

I linguaggi del Futurismo

Atti del Convegno Internazionale di Studi
(Macerata, 15-17 dicembre 2010)

a cura di Diego Poli e Laura Melosi

eum

isbn

Prima edizione: mese 2013

©2012 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Weiden, 27 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Indice

000 Presentazione

Sintetico universale

Diego Poli

000 Il Futurismo, ovvero, il dinamismo nei linguaggi

Scomposizione della realtà ricomposizione nella letteratura

Simona Costa

000 Due iconoclasti conservatori: Marinetti e d'Annunzio

Sandro Gentili

000 Il Futurismo in Umbria 1913-1920

Marco Marchi

000 Palazzeschi, la voce dell'immoralismo

Luigi Martellini

000 Tracce futuriste in Ungaretti, ovvero della disgregata essenzialità

Costanza Geddes da Filicaia

000 Il «macchinista senza foco»: suggestioni futuriste in Campana epistolografo

Gloria Manghetti

000 Dagli archivi della Fondazione Primo Conti: per il Futurismo, ma non solo

Aperture espansioni continuità

Laura Melosi

000 Futurismo e colonialismo: una traccia letteraria

Pietro Frassica

000 In margine al «Poema del candore negro»

Alejandro Patat

000 Traduzioni e interpretazioni del Futurismo in America Latina

Maria Elena Paniconi

000 Nelson Morpurgo e il «Movimento del Futurismo Egiziano» fra internazionalismo cosmopolita e appartenenza coloniale

Marco Sabbatini

000 «Io e Marinetti». Una memoria letteraria di Vasilisk Gnedov

L'arte della comunicazione sonora e visiva

Vincenzo Orioles

000 Tra parole chiave del Futurismo e precorritenti

Carlo Schirru

000 Un Autore "in parola": preliminari fisico-acustici sulla voce di Marinetti

Maria Laura Pierucci

000 L'avventura della de-strutturazione

Vincenzo Caporaletti

000 Dal Tattilismo all'Audiotattile: per un'interpretazione del Futurismo musicale

Angela Bianchi

000 Parole in libertà nell'ipertesto futurista

Spazi sensi immagini vibrazioni

Roberto Cresti

000 Le ali della materia. Enrico Prampolini, il Futurismo e la rivista «Noi» (1917-1925)

- Alfredo Luzi
000 *L'uomo che passa* di Leonardo Castellani. Un futurista in provincia tra
icona e parola
- Massimo Angelucci Cominazzini
000 Stati d'animo polimaterici. Leandra Angelucci Cominazzini futurista
- Nunzia Ercolino
000 Il rumore del mondo che cambia
- Enrico Pulsoni
000 Il linguaggio futurista della scenografia
- 000 Indice dei nomi a cura di Manuela Martellini

Vincenzo Caporaletti

Dal Tattilismo all’Audiotattile: per un’interpretazione del Futurismo musicale

In questo studio si propone un’interpretazione del Futurismo musicale, in particolare nei suoi svolgimenti italiani, basata sui criteri del modello teorico della “formatività audiotattile”, recentemente presentato dallo scrivente. Tale prospettiva esegetica, introdotta da una ricognizione dell’immagine critica del movimento futurista nella letteratura corrente, si attiva nella fattispecie su un doppio livello di indagine, riferito sia al programma estetico, colto negli specifici documenti teoretici, sia alle pratiche creative, ai testi della produzione artistica. Si predispongono così le condizioni per evidenziare aspetti sinora non sondati a sufficienza dalla critica, delineando nel contempo l’orizzonte su cui commisurare specifici nodi problematici sul piano estetico, relativi, segnatamente, alle prassi improvvisative e alla categoria della “simultaneità”, nel quadro della identità fenomenologica della musica come *Zeitkunst*.

1. Immagine critica e rilievi filologici

Le esperienze del Futurismo musicale italiano si caratterizzano negli indirizzi critici correnti per la loro natura controversa, nel quadro di una tendenziale svalutazione estetica. Sintomatica, in questo senso, la posizione di Guido Salvetti, che ne considera la produzione teorica con una sufficienza a tratti incline al sarcasmo, come nel seguente passo riferito ai manifesti di Balilla Pratella (le cui intitolazioni, peraltro, sono citate in maniera erronea)¹:

[nel] *I° Manifesto dei musicisti futuristi* (1910) [...] apparivano ammassate ben undici intenzioni prive di senso comune [...] o di una banalità disarmante. [...] Pratella allora decise di essere ancor più preciso e scrisse il *Manifesto tecnico della musica futurista*

¹ La corretta intitolazione dei manifesti di Francesco Balilla Pratella è *Manifesto dei musicisti futuristi* (11 ottobre 1910) e *La musica futurista. Manifesto tecnico* (29 marzo 1911) (cfr. le rispettive riproduzioni in D. Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, Milano, Mudima, 2009, s.p. ma pp. 329 ss.; pp. 333 ss).

(1911) dove, accanto a esigenze che la musica europea – a totale insaputa di Pratella – si stava ampiamente incaricando di esaudire, accennava ad un'uscita dalla scala temperata (il «modo enarmonico»), quale avviene nelle «stonature dell'orchestra» o «nei canti spontanei del popolo». L'unica parte decisamente futurista di quel *Manifesto* fu aggiunta da Marinetti di suo pugno [...]².

Non meno severo appare il giudizio di Salvetti sulle originali proposte operative artistiche, in particolare per quanto concerne le esperienze di Luigi Russolo con l'intonarumori, liquidate come isolati esempi precorritori dello sperimentalismo della seconda metà del Novecento (Cage, Schaeffer); pratiche negativamente connotate, però, dal limite intrinseco di una distonia tra mezzo tecnico e ricerca linguistica, «come se il superamento delle frontiere tra suono e rumore non dovesse comportare un altrettanto decisivo superamento della concezione della composizione musicale»³. In sede di consuntivo estetico, poi, la condanna appare inappellabile:

Non si riuscirà mai davvero a capire la ragione per cui lo stesso Marinetti, dopo aver incontrato Pratella ad Imola [...] abbia potuto pensare di trovarsi di fronte al musicista che faceva per lui [...] Ma allora come oggi rimane ben fondato il dubbio espresso nel 1934 sulla rivista "Sant'Elia" dal Viscardini: «esiste una musica futurista?»⁴.

In altri autori, pur disponibili ad individuare autentici valori artistici nella musica futurista, la qualità intrinseca delle opere è nondimeno fortemente criticata per l'asserita inconseguenzialità rispetto agli intendimenti programmatici. Daniele Lombardi, ad esempio, in relazione allo sforzo dei musicisti di attingere nella loro azione poetica i valori formali inerenti alla categoria della "simultaneità", nota come si ingeneri una contraddizione *ab ovo* nella stessa fenomenologia musicale, tale da inficiarne la possibilità stessa di esistenza:

Come nella pittura di Boccioni e Balla, anche in musica è stata sperimentata un'implosione / esplosione dello spazio e del tempo, ma la dinamizzazione dello spazio e la sua velocizzazione non sono che istantaneità di un 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 nella 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 musicisti⁵.

Torneremo su tali questioni nell'ultima parte di questo saggio. In ogni caso, l'accusa più ricorrente rivolta al Futurismo musicale in ordine alla caratura artistica della produzione musicale, condivisa da Luigi Pestalozza⁶ o Armando

² G. Salvetti, *La nascita del Novecento*, in *Storia della musica*, X, Torino, EDT, 1991, p. 298.

³ Ivi, p. 301.

⁴ Ivi, pp. 298 e p. 302.

⁵ D. Lombardi, *Il suono veloce*, Lucca, LIM, 1996, p. 43.

⁶ Cfr. L. Pestalozza, *Introduzione*, ne «La Rassegna Musicale», a cura di L. Pestalozza, Milano,

Gentilucci⁷, è, con curiosa eterogenesi dei fini, la sostanziale carenza di originale valenza innovativa, specie se raffrontata con gli esiti delle avanguardie musicali coeve. Come si vedrà, questo argomento è capzioso, in quanto inteso a commisurare il modello di esperienza futurista non nei propri termini ma rispetto a valori allogeni (quelli della tradizione scritta occidentale considerata come un'invariante universalistica). Tale posizione svalutativa, inoltre, trova accidentale supporto nell'effettiva assenza di esempi della concreta fenomenologia sonora futurista (non abbiamo registrazioni fonografiche originali, tranne un reperto di Antonio Russolo, cfr. *infra*), laddove si deve rilevare che proprio la contingenza esistenziale e fenomenica della datità sonora e comportamentale, nella sua evanescenza e transitorietà, è una caratteristica essenziale per individuare il *proprium* estetico futurista.

Ciò che comunque qui preme considerare è che tale svalutazione critica non è stata esente da conseguenze, dando luogo, in prima istanza, ad un tendenziale disinteresse degli studiosi nei confronti di questo specifico ambito di ricerca. Tra gli effetti più diretti di questo stallo musicologico vi è il sostanziale ritardo di un approfondimento critico – con relativa carenza di apporti storiografici specialistici – attestato dall'ingenerarsi di grossolani fraintendimenti storiografici. Forse il più frequente ed emblematico riguarda la datazione del *Manifesto dei Musicisti Futuristi* di Francesco Balilla Pratella (11 ottobre 1910, pubblicato dalla Direzione del Movimento Futurista nelle Edizioni Futuriste di Poesia, a Milano, tipografia. A. Taggiani), un riferimento per sviluppi culturali di capitale importanza, non solo musicali, che in molti testi, anche di referenza, è attribuito all'11 gennaio 1911⁸. Ora, si può ritenere che

Feltrinelli, 1966: «la coordinata macchinistica [...] ebbe notevoli ripercussioni anche in sede musicale, benché gli apporti futuristi di Balla, Pratella e di Luigi Russolo siano stati soprattutto, in questo campo, teorici» (ivi, p. XVII). A Pestalozza, peraltro, è stato addebitato il *vulnus* di circoscrivere l'analisi del Futurismo musicale unicamente alle personalità di Russolo e Pratella (cfr. S. Bianchi, *La musica futurista: ricerche e documenti*, Lucca, LIM, 1995, p. 17).

⁷ Cfr. A. Gentilucci, *Il Futurismo oggi*, in «Discoteca-Alta fedeltà», XI, 107, 1971, o Id., *La musica colta italiana negli anni Trenta*, in *Anni Trenta*, Catalogo della Mostra, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 403-408.

⁸ Per dare un'idea della pervasività di questo fraintendimento storiografico, forniamo di seguito un elenco puramente indicativo di opere in cui il *Manifesto dei musicisti futuristi* è datato 11 gennaio 1911, limitandoci alle pubblicazioni in italiano, in un arco temporale che va dal 1977 al 2009: G. Desideri, *Bibliografia generale delle opere di F.T. Marinetti*, in AA.VV., *F.T. Marinetti futurista*, Napoli, Guida, 1977, p. 389; *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'Amico, Roma, Unione Editoriale, 1973 (1962), vol. V, p. 787; R. De Felice, *Storia dell'Italia contemporanea*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1976, vol. VII, p. 63; E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 54; P. Bagnoli, M. Rita Gerini, G. Manghetti, *Futurismo e avanguardie: documenti conservati dalla Fondazione Primo Conti di Fiesole. Inventario*, Firenze, Giunta Regionale Toscana, 1992, p. 8; S. Carollo, *Futurismo*, Firenze, Giunti, 2003, p. 92; S. Colangelo, *Il Futurismo*, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Raimondi, *Il Novecento*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2004, vol. II, p. 102; P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento: dal neoidealismo a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007; M. Capra, *Il teatro in casa. L'idea di musica riprodotta in Italia tra Otto e Novecento*, in *Il suono ripro-*

l'origine di questo travisamento cronologico, poi sedimentatosi e propagatosi a catena, possa individuarsi nella data effettivamente erronea indicata da Filippo Tommaso Marinetti in un catalogo propagandistico di manifesti futuristi⁹; in ogni caso, è lo stesso Francesco Balilla Pratella a fornirci il corretto riferimento nella *Autobiografia*, pubblicata postuma nel 1971¹⁰. A causare l'errore, inoltre, può aver concorso l'eventuale equivoco con l'altro documento programmatico pratelliano, *La Musica Futurista. Manifesto tecnico*, che effettivamente risale al 1911, anche se in data 29 marzo (e non 28 come riporta la Desideri).

Ma il *cahier de doléances* filologiche riguarda anche altri aspetti¹¹, non ultimo la corretta edizione dell'unico documento sonoro originale in cui appaia l'intonarumori di Luigi Russolo, nella registrazione su supporto fonografico delle composizioni *Corale* e *Serenata* di suo fratello Antonio. La prima riedizione filologica (1980) in formato long playing 33 rpm¹² dell'originario disco 78 rpm¹³ con le incisioni di *Corale* e *Serenata*, per l'etichetta discografica Cramps Records – un disco che, tra l'altro, attualmente costituisce la referenza per questi brani presso la Discoteca di Stato di Roma, che non ha in dotazione il 78 rpm originale¹⁴ – è stata soggetta, ad opinione dello scrivente,

dotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del XX secolo, a cura di A. Rigolli e P. Russo, Torino, EDT, 2007, pp. 8-9; L. Conti, *Ultracromatiche sensazioni: il microtonalismo in Europa (1840-1940)*, Lucca, LIM, 2008, p. 85; *L'arte dei rumori. Luigi Russolo e la musica futurista*, a cura di C. Chianura e L. Tartari, Milano, Auditorium Edizioni, 2009, p. 143.

⁹ Cfr. la riproduzione di questo catalogo, distribuito dalla Direzione Centrale del Movimento Futurista, Milano-Corso Venezia 61, in Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, cit., s.p., ma p. 352.

¹⁰ Francesco Balilla Pratella, *Autobiografia*, Edizioni Pan, Milano 1971, pp. 101 e 260. In realtà, nella letteratura esistevano riferimenti almeno all'anno di pubblicazione del *Manifesto* già molto prima dell'uscita dell'*Autobiografia* di Pratella, in quanto il *Manifesto* apparve nella «Rivista Musicale Italiana», XVII, ottobre-dicembre 1910, pp. 1007-1011, e come tale fu citato almeno da Guido Maggiorino Gatti ne «La Rassegna Musicale», VII, 1934, p. 15. Curiosamente, la *dammatio memoriae* post-bellica di cui fu oggetto il Futurismo, in particolare musicale, fece sì che l'importante opera di referenza sotto la direzione dello stesso Maggiorino Gatti, edita dal 1966 (*La Musica*, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1966-1971, 6 voll.: vol. VI, *Dizionario*, p. 711) recasse per il *Manifesto* la non meglio precisata data del 1911. Alberto Basso correggerà però tale imprecisione in Id., *Storia della musica*, Torino, UTET, 2004-2005, 5 voll.: vol. V, *Cronologia*, p. 442.

¹¹ Cfr. ad esempio l'*Enciclopedia della musica*, a cura di J-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2001-2005, 5 voll.: vol. I, p. 363, in cui per la data del *Manifesto dei musicisti futuristi* si fa inopinatamente riferimento alla sua pubblicazione da parte dell'editore Bongiovanni di Bologna del 1912 (F.B. Pratella, *Musica futurista*, Bongiovanni, Bologna 1912, un fascioletto che comprendeva anche gli altri suoi due manifesti teorici – *La musica futurista. Manifesto tecnico* [29 marzo 1911], *La distruzione della quadratura* [18 luglio 1912] – e la riduzione per pianoforte della composizione *Musica futurista*, Op. 30 (da notare che in Basso, *Storia della musica*, cit., *Cronologia*, p. 442, tale pubblicazione è datata al 1913).

¹² *Musica Futurista*, 2 dischi LP, 12"/33 rpm, Cramps Records/Multipla 5204 002, 1980. Daniele Lombardi (pianoforte, intonarumori); testo introduttivo di Luigi Rognoni.

¹³ Antonio Russolo, *Corale / Serenata*, disco 78 rpm, Società Nazionale del Grammfono-La Voce del Padrone, R6919/20, 1924.

¹⁴ Verificato dall'Autore.

ad un'inversione dei titoli dei brani¹⁵ (per cui *Corale* corrisponde a *Serenata* e viceversa). Non disponendo della pubblicazione originale in formato 78 rpm nemmeno presso la Discoteca di Stato, non si può allo stato delle conoscenze verificare questa inferenza di tipo puramente analitico-deduttivo, basata sulla presupposta coerenza tra le caratteristiche formali dei brani e l'intitolazione corrispondente (nell'edizione Cramps del 1980, peraltro riedita varie volte in supporto compact disc¹⁶, l'andamento "a corale", infatti, appare curiosamente caratterizzare la *Serenata* e non il brano *Corale*).

Per quanto riguarda l'obiezione per cui tale criterio di coerenza presupporrebbe una logica lineare e convenzionale dalla quale l'iconoclastia futurista avrebbe potuto prescindere, vale indicare il programma dei tre concerti per orchestra mista – tenuti a Parigi presso il Théâtre des Champs Élysées, il 17, 27 e 28 giugno 1921 – in cui fu eseguita, assieme a due composizioni di Nuccio Fiorda, una *suite* di vari brani di Antonio Russolo che indichiamo di seguito¹⁷ (le cui partiture sono andate disperse), da cui sono presumibilmente tratti *Serenata* e *Corale* dell'incisione fonografica.

- 1) Preludio
- 2) Intermezzo
- 3) Serenata
- 4) Corale
- 5) Scherzo
- 6) Finale

Dalla disposizione dei brani e relativa titolazione si può desumere come Antonio Russolo rispettasse le convenzioni tradizionali (il *Preludio* è all'inizio, l'*Intermezzo* è nel mezzo e il *Finale* in conclusione) e, quindi, si può ragionevolmente supporre che la connotazione del titolo *Corale* potesse indicare correttamente e "realisticamente" la testura e l'andamento "a corale".

A sostegno delle tesi dello scrivente, infine, e come viatico per ulteriori imprescindibili verifiche e ricerche, si può citare una recente edizione (aprile 2011) degli stessi brani, *Corale* e *Serenata*, da parte dell'etichetta discogra-

¹⁵ Per quanto riguarda questa edizione discografica, da comunicazione personale di Daniele Lombardi, curatore del disco LP *Musica Futurista* per la etichetta fonografica milanese Cramps Records diretta da Gianni Sassi, apprendiamo che lo storico della musica Luigi Rognoni, allora docente presso l'Università di Bologna, fornì nel 1980 le registrazioni dei due brani, riversate su nastro magnetico. Questo fatto, di conseguenza, avvalorava l'ipotesi di una sostituzione accidentale dei brani, in quanto il supporto originale non fu coinvolto nell'operazione di edizione. A meno di non supporre che alla fonte, ossia in sede stessa di produzione del disco 78 rpm – nel 1924 la nascente industria discografica non era certo animata da intenti filologici –, vi possa essere stato lo scambio di brani: ma per verificare questa ipotesi si dovrebbero reperire le partiture originali, purtroppo andate perdute.

¹⁶ *Musica Futurista* è stato ripubblicato in edizione compact disc nel 1989 (Cramps CR SDC 046/047) e dalla fondazione Mudima (2005), Mudima Music 001.

¹⁷ La sequenza dei vari brani della *suite* è riportata in Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, cit., p. 252.

fica britannica *Chrome Dreams*¹⁸, del tutto coerente con le ipotesi che stiamo rappresentando.

2. *Il programma estetico*

Una delle motivazioni di fondo della nostra interpretazione delle “degnità” teoriche del Futurismo musicale è data non solo dalla constatazione che questi assunti non siano stati colti dalla critica nella loro identità profonda, ma anche che questa identità possa chiarirsi e focalizzarsi attraverso i criteri e le categorie del modello teorico della cosiddetta “formatività audiotattile”¹⁹.

Ora, questa non è la sede per un’articolata ed esaustiva trattazione di tale prospettiva teoretica. Qui basti ricordare che uno dei suoi assiomi basilari è un principio di antropologia cognitiva per cui in qualsiasi modello di inerenza uomo-ambiente, dal punto di vista delle negoziazioni simboliche, la *funzione mediologica* esplica un ruolo fondamentale e cogente nel determinare l’universo di rappresentazioni e conoscenze della realtà. Con tale concetto intendiamo, nella produzione di costrutti culturali, la funzione dinamica che i principi epistemici inglobati in un determinato assetto mediale – ossia inerenti alla logica interna di funzionamento del mezzo che si costituisce come interfaccia antropologicamente preminente²⁰ attraverso cui i costrutti culturali sono prodotti e comunicati – esplicano isomorficamente sulla strutturazione dei costrutti stessi, oltre che sulla riconfigurazione dell’assetto percettivo e degli schemi concettuali di chi li produce e recepisce.

Questa concezione di fondo, condivisa da un orizzonte di pensiero contemporaneo molto articolato, trova un’applicazione, nella specifica creazione di costrutti musicali, laddove si consideri la funzione mediologica espletata del plesso sinergico notazione / teoria musicale occidentale, che si è costituito come interfaccia mediale egemone almeno per la musica scritta d’arte occidentale dal XVII secolo alla prima metà del XX; tale processo di cogenza mediale si può categorizzare come *funzione visiva*. Di converso, come funzione mediolo-

¹⁸ *Forbidden planets vol. 2 – More music from the pioneers electronic sound*, Chrome Dreams 5067CD, 2011.

¹⁹ Per questo modello teorico antropologico-musicologico cfr. almeno V. Caporaletti, *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Teramo, Ideasuoni, 2000; Id., *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; Id., *La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d’improvisation contemporaines*, in «Fili-grane», VIII, 2008, pp. 101-129; Id., *Ghost notes. Issues of inaudible improvisations*, in *Beyond notes: Improvisation in western music in the eighteenth and nineteenth century*, ed. by R. Rasch, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, pp. 345-373.

²⁰ Intendiamo questa nozione nel senso proposto dall’antropologa R. Benedict, *Patterns of culture*, Houghton Mifflin, Boston 1934, per cui si individua in una determinata cultura un tratto preminente che informa di sé i vari domini in cui essa si articola.

gica alternativa si ritaglia un alternativo plesso sinergico, costituito dal sistema psico-somatico del performer, che si attiva in modo specifico ma non esclusivo nelle musiche di cosiddetta tradizione orale. Negli assetti culturali orali tale *sýnolon* determina modi di praticare e rappresentare concettualmente l'agire musicale del tutto allogeni, dal punto di vista dell'identità profonda, rispetto a quelli della musica di tradizione scritta classico / romantica / modernista, al di là delle differenze stilistiche di superficie. Questa determinata funzione mediologica assume nello specifico modello teorico la denominazione sistemica di *principio audiotattile* (PAT).

Ora, in alcuni repertori musicali fondati sul PAT, dalla fine del secolo XIX (ragtime, jazz, blues, e in seguito rock, popular music, world music, ed altri) ha avuto origine un altro importante mutamento di paradigma, i cui esiti si possono tracciare in sistematiche stilistiche che condividono gli aspetti mediologici del PAT, ma che, a differenza delle tradizioni orali, dispongono di criteri estetici del tutto assimilabili a quelli della musica di tradizione d'arte occidentale scritta (che si è giovata nel suo svolgimento storico della possibilità di una trasposizione e fissazione del pensiero creativo in un testo inamovibile). Tale innovativa congiuntura è stata resa possibile con l'iscrizione dei processi creativi mediati dal PAT su supporti di registrazione sonora e, specificamente, fonografica, dando luogo a procedure di testualizzazione dei tratti performativi, sconosciuti alle culture orali, con cristallizzazione della transitorietà creativa altrimenti evanescente e di peculiari caratteristiche energetico-formali culturalmente pertinenti. In questo quadro gioca un ruolo essenziale la funzione di decontestualizzazione promossa dalla registrazione della performance su supporti sonori, che svincolano le oggettivazioni formali delle pratiche musicali rispetto agli ancoraggi funzionali, determinanti negli assetti antropologici tradizionali. Ciò ha contribuito a promuovere l'individuazione della nozione di *opus* nell'ambito della formatività audiotattile, con l'insorgenza di determinate connotazioni estetiche nella rappresentazione di tali tradizioni musicali, che vengono così a condividere con i testi della cultura musicale occidentale i capisaldi dell'estetica di tradizione europea, basati sulla originalità della creazione, sulla autonomia artistica e mobilità della norma estetica e, alla ricezione, sulla contemplazione disinteressata. Questi ed altri esiti determinati dalla funzione mediologica della registrazione fonografica sono stati ricondotti dallo scrivente alla nozione della cosiddetta *codifica neoauratica* (CNA). Questa rappresentazione delle dinamiche estetiche della musica audiotattile, in contrapposizione con la problematica impostata da Walter Benjamin rispetto alla presupposta perdita dell'aura artistica nell'era

della riproducibilità tecnica, ha trovato recentemente ulteriori convergenze²¹.

Questa più che schematica traccia del modello teorico della formatività audiotattile ci rivela, comunque, che le musiche propriamente audiotattili sono basate sulla coesistenza e convergenza delle funzioni del principio audiotattile e della codifica neoauratica: in una formula, PAT+CNA. Tale dispositivo concettuale è della massima rilevanza e ci sarà utile nel prosieguo della nostra trattazione.

Venendo ora alle questioni del Futurismo musicale, si deve innanzitutto sancire la sua coerenza con i caratteri più generali del Futurismo, nella derivazione dell'estetica inglese *fin de siècle*, con la continuità tra arte e vita, e con istanze relative all'allargamento delle funzioni percettive e alla fede incondizionata nel progresso (con le forme simboliche della velocità, del macchinismo, dell'attivismo). Quindi, in funzione *destruens*, osteggiando il "passatismo", la qualità metafisica e immanente dell'arte, la canonicità delle tecniche costruttive e dei materiali tradizionali, e, in ultima analisi, la stessa struttura lineare della logica dialettica data dall'eredità filosofica.

In linea generale, possiamo considerare come *specimen* dell'ideologia futurista il seguente famoso passo di Filippo Tommaso Marinetti:

Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza²² [corsivi nostri].

Ora, questa riflessione ci appare un esempio estremamente perspicuo di argomentazione in chiave di mediologia, nel senso di scienza degli effetti cognitivi dei media intesi come interfacce di inerenza tra uomo e ambiente. L'attenzione di Marinetti, infatti, è, di fatto, rivolta agli esiti funzionali psico-noetici dei vari media, proprio nel senso in cui ci riferivamo alla nozione di

²¹ Cfr. in proposito questo passo postumo di Luciano Berio, in riferimento alla "perdita dell'aura" benjaminiana, che converge *in toto* con le dinamiche neoauratiche qui evocate: «Se Walter Benjamin fosse qui tra noi non dovrebbe preoccuparsi: quegli stessi mezzi che contribuiscono alla riproducibilità dell'opera, alla crisi della sua autorità, della sua autenticità e della sua "aura", potrebbero contribuire, in futuro, proprio a una diversa definizione della sua autorità, della sua autenticità e della sua "aura"» (L. Berio, *Un ricordo al futuro*, Torino, Einaudi, 2006, p. 54). Veramente profetiche suonano queste affermazioni di Berio, se si pensa che risalgono alle Norton Conferences presso la Harvard University nel 1993-1994, e pubblicate dopo che l'infrastruttura teorica della codifica neoauratica aveva ricevuto una formalizzazione, agli inizi degli anni 2000 (cfr. V. Caporaletti, *Stratificazione metrica e modularità costruttiva in "Straight, no chaser" di Thelonious Monk*, in «Musica Theorica Spectrum», II-III, 2002, p. 34; Id., *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, cit., pp. 121 ss.).

²² F.T. Marinetti, *La distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*, 11 maggio 1913.

funzione mediologica, caratterizzata da coerenza percettivo-cognitiva. Questa posizione è, però, assunta apoditticamente da Marinetti, prescindendo da un modello argomentativo sistematico teso a delinearne criticamente i portati epistemologici intrinseci. Marinetti non era un filosofo o un antropologo, d'altronde; ma ciò nonostante l'aspetto intuitivo e non criticamente articolato delle sue asserzioni non va a detrimento del senso profondo, di quelle implicazioni epistemiche che il lavoro esegetico può eventualmente ricostituire. L'interesse per le implicazioni mediologiche, che caratterizza la teoria della formatività audiotattile, si manifesta altresì come un marcatore genetico della sensibilità e del discorso stesso futurista, e pertanto merita saggiarne le implicazioni in profondità.

In un'ottica più propriamente inerente all'agire e al "conoscere" musicale futurista, possiamo individuare almeno due categorie di fondo, relative all'insorgenza nell'agone pausato dalla Forma Estetica della tradizione occidentale di due istanze dirompenti: la corporeità, che attiene all'esuberanza dell'*élan vital*, e la materialità fonica. Nell'epifania del *proprium* musicale futurista, queste due categorie sono soggiacenti, ad esempio, alla valenza formale attribuita al comportamento intrinseco dell'attore musicale e alla sostanza materiale del suono quale attinta da strumenti musicali come l'intonarumori di Luigi Russolo.

Ora, tali elementi possono entrambi essere considerati antropologicamente marcati e promossi dalla funzione mediologica del medium di registrazione fonografica (analogamente all'emergenza epistemologica delle "musiche altre" nell'etnomusicologia, configuratasi come *vergleichende Musikwissenschaft* più o meno nello stesso periodo di formazione dell'ideologia futurista: e qui si spiega, per inciso, l'interesse di Pratella per la musica folklorica), che rende oggetti epistemologici aspetti del sonoro, sino ad allora, non ancora *humanly organized*²³, o "categorizzati" *tout court*. Questa individuazione del suono nella sua essenza fenomenologica è consentita dalla possibilità di fissarlo e di restituirlo testualmente nell'ambito di un'ontologia oggettuale; tale processo, inoltre, pone in rilievo la determinante causale connessa, ossia il comportamento generatore. In questo senso, l'ampliamento di campo della materia dell'espressione, dato dalla nuova tavolozza dei rumori²⁴, non deve essere letto come risultante di una direttrice vettoriale che si iscrive nel *telos* dello sviluppo della tradizione artistica musicale occidentale, come proseguimento di una linea maestra evolutiva, ma è il segno di uno snodo storico-antropologico in funzione dei mutamenti tecnologici che danno luogo ad una

²³ Cfr. J. Blacking, *How musical is man?*, Seattle, University of Washington Press, 1973.

²⁴ Adottiamo operativamente in questo studio la nozione di "rumore" secondo il senso comune, senza sottoporla ad una critica che ne tematizzi gli aspetti problematici.

riformulazione dei rapporti cognitivi e sensoriali.

Per quanto concerne l'interpretazione specifica della fenomenologia sonora nelle teorizzazioni russoliane, di contro a un'interpretazione strettamente socio-tecnologica e non mediologica, con l'enfasi posta sulle conseguenze della rivoluzione industriale, si può notare come Russolo includesse nel novero dei fenomeni oggetto della nuova sensibilità rumoristica non solo i suoni urbani, ma anche quelli naturali²⁵. Si può senz'altro ipotizzare una cooperazione di fattori, in senso concausale. La mutazione, riferita qui al *soundscape* metropolitano, induce la consapevolezza del trascorso – un fenomeno già notato da McLuhan relativamente allo “stress mediale” imposto da ogni nuova tecnologia, che fa “apparire” alla coscienza il contesto socio-antropologico, in precedenza inconsciamente “abitato”, in cui era immersa la più arcaica mediazione ora privata da un'immediata funzionalità²⁶ –, ossia del paesaggio sonoro rurale (anche qui, la nottola di Minerva si leva al tramonto).

In realtà, non si può comprendere il Futurismo musicale, sia nelle concrete manifestazioni oggettive dell'attività estetica sia sul piano delle assunzioni teoretiche e programmatiche – il Futurismo “praticato” e quello “verbalizzato” –, se si permane all'interno della prospettiva ideologica della tradizione musicale scritta occidentale. La nozione di ideologia, in particolare, è qui intesa nei suoi risvolti mediologici, ossia come *brainframe*²⁷ cognitivo-percettivo costituito e determinato dal modello di apprendimento e produzione di pratiche musicali basate sui principi della notazione occidentale e della teoria musicale correlata. Basti in questa sede citare i criteri epistemologici fondanti del sistema operativo, della logica funzionale dell'intrinseco “programma” interno della semiografia musicale in uso normativo a partire dall'Età Moderna in occidente: linearità, sequenzialità, segmentazione dell'esperienza, ripetibilità uniforme, all'interno di un ordine astrattivo e matematizzato²⁸, con

²⁵ Cfr. il capitolo *I suoni della natura e della vita* in L. Russolo, *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni futuriste di poesia, 1916 (rist. in *L'arte dei rumori. Luigi Russolo e la musica futurista*, cit., pp. 87-96).

²⁶ M. McLuhan chiama “narcosi” il processo mediologico per cui si vive immersi nelle convenzioni socioculturali – gli ambienti – senza averne coscienza. Cfr. il cap. IV, *L'amore degli aggeggi. Narciso come narcosi*, di Id., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 47 ss.

²⁷ *Brainframe* nel senso attribuito da D. De Kerckhove, *Technology, Mind and Business*, Utrecht, Bosch & Keuning, 1991, sviluppando la nozione centrale nella teoria di McLuhan di “narcosi” mediologica, come effetto configurativo sulle facoltà sensoriali e cognitive dello “stress mediale”, dell'azione intensificata e esclusiva di un determinato medium ideazionale o materiale.

²⁸ Questa riduzione quantitativa delle olistiche qualità della realtà sonora ha promosso alcuni elementi e processi come creativamente praticabili, e ne ha espunti altri che invece trovano cittadinanza all'interno di un ordine cognitivo audiotattile. Ad esempio, è stata compromessa la possibilità della costituzione di plessi formali dotati di significato e di rilevante pertinenza nell'ambito della “buona conduzione” ritmica basata sulla modulazione energetica di microentità temporali, che nelle musiche basate sul PAT assumono le denominazioni di “swing” o “groove” – nel jazz – o “laya” nella musica dell'India settentrionale.

elettiva mobilitazione delle strutture sintattico-grammaticali in una poetica creativa di tipo analitico-combinatorio. Questi fattori sono da considerarsi il messaggio “in profondità” del plesso sinergico dato dal medium se miografico / teoria musicale occidentale, soggiacente rispetto ai dati informativi (linguistici) di superficie, categorizzabili in termini di stilematica di periodo storico o di corrente o di individualità creatrice. Ora, è da ritenere che fosse proprio questo nucleo epistemico il bersaglio – certamente, non consapevolmente categorizzato nell’ottica in cui lo stiamo prospettando – dalla iconoclastia musicale futurista.

Proviamo adesso a sondare, nel confronto diretto con i manifesti teorici, la praticabilità di un’interpretazione in questi termini, calibrandola, più che sul *Manifesto dei Musicisti Futuristi* di Francesco Balilla Pratella, connotato da *verve* polemica e da bellicose dichiarazioni d’intenti, sulle opzioni teoriche del suo *La musica futurista. Manifesto tecnico*²⁹.

Quest’ultimo manifesto può essere inteso come la punta più avanzata, per il suo tempo, dell’attacco ai postulati epistemologici visivi su cui si è fondata la teoria e l’esperienza musicale dell’occidente dell’età moderna. Ed è un attacco condotto in funzione dell’insorgenza dei valori comportamentali, aptico-gestuali, di quei connotati cognitivi e rappresentazionali della formattività psico-fisica che avrebbero determinato la riformulazione dei paradigmi estetici e delle forme dell’espressione musicale nei linguaggi musicali del secolo XX – nei repertori del jazz, del rock, della popular music – sussunti nella categoria di *musiche audiotattili*. In questo senso, un manifesto “futurista” veramente in senso letterale.

L’esordio è un affondo nei confronti del primato visivo-lineare nella rappresentazione della organizzazione del sistema sonoro di riferimento, a favore di una concezione di “campo fonico”.

Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scale antichi, che le varie sensazioni di *maggiore, minore, eccedente, diminuito*, e che pure i recentissimi modi di scale per toni interi non sono che semplici particolari di un unico modo armonico e atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e dissonanza³⁰. [corsivi dell’Autore]

Pratella intuisce che la grammatica tradizionale, e lo stesso sistema di riferimento sonoro – derivante, diciamo noi, dal *theory ladenness*, nell’accezione di N.R. Hanson³¹, della teoria musicale occidentale, strutturatasi cognitiva-

²⁹ Ora in Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, cit.

³⁰ Ivi, p. 333.

³¹ Cfr. la seguente osservazione di N.R. Hanson: «Observation of x is shaped by prior knowledge of x . Another influence on observations rests in the language or notation used to express what we know, and without which there would be little we could recognize as knowledge», cfr. Id., *Patterns of Discovery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958 [rist. 1975], p. 19.

mente in relazione alla funzione mediologica della tecnologia della notazione – non sono che costrutti culturalmente determinati, privi dei presupposti di universalità e necessità. Prefigura la possibilità di elaborare un alternativo universo sonoro, le cui modalità di attuazione siano delegate alla concreta ricerca artistica.

Il nodo problematico che però i musicisti futuristi incontravano, a questo proposito, risiedeva nella difficoltà di porre in stato di straniamento (nel senso del *priëm ostrannenija šklovskijano*), di sospensione fenomenologica, proprio l'orizzonte mediale in cui erano immersi, per cui gli effetti cognitivi della funzione mediologica della notazione impigliavano le tensioni dirette ad un'effettiva fuoriuscita dalla pagina scritta; di quell'orizzonte essi ponevano in discussione gli effetti, i nessi grammaticali e sintattici di superficie, ma non le determinanti profonde. Il problema di individuare una modalità di resa testualizzante, di oggettivazione del progetto creativo che prescindesse dai presupposti mediologici e cognitivi indotti dal medium diadico della notazione / teoria musicale, sarà lo scoglio più arduo che dovrà affrontare la *poiesis* musicale futurista, non assistita dalle risorse della tecnologia della registrazione sonora, dalle possibilità di creazione in tempo reale in studio di registrazione quali sarebbero state esperite, di lì a qualche anno, dai musicisti jazz (e per tramite della tecnologia di registrazione su nastro magnetico, da Pierre Schaeffer e dalla musica concreta ed elettronica nel Secondo Dopoguerra).

Questa forma sonora globale, non sottoposta ai processi mediologici indotti dalla linearità e segmentazione dell'esperienza, non originata a partire dal presupposto poetico di combinatorialità e associatività del *quantum* discreto di articolazione dello spettro acustico, organizzato in seconda istanza nel sistema matematico-divisivo della ritmica occidentale, è illuminata nell'asserzione seguente del *Manifesto*: «*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»³² [corsivo dell'Autore].

Ora, non sembra sia stato finora notato che l'archetipo di questa immagine è da ritrovarsi in Baudelaire³³, e ci appare oltremodo sintomatico che la corrispondente citazione baudelairiana, con curiosa e a suo tempo inconsapevole convergenza con l'intuizione pratelliana, sia stata apposta in esergo dallo scrivente, se ci è consentito un riferimento personale, ne *La definizione dello*

³² F.B. Pratella, *La musica futurista. Manifesto tecnico*, in Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, cit., p. 333.

³³ *Fusées*, XXII: «Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire [...] en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie [...] et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet» (C. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, publié par C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, 1975, I, p. 663).

swing – trattato dedicato alla natura del fenomeno swing nel jazz –³⁴, proprio in ragione della qualità globale e olistica cui fa riferimento. Questa qualità rende l'idea di un'occorrenza energetica che diventa istanza formale – il fenomeno dello swing e il suo correlato senso-motorio, nella fattispecie, di estrema pertinenza estetica nel linguaggio del jazz – in maniera non compromessa con la dissociazione sistemica dell'articolazione del livello fonemico, immanente alla nozione di nota musicale nella teoria di tradizione europea. Questo fatto illumina di rimando, naturalmente, molti aspetti dell'intuizione pratelliana.

Nelle musiche audiotattili del Novecento, il principio audiotattile (PAT) intenziona, proprio partendo dall'attivazione senso-motoria, delle *Gestalten* di espressione sonora solo in parte segmentabili in unità sott'ordinate – ossia, scansionabili secondo parametri privilegiati di altezza / durata, come i *quanta* informativi del codice notale: nella fattispecie a costo della perdita di gran parte dell'informazione sonora culturalmente pertinente –, bensì organizzate sul modello strutturale dei codici iconici³⁵. Lo scarsa incidenza accordata a questa “seconda articolazione” di tipo fonemico-notale rimanda direttamente al gesto creativo, che diventa elemento di una sintassi “densa” di grado sovraordinato, i cui esiti possono essere apprensibili soltanto mediante la diretta registrazione fonografica della totalità fonica all'*output*. È questo il nodo cruciale della difficoltà che i futuristi hanno incontrato nell'applicazione artistica delle loro intuizioni: la permanenza all'interno dello schema mentale (*brainframe* per De Kerckhove) determinato dalla funzione mediale della notazione / teoria musicale occidentale non consentiva, ontologicamente, la possibilità di un'epifania del PAT.

Tutto ciò è evidente, nel *Manifesto*, nella teorizzazione della fenomenologia sonora. «Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del modo enarmonico»³⁶. Ecco che cercando di rappresentare una totalità di tipo gestaltico, eventualmente attingibile nella sua globalità mediante la registrazione sonora diretta della fonte, Pratella ricorre invece allo schema cognitivo della trascorsa funzionalità mediologica scritturale (e qui si rivela involontariamente passatista) attraverso il criterio concettuale delle unità discrete articolabili in una struttura scalare, data dall'aggregato modale. Inoltre, il termine stesso “enarmonico” rimanda ad una codifica intrasistemica della teoria musicale occidentale che solo metaforicamente e suggestivamente può designare la caratteristica microtonale, a sua volta nemmeno pienamente idonea a formalizzare l'efflorescenza frastagliata della *Lebenswelt* sonora.

³⁴ Caporaletti, *La definizione dello swing*, cit.

³⁵ Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 279 ss.

³⁶ F.B. Pratella, *La Musica Futurista. Manifesto tecnico*, in Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, cit., p. 333.

In realtà, il referente di tale rappresentazione rifiuta intrinsecamente questa immanente discrezione atomistica e reclama l'*élan vital* nell'ordine dell'ontologia evenemenziale, in quanto il cosiddetto modo enarmonico altro non è che un modello energetico-fonico di continuità frequenziale, non digitalizzato, dove *natura non facit saltus* (o, se lo fa, è molto al di sotto della soglia psicologica di risoluzione percettiva aurale).

È interessante notare come questo problema, in effetti, fosse presente alla coscienza dei futuristi, riprendendo osservazioni già svolte da Busoni³⁷ in relazione agli «intervalli enarmonici presentemente infattibili data l'artificialità della nostra scala a sistema temperato»³⁸. Curiosamente, però, pur avendo presente la contraddizione, essi non riuscivano ad immaginare un mondo sonoro che prescindesse dalla nozione di scala musicale e potesse proiettarsi *ex abrupto* nella fenomenologia del gesto – dimensione cui sembra invece accostarsi Marinetti stesso nelle sue performance extramusicali – come avviene normativamente nelle musiche audiotattili. O meglio, Pratella si avvicina di molto a questa posizione quando intravede qualcosa di assimilabile al principio audiotattile nei «canti del popolo quando sono intonati senza preoccupazione d'arte»³⁹. Ma legge il fenomeno audiotattile sempre in termini di intonazione (permanendo cognitivamente all'interno del *brainframe* scalare / нотale), e non di energia – e, soprattutto, di fenomenologia – performativa.

Questo fattore problematico rende effettivamente ragione dell'osservazione di Salvetti cui ci siamo riferiti (cfr. *supra*), che stigmatizzava, nei nostri termini – nell'utilizzo russoliano dell'intonarumori, modellato su criteri compositivi tradizionali –, il ricorso ad una logica grammaticale derivante da una sistematica di tratti distintivi, sul modello linguistico, cui la continuità indeterminata dei tratti fonico-rumoristici è per propria natura refrattaria. Il condizionamento “passatista” di questi aspetti del Futurismo musicale, d'altra parte, è forse uno degli elementi che lo rendono maggiormente affascinante, analogo, in tema di *design* e archeologia industriale, alla tensione vincolante del *brainframe* della “carrozza” esercitata sugli sviluppi morfologici delle prime autovetture, che tendenzialmente ne frenava gli autentici adeguamenti di forma e contenuto.

3. *Le pratiche creative*

Abbiamo visto come l'infrastruttura teoretica del Futurismo musicale pref-

³⁷ F. Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica musicale*, in Id., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977.

³⁸ Ivi, p. 62.

³⁹ F.B. Pratella, *La Musica Futurista. Manifesto tecnico*, in Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, cit., p. 334.

gurasse la formatività audiotattile, secondo una logica isomorfa ai criteri non sequenziali che informano la medialità elettrica, nel sovvertimento dell'ordine epistemico lineare veicolato dal "sistema operativo" della semiografia musicale occidentale e con l'attivazione del particolare modello di cognizione-comunicazione musicale reso possibile dalla cogenza mediologica della corporeità, assurta a medium formativo. Vi è una straordinaria coincidenza di tale centrale assunto della teoria audiotattile con l'osservazione del poeta e saggista Alessandro Spatola a proposito del tattilismo marinettiano, per cui questo si concretizzerebbe «trasformando [...] il tatto in mezzo di trasmissione del pensiero»⁴⁰. In realtà, Filippo Tommaso Marinetti è una autentica miniera di immagini misoalfabetiche, a partire dal «lirismo multilineo» alla esplicita «rivoluzione tipografica»; il paradigma basato su tali fondamentali intuizioni ha informato in particolare gli aspetti del "comportamentismo" futurista, impersonato quasi eponimicamente dal capo carismatico del movimento. Tali pratiche, però, hanno caratterizzato solo tangenzialmente le esperienze musicali, che sono permase, ad eccezione delle ricerche rumoristiche e improvvisative, all'interno di una *poiesis* tradizionale piuttosto inconsequenziale rispetto agli intendimenti programmatici.

Ma cos'è che ha trattenuto il Futurismo musicale dall'attuare *in toto* il programma estetico e, quindi, dall'aderire ad una fenomenologia pienamente audiotattile? Riteniamo sia stato un limite storico e ideologico allo stesso tempo, che si può sintetizzare nella preclusione dei processi neoauratici. Abbiamo accennato come la formula PAT+CNA simboleggi la dinamica fenomenologica basilare delle musiche audiotattili, nella specifica dimensione antropologico-cognitiva data dalla coalescenza di valori creativi aptico-comportamentali, condivisi con le culture orali, e di processi di testualizzazione (per tramite della registrazione video-sonora) che individuano i domini dell'*opus* e dei criteri estetici correlati di originalità creativa, di autonomia formale, di mobilità della norma artistica e di contemplazione disinteressata da parte del fruitore. La sintesi di "barbarismo"⁴¹ (nel suo risvolto fenomenologico) e di valori estetici della modernità occidentale, quindi, è una delle cifre più peculiari dell'esperienza musicale audiotattile; anzi, per esse, assume un valore di necessità. Con l'elisione di una delle due componenti si rifluisce o in un oralismo sradicato e solipsistico, non vivificato e supportato dagli ancoraggi antropologici comunitari delle culture tradizionali – col rischio dell'utopismo se non del velleitarismo –, o in un riflesso inconsistente della tradizione

⁴⁰ A. Spatola, *Futurismo*, Milano, Elle Emme Edizioni, 1986 (rist. in *L'arte dei rumori. Luigi Russolo e la musica futurista*, cit., p. 43).

⁴¹ Cfr. D. Poli, "Barbaro" in *Campana*, in *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*, Giornate di Studio (Macerata, 12-13 maggio 2005), a cura di M. Verdenelli, Macerata, eum, 2007, pp. 67-82.

scritta di derivazione europea.

Il Futurismo musicale di Francesco Balilla Pratella, di Silvio Mix e di Franco Casavola si è tendenzialmente collocato in questa seconda situazione, trovandosi di fatto ad operare in un ambito di esperienza creativa di cui, ad esempio, uno Stravinskij era piena espressione fin nel codice genetico fenomenologico: un'identità genetica al quale i futuristi, invece, non sentivano di appartenere. Forse proprio questa situazione di alienazione artistica, di discrasia poetica, nell'impossibilità (storica?) di accedere concretamente al mondo formale cui le intuizioni e i precetti dell'ideologia futurista li indirizzavano, è stato causa dei loro profondi dissidi interiori: una dimensione conflittuale che nel caso di Casavola, nel 1927, ha condotto alla distruzione di tutta la produzione nata sotto gli auspici delle idee futuriste.

Questo mancato approdo alla piena dimensione audiotattile e alla presa in carico delle responsabilità estetiche connesse alla codifica neoauratica, ha precise motivazioni, soggettive e oggettive. In primo luogo, vi è stata una preclusione ideologica nei confronti della reificazione del prodotto artistico, della sua inamovibilità metafisica, a favore dell'estetica dell'estemporaneità, fondata sul vitalismo del gesto che si consuma nel dinamismo cinetico. Ma a questo proposito bisogna notare che l'estemporaneità non può farsi oggetto epistemologico se non esistono, o non si utilizzano, gli strumenti per cristallizzarla, per fissarne gli indici significativi anche in un altro assetto mediale, in modo che essa "appaia" come testo e possa farsi oggetto di scienza e critica. Rinunciare alla fissazione della *performance* è stato esiziale per l'estetica futurista, in particolar modo in relazione alla fattiva consistenza di *Zeitkunst* della musica: lo spirito delle "serate musicali" condotte come *happening* può rintracciarsi in composizioni come *Profilo Sintetico Musicale di F.T. Marinetti* (1923), di Silvio Mix, oppure può essere congetturata nei suoi dispersi *Pezzi Geometrici*. Questi aspetti del Futurismo musicale embricati nella creatività estemporanea hanno subito, per altre ma convergenti ragioni, la stessa sorte delle pratiche improvvisative all'interno della tradizione d'arte europea nei secoli XVII e XVIII, inficcate dal *vulnus* fenomenologico dell'assenza di tecnologie che ne inaugurassero lo statuto testuale, per parteciparle così della critica storica e filologica⁴².

Ma l'intracciabilità storico-critica di queste esperienze non è unicamente imputabile a determinati aspetti dell'ideologia futurista, in funzione del pregiudizio per l'oggettività reificata dell'*opus* della tradizione umanistica; essa deriva anche da oggettive condizioni storiche, relative all'evoluzione tecnologica dei media deputati alla cristallizzazione della *performance*. Le tecniche

⁴² Per questi risvolti teorici sull'improvvisazione storica europea cfr. Caporaletti, *Ghost notes. Issues of inaudible improvisations*, cit.

di registrazione del suono, negli anni Dieci sino alla prima metà dei Venti del secolo scorso, erano ancora rudimentali, e tali da garantire solo approssimativamente l'iscrizione di modelli di formatività audiotattile che corrispondessero ad esigenze artistiche comparabili con l'esecuzione concertistica. Questo ragionamento ci indirizza direttamente alla questione dei rapporti del Futurismo con quei fenomeni artistici che appaiono i connaturali referenti e gli esiti più conseguenti della loro impostazione teorica: la tradizione del jazz e la sfera, più ampia, dell'improvvisazione (referenti non solo riguardo al mutamento audiotattile di paradigma rispetto alla composizione permeata dalle norme base della semiografia, con la logica sequenziale lineare-sintattica di tipo analitico-combinatorio, ma anche al superamento del divario tra compositore e interprete, che della precedente istanza di fatto è una implicazione). Queste problematiche attengono alla decisiva questione dell'*autograficità musicale*, per cui si può ritenere, contrariamente a quanto sostenuto da Nelson Goodman⁴³, che la musica possa annettere sul piano formale ed estetico i valori correlati alla storia di produzione dell'artefatto artistico, sul modello delle arti visive, abolendo lo scarto tra funzione compositiva e rappresentativa dell'*opus* (come avviene di regola nelle musiche audiotattili).

Il documento programmatico *Improvvisazione musicale. Manifesto futurista*⁴⁴ (1921), di Mario Bartocchini e Aldo Mantia, è un vero e proprio banco di prova per i nostri assunti, in quanto in esso coesistono sia gli orientamenti positivi orientati ad una piena esplicazione di ciò che intendiamo per "formatività audiotattile", sia la pregiudiziale rispetto ai processi estetici di codifica neoauratica. La messa in mora del *brainframe* teorico occidentale è emblematicizzato dal primato accordato alla "trovata", al precipitato di originalità creativa che si esplica «quando non si pensa affatto all'armonia e alle leggi musicali»⁴⁵. Un modello operativo non mentalistico-razionale, quindi, svincolato dal *theory ladenness* della cultura notazionale, ma che trova la propria *ratio* nomologica in un'interazione diretta della corporeità, che impone le

⁴³ Come noto, Nelson Goodman (*Languages of art*, Indianapolis-New York, Bobbs-Merrill, 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976) riferisce la qualità *autografica* alle arti visive, mentre considera la musica un'arte *allografica*. Ora, questa prospettiva regge solo se si considera la musica di tradizione visivo-scritta occidentale (ove assumono particolare pertinenza i processi di riproduzione musicale di un testo compitato in notazione, presupponendo una diversificazione di ruoli tra compositore ed esecutore), ma non risulta valida per le musiche audiotattili. In questo caso propongo un rovesciamento del criterio di Goodman con riferimento all'azione del *principio audiotattile* sulla formatività musicale, che si esplica nell'*autograficità*. In quest'ottica, la storia di produzione del segno stesso che oggettiva l'idea compositivo / creativa – per le musiche audiotattili, la realizzazione delle valenze materico-sintattiche del suono nella propria datità fenomenologica, cristallizzate poi dalla registrazione fonografica – si rivela un fattore decisivo.

⁴⁴ M. Bartocchini e A. Mantia, *Improvvisazione musicale. Manifesto futurista*, Declamato a Roma da F.T. Marinetti nella «Sala Bragaglia» il 1 marzo 1921; cfr. riproduzione in Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, cit., s.p. ma p. 375.

⁴⁵ *Ibid.*

proprie “leggi” e logiche poetiche, con la sfera sonica.

Di grande interesse è anche la distinzione proposta tra “stonatura naturale” e “stonatura artificiale”: «Otterremo così la stonatura naturale ben diversa dalla stonatura artificiale che molti musicisti preparano col concetto che l’Autore deve arricchire di stonature la propria originalità»⁴⁶. Questa formulazione, che di primo acchito può apparire bizzarra, trova una spiegazione in un’ottica audiotattile. La stonatura artificiale è l’infrazione alla norma sintattica, di tipo armonico-melodico, che si instaura all’interno del modello tradizionale mediologico della semiografia musicale. Per quanto eversiva e innovativa possa essere, essa appare nella sua essenza un’artificiale e indotta canalizzazione di una disposizione originale all’interno di un ordine convenzionale. Sovvertendo invece quest’ordinamento con l’introduzione di modelli creativi contestuali, incardinati nella fenomenologia esistenziale, si dovrebbero invece produrre in maniera del tutto naturale, e con carattere di inevitabilità, quelle incoerenze del sistema sintattico linguistico, in quanto non sarebbe possibile sottoporre al vaglio censorio della prospezione progettuale la logica delle combinazioni possibili di intervalli sonori. In altri termini, si permetterebbe la fuoriuscita dallo stesso sistema sonoro di riferimento con il libero esplicarsi della dissonanza, che rinverrebbe così nella casualità delle occorrenze contestuali la propria radice fenomenologica, anziché nell’artificiosa costruzione intenzionata dal compositore. (Probabilmente, i futuristi si sarebbero interessati oltremodo alle esperienze del *free jazz* statunitense e della *free music* europea dell’ultimo terzo del XX secolo).

La ricerca del nuovo era il fine degli improvvisatori futuristi, ma, per limiti storici, anch’essi finivano per rappresentarsi il “nuovo” in un’ottica passatista, non liberandosi dei vincoli cognitivi dell’ambiente mediologico della scrittura, con i connessi addentellati cognitivo-percettivi. La loro ricerca si fondava sul presupposto dei riferimenti normativi del codice sintattico della lingua musicale – ma anche della strutturazione dello stesso mondo sonoro – ereditati dalla tradizione europea, e su questi fattori cercavano di indirizzare la loro azione dissacratoria, postulando un nuovo universo di riferimenti sonori, con stonature “naturali” e intervento finanche della fenomenologia sonora naturale. Ma la problematicità di questa posizione si origina dal fatto che sia permanendo nell’ottica di un sovvertimento delle regole di articolazione e costruzione fraseologica sia se ci s’indirizza alla ricostituzione di un nuovo alfabeto su basi completamente differenti relativamente alla Materia dell’Espressione⁴⁷, pur sempre si continua ad operare in una stringa orizzontale, all’interno della dimensione sintattica, non andando a sceverare

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Cfr. L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.

quelle profondità microstrutturali che solo una considerazione processuale dell'agire musicale avrebbe potuto dispiegare (microentità che non a caso si costituiscono come fattori altamente pertinenti di strutturazione formale nelle musiche audiotattili). Ci stiamo riferendo, nella fattispecie, alla dimensione temporale e alle "figure" paradigmatiche audiotattili riconducibili alle nozioni antropologicamente *emic* di swing, groove, drive, ecc., ottenibili attraverso l'interazione dei modi di formare idiosincratici, condotti per mezzo dell'individuale indice formativo della medialità corporea, con le varie dimensioni dello scorrere temporale.

Questi concetti hanno avuto nelle musiche audiotattili delle precise concettualizzazioni e denominazioni etnoteoriche⁴⁸ da parte dei musicisti, più che dei trattati dottrinali. Di queste "figure" non si può dare scienza, però, se non passano al vaglio di una tecnologia che le fotografi sonicamente, ossia che ne fissi gli esiti in una dimensione di replicabilità esperienziale relativamente all'appercezione aurale. Come abbiamo visto, questo limite mediologico, per cause oggettive e motivazioni soggettivo-ideologiche, appariva insormontabile per i futuristi, e l'*Improvvisazione musicale. Manifesto futurista* ce ne dà, non a caso, un'ennesima esplicita attestazione. In conclusione del manifesto, infatti, si legge: «Per coloro che *poco futuristicamente* tengono a rigodere e immortalare le sensazioni artistiche vi sono i pianoforti registratori già efficaci e da perfezionarsi»⁴⁹ [corsivo nostro]. Si ribadisce come per i futuristi la ripulsa dell'eternizzazione e concrezione del fatto artistico in funzione di una logica museale, e/o eventualmente commerciale, facesse aggio su una considerazione mediologica funzionale alla documentazione di quegli aspetti processuali dell'agire musicale – dei quali le "figure" audiotattili appena citate rappresentano solo alcune tra le possibili occorrenze – cui altrimenti sarebbe stato precluso l'accesso allo status di oggetto epistemologico, inficiando così i presupposti stessi della ricerca.

Queste problematiche si ripropongono e s'intensificano indagando sui rapporti tra Futurismo e jazz. Infatti, la tensione futurista all'azione improvvisativa e il superamento della divisione dei ruoli tra compositore e interprete,

⁴⁸ Per la nozione di "etnoteoria" ci riferiamo in particolare alle ricerche di Giorgio Raimondo Cardona (cfr. in particolare *La foresta di piume. Manuale di etnoscienza*, Roma-Bari, Laterza, 1985).

⁴⁹ Bartoccini e Mantia, *Improvvisazione musicale. Manifesto futurista*, cit. I "pianoforti registratori" sono strumenti, prodotti sin dal 1904 dalla compagnia tedesca Welte, in grado di registrare su un rullo scorrevole di materiale cartaceo la traccia dei tasti premuti dal pianista nella fase esecutiva. Tali rulli, in funzione inversa, agendo con determinati dispositivi sui meccanismi di appositi pianoforti cosiddetti "pneumatici", o attraverso meccanismi da applicare alle tastiere di normali pianoforti, riproducevano il processo esecutivo in essi inscritto. (La compagnia Welte-Mignon registrò esecuzioni tuttora disponibili di Charles-Camille Saint-Saëns, Richard Strauss, Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, tra gli altri). Tale tecnologia di registrazione della *performance* fu introdotta negli USA nel 1911 (*hand played piano*), con esiti mediologici magnificati nella tradizione del cosiddetto *novelty piano* statunitense degli anni Venti, degli Edward Elzear "Zez" Confrey, Charley Straight, Max Kortlander e altri.

propugnato ne *La Musica Futurista. Manifesto tecnico* di Pratella, sembrano individuare proprio nel jazz la loro elettiva realizzazione. Occorre, però, definire preliminarmente cosa s'intenda (e soprattutto cosa intendessero i futuristi) per "jazz", circoscrivendo così il campo semantico ritagliato da tale significante; qui si profila una difficoltà critica molto più ostica di quanto possa sembrare. Ne *La musica dell'avvenire* (12 gennaio 1924) di Franco Casavola, vi è un'esplicita presa di posizione nei confronti del jazz: «Il jazz-band rappresenta oggi l'attuazione pratica, sebbene incompleta, dei nostri principi»⁵⁰. È del tutto rimarchevole il lucido atteggiamento di Casavola, tra i pochi in quel periodo a prendere in seria considerazione un linguaggio musicale ancora in formazione e non ben conosciuto, specie al di qua dell'Atlantico, e la sua connaturalità con le "degnità" teoriche del Futurismo. Ma accanto alla valorizzazione del jazz da parte di un Casavola, ecco scattare sardonico, trattando di improvvisazioni, il dileggio futurista di Bartoccini e Mantia, nei confronti «dell'artificio stupidissimo di creare una melodia e poi rivestirla alla moda»⁵¹: non c'è bisogno qui di notare che la quasi assoluta totalità della tradizione del jazz ha consegnato i propri capolavori mediante questo «artificio stupidissimo».

Anche in questo caso, del jazz vengono evidenziate le categorie apprensibili col *brainframe* scritturale, di tipo sintattico. Ma in fondo lo stesso Casavola, accanto alla vitalità improvvisativa, coglie del jazz i fattori meno specifici, come l'individuazione timbrica degli strumenti – espressione della soggettività agente – e la percussività, che il musicista pugliese riconduce al *topos*, piuttosto usurato per la verità, del macchinismo. Ma questi fattori, proprio per la loro connaturalità con il "sistema del contenuto" derivante dalla tradizione della progettazione musicale di lunga durata del *cum-ponere* su carta⁵², erano già entrati a far parte dell'armamentario costruttivo del modernismo musicale, confluendo nella tradizione *culta* occidentale e ponendo così i futuristi in una dimensione di scacco estetico: fallendo l'individuazione, anche in questo caso, dei veri portati della formatività audiotattile.

È curioso che proprio questi portati estetici audiotattili di cui stiamo trattando, con singolare coincidenza con quanto sin qui argomentato, siano stati acutamente enucleati da Daniele Lombardi, in base però a tutt'altre premesse argomentative, in un passo in cui stigmatizza l'assenza nella produzione musicale del Futurismo di elementi ed ambiti esperienziali che in altre branche

⁵⁰ F. Casavola, *La musica futurista. Manifesto futurista*, in «Futurismo», X, 11 dicembre 1924. Questo manifesto è la versione ridotta dell'articolo *La musica dell'avvenire*, in «L'Ambrosiano», III, 10, 12 gennaio 1924.

⁵¹ Bartoccini e Mantia, *Improvvisazione musicale. Manifesto futurista*, cit.

⁵² Cfr. la discussione di questi aspetti in Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, cit., pp. 91 ss.

della ricerca artistica erano stati esplorati con successo:

In Futurist music, the “implosion / explosion” evident in the paintings of Umberto Boccioni and Giacomo Balla was attempted, but the energizing of space and the sense of speed, the simultaneity and interaction found no suitable equivalent in the music. Poly-rhythmics sound like just another rhythmic composition, the result of the sum of the partial rhythms which constitute it; sound fragments, because of their linear nature, offer the listener “sequential” development, giving the impression of a series rather than the action of sounds⁵³.

Questo passo è la migliore chiarificazione di tutto il ragionamento che abbiamo sin qui condotto. Le categorie individuate da Lombardi nell'ambito delle arti visive, e considerate non attinte dalla musica futurista (se non inattingibili dall'esperienza musicale in sé: cfr. *infra*), hanno ciascuna un preciso corrispettivo nelle etnoteorie dei musicisti jazz statunitensi (ma la terminologia e gli apparati concettuali hanno avuto una diffusione planetaria, e contestualmente una vera e propria sistemazione teorica dottrinale *de facto*). Infatti, la «energizing of space» si può ricondurre ai fenomeni dello *swing* o *groove*; il «sense of speed» ad un cardine fondamentale di conduzione fraseologico-ritmico noto come *drive*; la «simultaneity» è data dallo svolgimento degli eventi simultanei nella creazione in tempo reale, intrinseca al jazz, e la «interaction» è l'*interplay*, altro centrale criterio della *performance* jazzistica e audiotattile in generale.

Un'ultima osservazione va proprio tributata alla questione della simultaneità, che è stata oggetto di approfondita riflessione specifica da parte di Lombardi. Abbiamo visto come questi stigmatizzi nelle opere di Pratella e di altri futuristi la sequenzialità, la quale esercita un'azione ingessante che impaccia, irrigidendo e vincolando la vocazione al simultaneismo vitalistico. Lombardi attribuisce questa condizione, però – e qui sta il punto –, ad un tratto ineludibile del sonoro stesso, ad un limite intrinseco alla fenomenologia stessa della *Zeitkunst*, svolgentesi nel tempo; inattingibile in quanto tale, quindi, e non implementabile in un programma operativo musicale:

Qui emerge la debolezza dell'espressione musicale intrinseca nella fisicità della sua manifestazione nel tempo, in quanto la compenetrazione tentata con l'esposizione di elementi in serie, anche se ravvicinata, provoca un ascolto che tende ad integrare una logica strutturale nascente invece di persistere nella disgregazione dei nessi. Non si ha quindi in musica niente di così forte come l'impatto visivo di un Balla o di un Boccioni, non solo per la diversa statura di artisti, ma anche, e soprattutto, perché l'arte spaziale può sintetizzare facilmente l'idea della simultaneità, quella temporale della musica no⁵⁴.

Ora, Lombardi si pone nel solco della riflessione leibniziana, per cui lo

⁵³ D. Lombardi, *Futurism and musical notes*, in «Artforum», XIX, 5, 1981, p. 46.

⁵⁴ Lombardi, *Il suono veloce*, cit., p. 88.

spazio e il tempo (e le arti che ne dipendono) attengono rispettivamente all'*ordo coexistentiae* e all'*ordo successionis*. Questa prospettiva si presta però ad ulteriori approfondimenti. Come ormai è facilmente desumibile dalla nostra impostazione, è chiaro che non imputiamo l'intrinseca sequenzialità, ontologicamente, alla dimensione di *Zeitkunst* della musica in sé, bensì ad un suo particolare modello di rappresentazione teoretica culturalmente determinato, situato nello spazio e nel tempo, di tipo mediologicamente "visivo", basato sulla logica semiografica e sul suo "sistema operativo". Questa logica rappresentazionale occidentale ha fornito una immagine del "suono organizzato" – nel senso di un modello epistemico che si costituisce come a priori trascendentale – in contro-fase con l'idea stessa della simultaneità e del dinamismo vitalistico. La struttura teorica trascendentale e la fenomenologia funzionale della musica che ci ha consegnato immensi capolavori nella tradizione d'arte occidentale dipendono da "una" specifica istanziazione delle svariate potenzialità culturali in cui è possibile oggettivare la poietica e la concettualizzazione musicale; esse non saturano tutte le possibili valenze, tralasciando notevoli campi di esperienza del sonoro, di cui le istanze promosse dalla ricerca futurista – e, nella fattispecie, la questione della simultaneità – sono un esempio.

Ma abbiamo visto come nella vitalità contestuale e fenomenologica delle musiche audiotattili tale simultaneità si realizzi sul piano esistenziale con la medesima necessità della "stonatura naturale", nella oggettiva compresenza polifonica e interattiva dei tracciati vitali – con la stessa interazione psico-fisica dei musicisti creatori – resi oggetto epistemico grazie ai processi tecnologici di cristallizzazione del divenire creativo. Questi processi di codifica neoauratica conferiscono alla direzione del tempo la possibilità della reversibilità ed anche di un vero e proprio "congelamento" nella fonofissazione, per cui è possibile isolare una particola temporale e immobilizzarla in una compresenza di eventi, in maniera assimilabile alle potenzialità offerte dalla elaborazione poietica nell'ordine delle coesistenze spaziali. Esiti operativi di questa prospettiva di conoscenza del sonoro sono attivi non solo nelle correnti pratiche cosiddette di "post-produzione" e campionamento sonoro – sulla scorta delle ricerche storiche di musica elettronica – ma si sono costituite a fondamento formale e estetico di capolavori della civiltà musicale audiotattile, da «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» [Parlophone PCS7017 (UK), 1967] dei Beatles a «Bitches Brew» [Columbia GP26, 1969] di Miles Davis.