dello scandaglio di Clara Allasia nel fondo lessicografico della Sanguineti's Wunderkammer, in particolare il capitolo *Dal melodramma al sonetto: Tre sonetti verdi senza Arrigo Boito* (in C. ALLASIA, «Giardini della zoologia verbale». *Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 133-163), nel quale si ricostruisce la genesi dei *Tre sonetti verdi*.

su questa: il *Supplemento* 2009 accoglierà infatti la voce, indicandola come un «insieme di rumori di svariata natura (ritenuti idonei da alcuni esponenti del futurismo a essere utilizzati nella produzione musicale)».

Quel che stupisce è che Pratella e Russolo sono autori citati anche nella serie regolare del GDLI, ma su questi due lemmi si è preferito sorvolare. Per dare una casa a queste voci, è stato necessario l'intervento di un lessicografo non solo attento, ma avanguardista in proprio e dotato non certo di "buon orecchio", ma di un orecchio incline, più che all'armonia, a una "disarmonia prestabilita": la dizione è un furto a Roscioni, un gioco, ma qui, pur decontestualizzata, mi sembra perfetta per indicare con precisione uno dei possibili inneschi di un'emozione intellettuale, vale a dire la ricerca attenta e scrupolosa di una musica disarmonica, che vada oltre le regole, con lo spirito di distruzione proprio di ogni avanguardia.

2. «mille onde marine dalle creste ineguali». La musica di Francesco Balilla Pratella

La reazione di Francesco Balilla Pratella all'incontro con Marinetti fu quasi immediata, se è vero che pubblicò il suo primo manifesto a distanza di tre mesi da quel giorno.²¹ È il caso qui di fare un paragone e rinvenire un'analogia. Nel 1910, l'11 febbraio e l'11 aprile, erano stati pubblicati rispettivamente il *Manifesto dei pittori futuristi* e *La pittura futurista. Manifesto tecnico*. Si dà dunque precedenza alla condizione del giovane artista e solo successivamente si scende nel dettaglio tecnico dell'arte che dovrebbe dominare il futuro. Lo stesso accade nel caso della musica, un anno dopo: l'11 gennaio 1911, Pratella pubblica il *Manifesto dei musicisti futuristi*,²² indirizzato anch'esso ai giovani, e solo dopo due mesi, il 29 marzo, estende la propria teoria in *La musica futurista. Manifesto tecnico*.

Questa attenzione ai pittori, ai musicisti e, in subordine, alla pittura e alla musica è già la spia di un'urgenza e di una riflessione che, nei fatti, conduce a una postura d'avanguardia. La condizione sociale dell'artista della nuova era, e chiaramente la sua condizione finanziaria, è la base imprescindibile per poter parlare di una lotta contro l'ordine tradizionale. Tuttavia, se nel caso dei pittori, in particolare di Boccioni, il discorso parte dal basso, cioè dall'estrema difficoltà nel venir riconosciuti dalle accademie e proclamati vincitori di concorsi, qui il fenomeno è quello opposto:

²¹ Cfr. F. BALILLA PRATELLA, *Autobiografia*, Pan, Milano 1971, pp. 100-101 e il carteggio curato da G. Lugaresi, F.T. MARINETTI, *Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella*, Quaderni dell'osservatore, Milano 1969.

²² F. BALILLA PRATELLA, *Manifesto dei musicisti futuristi*, in *I manifesti del futurismo* cit., pp. 37-44.

Pratella inaugura il suo primo manifesto raccontando la vittoria del concorso bolognese intitolato a Cincinnato Baruzzi, la cui commissione è presieduta da Pietro Mascagni. Ha dunque modo di entrare immediatamente nel mercato, dato che il premio consiste nelle diecimila lire necessarie a coprire le spese di esecuzione dell'opera *La Sina d'Vargöun*, eseguita il 4 dicembre 1909 al Teatro Comunale.²³ Quest'immediata visibilità gli permette, a suo dire, di «giudicare con la massima serenità il mediocritismo intellettuale, la bassezza mercantile e il misoneismo» dell'ambiente musicale italiano.

Che Pratella consideri i tradizionalisti come uomini intellettualmente mediocri, dunque misoneisti, non stupisce, ma è il caso di soffermarsi sulla «bassezza mercantile», perché offre ulteriori analogie con la condizione dei pittori d'avanguardia. Il problema del mercato dell'arte è il sottile equilibrio tra innovazione – che si limita alla variazione sul tema e a forme manieristiche e imitative – e tendenza alla museificazione.²⁴ Boccioni, per esempio, ha sofferto particolarmente la «degenerazione che riguarda l'artista nel suo sviluppo di fronte alle esigenze materiali della vita»,²⁵ la catena che arresta ogni possibile linea di sviluppo di fronte al ricatto della fame. Ma se nel suo caso i nemici sono i critici d'arte e i musei, per Pratella sono il conservatorio, i critici e gli editori:

I giovani ingegni musicali che stagnano nei conservatori hanno fissi gli occhi sull'affascinante miraggio dell'opera teatrale sotto la tutela dei grandi editori [...]. Pochissimi arrivano a vedersela rappresentata, e di costoro i più sborsando del denaro, per conseguire successi pagati ed effimeri o tolleranza cortese.

Se per Boccioni l'artista medio non può far a meno di richiamarsi con costanza a Michelangelo e Raffaello, pena l'indigenza, allo stesso modo il compositore non deve allontanarsi dal concetto della «*musica fatta bene*», che per Pratella corrisponde a una *turlupinatura*,^v una truffa perpetrata ai danni di un pubblico che si fa

²³ L'opera godette di entusiastiche recensioni, tra cui quella di un giovane Bacchelli per «Il Resto del Carlino», cfr. P. MOLITERNI, *Francesco Balilla Pratella*, DBI, v. 85, 2016. Maffina però sostiene che «l'establishment culturale» l'aveva accolta «con scarso entusiasmo». G.F. MAFFINA, *Pratella, Russolo e la musica futurista*, in F. BALILLA PRATELLA, *Edizioni scritti manoscritti musicali e futuristi*, a cura di D. Tampieri, Longo, Ravenna 1995, p. 367.

²⁴ «Il museo e il mercato sono assolutamente contigui e comunicanti, anzi sono le due facciate di un medesimo edificio sociale: il prezzo e il pregio si identificano». E. SANGUINETI, *Sopra l'avanguardia*, «il verri», n. 11, 1963, poi raccolto in *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 57.

²⁵ U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste. (Dinamismo plastico). Con 51 riproduzioni, quadri, sculture di Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Soffici*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1914, p. 42.

ingannare troppo facilmente, la stessa individuata da Boccioni in quell'arte che «è diventata “quello che piace”»,²⁶

Per ogni avanguardista il pubblico è un problema, perché il mercato si fonda sul gusto facile, sulla fruizione, sull'intrattenimento. Il punto è che «i fortunati che attraverso tutte le rinunzie sono riusciti a ottenere la protezione dei grandi editori», scrive Pratella, sono legati da contratti così umilianti da rappresentare, in ultima analisi, «la classe dei servi, degli imbelli, dei volontariamente venduti» per poche lire, costretti dai «grandi editori-mercanti», appunto, ad appiattirsi sul modello fornito da Puccini (che per Sanguineti è solo un seduttore)²⁷ e Illica, che lui stesso definirebbe «*solleticatori*^{vi} venali del gusto basso del pubblico». Pratella parla di questa musica esplicitamente nei termini di merce, di monopolio, di tutela del gusto da parte degli editori e della critica, con la conseguente riduzione del pubblico a un totale stato di minorità. In particolare, il fatto che l'Italia detenesse allora il primato della melodia e del bel canto rende facile l'individuazione del bersaglio da colpire, soprattutto nel successivo *Manifesto tecnico*, sul quale tornerò a breve.

Anche Pratella giunge in chiusa a un'enumerazione di punti programmatici, sui quali vale la pena soffermarsi. Nel primo, in armonia con il diktat di chi rifugge il museo e con l'effettiva esperienza dei pittori, si chiede ai giovani compositori di «considerare lo studio libero come unico mezzo di rigenerazione», disertando i conservatori. Nel secondo, in virtù forse dell'alta specializzazione della stampa tecnica e della sua propensione allo studio musicologico, propone la fondazione di una rivista musicale di gusto futurista, per mezzo della quale contrastare la dittatura di una critica “venale” e “ignorante”. E già questo punto di vista è più coincidente con quello sanguinetiano, con la necessità di essere «armati in senso critico», meno con quello di Marinetti, che spinge Pratella a osare sempre di più senza rendersi conto che lui, musicista professionista, non è in grado, per *forma mentis*, di abbattere irrazionalmente certe convenzioni formali.

Il terzo punto comanda l'astensione dalla partecipazione ai concorsi, anche se il manifesto è inaugurato proprio con il racconto di una vittoria. In continuità, il quarto raccomanda di «tenersi lontani dagli ambienti commerciali o accademici, disprezzandoli, e preferendo vita modesta a lauti guadagni per i quali l'arte si dovesse vendere». Torna il concetto di quella che Boccioni aveva chiamato «una ristretta purissima zona»²⁸ in cui ricercare eroico-pateticamente – per dirla con Sanguineti²⁹ – una

²⁶ Ivi, p. 68.

²⁷ Cfr. nota 18.

²⁸ U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 54.

²⁹ Cfr. E. SANGUINETI, *Sopra l'avanguardia* cit., pp. 55-58. Cfr. inoltre ID., *Avanguardia, società, impegno*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, a cura di G. Ferrata, Sugar, Milano 1966, poi

libertà dal mercato. Pratella non aveva vissuto i travagli del pittore suo conterraneo, può dunque predicare una vita modesta a scapito del guadagno. Per entrambi, in ogni caso, l'arte non è una merce: questo il punto centrale di ogni avanguardista primonovecentesco, ma anche di ogni neoavanguardista, che dà corpo alla propria opera con un ideale anticapitalismo di fondo.

Alcuni tra i punti che seguono sono esattamente ciò che ci aspetteremmo da un manifesto futurista (liberazione dall'influenza del passato, allontanamento del pubblico, indicazioni specifiche di disprezzo nei confronti di personalità o generi musicali, il rinnovamento della condanna alla *musica fatta bene*), ma vale la pena tenerne a mente altri due, perché saranno sviluppati nel manifesto successivo. Il settimo e l'ottavo dichiarano rispettivamente la fine del «regno del cantante» – il cui valore deve essere considerato pari a quello di uno strumento d'orchestra – e di quello del librettista e della metrica, perché d'ora in poi ogni operista dovrà essere autore del proprio poema e adotterà il verso libero.

Prima di scendere nel dettaglio di queste ultime raccomandazioni è necessario ripercorrere dall'inizio il *Manifesto tecnico* del 29 marzo 1911, perché appunto vi sono alcune indicazioni fondamentali ignorate nel testo precedente. Pratella qui condivide ancora in certo modo il percorso di quel Boccioni che avrebbe parlato di simultaneità,³⁰ perché immagina la nuova musica non più incentrata sulla ricerca della melodia – cioè l'organizzazione del discorso musicale intorno a una sequenza di suoni monofonici – ma come una questione principalmente armonica: va da sé che l'importanza della voce solista ne risulti sminuita. Del resto, come afferma Weber, «se la parola magica del futurismo può avere un sinonimo musicale, questo è senz'altro *accordo*».³¹ La melodia futurista è considerata all'interno dei rapporti di forza che regolano un passo armonico, quindi il processo creativo, ponendoci idealmente davanti a un pentagramma, non deve più privilegiare la progressione *orizzontale* della melodia, ma dar luce alla simultaneità *verticale* dell'armonia, in consonanza poi con quello che sarebbe stato il lirismo multilineo del paroliberismo.³²

raccolto in *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 59-71; ID., *La poesia italiana del secondo Novecento*, «Comunicare. Letterature lingue», n. 1, 2001, p. 29.

³⁰ Il quale riconosce senz'altro questa postura comune: «Nel campo delle ricerche musicali la simultaneità è stata raggiunta dal mio caro amico Balilla Pratella con la *compenetrazione atonale* di ritmi diversi e successivi e la relativa distruzione della classica quadratura». U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., pp. 268-269.

³¹ L. WEBER, *Romanzi del movimento, romanzi in movimento. La narrativa del futurismo e dintorni*, Transeuropa, Massa 2010, p. 120.

³² F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* [11 maggio 1913], in *Teoria e invenzione futurista* cit., pp. 65-80. Cfr. inoltre E. SANGUINETI, *La*

Si concepisca invece la melodia armonicamente; si senta l'armonia attraverso diverse e più complesse combinazioni e successioni di suoni, ed allora si troveranno nuove fonti di melodia.

La cosa si conferma con quest'ulteriore indicazione:

Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scala antichi, che le varie sensazioni di maggiore, minore, eccedente, diminuito, e che pure i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza. Dalle innumerevoli combinazioni e dalle svariate relazioni che ne deriveranno fiorirà la melodia futurista. Questa melodia altro non sarà che la sintesi dell'armonia, simile alla linea ideale formata dall'incessante fiorire di mille onde marine dalle creste ineguali.

Abbiamo qui una dichiarazione integralmente atonale, ma non la precisazione di un metodo compositivo, cosa che avrebbe offerto Schönberg³³ a partire dalle ultime pagine del suo *Harmonielehre*,³⁴ fino allo sviluppo di un vero e proprio "metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra": questo metodo fu una base fondamentale della formazione di Sanguineti, come già ho segnalato.³⁵ Schönberg vi arriva a partire da una posizione francamente contraria alla rigidità con la quale si guardava finallora all'equilibrio musicale, alla ricerca costante di un'eufonia costruita su basi culturali. Il fatto è che la nascita della musica dodecafonica prende le mosse proprio da un lento ma inesorabile emanciparsi della dissonanza – in un percorso inaugurato dal celebre accordo di Tristano – il cui valore è qui dichiarato nullo, al pari della consonanza. Sanguineti è affascinato non solo dal concetto di base – potremmo dire una teoria dell'antieufonia – ma appunto dal metodo, quasi una *contrainte* oulipiana, per il quale bisogna costruire una serie di dodici note (non più sette, chiaramente), nella quale ogni singolo suono non può essere

parola futurista, in *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 190-197.

³³ Curiosamente, anche Savinio fa riferimento all'orizzontalità – e in senso negativo – della musica del suo tempo. Facendo sempre leva sul concetto cardine del suo universo musicale (la musica è *estranea cosa*, metafisica, incomprensibile all'uomo nella sua purezza), commenta così la sua esperienza d'ascolto dopo un concerto, il cui programma era aperto peraltro da composizioni di Schönberg: «Il musicista oggi non è colui che secondato da un singolare potere capta nell'aria la misteriosa cosa, ma scrive: scrive semplicemente: scrive "orizzontalmente". E la musica diventa grafia. (Anche a me, quasi quarant'anni sono, il mio professore Max Reger insegnava a "scrivere musica", e a disprezzare chi "inventa" musica)». A. SAVINIO, *Musica telegrafica*, in *Scatola sonora* cit., p. 395.

³⁴ A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Verlagsgesellschaft der Universal-Edition, Vienna 1922.

³⁵ Cfr. nota 9.

ripetuto se non dopo l'esecuzione della stessa. È curioso pensare che Schönberg cominci a elaborare il metodo nel 1920, cioè in un momento successivo alla stesura dei manifesti futuristi di argomento musicale, ma che il suo effettivo utilizzo abbia un'importante diffusione proprio negli anni Quaranta e Cinquanta, vale a dire l'arco temporale nel quale prende forma l'educazione artistica di Sanguineti. Ma questo non è l'unico punto: qui deve interessarci anche il fatto che il lessicografo individui, nel testo citato più su, la prima occorrenza della parola *atonale*,^{vii} con quel che comporta.

Pratella cerca di affermare un principio che estremizza ferocemente la verticalità simultanea dell'armonia, perché pretende dall'ascoltatore il rifiuto della percezione uditiva di consonanza e dissonanza, scardinando qualcosa che si è cristallizzato cognitivamente almeno dalla grecità in poi. L'obiettivo è quello poi chiarito da Russolo: «la nostra sensibilità moltiplicata, dopo essersi conquistati degli occhi futuristi, avrà finalmente delle orecchie futuriste».³⁶ Schönberg sosterrà, nel 1920, che «le espressioni “consonanza” e “dissonanza”, che indicano un'antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell'orecchio di familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani, allargando in tal modo il concetto di “suono atto a produrre un effetto d'arte”».³⁷

L'estremo di questa verticalizzazione della musica non è solo il concetto cromatico, atonale. Il musicista futurista cerca nella natura la forza della composizione, e in natura non esistono i dodici suoni della scala temperata (un sistema che i futuristi vogliono distruggere), non esiste propriamente “intonazione”. Quindi la verticalità, oltre a vanificare il concetto di tonalità, vuole sfondare anche la gabbia dell'intonazione, per giungere all'enaarmonia. Pratella individua un buon esempio nei «canti spontanei del popolo, quando sono intonati senza preoccupazioni d'arte». Non è un caso che non abbia mai smesso di studiare la musica popolare della sua regione di provenienza, la Romagna, probabilmente alla ricerca di quelle che un altro sodale di Marinetti, Paolo Buzzi, avrebbe definito «le moltitudini inconsciamente artistiche della strada»;³⁸ eppure questo è uno dei motivi che resero sempre incerta la sua adesione al movimento.³⁹ Volendo tornare a Schönberg (la dodecafonia però non può fare a meno della scala temperata), lui avrebbe scritto che «la tonalità non è una legge naturale ed eterna della musica»⁴⁰ e che:

³⁶ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1916, p. 17.

³⁷ A. SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 24.

³⁸ P. BUZZI, *L'Ellisse e la Spirale. Film + Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1915, p. 23.

³⁹ G.F. MAFFINA, *Pratella, Russolo e la musica futurista* cit., p. 366.

⁴⁰ A. SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia* cit., p. 9.

sul gradino più basso l'arte è semplice imitazione della natura. Ma ben presto diventa [...] non solo imitazione della natura esteriore ma anche di quella interiore [...]. Al suo più alto livello l'arte si occupa solo di riprodurre la natura interiore. Qui le impressioni si sono associate tra loro e con altre impressioni sensibili, collegandosi con nuovi complessi e nuovi movimenti: in questo stadio l'unico compito dell'arte è di riprodurre queste nuove impressioni.⁴¹

Mi permetterei di aggiungere alla citazione: riprodurre queste nuove impressioni, in modo da generare un'*emozione intellettuale*. La mera imitazione della natura era vista allo stesso modo dal Papini del *Cerchio*,⁴² ma più che altro è utile notare la consonanza – si fa per dire – tra queste indicazioni e quelle di Boccioni e Pratella, per i quali le “nuove impressioni” sono il frutto della modernità che avanza.

Tornando alla nostra geometria d'avanguardia, nel caso del ritmo è più difficile concepire lo stesso principio di verticalizzazione riscontrato nel trattamento dell'armonia. I fenomeni musicali hanno necessariamente una durata, dunque, si immaginano e si rappresentano orizzontalmente.⁴³ Ciò non toglie che Pratella voglia quantomeno complicare l'orizzontalità del ritmo predicando «l'alternarsi e il succedersi di tutti i tempi e di tutti i ritmi possibili»: un vero e proprio attacco alla quadratura che infrange, come scrisse ancora Boccioni, «la tirannia cronometrica del ritmo»:⁴⁴

Una o più battute in tempo dispari in mezzo od a chiusura di un periodo di battuta in tempo pari o misto e viceversa non si dovranno più condannare con le leggi ridicole e fallaci della così detta *quadratura*.⁴⁵

La musica, in fondo, altro non è che una porzione della natura e così va concepita. «Le forme musicali non sono altro che apparenze e frammenti di un unico tutto

⁴¹ Ivi, p. 20.

⁴² G. PAPINI, *Il cerchio si chiude*, «Lacerba», n. 4, 15 febbraio 1914, pp. 49-50.

⁴³ È questo, a giudizio di Daniele Lombardi, il motivo per cui il futurismo in sé ha trovato la sua massima espressione nelle arti visive, non nella musica: «Come nella pittura di Boccioni e Balla, anche in musica è stata sperimentata una implosione/esplosione dello spazio e del tempo, ma la dinamizzazione dello spazio e la sua *velocizzazione* non sono che istantaneità di attimo fermato, descrizione sì della velocità, ma attraverso una metamorfosi dello scorrere temporale nella sua visualizzazione spaziale. Ecco perché il Futurismo ha avuto la sua massima espressione nelle arti visive e in tutte le forme di scrittura e di evento, dove segno e gesto potevano essere utilizzati in tal senso. L'entità fisica del suono, che implica il tempo, ha fatto lo sgambetto a quei musicisti che dopo travolgenti affermazioni teoriche, si sono accinti a sperimentare composizioni che rendessero fisicamente la simultaneità». D. LOMBARDI, *Il suono veloce* cit., p. 43.

⁴⁴ U. BOCCIONI, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, stampato dalla Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 aprile 1912, poi raccolto in *Pittura scultura futuriste* cit., p. 413.

⁴⁵ F. BALILLA PRATELLA, *La musica futurista* cit., p. 47.

ed intero»; il compito del musicista è quello di fare sintesi tra la natura e la propria espressione, che non può trovare la propria via se incatenata «da influenze acciecantanti di tradizioni».⁴⁶ Questa sintesi è il «senso di equilibrio futurista», che «altro non è che il raggiungimento della massima intensità di espressione»,⁴⁷ libera da ogni costrizione, perfino da quella del timbro, per cui il compositore futurista deve immaginare e sentire «un'orchestra particolare per ogni particolare e diversa condizione musicale dello spirito».⁴⁸ Questo riferimento allo spirito, in particolare, richiama la postura boccioniana di fronte al fenomeno della creazione e, in generale, quella del musicista postromantico.

In ogni caso, se questo concetto teorico-strumentale è proprio del sinfonista, l'operista deve attrarre nel campo musicale «tutti i riflessi delle altre arti» perseguendo dunque una concezione olistica, comune a molti futuristi e, soprattutto qui, alla pratica di Sanguineti. In particolare la voce umana, in quanto espressione della natura, deve convivere alla pari con le altre voci, cioè senza alcun ruolo preminente all'interno dell'orchestra (esattamente la postura che avrebbe assunto Luciano Berio molti anni dopo, sulla quale tornerò)⁴⁹ e resta al servizio dello spirito musicale del suo compositore.

Questo modo di procedere condivide qualcosa con quello che avrebbe portato avanti Sanguineti, molti anni dopo, nelle sue collaborazioni con musicisti:

Se un musicista tratta le mie parole in modo che siano riconoscibili, bene. Ma se le usa come pretesto e le riduce a singoli suoni non mi sento turbato.⁵⁰

In ogni caso, per Pratella l'autore non può musicare parole di poeti o librettisti: essendo la musica così composta il vertice della propria espressione originale, non può farsi accompagnatrice di significati altrui.⁵¹ Lo stato d'animo – sintagma boccioniano pienamente accolto dal compositore, come testimonia Bacchelli⁵² – è singo-

⁴⁶ Ivi, p. 48.

⁴⁷ Ivi, p. 49.

⁴⁸ Ivi, p. 47.

⁴⁹ Cfr. E. SANGUINETI, *La messa in scena della parola*, in *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 172-177.

⁵⁰ E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali* cit., p. 7.

⁵¹ I testi di Wagner, cioè il primo ad aver avviato un discorso che a lungo andare avrebbe condotto all'atonalità, sono, a detta di Sanguineti, incredibilmente coerenti con il suo pensiero: «Non è immaginabile pensare a Wagner con un librettista!». Ivi, p. 57.

⁵² «Non avrei dovuto dimenticare un fatto e una 'macchietta'. Il fatto avvenne durante l'audizione tumultuaria dell'Aviatore Dro', quando uno degli astanti, musicomane locale ingenuo... gridò... "Bella musica descrittiva!". Il buon Balilla Pratella, lo gelò con una vociata: "Stati d'animo, stati d'animo!"». R. BACCHELLI, *Giorno per giorno dal 1922 al 1926. Cronaca e*

lare, non può esser condiviso. L'esperienza sanguinetiana non è pienamente coincidente, ma va in questa direzione: quel che il poeta offriva ai musicisti non era una composizione da mantenere rigidamente integra, sulla quale potesse valere la propria piena autorialità, ma materiale verbale, da piegare alle esigenze della musica. Spesso, alle richieste di collaborazione, Sanguineti rispondeva invitando i compositori a usare testi già editi, che prendessero quel che li interessava e lo piegassero alla bisogna.⁵³

Arriva quello che il musicista vuol far arrivare. [...]. La mia idea è che io debba dare dei materiali al compositore e questi materiali entrano nella sua creazione, diventandone parte integrante e nello stesso tempo perdendo la loro autonomia a favore di un discorso generale più ampio e completo. Non ha più rilevanza il verso in sé, ma quello che del verso il musicista utilizza e vuol far arrivare all'ascoltatore.⁵⁴

Non si tratta di un'abdicazione dell'autore, ma il confine è labile. In ogni caso, «uscire dai limiti dell'ego, aprirsi al mondo, aderire al caso con assoluto rigore» sono, per il Sanguineti che scrive di John Cage, «le procedure etiche dell'arte».⁵⁵

Infine, avendo attaccato anche le regole del ritmo, Pratella non può certo peccare d'incongruenza immaginando un rispetto della metrica, per cui «il verso libero è il solo adatto, non essendo obbligato a limitazioni di ritmi e di accenti».⁵⁶

Si è detto che Pratella non teorizza nel dettaglio un metodo compositivo dodecafonico o enarmonico, ma il manifesto successivo, il terzo, al di là di questa nuova armonia, è dedicato alla *Distruzione della quadratura* (18 luglio 1912),⁵⁷ cioè a un nuovo modo di concepire ritmicamente la musica. Già nel *Manifesto tecnico*, abbiamo visto, sembra teorizzare un principio di “note in libertà” – che l'autore non definisce

storia, estri, ricordi e riflessioni, in *Tutte le opere di Riccardo Bacchelli*, Mondadori, Milano 1968, vol. 23, p. 373.

⁵³ Questa evenienza, al contrario, sembra mettesse in seria difficoltà Alberto Arbasino. «Ai musicisti anche grandi, che mi hanno chiesto un testo, io a mia volta ho domandato: spiegate-mi come lo volete. Lo volete in versi, in prosa, in prosa ritmica, versetti tipo Metastasio, con le rime, senza rime... E loro: tu scrivi qualcosa, poi si vedrà. Io allora mi sono trovato sempre bloccato [...] perché qualunque cosa avessi scritto, con un minimo valore poetico, sarebbe fatalmente diventato impercettibile, perché la musica di oggi nega lo spazio alla parola». Giuseppe Campolieti, *Ma ai tempi nostri la parola dov'è finita?*, «Gazzettino», 7 settembre 1995. Il ritaglio è conservato nell'ASW, Fondo Eredi Sanguineti, Convegni 1990-1995, sf. 1.

⁵⁴ E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali* cit., p. 49.

⁵⁵ ID., *Praticare l'impossibile*, in *Ideologia e linguaggio* cit., p. 188.

⁵⁶ F. BALILLA PRATELLA, *La musica futurista* cit., p. 49.

⁵⁷ ID., *La distruzione della quadratura*, in *I manifesti del futurismo* cit., pp. 104-117.

mai così, è una mia dizione – ma all’indomani della pubblicazione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* marinettiano (11 maggio 1912) corrobora decisamente le proprie convinzioni.

È noto: Marinetti, consigliato dall’elica di un aeroplano, sente il «bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino».⁵⁸ Allo stesso tempo, sul versante musicale, Pratella auspica la distruzione della battuta tradizionale, della notazione ritmica. Marinetti predica, in undici punti, il proprio programma distruttivo: sostantivi disposti caoticamente, verbi all’infinito, abolizione di aggettivi, avverbi ma soprattutto, e di conseguenza, abolizione della punteggiatura, che impone delle «soste assurde» a uno stile che deve essere «vivo». Interessante, per certi versi, il fatto che consigli di sostituire le virgole e i punti coi simboli matematici e, appunto, musicali.

Se questo programma mira al superamento del verso libero – «dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!» – quello di Pratella tende invece a inglobarlo nella propria teoria musicale, e nella *Distruzione della quadratura* coglie l’occasione per alcuni approfondimenti.

In poesia il verso libero ha segnato la fine della schiavitù, facendo trionfare il ritmo individuale delle parole, che sotto l’impulso di uno stato d’animo si combinano in sinfonie di suoni e di ritmi fino ad oggi rimaste sconosciute.⁵⁹

Per analogia, «l’introduzione del ritmo libero nella musica è una nuova conquista del futurismo».⁶⁰ La cosa è esplicita efficacemente nell’analisi ritmica ivi condotta su alcuni versi liberi di Paolo Buzzi⁶¹ tratti dai suoi *Aeroplani*.⁶² Così, il primo punto delle sue «Conclusioni» non può che rifarsi ancora una volta al verso, in quanto vi si afferma che

⁵⁸ F.T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* cit., p. 46.

⁵⁹ F. BALILLA PRATELLA, *La distruzione della quadratura* cit., p. 114.

⁶⁰ Ivi, p. 115.

⁶¹ Sanguineti scheda quasi quaranta parole dal suo *L’Ellisse e la Spirale*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1915, il primo romanzo ad accogliere al suo interno delle tavole parolibere. Vale la pena approfondire a partire dal capitolo che Luigi Weber dedica al volume in *Romanzi del movimento, romanzi in movimento* cit., pp. 97-135. Lo stesso Weber poi ci ricorda che il protagonista, l’imperatore Naxar, «sceglie l’esilio mosso dalla voluttà-velleità di creare, di dedicare l’intera esistenza alla musica», ivi, p. 104.

⁶² In particolare l’incipit di *Dai manicomi*, tratto dal *Canto dei reclusi*. P. BUZZI, *Aeroplani*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1909.

la musica futurista consegue un'assoluta libertà di ritmo, col lasciare alla sua frase espressiva la multiforme varietà e l'indipendenza individuale che il verso libero ha trovato nella parola

e in particolare, al punto due

il periodo musicale [...] si deve attenere allo stesso principio di libertà e di varietà già stabilito per la formazione della frase.⁶³

Da ciò non può che conseguire, al punto cinque, la distruzione della quadratura, «sostituita dall'intuizione libera di relazioni ritmiche istintive e simpatiche».⁶⁴ Così, anche le parole che tradizionalmente indicano i tempi (*largo, adagio, andante, allegro* e così via) perdono di significato e vengono sostituite – una grande intuizione di Pratella – «da un termine rispondente allo stato d'animo in cui si trova l'artista creatore in quel dato momento».⁶⁵

Infine, dunque, la musica deve essere libera come la parola proferita naturalmente – perché «nessun direttore d'orchestra potrà mai sottomettere i battiti del cuore al dominio di una bacchetta» – ma comprensibile ed eseguibile “simultaneamente”: le note, dunque, non possono essere del tutto libere se la prima necessità resta quella dell'effetto generale di simultaneità. Pratella non vede le possibili contraddizioni di questo suo discorso, ma è chiaro che per lui resta valido il principio di salvaguardia dell'eseguibilità esatta dello spartito, e non accoglie del tutto l'effetto dei poliritmi di Strauss, che a suo dire hanno generato una musica *aritmica*^{viii} (parola che Sanguineti si affretta a schedare). Non inventa, dunque, la musica aleatoria: per quella, bisognerà aspettare Darmstadt, Meyer-Eppler e Cage. Per Savinio, l'unico modo di entrare in contatto con la musica, ciò che la rende umanizzabile, è la percezione del ritmo.⁶⁶ Per Pratella, non bisogna certo distruggerlo, ma liberarlo, permettere alla frase musicale di estendersi nel suo valore più intimo, senza limiti. Allo stesso modo, Marinetti non atomizza la parola, ma la libera dalla sintassi: nel suo proferirla naturalmente ricerca la creazione di nuove impressioni.

⁶³ F. BALILLA PRATELLA, *La distruzione della quadratura* cit., pp. 115-116.

⁶⁴ Ivi, p. 117.

⁶⁵ Lombardi è puntuale nel sottolineare il fatto che Marinetti entrò nel merito della scrittura dei manifesti, e cita una lettera del 14 febbraio 1912 inviata dallo stesso a Pratella: «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*». D. LOMBARDI, *Il suono veloce* cit., p. 56. Il volume è lo stesso compulsato da Sanguineti, come testimonia l'ASW in almeno tre schede, ovvero F.T. MARINETTI, *Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella*, a cura di G. Lugaresi, Quaderni dell'osservatore, Milano 1969.

⁶⁶ A. SAVINIO, *Musica e ritmo*, «Il Popolo di Roma», 23 maggio 1943, poi raccolto in *Scatola sonora* cit., pp. 389-392.

Torna una chiara coincidenza con quel che avrebbe pensato molti anni dopo Sanguineti, quando risponde a Iovino: «vede, io ho una teoria: noi non parliamo, noi cantiamo. Ognuno ha un'intonazione di voce. Se lei fa una dichiarazione d'amore, se lei prega, se lei si avventa contro un avversario, canta in maniera diversa». ⁶⁷ È esattamente questa la musica che Pratella andava cercando, l'intonazione naturale della voce che si fa musica in base a un innamoramento, una preghiera, una lotta, cioè uno stato d'animo.

3. Intonare l'impossibile, per «un'idea allargata di musica». Il rumorismo di Luigi Russolo

Pratella, tuttavia, non raggiunse mai gli obiettivi che si era prefissato: la formazione accademica, nel suo caso, è stata sicuramente un limite. Per portare avanti un certo tipo di temerarietà musicale bisognava invece partire da zero o, per dirla con Boccioni, essere «i Primitivi di una nuova sensibilità». ⁶⁸ Per far questo, ci voleva un non-musicista come Luigi Russolo, già assoldato da Marinetti tra i pittori del movimento e grande amico dell'autore della *Città che sale*. ⁶⁹ Nel manifesto *L'arte dei rumori*, indirizzato proprio a Pratella, proclama infatti, in chiusa:

Non sono un musicista di professione, non ho dunque predilezioni acustiche né opere da difendere. Sono un pittore futurista [...]. Perciò più temerario di quanto potrebbe esserlo un musicista di professione, non preoccupandomi della mia apparente incompetenza e convinto che l'audacia abbia tutti i diritti e tutte le possibilità, ho potuto intuire il grande rinnovamento della musica mediante l'Arte dei Rumori. ⁷⁰

È quasi un elogio di quel fare *dilettantesco*^{ix} che lo stesso Pratella aborrisce, anche se preso da tutt'altra prospettiva. ⁷¹ Quel che stupisce è che, vedendo un potenziale maggiore nelle teorie utopistiche di Russolo, Marinetti creò una sezione a parte nella sua organizzazione del movimento. Già alla pubblicazione dei *Manifesti del futurismo* nel 1914, subito dopo il frontespizio, appare uno schema riassuntivo con i

⁶⁷ E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali* cit., p. 12.

⁶⁸ *Manifesto tecnico della pittura futurista*, firmato a più mani, ma la paternità è boccioniana. Cfr. U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., pp. 144, 303, 371.

⁶⁹ R. FERRARIO, *Umberto Boccioni. Vita di un sovversivo*, Mondadori, Milano 2022, pp. 134-135.

⁷⁰ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 17.

⁷¹ «Mascagni [...] ha affrettata l'ora della nostra liberazione dallo czarismo mercantile e dilettantesco nella musica». F. BALILLA PRATELLA, *Manifesto dei musicisti futuristi* cit., p. 41.

membri del «Movimento futurista» in cui musica e arte dei rumori sono ben distinte. Alla prima afferisce Pratella, alla seconda Russolo. Va da sé che l'errore di concetto e di postura, a parer mio, può aver castrato la spinta all'allargamento del musicale che nel rumorismo, ma fuori dall'Italia, avrebbe trovato uno dei suoi punti cardine, brillando in seguito nella musica concreta, nei lavori di Schaeffer, di Varèse. Implicitamente, dunque, quella di Russolo non era musica, anche se la Milano da lui vissuta è stata, ricorda Ferrario, una delle città «più movimentate e rumorose del mondo».⁷²

Russolo parte da un presupposto: il pubblico futurista è annoiato dalla musica passatista e soprattutto dall'evento-concerto tradizionale, in cui «si opera una miscela ripugnante formata dalla monotonia delle sensazioni e dalla cretinesca commozione religiosa degli ascoltatori *buddisticamente*^x ebbri di ripetere per la millesima volta la loro estasi più o meno snobistica e imparata».⁷³ Sanguineti, è utile ricordarlo, ha sottolineato come l'aspetto della spettacolarizzazione sia stato messo al centro dei suoi lavori con Berio e Globokar:

abbiamo [...] indubbiamente messo in causa i problemi di partecipazione e di coinvolgimento, di spettacolarizzazione nel senso forte della parola, per cui si è giunti all'opera come antiopera^{xi}⁷⁴ che trascende la chiusura del palcoscenico e rovescia il vero spettacolo nella sala, tra il pubblico, in platea, senza chiudersi sulla scena.⁷⁵

È questo il piglio con cui il lessicografo sottolinea, scheda e probabilmente rimugina sulla parola che definisce il pubblico passatista, “buddisticamente ebbro”, vale a dire il suo – cito dalla definizione del *Supplemento* 2009 in cui il lemma ha trovato sede – «atteggiamento di fervore mistico». Com'è chiaro, si tratta di un'ebbrezza di segno opposto rispetto a quella *intellettuale*, la cui causa viene perorata dal Marinetti della *Voluttà d'esser fischiati*.

Ancora, poi, per Sanguineti «il vero spettacolo non dovrebbe essere la prima, ma l'allestimento. I teatri stabili dovrebbero aprire le prove al pubblico».⁷⁶ Cioè, esattamente come per le sue prime prove poetiche – quelle influenzate nei fatti dal metodo di Schönberg – uno dei valori fondamentali della creazione artistica risiede nel suo

⁷² R. FERRARIO, *Umberto Boccioni* cit., p. 120. Ferrario cita a sua volta da un redazionale dedicato a *La piazza del Duomo di Milano*, «Illustrazione Italiana», 15 dicembre 1907, n. 50.

⁷³ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 12.

⁷⁴ La parola, usata in questo contesto, fa anche pensare a una minima osmosi linguistica tra Sanguineti e Berio: il compositore la usò nel carteggio con Fedele D'Amico (*Nemici come prima. Carteggio 1957-1989*, a cura di I. D'Amico, Archinto, Milano 2002) e doveva dunque avere piena cittadinanza nel suo idioletto. Sanguineti infatti, come qui si vede, non solo la usa, ma si spinge a schedarla. La fonte che apparirà nel *Supplemento* 2004 sarà Montale, ma soltanto perché il lemma è stato usato dai due autori nello stesso anno, il 1963.

⁷⁵ L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità* cit., p. 16.

⁷⁶ Ivi, p. 22.

montaggio.⁷⁷ Nel caso del teatro musicale, il punto è mostrare allo spettatore le viscere della messa in scena.⁷⁸ Così è facile tornare a Russolo, e pensare che i primi spettacoli per intonarumori furono, nei fatti, dimostrazioni degli stessi, in un'operazione volta non tanto a mostrare l'inserimento del rumore in un'opera musicale, ma a spiegare quasi pedagogicamente l'assunto di partenza: nella nuova civiltà della metropoli, il rumore è *musica*, lo sono «i *traballamenti*^{xiii} ritmici di una vettura o di un carro dalle ruote cerchiato di ferro, contrapposti agli *scivolamenti*^{xiii} quasi liquidi dei pneumatici delle automobili».⁷⁹ Chiudendo il cerchio, è ancor più facile tornare di nuovo al Marinetti della *Voluttà*, il cui primo punto programmatico comanda puntualmente «il disprezzo del pubblico e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni».⁸⁰

L'obiettivo da distruggere avanguardisticamente, mi pare, è il medesimo. In Sanguineti si aggiunge però una spinta materialistica: da recensore spesso invitato alle prime rappresentazioni, non sente solo la repulsione tutta marinettiana per la «vanità del posto pagato caro, che si trasforma in orgoglio intellettuale»,⁸¹ ma una cosciente e lacerante distanza ideologica.⁸² È questo il punto di uno dei suoi *Scribilli*, *La critica in poltrona*,⁸³ quando individua lo scopo della critica «culinaria»: quella di

⁷⁷ Cfr. E. SANGUINETI, *Il secolo del montaggio*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M. A. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna 2003, pp. 251-258. Per Erminio Riso, poi, in *Laborintus* «il montaggio è l'operazione capitale dal momento che non si riduce ad una tecnica di taglio e incollatura ma è un modo di costruzione che permette di mettere al vaglio della critica ogni materiale, decidendo così le relazioni testuali nella (e della) composizione». E. RISSO, *Anarchia e complicazione*, in *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2006, p. 33.

⁷⁸ Il ruolo dell'intellettuale, per Sanguineti, è «un ruolo progettante. Quando io dico, allora, smontiamo in certo modo lo spettacolo, cioè *montiamolo*, riportiamo il discorso sulle scelte che sto operando, sulle responsabilità che mi assumo nell'organizzare o interpretare uno spettacolo in un determinato modo, poniamo, nell'orientarlo secondo determinati codici, cadenze espressive, articolazioni e via discorrendo: dov'è il nucleo dell'operazione intellettuale, se non nel fatto che tutto questo, appunto, è la messa in scena di un progetto, e che il punto forte è il modello di progettazione che offro?». L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità* cit., p. 24.

⁷⁹ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 38.

⁸⁰ F.T. MARINETTI, *La voluttà d'esser fischiati* cit., p. 310.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² «Il critico sta a teatro, nella situazione sociale attuale, a nome di quelli che non possono andarci. Io sentivo molto questa distanza ideologica, andando – come va il critico – alla prima, che è a inviti e con un pubblico selezionato e per specifiche qualità professionali e per censo e livello sociale. Da materialista storico lo sentivo ancora più fortemente. E questo era un privilegio». F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento*, «L'immagine riflessa», XI, pp. 239-280, poi raccolto in E. SANGUINETI, *Per musica* cit., pp. 187-212 [204].

⁸³ ID., *La critica in poltrona*, in *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 50-54, già in «Rinascita», 3 marzo 1978.

immettere spettatori nella macchina del teatro, vale a dire in quella del consumo. Il recensore delle prime, quindi, costitutivamente, non assume il punto di vista del pubblico, ma quello del teatro ospitante, cioè del venditore. Al contrario, il critico «non-culinario» deve esser capace di vedere lo spettacolo «come il prodotto finale di un lavoro. Scarsamente interessato all'effetto ultimo, è [...] attratto soprattutto dai procedimenti che a quell'effetto conducono». Il punto quindi non è il «prodotto come oggetto, in sé», ma «l'insieme dei suoi procedimenti costitutivi», cioè il modo in cui è “montato”, la sua “sintassi”.

È questo un altro punto da portare in luce sull'intima coincidenza di postura tra Sanguineti e i futuristi. È già stato detto come, per il poeta genovese, il nodo di ogni futurismo sia il paroliberoismo,⁸⁴ vale a dire la *Distruzione della sintassi*, come recita il titolo del manifesto in cui Marinetti espone il suo programma.⁸⁵ Quando introduce il *Ritratto del Novecento*, l'autore si sofferma ancora sul procedimento cardine del montaggio, sul fatto che il Novecento sia il secolo in cui la sua pratica si esprime in modo più cosciente, e chiarisce:

Il cinematografo è il momento in cui si prende chiara consapevolezza dell'idea che il montaggio è tutto. A me piace dire che *muore la sintassi*, se per sintassi intendiamo una sorta di modello di costruzione razionale che è stabilita dalla classe dominante.⁸⁶ (corsivo mio).

In qualche modo, distruggere la sintassi dell'artista (qualsiasi sia l'arte che pratica) significa mettere letteralmente in discussione l'ordine costituito; significa, nei fatti, assumere un passo militante. E ancora:

Del montaggio daranno testimonianza non solo alcuni registi [...] ma allo stesso modo ci sarà la testimonianza sul terreno musicale. Si affronterà insomma il problema della costruzione musicale come montaggio, dal momento che alcuni compositori e musicologi usano [...] proprio questo vocabolo. Segnatamente penso alla Scuola di Vienna, e quindi Schoenberg, e quindi Berg, e quindi Webern.⁸⁷

Si tratta esattamente di quella scuola che Sanguineti prende a modello per le proprie scritture, adottando un metodo citazionistico, modulare e, dunque, militante. Il prodotto finale non può che essere, come è stato, un'anti-merce, una non-

⁸⁴ ID., *La parola futurista* cit., p. 195.

⁸⁵ F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *I manifesti del futurismo*, Lacerba, Firenze 1914, pp. 133-146.

⁸⁶ E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento* cit., p. 28.

⁸⁷ *Ibid.*

poesia, una non-musica destinata a un pubblico che non vuole acquistarla perché fuori norma.⁸⁸

Nel caso di Russolo, il prodotto finale – il rumore musicale – è a sua volta un'anti-merce, cioè qualcosa che costitutivamente non ha mercato, gettato nelle labbra del contestatore che lo fischierà, e rivendica, com'è scritto nell'*Arte dei rumori*, i diritti dell'audacia, o dell'essere avanguardisti, quindi eroici e patetici.⁸⁹ La *voluttà* di essere fischiati è dunque il lavacro necessario per il raggiungimento della *nuova voluttà acustica* e, per la creazione del rumore, il procedimento di Russolo è sia artistico che tecnico: sarà dunque il caso di soffermarsi più da vicino sul suo manifesto.

All'inizio dell'*Arte dei rumori*, l'audace autore si concentra sulle tappe del progresso della musica nella sua storia, in uno spazio assai più ristretto ma coincidente con il modo di fare di Boccioni in *Pittura scultura futuriste*.⁹⁰ Durante il Medioevo, afferma, nonostante gli sviluppi apportati, si continuò a considerare «il suono *nel suo svolgersi nel tempo*», con una preminenza della linea monofonica della melodia. Solo gradualmente si è arrivati all'emancipazione dell'accordo: è il punto di partenza dell'idea di simultaneità di ogni futurista. Quindi gli accordi «si manifestarono gradualmente, passando dall'accordo perfetto assonante [...] alle complicate e persistenti dissonanze che caratterizzano la musica contemporanea [...]. Ci avviciniamo sempre più al *suono-rumore*».⁹¹

A questo punto Russolo dà avvio a quella che sarebbe stata una rivoluzione, se nel suo ambiente ci fossero stati musicisti dell'importanza di Ravel o Stravinskij pronti a cogliere lo spunto. Lo fa con un'indicazione di gusto, cioè quanto di più debole in sede critica: «non si potrà obiettare che il rumore sia soltanto forte e sgradevole all'orecchio. Mi sembra inutile enumerare tutti i rumori tenui e delicati, che danno sensazioni acustiche piacevoli».⁹² È un cambiamento totale di paradigma. Se Russolo fosse innaturalmente sopravvissuto fino ai giorni nostri, non si sarebbe stupito assistendo alla diffusione capillare, sulle piattaforme musicali, di compilation di

⁸⁸ In un modo che possiamo ritenere valido anche per la musica, Sanguineti ha scritto: «Cos'è la poesia di avanguardia? [...] è una poesia che non si vende». E. SANGUINETI, *La poesia italiana del secondo Novecento* cit., p. 50. E ancora: «questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio». E. SANGUINETI, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in *Ideologia e linguaggio* cit., p. 203. In quest'ultimo luogo Sanguineti torna a Savinio, al senso di *choc* provocato da quella 'sintassi' non grammaticale, da quella sintassi «che fa scaturire significati e subsignificati, i manifesti e gli occulti».

⁸⁹ Cfr. nota 28.

⁹⁰ In particolare nel sesto capitolo, *Perché non siamo impressionisti*, in *Pittura scultura futuriste* cit., pp. 81-111.

⁹¹ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 10.

⁹² Ivi, p. 12.

suoni della natura e soprattutto artificiali come il rumore bianco o in genere i rumori a banda larga, ascoltati e usati come presunti calmanti da milioni di persone.

Dopo l'intuizione di gusto avviene lo scarto programmatico, quasi utopistico per l'epoca: «noi vogliamo intonare e regolare armonicamente e ritmicamente questi svariati rumori», perché «ogni rumore ha un tono, talora anche un accordo che predomina nell'insieme delle sue vibrazioni irregolari». ⁹³ Anche in questo caso, se Russolo avesse avuto sottomano la tecnologia necessaria per una misurazione dello spettro sonoro avrebbe notato che, se il rumore artificiale a banda larga copre equamente tutto lo spettro, i rumori d'altro genere, inclusi quelli generati dalle macchine, possono presentare una o più frequenze dominanti, misurabili appunto, usando l'Hertz come unità di misura. Va da sé che anche uno schiocco di dita, misurando nel suo picco 2093 Hz, corrisponderebbe al Do della settima ottava, ma non lo percepiamo abitualmente così perché, nella quotidianità, non viene mai contestualizzato accanto ad altri schiocchi di altezze differenti ma intonate. In breve, quando Russolo promette l'intonazione di un rumore, non propone l'impossibile. «Ogni rumore ha un tono», sostiene infatti, «da questo caratteristico tono predominante deriva la possibilità pratica di intonarlo, di dare cioè ad un dato rumore non un solo tono ma una certa varietà di toni, senza perdere la sua caratteristica, voglio dire il timbro che lo distingue». ⁹⁴ Tutto questo è effettivamente possibile con grande facilità, oggi, utilizzando software di produzione audio, o banalmente dei campionatori, ma non lo era per nulla all'epoca: perfino il concetto di "rumore intonato" era ben al di fuori dell'esperienza di chiunque. ⁹⁵ Vale la pena ricordare che Fred K. Prieberg aveva la chiara sensazione che Russolo fosse venuto al mondo nel momento sbagliato: il musicologo infatti individua «l'ultimo significativo progresso musicale» intorno al 1950, nelle composizioni rumoristiche di Schaeffer, Beyer, Eimert, ma afferma contestualmente che «nessuno sapeva o voleva accettare di aver realizzato con mezzi tecnici più perfezionati solo ciò che il futurista italiano Luigi Russolo aveva sognato,

⁹³ Ivi, p. 14.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Molti anni dopo, Russolo avrebbe pubblicato un testo, frutto del suo interesse per la parapsicologia e l'occultismo, aprendolo con una pagina autobiografica in cui ripercorre la costruzione degli intonarumori. Ricorda inoltre come di fronte alla spiegazione del loro funzionamento – del fatto che fossero in grado di produrre un rumore intonato – i musicisti presenti dicessero sempre di aver compreso, salvo poi restare assai meravigliati di fronte all'esecuzione. L. RUSSOLO, *Al di là della materia*, Bocca, Milano, 1938, pp. 3-5. Secondo Luciano Chessa, l'interesse per l'occulto è una componente fondamentale per l'elaborazione del rumorismo. Cfr. L. CHESSA, *Luigi Russolo, Futurist. Noise, visual arts, and the occult*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012.

progettato, sistematizzato molti decenni prima: l'emancipazione del rumore, l'estensione dell'arte musicale al rumore musicalizzato». ⁹⁶

Quel che segue nel manifesto è una credibile classificazione dei rumori. In un'orchestra sinfonica si presentano un certo numero di famiglie (archi, fiati, ottoni, percussioni e una famiglia miscellanea che potrebbe comprendere strumenti come l'arpa, la chitarra, il pianoforte) accanto alla voce umana, nella forma del coro o del solista. Russolo, nella sua tassonomia, ne immagina sei: la prima inquadra rumori a bassa frequenza (rombi, tuoni, tonfi), poi vengono rumori più acuti (fischi, sibili, sbuffi), a seguire quelli la cui sonorità piena viene in qualche modo sordinata (bisbigli, mormorii, borbottii), quelli a dominante vagamente bianca (stridori, fruscii, ronzii). La quinta e la sesta famiglia considerano, in chiave *rumoristica*,^{xiv} articolazioni già presenti nell'orchestra, come le percussioni – ma «su metalli, legni, pelli, pietre, terrecotte» – e soprattutto le voci umane, coadiuvate da quelle animali – «gridi, strilli, gemiti, urla, ululati, risate, rantoli, singhiozzi». ⁹⁷

Non è difficile immaginare Sanguineti nell'atto di leggere queste pagine e sentire un certo moto di complicità: nel 1988, in una conversazione con Franco Vazzoler, leggiamo alcuni passi che riguardano la corporalità dell'attore in scena; non potendo esimersi dall'inserire nel proprio discorso l'interesse per l'elemento musicale, il poeta parla di un «corpo-voce», di un corpo che prima di tutto produce rumori. E chiarisce: «Innanzitutto la voce come rumore; ma la voce come rumore vuol dire la voce come suono, un'idea allargata di musica, naturalmente, che è il mondo dei suoni, in sostanza». ⁹⁸ Si intuisce chiaramente che l'educazione artistico-creativa di Sanguineti (per il quale il mondo dei suoni, non importa quali, è *la musica*) prende le mosse proprio dallo Schönberg che esige dall'orecchio una maggiore libertà di percezione, «allargando in tal modo» – ripeto la citazione dal Maestro viennese – «il concetto di "suono atto a produrre un effetto d'arte"». ⁹⁹ Vale la pena tornare ancor più indietro con Daniele Lombardi, quando afferma che:

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 veniva realizzando una matericità del suono della voce che, centrifugando spesso dalla onomatopea, evocava una *nuova voluttà acustica*.¹⁰⁰

⁹⁶ F.K. PRIEBERG, *Prefazione a G.F. MAFFINA, Luisi Russolo e l'arte dei rumori*, Martano, Torino 1978, p. 5.

⁹⁷ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 15.

⁹⁸ F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento* cit., pp. 189.

⁹⁹ A. SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia* cit., p. 24.

¹⁰⁰ D. LOMBARDI, *Il suono veloce* cit., p. 60.

La «matericità del suono della voce» non può che fare il paio con il «corpo-voce» di cui Sanguineti discute con Vazzoler, e la *nuova voluttà acustica* è il sottotitolo di quell'*Arte dei rumori* russoliana che il poeta lessicografo ha compulsato.

Non è un caso: Sanguineti collaborò con Luciano Berio il quale, secondo il parere sia di Lombardi che di Prieberg, fu uno dei pochi a interessarsi del futurismo e in particolare di Russolo, dato che nel 1954 compose un *Ritratto di città* (testi di Roberto Leydi), la cui tematica rimanda direttamente al *Risveglio di una città* di, appunto, Luigi Russolo.¹⁰¹ Il dialogo con Vazzoler continua così:

Con Berio ho visto convalidata in maniera straordinaria la possibilità di un impiego della voce al di là di tutte le dimensioni tradizionali della recitazione, attraverso il grido, il canto, il mugolamento, tutto il rumore vocale, vorrei dire, che di solito il teatro [...] non offre.¹⁰²

La sesta famiglia orchestrale di Russolo prevede esattamente che la voce sia così concepita, cioè come l'espressione illimitata di tutto il «rumore vocale», che prevede, accanto al canto, una gamma che percorre, dal grido al mugolamento, tutto lo «sforzo fonatorio^{xv}». ¹⁰³ Questo suo utilizzo era già stato preconizzato da Pratella, e in ogni caso tali intuizioni coincidono con quel che notava Sanguineti a proposito della rivoluzione tipografica di Marinetti, alla nascita del parolibero, per cui la pagina

assume le forme di una partitura, [...] una vera poesia sonora, diventa una traccia per un'esecuzione vocale, quasi lavorando, a stretto contatto con l'intonarumori, per un concertismo fortemente spettacolarizzato, mediante "l'introduzione coraggiosa di accordi onomatopeici per rendere tutti i suoni e i rumori anche i più cacofonici della vita moderna".¹⁰⁴

Non si tratta di onomatopée pascoliane, ma di onomatopée futuriste, in cui il dominio è quello del ferro e del grido. La parola futurista è, per il genovese, un «equi-

¹⁰¹ Ivi, pp. 70-71. Cfr. inoltre F.K. PRIEBERG, *Musica ex Machina*, Einaudi, Torino 1963. In ogni caso, il tema della città è carissimo anche a Sanguineti e a questo proposito, soprattutto per quel che riguarda l'esperienza berlinese del poeta nel corso del 1971, è utile consultare E. RISSO, *Edoardo Sanguineti alla Comune di Berlino. Il mezzo violento della poesia, dalla guerra fredda agli anni duemila*, Novara, Edizioni dell'Orso, 2023.

¹⁰² F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento* cit., pp. 189-190.

¹⁰³ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 51. «molte delle particolarità del linguaggio di intiere classi sociali, o di intiere popolazioni, sono determinate dall'azione che codesto sforzo fonatorio diuturno svolge sui meccanismi dell'articolazione delle lettere e delle parole».

¹⁰⁴ E. SANGUINETI, *La parola futurista* cit., p. 195.

librio assoluto tra il pittorico e il musicale, tra l'iconico e il rumoristico», la sua tipografia è una «notazione fonetica, tutta protesa all'esecuzione esibita». ¹⁰⁵ Allo stesso tempo, Sanguineti ricorda che anche per i neoavanguardisti la parola «era sentita molto come parola detta, come fatto vocale [...] come fatto corporale», ¹⁰⁶ cioè uno dei punti di congiunzione tra avanguardia e neoavanguardia. Si tratta dello stesso poeta che costruisce con Globokar ¹⁰⁷ il *Traumdeutung* come «vera e propria partitura verbale, con il gioco della sovrapposizione e il trattamento della voce come strumento» ¹⁰⁸; di colui che afferma, nel corso della preparazione del *Trattato d'armonia (L'armonia drammatica)*: «Io, invece, già stabilisco le sovrapposizioni vocali, cioè scrivo già in forma di partitura, in cui sono indicati tutti gli attacchi, gli stacchi, gli incroci di voce». ¹⁰⁹ Non sarà certo una tavola parolibera, ma qualcosa della rivoluzione tipografica marinettiana deve essere rimasto nella penna del novissimo.

Curiosamente – è solo una suggestione, ma significativa – anche Russolo è stato costretto a scrivere delle partiture un po' diverse dalla norma, in grafia enarmonica, perché gli strumenti da lui inventati avrebbero in ogni caso brillato in un sistema enarmonico, piuttosto che in quello temperato: è parte integrante della rivoluzione futurista. ¹¹⁰ In entrambi i casi, siamo di fronte a due uomini che hanno bisogno di trovare un modo eterodosso per scrivere di una materia artistica mai espressa prima: la postura e la necessità coincidono pienamente.

Il confronto serrato tra le parole futuriste, la postura neoavanguardista e la vocalità musicale ci permette di tornare al lessicografo, a misurarne i passi in ulteriori direzioni, e non possiamo non soffermarci almeno per un istante sul fatto che Sanguineti abbia schedato, tra le altre, due parole molto importanti da un libro che aveva letto in gioventù, *Espressionismo e dodecafonia* di Rognoni: ¹¹¹ *Sprechstimme*^{xvi} e *Sprechmelodie*.^{xvii} Queste esprimono con precisione «la nuova vocalità voluta da

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità* cit., p. 14.

¹⁰⁷ Cfr. C. TAVELLA, *Edoardo Sanguineti, Vinko Globokar e le «vocali [...] tradotte in note», in «Con un piede sulle note e l'altro sulle parole». Sguardi incrociati tra letteratura e musica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023, pp. 25-37.

¹⁰⁸ F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento* cit., p. 190.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 195.

¹¹⁰ Cfr. senz'altro L. RUSSOLO, *Grafia enarmonica per gl'intonarumori futuristi*, «Lacerba», n. 5, 1° marzo 1914, pp. 74-75. Alle pp. 72-73, è riportato un esempio di scrittura enarmonica. Questo articolo, mi piace ricordarlo, è pubblicato nello stesso numero in cui Boccioni rispose a Papini, nel contesto della polemica che portò alla divisione del futurismo marinettiano-lombardo dal futurismo fiorentino.

¹¹¹ «Quando nel '54 apparve *Espressionismo e dodecafonia* di Rognoni, parve un libro pionieristico, o poco ci mancava». E. SANGUINETI, *Quasi una testimonianza* cit., p. 179.

Schönberg», indicando la prima una voce che rispetta la notazione ritmica e che porta la parola a «toccare la nota, non mai a fissarla, oscillandone l'intonazione in un continuo crescendo e diminuendo»,¹¹² l'altra un momento in cui «parola e nota musicale si confondono, si interiorizzano» in una «nuova realtà espressiva [...] che non è né canto intonato e neppure 'recitar cantando'». ¹¹³ È precisamente il tempo in cui, racconta Rognoni, lo Schönberg espressionista «ricerca ora – nel rapporto tra la visione poetica, il significato emotivo della parola e l'espressione sonora – il senso o meglio la verità del proprio linguaggio musicale». ¹¹⁴

Importa sottolineare che l'articolazione di queste voci si compie nel *Pierrot Lunaire* del 1912, cioè un decennio prima rispetto allo sviluppo schönberghiano del metodo seriale, quello che influenzò direttamente Sanguineti nella sua gioventù poetica. La vocalità del *Pierrot*, in ogni caso, offre una direzione sia al poeta che al librettista o, come preferiva definirsi, paroliere, quando trovò terreno fertile in Berio e Globokar. ¹¹⁵ Soffermiamoci ancora un istante su Rognoni:

come la dissoluzione del mondo tonale ha portato Schönberg ad un linguaggio atonale carico di risonanze espressive, nel quale ogni nota sembra acquistare un valore a sé ed ogni timbro una trasparenza emotiva, così la voce umana si svincola ora da ogni legame rappresentativo del mondo esterno per esprimere, in modo diretto, le immediate reazioni interiori dell'artista: l'*Ur-schrei*.^{xviii116}

Si tratta, in buona misura, di quelli che Pratella e Russolo si erano posti come obiettivi: una musica che andasse oltre la tonalità, una voce che fosse in grado di servire lo *stato d'animo* del compositore.

Ora è però il caso di tornare al problema della produzione del rumore, al di fuori di quello espresso dalla voce. In assenza di campionatori, Russolo nel 1913 realizzò com'è noto una serie di trenta *intonarumori*,^{xix} ottemperando in parte all'esigenza

¹¹² L. ROGNONI, *Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1954, p. 76.

¹¹³ Ivi, p. 82.

¹¹⁴ Ivi, p. 69.

¹¹⁵ «Per me il modello è stato di ordine essenzialmente musicale, io ricordo che, tra le emozioni più forti della mia vita, l'ascolto, era la prima esecuzione del dopoguerra, del *Pierrot Lunaire* di Schönberg all'auditorium di Torino con pochissima gente in sala estremamente scontenta [...]. Ecco la vocalità del *Pierrot Lunaire* era per me un esempio assoluto di comunicazione verbale, in qualche modo ho cominciato a scrivere perché il sogno della mia vita era di scrivere dei testi che potessero essere letti secondo la tecnica dello *Sprechgesang* schönberghiano e segnatamente di questo inaudito modello che è, se bene eseguito particolarmente, il *Pierrot Lunaire* di Schönberg». E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*» cit., p. 361.

¹¹⁶ L. ROGNONI, *Espressionismo e dodecafonìa* cit., p. 82.

tecnica della sua rivoluzione:¹¹⁷ «si otterrà facilmente nella costruzione di strumenti che lo imitano [il rumore] una varietà sufficientemente estesa di toni, semitoni e quarti di toni». Per chi volesse costruirsi un *intonarumori* a casa, poi, Russolo tranquillizza tutti:

le difficoltà pratiche per la costruzione di questi strumenti non sono gravi. Trovato il principio meccanico che dà un rumore, si potrà mutarne il tono regolandosi sulle stesse leggi generali dell'acustica. Si procederà per esempio con la diminuzione o l'aumento della velocità, se lo strumento avrà un movimento rotativo, e con una varietà di grandezza o di tensione delle parti sonore, se lo strumento non avrà un movimento rotativo.¹¹⁸

Con queste macchine, che riunite formano il *rumorarmonio* o *russolofono*, Russolo copre tutto lo spettro delle famiglie dell'orchestra futurista e riesce davvero a intonare, agendo sui meccanismi che spiega nel manifesto, diverse classi di rumori.¹¹⁹ La cosa è percepibile, per esempio, nel *Risveglio di una città*, soprattutto nell'uso dell'*ululatore*, che produce un suono molto vicino a quello di una motocicletta. Già dal primo concerto intonarumoristico, tenuto in forma di conferenza al Teatro Storchi di Modena il 2 giugno 1913, Russolo azionò uno *scoppiatore*, che «riproduceva il rumore caratteristico del motore a scoppio e poteva variare il tono di questo rumore entro i limiti di due ottave».¹²⁰

Non si tratta qui di un innamoramento, pur lecito, nei confronti di una certa tecnologia, di compiacimento nel portarla al suo livello più alto. Russolo infatti persegue chiaramente un ideale artistico, affine a quello dei pittori e del Maestro Pratella, che evita assolutamente la mera riproduzione della natura, che poi sarebbe l'errore più facile in cui incorrere avendo a che fare con i rumori. Il punto è inseguire «le più complesse e nuove emozioni sonore», perché la sensibilità sonora del futurista non si limita a «una successione di rumori imitativi della vita», compresa quella moderna, ma pretende una «fantastica associazione di questi timbri varî [...]. Perciò ogni strumento dovrà offrire la possibilità di mutare tono, e dovrà avere una più o

¹¹⁷ L. RUSSOLO, *Che cosa sono gli intonarumori*, «L'Ambrosiano», 31 maggio 1923, poi raccolto in G.F. MAFFINA, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, Martano, Torino 1978, pp. 193-196.

¹¹⁸ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 16.

¹¹⁹ «Questi strumenti musicali dai timbri diversi dai comuni strumenti d'orchestra, si riferiscono nel nome a dei rumori solo per poterli individuare, offrono in realtà tutte le possibilità musicali degli altri strumenti in quanto si può con essi eseguire ogni scala sia diatonica che cromatica, salti di tono, qualunque passaggio o melodia in una estensione più o meno vasta di ottave». ID., *Che cosa sono gli intonarumori* cit., p. 195.

¹²⁰ ID., *L'arte dei rumori* cit., p. 20.

meno grande estensione». Insomma rumori, sì, «ma da combinare secondo la nostra fantasia».¹²¹

Non sarebbe saggio sorvolare sul fatto che Sanguineti ebbe una predilezione per John Cage,¹²² né tantomeno non citare una delle sue frasi più influenti, pronunciata a Seattle nel 1937 durante la conferenza *The future of music: Credo*:

I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard.

La fondamentale coincidenza tra Sanguineti e Cage, qui, è nel concetto stesso di musicale: anche per quest'ultimo bisognerà fare musica avendo a disposizione qualsiasi suono che possa essere udito. Com'è evidente, Russolo aveva anticipato di un quarto di secolo questa postura, che ebbe poco seguito all'epoca per diversi motivi: prima di tutto il lento ma progressivo disinteresse di Marinetti per la questione, unito a quello dei musicisti italiani e, non ultimo, figurarsi, l'ascesa del fascismo e la promozione di una politica culturale ottusa. Ma persisteva anche un evidente problema materiale: la totale assenza di strumenti elettronici e trasportabili in grado di produrre tali rumori. Lui cercò di rimediare, come si è visto, ma i suoi erano macchinari ingombranti e complessi da pilotare in concerto, e non poteva disporre dell'intrasportabile Teleharmonium (o dinamofono) di Thaddeus Cahill, probabilmente il primo strumento elettronico della storia, sviluppato nel 1906.

John Cage, all'altezza del discorso di Seattle, conosceva senz'altro il theremin, il primo strumento elettronico di una certa diffusione, proprio durante gli anni '30, negli Stati Uniti. Il problema a suo avviso erano i thereministi, che cercavano di farlo suonare come uno strumento tradizionale, nell'esecuzione di grandi classici del passato: «Thereministes act as censors, giving the public those sounds they think the public will like. We are shielded from new sound experiences». In breve, promuovevano esattamente quel coinvolgimento di pura empatia che Sanguineti avversa, come abbiamo visto all'inizio, in sintonia con Marinetti.¹²³

¹²¹ Ivi, p. 16.

¹²² L'ASW non può certo conservare schede tratte dai suoi scritti, ma una ricerca del suo nome ci fa risalire ad alcuni lemmi che lo riguardano: viene definito infatti un *anticompositore* (A589), ricordato il suo uso del *fan drum* (F332) e catalogati i denominativi *cageano* (C77) e *precagiano* (P712). In ogni caso, è utile recuperare E. SANGUINETI, *Praticare l'impossibile*, in *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 185-192.

¹²³ Non sono io il primo a cercare un ponte tra Marinetti e Cage, se Daniele Lombardi già trent'anni fa scriveva «Forse in ciò che Cage ha realizzato in arte risiede la prosecuzione più importante della strada aperta agli inizi del Novecento da Marinetti». D. LOMBARDI, *Il suono veloce* cit., p. 73.

Tornando a Russolo, il manifesto rumoristico si chiude con un invito a un *ear training* ante litteram: i giovani musicisti dovranno allenare il proprio orecchio nella distinzione dei rumori e, in seguito, paragonarli ai suoni musicali a loro più familiari. Questa pratica garantirà «il gusto e la passione dei rumori», la moltiplicazione della sensibilità e il raggiungimento, infine, dell'orecchio futurista.¹²⁴ Il muro che perfino i thereministi hanno messo tra il pubblico e la *nuova voluttà acustica* era in procinto di cadere, in ogni caso.

L'occhio lessicografico di Sanguineti, tra i vari lemmi usati da Russolo, registra quello di *orchestratore*.^{xx} Ora il punto è anche questo: l'artista indicava, nel saggio che segue al manifesto, «la quasi impossibilità che si riscontra anche nei più evoluti orchestratori moderni di creare dei nuovi amalgami dai pochi e troppo vecchi timbri che le orchestre comuni possono offrire».¹²⁵ Ma all'epoca la parola *orchestratore* non era pienamente nell'uso tecnico dell'italiano scritto: fino all'importante trattato di Alfredo Casella e Virgilio Mortari,¹²⁶ *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, pubblicato da Ricordi nel 1948, non esisteva un manuale in lingua italiana che parlasse dell'argomento (Pratella ne aveva scritto uno, rimasto però inedito),¹²⁷ mentre in lingua francese erano usciti testi del genere sin dal XIX secolo.¹²⁸ Il GDLI riportava il lemma in senso tecnico a partire da Savinio – che lo usò in un articolo su Monteverdi del 1941¹²⁹ – e in senso figurato da Marinetti.¹³⁰ Qui Russolo usa la parola da tecnico, ma proprio nel momento in cui la traccia su carta, nel 1916, ha già chiara in mente

¹²⁴ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 17.

¹²⁵ Ivi, p. 85.

¹²⁶ Il primo non si dichiarò mai futurista, ma la sua spinta rinnovatrice, in alcuni casi, lo fece passare per tale; Sanguineti avrebbe poi schedato quasi 80 lemmi dalla sua autobiografia, A. CASELLA, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941. Il secondo fece senz'altro parte della schiera dei musicisti del secondo futurismo, anche se per poco tempo. Cfr. D. LOMBARDI, *Il suono veloce* cit., pp. 47, 59.

¹²⁷ «Già dal 9 marzo 1944 io avevo terminato di compilare e di scrivere il mio *Appunti per lo studio dell'istrumentazione*». F. BALILLA PRATELLA, *Autobiografia* cit., p. 223. Cfr. inoltre L. OCH, *Un originale trattato inedito di F. Balilla Pratella sull'orchestrazione*, in F. BALILLA PRATELLA, *Edizioni, scritti manoscritti musicali e futuristi* cit., pp. 143-155.

¹²⁸ Si pensi al trattato di Hector Berlioz (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Lemoine, Paris-Bruxelles 1843), a quello di François-Auguste Gevaert (*Traité général d'instrumentation*, Katto, Paris 1863), ai quali seguirono i testi di Émile Tavan (*Méthode pratique d'orchestration symphonique*, Enoch, Paris 1887), Charles-Marie Widor (*Technique de l'orchestre moderne*, Lemoine, Paris-Bruxelles 1904).

¹²⁹ «E gli effetti straordinariamente argentinati che dà l'unione delle voci femminili con le voci dei tromboni (a un'unione di questo genere un Wagner non avrebbe mai pensato), gli effetti da filo d'oro teso attraverso un limpido cielo, bastano a mostrare quale orecchio e quale "naso" da orchestratore avesse maestro Claudio». A. SAVINIO, *Monteverdi*, «Oggi», 4 ottobre 1941, poi raccolto in *Scatola sonora* cit., p. 13.

¹³⁰ F.T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, Mondadori, Milano 1968.

un'idea del tutto non ortodossa della sua pratica, decisamente legata al rumorismo: non bisogna studiare e immaginare l'effetto complessivo dei timbri di un'orchestra tradizionale, ma quella di un *rumorarmonio*. L'orecchio futurista pretende, dunque, un orchestratore futurista: solo così facendo sarebbe stato possibile delegittimare i musicisti che «credono di far della musica ripetendo le solite chitarrate sentimentali, le solite frasette melodiche, le solite situazioni melodrammatiche a base di violinate e di trombe».¹³¹ *Chitarrata*,^{xxi} *violinata*:^{xxiii} così Russolo descrive a parole l'effetto orchestrale di questi due strumenti a corda, immensi nella loro tradizione,¹³² ma minimi e vaghi se abusati nel melodramma stantio o nella produzione della cantabilissima melodia italiana. Dopotutto, il saggio si apre proprio con un attacco allo strumento e, per metonimia, a chi lo suona e al suo compositore: «Conoscete voi spettacolo più ridicolo di venti uomini che s'accaniscono a raddoppiare il miagolio di un violino?».¹³³ A questo punto, vale la pena esser capaci di apprezzare un miagolio vero, che è voce non codificata ma, in quanto suono, anche a Sanguineti sarebbe piaciuto dargli accesso al reame del musicale.

Ora, volendo tirare un po' le somme di questo percorso, bisogna tornare alla prassi, all'osmosi gramsciana tra teoria e pratica che, nei fatti, fu uno dei fari di qualsiasi attività sanguinetiana. È necessario quindi tornare a Berio cioè, materialmente, al primo confronto pratico del poeta con un compositore.

Il portamento di Berio non può che catalizzare il suo interesse perché, per molti versi, coincide con il suo stesso percorso e, aggiungerei, con quello di Pratella e Russolo. Per un collezionatore e riutilizzatore di parole, per un poeta che ha fatto della vocalità un fatto corporale a partire da Schönberg, il passo successivo è quello che Berio definiva una «messa in scena della parola», un concentrarsi sull'«aspetto centrale del linguaggio: il suono che diventa significato».¹³⁴ A Sanguineti interessa fortemente anche l'aspetto direi, impropriamente, «inconscio» del linguaggio, tutto ciò che è preverbale ma che si fa comunque portatore di significato, il «grado zero (anzi, sottozero) del linguaggio, che si potrebbe definire puro rumore orale, puro gesto sonoro». Anche Berio era affascinato da tutti i segni volontari e involontari dei quali è capace la voce, «dal gemito al colpo di tosse», da tutte le note che lo strumento-corpo è in grado di emettere e dalla loro evidente significanza. La voce e lo strumento musicale si equivalgono – esattamente come in Pratella – e ciò che viene

¹³¹ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* cit., p. 90.

¹³² In particolare, Russolo ebbe una predilezione per il violino, per la sua capacità strutturale di esprimere l'enaarmonia, al contrario del pianoforte. Ivi, p. 63.

¹³³ Ivi, p. 11.

¹³⁴ E. SANGUINETI, *La messa in scena della parola* cit., p. 172.

messo in causa è la «semantizzazione del rumore in figura di suono»¹³⁵ – esattamente come in Russolo. La continuità con alcuni assunti del paroliberismo, poi, è chiara nella necessità del grido, dell’investimento del corpo, dello spettacolo, in un regime sinestetico continuo; e Berio sarà in assoluto il compositore che più persegue, secondo Sanguineti, una forma di spettacolarizzazione della musica, perché il suo discorso musicale si compie nel contesto della scena.

Allo stesso tempo, nel nostro percorso è rientrato John Cage, non solo per via della sua opera di emancipazione del rumore, ma anche per il modo in cui ha conciliato la propria teoria con la prassi. La musica aleatoria, da lui quasi inaugurata con *Music of Changes* nel 1951, ha le sue origini nei corsi di Darmstadt, nella definizione che ne diede Meyer-Eppler (un processo può definirsi aleatorio se il suo corso è determinato in generale, ma dovuto al caso nei dettagli). Sanguineti si sofferma¹³⁶ sulla nota contrapposizione che Cage vede tra improvvisazione e aleatorietà, cioè sulla ripetizione di formule fatalmente consolidate e personali di fronte a una libertà costruita sull’autodisciplina e buddisticamente (ma non nel senso di cui ho già parlato) sulla liberazione dell’io, dei propri gusti personali. Si tratta di un’autodisciplina che non abbraccia solo la dottrina zen, ma anche quella anarchica; che non opera solo in senso estetico, ma soprattutto in quello etico. Il musicista aleatorio diventa il prototipo dell’uomo come essere sociale, che deve «gestire la propria indipendenza e la propria servitù» nella cosa artistica ma anche, soprattutto, in quell’altrove chiamato società.¹³⁷

In questo contesto, il percorso è verso un superamento della musica, «per godere sempre più liberamente [...] dei suoni dell’ambiente, delle voci della natura come dei rumori dell’industria».¹³⁸ Appunto. E i 4’33” del silenzio *cageano*^{xxiii} servono esattamente a questo: una presa di coscienza sul fatto che ogni suono ha un significato musicale e, dunque, sociale. I rumori della sala fanno senso tanto quanto gli acuti vibranti di un violino.

Dunque, se la prassi è una composizione da performare con ampi margini di casualità, la teoria si basa su un assunto fondamentale, cioè l’intenzione di dare all’arte un ruolo sovraestetico. Sanguineti non può che esserne attratto:

Non sarebbe né importante né appassionante sforzarsi di modificare l’arte, di innovare il linguaggio, se non ci fosse, più che la speranza, la certezza che, modifi-

¹³⁵ Ivi, p. 174.

¹³⁶ ID., *Praticare l’impossibile* cit., pp. 185-192.

¹³⁷ Ivi, p. 188.

¹³⁸ Ivi, p. 189.

cando l'arte, si modifica la mente, e si può così avviare una vera e progressiva rivoluzione dei comportamenti sociali, onde pervenire a mutare il mondo, a cambiare la vita.¹³⁹

Ora, con le dovute e divaricanti distanze per quel che riguarda gli esiti, ma anche talune intenzioni, la prassi futurista partiva dal medesimo presupposto, cioè quello di annullare le distanze tra l'arte e la vita, di andare verso una rivoluzione del gusto e, quindi, della società. Ma Sanguineti non "sceglie" Marinetti, sebbene si sia dovuto confrontare necessariamente con lui, come accadde per esempio a Curi:¹⁴⁰ sceglie Cage, perché se per il primo l'arte è più vicina a un'autoespressione che deve offrire *ebbrezze intellettuali*,¹⁴¹ per il secondo è disciplina e automodificazione; è, volendo, *essere armati criticamente* per poter provare un'emozione intellettuale. Il punto non è saper distinguere il bello dal brutto, ma vedere le cose «esattamente come sono»¹⁴² e agire. Perché, devo dirlo con la voce di Fausto Curi:

Avanguardia è, in primo luogo, ciò che mette in questione il rapporto dello scrittore con l'intero contesto in cui egli opera [...]. Avanguardia è un progetto globale di sovvertimento degli assetti e delle istituzioni esistenti, di *tutti* gli assetti e di *tutte* le istituzioni, ed è la pratica di tale sovvertimento; [...] parlando di sé nei termini più propri, essa parla anche d'*altro*, e ad *altri*.¹⁴³

ⁱ S2471: «seriale in DELI (e PF), a. 1960; Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* (1950), in *Parole e musica*, p. 453: "oggi che i volumi del Leibowitz spiegano sino al minimo partico-

¹³⁹ Ivi, p. 186.

¹⁴⁰ «Mi è spesso capitato, nel lavoro storiografico come nella pratica didattica, di non riuscire ad affrontare in modo pertinente il mio oggetto, qualunque esso fosse, senza fare i conti con l'esperienza marinettiana». F. CURI, *Tra mimesi e metafora. Studi su Marinetti e il futurismo*, Pendragon, Bologna 1995, p. 11.

¹⁴¹ Nel punto 11 del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in cui si comanda la distruzione dell'io in letteratura, «cioè tutta la psicologia», si ordina allo stesso tempo una sua sostituzione con «l'ossessione lirica della materia» la quale, in quanto ossessione, non potrebbe avere nulla di più personale ed egocentrato. Certo, non si deve parlare più dell'uomo ma, decisamente, è ancora l'uomo volitivo a parlare. Cfr. F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* cit., p. 50.

¹⁴² E. SANGUINETI, *Praticare l'impossibile* cit., p. 192.

¹⁴³ F. CURI, *Tra mimesi e metafora* cit., p. 13.

lare il sistema che m'interessava, con le analisi accuratamente preparate, coi suoni diligentemente numerati, a seconda dello sviluppo *seriale*"; *ibid.*: "una delle differenze più marcate tra la musica classica (parlo della *forma-sonata*, che della musica classica rappresenta forse la più alta conquista) e la musica *seriale* può essere formulata come segue: nella musica classica il tema è spessissimo trasformato *melodicamente*, ma il suo schema ritmico rimane inalterato; nella musica *seriale* è all'*articolazione* dei suoni che spetta il compito della trasformazione, indipendentemente dal suo ritmo";».

ⁱⁱ S2990: «*serialità* in GRADIT, a. 1969; in musica e in pittura; V. Gelmetti, *Musica e non-musica*, in "Marcatrè", 1 (novembre 1963), p. 18: "lo stesso feticismo che stava alla base dello strutturalismo più rigoroso (quello della *serialità integrale*)";». N. Ponente, *Una questione ancora aperta*, in "Marcatrè", 1 (novembre 1963), p. 32: "La serialità dei quadri di Biggi quanto ha a che fare con la differente serialità di certi oggetti di Enzo Mari o di altri?";

ⁱⁱⁱ E413: «*enarmonismo* manca al GDLI; Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 7: "Ai cari e grandi fratelli futuristi Marinetti Bonnioni [Boccioni] Piatti Sant'Elia Sironi, che durante la presa di Dosso Casina, sui fianchi dell'Altissimo, godevano con me l'esaltante enarmonismo rumorista dei nostri 149"; p. 59: "Dopo l'introduzione nella musica del sistema temperato la parola *Enarmonismo* resta solo per indicare dei valori che non trovano più i loro corrispondenti nella realtà musicale";».

^{iv} R1452: «*rumorismo* manca al DEI; ma vedi GDLI; Marinetti, *Taccuini* (1918), p. 278: "Spiego la pittura futurista e declamo *Treno di malati*. Parlo del rumorismo di guerra e del Piave ecc."; p. 290: "La folla di donne bambini popolani alla griglia del giardino d'Italia ascoltò in silenzio religioso la mia declamazione, senza sorridere né stupirsi ai rumorismi futuristi"; Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 53: "furono solo i poeti futuristi con le parole in libertà a sentire tutto il valore del rumorismo nella poesia";».

^v T2182: «*turlupinatura* in DELI (e PF), a. 1922 (Zingarelli); Salvemini, *Il ministero delle tendenze* (1901), in *Ministro della mala vita*, p. 46: "il rispettabile pubblico si aspetterebbe che l'Estrema insorgesse contro la 'turlupinatura'; ma l'Estrema non insorge"; (le virgolette sono dovute al rinvio a una citazione dell'"Avanti!": "Ah, cari liberali, queste turlupinature noi non soffriamo!"); Giuseppe Kirner, lett. a Salvemini, da Bologna, 12 febbraio 1903 (in Salvemini, *Carteggi*, I, p. 253): "una delle più solenni turlupinature per noi quanto alla parte economica"; allo stesso, da Bologna, 31 marzo 1903 (p.: 255): "La turlupinatura di stabilire la discussione della mozione Di Stefano a dopo la mozione Battelli (...) è stata feroce"; Pratella, *Manifesto dei musicisti futuristi* (1911), in *Manifesti*, p. 40: "quella solenne turlupinatura che si chiama musica fatta bene"; B. Mussolini, *Il Trentino*, in "La Voce", 15 dicembre 1910 (in Prezzolini, *La Voce*, p. 784): "Dall'alto non sono cadute che promesse e turlupinature, una più solenne dell'altra"; M. Missiroli, *Enrico Ferri*, in "La Voce", 3 gennaio 1909 (in Prezzolini, *La Voce*, p. 537): "Come deve ridere l'ex direttore dell'*Avanti!* di questa turlupinatura che dura oramai da vent'anni!";».

^{vi} S3791: «*solleticatore* manca al DEI; Pratella, *La musica futurista, manifesto tecnico* (1911), in *Manifesti*, p. 46: "solleticatori venali del gusto basso del pubblico";».

^{vii} A4870: «*atonale* in DELI (e PF), a. 1930; Pratella, *La musica futurista, manifesto tecnico* (1911), in *Manifesti*, p. 46: "i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica"; *ibid.*: "Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del *modo enarmonico*"; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 269: "Nel campo delle ricerche musicali la simultaneità è stata raggiunta dal mio caro amico Balilla Pratella con la *compenetrazione atonale* di ritmi diversi e successivi e la relativa distruzione della classica quadratura"; da una citazione di Dallapiccola (*Parole e*

musica, p. 212) risulterebbe usato da Pizzetti in un articolo del 1913 (che Dallapiccola attribuisce per errore al 1912) apparso sul “Marzocco” (23 febbraio), e poi raccolto in *Musicisti contemporanei* (Treves, Milano 1914, pp. 109-133): “la musica del Debussy invece, anche quando il suo autore pare voglia fissarla un poco in una tonalità riconoscibile, è *sempre atonale*”;».

viii A2375: «*aritmica sf.*; manca al GDLI; Pratella, *La distruzione della quadratura* (1912), in *Manifesti*, p. 109: “Strauss ha affogato il ritmo nel ritmo, contrapponendo ritmi a ritmi, che si sono neutralizzati a vicenda ed hanno generato l’aritmica”;».

ix D685: «*dilettantesco* in DELI (e PF), av. 1926 (Gobetti) e PF erroneamente data av. 1926 anche *dilettantismo* (vedi DELI e GDLI, Rajberti); Boccioni, *Il cerchio non si chiude!*, in “*La cerba*”, 1° marzo 1914, p. 68: “Ad ogni valore rovesciato (non essendovi nel futurismo alcun bacillo dilettantesco) sentivamo germinare in noi simultaneamente un nuovo valore”; Calderoni, *Nazionalismo antiprotezionista?* (1904), in “*Il Regno*”, p. 474: “Queste proposizioni sono discutibili forse ma, sul terreno pratico ed economico, e non ad ogni modo in quello del facile donchisciottismo dilettantesco”; Pratella, *Manifesto dei musicisti futuristi* (1911), in *Manifesti*, p. 41: “Mascagni (...) ha affrettata l’ora della nostra liberazione dallo czarismo mercantile e dilettantesco nella musica”; Boine, *Amori con l’onestà*, in “*La Voce*”, 11 aprile 1912 (in Prezzolini, *La Voce*, p. 486): “Veggio le obiezioni vostre come del resto veggo la logica coerenza dell’Estetica vostra. Ma dico che conduce a delle sfaccendate esetticherie ed a dilettanteschi individualismi”;».

x B2260: «*buddisticamente* manca al GDLI; Russolo, *L’arte dei rumori* (1913), in *Manifesti*, p. 126: “Intanto si opera una miscela ripugnante formata dalla monotonia delle sensazioni e dalla cretinesca commozione religiosa degli ascoltatori buddisticamente ebbri di ripetere per la millesima volta la loro estasi più o meno snobistica ed imparata”;».

xi A289: «*antiopera* in GRADIT, a. 1964 (E. Montale); L. Berio, lett. a F. d’Amico, 14 agosto 1963 (in Berio-D’Amico, *Nemici come prima*), p. 48: “un continuo storico in cui l’opera (o l’anti-opera, come nel caso dei *Silenzi* di J. Cage o degli *Orinatori* di M. Duchamp) viene a trovarsi spontaneamente e casualmente installata”;».

xii T1553: «*traballamento* in DELI (e PF), a. 1939-40 (Palazzi); Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 38: “i traballamenti ritmici di una vettura o di un carro dalle ruote cerchiato di ferro, contrapposti agli scivolamenti quasi liquidi dei pneumatici delle automobili?”; p. 39: “traballamenti delle vetture”;».

xiii S1430: «*scivolamento* in PF, a. 1932; Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 38: “i traballamenti ritmici di una vettura o di un carro dalle ruote cerchiato di ferro, contrapposti agli scivolamenti quasi liquidi dei pneumatici delle automobili”;».

xiv R1393: «*rumoristico* in GDLI, Montale a. 1962 (e 1975); Marinetti, *Scatole d’amore in conserva* (1927), p. 10: “le grasse tortore (?) tubavano melodiosamente, forse per preparare nelle mie orecchie la mia futura sensibilità rumoristica”; Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 53: “i poeti futuristi (...), servendosi delle onomatopее rumoristiche, rivelarono tutta l’enorme importanza di questo elemento del linguaggio”;».

xv F1030: «*fonatorio* in DELI (e PF), a. 1942; Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 51: “molto delle particolarità del linguaggio di intiere classi sociali, o di intiere popolazioni, sono determinate dall’azione che codesto sforzo fonatorio diuturno svolge sui meccanismi dell’articolazione delle lettere e delle parole”;».

xvi S4443: «*Sprechstimme* manca al GRADIT; L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonìa* (1954), p. 76: “La prima conseguente individuazione di questa vocalità distaccata, che Schönberg chiamerà *Sprechstimme* (voce parlata), si trova nella successiva esperienza drammatica, *Die glückliche Hand* op. 18”; p. 80: “La *Sprechstimme* che (...) viene qui realizzata per la prima volta, è applicata solamente alle voci del coro”; p. 83: “La *Sprech-*

stimme deve quindi realizzare la nuova vocalità voluta da Schönberg, osservando rigorosamente la notazione ritmica e portando la parola a toccare la nota, non mai a fissarla, oscillandone l'intonazione in un continuo crescendo e diminuendo";».

^{xvii} S4442: «*Sprechmelodie* manca al GRADIT; L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonìa* (1954), p. 82: "parola e nota musicale si confondono, si interiorizzano, creano una nuova realtà espressiva (la *Sprechmelodie*) che non è né canto intonato e neppure 'recitar cantando'";».

^{xviii} U465: «*Ur-schrei* manca al GRADIT; L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonìa* (1954), p. 54: "Era nato il concetto dell'*Ur-schrei*, del 'grido originario', elementare, interiore che caratterizzerà l'arte pittorica, poetica e musicale degli espressionisti";».

^{xix} I561: «*intonarumori* vedi GDLI; a. 1913; Marinetti, lett. a Palazzeschi, 31 maggio 1913, in *Carteggio*, p. 84: "Il 2, serata futurista a Modena. Sarà interessante, poiché l'amico Russolo - che lavora giorno e notte a costruire i suoi *intonarumori* - mostrerà probabilmente e spiegherà al pubblico modenese alcuni di questi strumenti"; lett. a Palazzeschi, 7 giugno 1913, *ibid.*, p. 86: "L'intonarumori funziona meravigliosamente. Sentirai";».

^{xx} O139: «*orchestratore* in GDLI, a. 1941 (Savinio); Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 85: "la quasi impossibilità che si riscontra anche nei più evoluti orchestratori moderni di creare dei nuovi amalgami dai pochi e troppo vecchi timbri che le orchestre comuni possono offrire";».

^{xxi} C1978: «*chitarrata* in PF, a. 1956; Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 90: "credono di far della musica ripetendo le solite chitarrate sentimentali";».

^{xxii} V910: «*violinata* manca al DEI; Russolo, *Arte dei rumori* (1916), p. 90: "credono di far della musica ripetendo le solite chitarrate sentimentali, le solite frasette melodiche, le solite situazioni melodrammatiche a base di violinate e di trombe";».

^{xxiii} C77: «*cageano* manca al GRADIT; 'relativo al musicista statunitense John Cage (1912-1992)'; V. Gelmetti, *Musica e non-musica*, in "Marcatrè", 1 (novembre 1963), p. 19: "Che, del resto, l'avanguardia aleatoria di derivazione cageana tenda al silenzio, ossia alla nullificazione di se stessa e, presuntuosamente, di tutta la musica, non è cosa nuova per chi conosce Cage, le sue idee e le sue opere e le garanzie metafisiche che ciò comporta"; p. 21: "Con Anfrage, per due pianoforti, Castaldi realizza un 'collage' di frammenti da musiche celebri antiche e nuove (da Rachmaninoff a Stockhausen, da Beethoven a Boulez) inserite in un contesto gestuale cageano, con un gusto macabro della parodia";».