

Lucia Ianniello

Futurismo e Jazz.

Occasione mancata o rapporto impossibile?

THE SOUND OF JAZZ - Sonorità peculiari, qualità di una diversità,
Tesi di Diploma Accademico di Primo Livello, Scuola di Jazz,
Conservatorio di Musica “Licinio Refice” di Frosinone, 2010, p.41

II.

Futurismo e Jazz.

Occasione mancata o rapporto impossibile?

2.1 Il secolo del rumore

Il centenario del manifesto futurista, celebrato durante lo scorso anno, e gli echi dei festeggiamenti non ancora sopiti (sono proliferate manifestazioni, mostre, concerti, incontri letterari e di poesia sonora, riedizioni letterarie, discografiche e nuove pubblicazioni sull'argomento), sono stati un forte stimolo per riflettere sui rapporti tra il movimento futurista ed il jazz nonché sull'importanza data dai futuristi all'affermazione di una "nuova timbrica" capace di esprimere al meglio il secolo della modernità. Ho trovato di fondamentale importanza, quindi, visitare alcune delle mostre dedicate.⁵⁰

Inoltre, il film "Vincere" del regista Marco Bellocchio presentato al festival di Cannes 2009, mi ha regalato immagini preziose e spunti di ricerca. Uno splendido "melodramma futurista" così com'è stato definito dalla critica, che sarà inserito nella *Morandini 2010* con cinque stellette, come anticipato dal suo curatore Morando Morandini. La poetica di Bellocchio costringe a fare

⁵⁰ Ecco le mostre che ho visitato:

- Futurismo100: Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia-Germania-Russia, a cura di Ester Coen, presso il MART di Rovereto (17 gennaio-7 giugno 2009);
- presentazione della Collezione Depero in occasione della riapertura della Casa d'Arte Futurista Depero a Rovereto, il 17 gennaio 2009;
- "Futurismo. Avanguardia-Avanguardie", a cura di Ester Coen, presso le Scuderie del Quirinale di Roma (20 febbraio-24 maggio 2009);
- "il Pentagramma Elettrico" Suoni, rumori e parole in libertà, a cura di Claudia Salaris, collezione Echaurren-Salaris, presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma (9 aprile-31 maggio 2009).

un tuffo in un passato scomodo e doloroso per il nostro paese, regala chiavi interpretative per contesti, altri, più recenti ma anche caratterizzati da un ciclico ritorno, in un paese ancora troppo intriso di provincialismo e di ignoranza.

Il futurismo, a differenza delle altre avanguardie artistiche d'inizio Novecento come l'espressionismo, il dadaismo e il surrealismo, si sviluppa solo in Italia e in Russia (in quest'ultima con connotazioni diverse), anche se era conosciuto nel resto d'Europa, specialmente in Francia.

Si afferma come moderna avanguardia organizzata, destabilizzando la tranquilla Italia giolittiana, per trasformare quella che era una fruizione privata dell'arte, in cosa pubblica e quindi popolare, trascinando in piazze, strade, teatri e gallerie la sua espressione provocatoria. Bisogna riconoscere al movimento la novità delle sue concezioni estetiche. Il culto della macchina da una parte, che portava con sé l'immagine della velocità, e la capacità di penetrare nei rapporti della moderna civiltà di massa grazie all'abilità nell'uso dei mezzi di comunicazione (telefono, giornali, comunicati, messaggi pubblicitari, grafica, nuova gestione dell'immagine pubblica, etc.) e l'interscambio tra le diverse forme espressive, vissute in forma collettiva. Il prodotto artistico non era più riservato all'esclusivo circuito della società borghese e, per la prima volta, veniva gestito con i modelli della propaganda adottati per il commercio e la politica.

Il rifiuto per il passato e lo spirito interventista (con l'eccezione di Aldo Palazzeschi che fu l'unico futurista noto contrario all'intervento nella Prima Guerra Mondiale), prima con l'adesione alla spedizione libica e poi con l'accanita partecipazione alla mobilitazione dell'Italia contro l'Austria e la Germania, sono stati il terreno su cui il futurismo italiano ha giocato il suo destino rivoluzionario, di fatto però, al servizio di una ideologia reazionaria come quella del fascismo. Questa è una vistosa eccezione tra le avanguardie novecentesche europee che storicamente trovano una collocazione naturale nelle politiche di sinistra, avanguardie nelle quali si propone in campo artistico un

modello culturale capace di abbattere le barriere di classe sociale e non di contribuire ad erigerle.

Il “rumorismo” rappresenta il filo teso che collega le ricerche sonore futuriste, molte volte condotte anche al di fuori del campo musicale in senso stretto, come ad esempio a proposito della danza, “La musica è fondamentale e incurabilmente passatista e perciò difficilmente utilizzabile nella danza futurista. Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, è diventato mediante l'onomatopeia uno degli elementi più dinamici della poesia futurista. Il rumore è il linguaggio della nuova vita umano-meccanica. La danza futurista sarà dunque accompagnata da rumori organizzati e dall'orchestra degli intonarumori inventati da Luigi Russolo.”⁵¹

È evidente ed intuitiva la tendenza da parte dei futuristi ad accogliere la nascente musica sincopata chiamata *Jazz Band* utilizzandola a modello, o quanto meno guardandola con simpatia; questa, infatti, si imponeva in Europa alla fine del primo dopoguerra quale emblema della vitalità e dell'ottimismo che accompagnavano l'espansione industriale americana.

Si vedrà, in seguito, come e per quali ragioni, il rapporto tra il movimento futurista e la musica afroamericana, sia stato, laddove riscontrabile, fugace e superficiale, e abbia dato luogo a comportamenti e azioni spesso in contraddizione tra loro.

2.2 Cenni storici

Il futurismo è stato un movimento di battaglia culturale, sintomatico di una situazione storica, nel quale sia pure confusamente si esprimevano alcune esigenze reali di un'epoca nuova, la necessità di trovare un'espressione ade-

⁵¹ Filippo Tommaso Marinetti, il *Manifesto della danza futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 8 luglio 1917.

guata ai tempi dell'avvento della modernità. È stato un fenomeno di elaborazione culturale globale, che ha coinvolto tutte le arti fino a investire la politica, il costume, la morale.

Dopo la proclamazione di Roma capitale (1870), l'Italia era precipitata in una grigia situazione di complessa burocratizzazione dei processi e di profondo provincialismo, nella pittura e nella musica dominavano personaggi accademici.⁵²

Contemporaneamente, la fine delle lotte per l'unità nazionale aveva portato in primo piano i problemi angosciosi del popolo espressi dal "verismo" sociale. All'inizio del secolo alcune riviste e gli uomini che gravitarono intorno ad esse tentarono di spezzare i limiti del provincialismo italiano nel campo della cultura, mettendo il nostro paese a contatto con le idee che circolavano in Europa: "La Critica" napoletana di Benedetto Croce, "Il Leonardo" fiorentino di Giovanni Papini entrambe fondate nel 1903; e ancora a Firenze, "La Voce" fondata nel 1908 e "Lacerba" nel 1913. Tali riviste toccarono e trattarono temi che furono assi portanti di un dibattito che non si può dire, ancora oggi, esaurito. Si accesero entusiasmi che incitavano a reagire contro l'ottusità della cultura e delle arti ufficiali; non mancarono faciloneria e diletterismo ma nemmeno serietà e impegno.

⁵² Anche se, in campo musicale, il provincialismo italiano è di gran lunga un fenomeno precedente e rimarrà un elemento che contraddistinguerà la cultura italiana rispetto a quella europea, limitando il campo al nostro continente. È del 1832 il viaggio di Hector Berlioz in Italia. Egli scrive: "...per i milanesi, come per i napoletani, i romani, i fiorentini e i genovesi, la musica non è altro che un'aria, un duetto o un trio ben cantati. Al di fuori di questo essi provano solo avversione e indifferenza. (...) Di tutti i popoli d'Europa, sono incline a considerarlo come il più inaccessibile all'aspetto evocativo e poetico dell'arte così come ad ogni concezione originale un po' elevata. Per gli italiani la musica è un piacere dei sensi, nient'altro. Verso questa bella manifestazione del pensiero essi non hanno più rispetto di quello che hanno per l'arte culinaria. Vogliono delle partiture che possano essere assimilate al primo colpo, senza riflettere, persino senza prestarvi attenzione, come farebbero con un piatto di maccheroni. (...) la minima innovazione imprevista nello stile melodico, nell'armonia, nel ritmo o nella strumentazione, li fa arrabbiare al punto che i *dilettanti* di Roma, all'apparizione del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, peraltro così interamente italiano, volevano linciare il giovane maestro per aver avuto l'insolenza di fare cose differenti da Paisiello. (...) A Roma, non mi è mai capitato di sorprendere un'intonazione armoniosa sulla bocca del popolo (...) Nei paesi la cui chiesa è sprovvista di organo e i cui abitanti non hanno rapporti con le grandi città è inutile cercare una traccia delle tanto vantate armonie, non ve n'è alcuna. (...) la tendenza incessante al genere buffo, che si fa sentire anche nelle scene di pathos; e infine tutti quegli abusi che hanno reso la melodia, l'armonia, il movimento, il ritmo, la strumentazione, le modulazioni, il dramma, la messa in scena, la poesia, il poeta e il compositore schiavi umiliati dei cantanti.", Hector Berlioz, *Viaggio musicale in Italia*, FBE Edizioni, Milano 2006, pagg. 98-103. Sembra di poter ascoltare gli echi del mito di Marsia, della supremazia del linguaggio al suono strumentale.

È in questo clima che nasce il futurismo, in antitesi all'arte ufficiale e al verismo umanitaristico, come aspirazione della modernità, con la pubblicazione del primo Manifesto Futurista di Filippo Tommaso Marinetti su "Le Figaro" di Parigi il 20 febbraio 1909. Tra i primi esponenti oltre Marinetti si ricordano: Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Gino Severini, Francesco Ballilla Pratella, Antonio Sant'Elia.

Molti futuristi venivano dai movimenti anarchici, anarco-sindacalisti e poi anche comunisti, oltre che dalle fila del nazionalismo, cieco, isterico, estremizzato dalle teorie della "volontà di potenza" che molti mezzi di comunicazione divulgavano. L'alba della guerra di Libia (1911-1912) fu salutata da Marinetti e dai suoi amici come una "grande ora futurista", ma quella guerra non doveva essere per l'Italia che il preludio alla Prima Guerra Mondiale.

In occasione del conflitto, i temi futuristi dell'esaltazione della macchina, del modernismo e della velocità, finirono con l'identificarsi con le tesi della più spregiudicata borghesia del Nord, la quale, per evidenti ragioni d'interesse economico, voleva l'intervento in guerra. Non per nulla la capitale del futurismo fu Milano. In un sol colpo tramontavano l'antiborghesia e le nostalgie anarchiche e socialiste. "Oggi" scriveva Carrà "il borghese favorevole alla guerra è certamente più rivoluzionario di quello neutralista. Egli arrischia e opera: dunque è un rivoluzionario, mentre il cosiddetto anarchico è nocivo alla vita e al progresso perché nulla alla vita e al progresso sacrifica in realtà".⁵³

Quando Marinetti si recò in Russia nel 1913, i futuristi russi lo fischiavano come un rappresentante della borghesia bellicista. A differenza di Marinetti, Vladimir Majakovskij, che era su posizioni socialiste molto avanzate, era un grande nemico della guerra. In Russia, il gruppo di Majakovskij, pur avendo beneficiato di molti impulsi del futurismo italiano, aveva alcune idee basilari molto più coerenti del gruppo di Marinetti.

⁵³ Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, quarantunesima edizione 2008 (prima edizione 1986), pag. 242.

Marinetti e Benito Mussolini, il quale repentinamente abbandonò gli ideali socialisti facendo propri i programmi politici futuristi, utilizzarono la Prima Guerra Mondiale come palcoscenico; esaltati dalla stampa nazionalistica recitavano con la massima pubblicità le parti che si erano scelte. Furono molte le connessioni che avvicinarono futurismo e fascismo, ma c'è un aspetto che non si può non sottolineare, rappresentato dal contributo del futurismo alla formazione dello *stile fascista*. Nella fase originaria tale stile fu largamente mutuato dal futurismo, vedi l'idea della virilità e dell'antagonismo. Dai taccuini mussoliniani,⁵⁴ si legge "Il Führer sbaglia quando accusa di levantinismo e sin di extra-arianesimo, il futurismo italiano e la sua più importante propaggine: il futurismo russo. Il Führer ragiona, talvolta, come il signor Lenin che considerava l'avanguardia letteraria bolscevica composta da eminenti cretini. Senza il futurismo, gli "ismi" che vi ho citato non sarebbero mai nati. Oserei dire che, senza il futurismo, il fascismo non avrebbe potuto costituirsi in avanguardia della reale rivoluzione italiana."⁵⁵

Ma con il tempo lo stile futurista incorporato dal fascismo si alterò. "Mussolini" dice Bellocchio in un'intervista pubblicata sul settimanale Left, "dopo la rottura con i socialisti e con la svolta interventista, si avvicina ai futuristi (...) lo utilizza, come altre idee, per pura convenienza. Poi quando arriva al potere, ritorna alla tradizione e lo svuota anche di quei contenuti che potevano essere ritenuti rivoluzionari, ripristinando quell'idea molto reazionaria di famiglia e di donna".⁵⁶

Dopo il congresso fascista di Milano del 1920, Marinetti e altri futuristi si dimisero dai Fasci di combattimento (nei quali i Fasci politici futuristi, fondati nel 1918, erano confluiti l'anno successivo) perché ritenevano che il fascismo fosse diventato conservatore e monarchico e che la svolta a destra di Mus-

⁵⁴ Yvon De Begnac, *Taccuini mussoliniani*, Il Mulino, Bologna 1990.

⁵⁵ Stefano Biguzzi, *L'orchestra del duce*, UTET Libreria, Torino 2003, pag.108.

⁵⁶ Intervista a Marco Bellocchio di Luca Inglese, *La mia Ida un'eroina come Medea*, Left n.20, 22 maggio 2009, pag. 19.

solini rendeva impossibile la convivenza con i loro ideali rivoluzionari, repubblicani e ferocemente anticattolici.

Con lo scoppio della guerra i primi futuristi avevano concluso la loro esperienza, lasciandosi alle spalle grandi contraddizioni. Carrà lascia il movimento nel 1916 per la pittura metafisica e scriverà nel volume *Pittura Metafisica* di “nostro carattere antico”, di “tradizione”, di “valori figurativi nazionali” e non più di “velocità” e “futuro”. Si allontanarono Soffici, Sironi, Severini. Balla procedeva incerto e stanco. Boccioni morì nel 1916, pochi giorni dopo aver scritto di una sua profonda crisi “da questa esistenza io uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte...esiste solo l’arte”.⁵⁷ Nello stesso anno Sant’Elia rimase ucciso in combattimento.

Si sviluppò un “secondo futurismo” soprattutto tra il 1920 e il ’28 ma non ebbe l’importanza e la forza del primo. Tra gli esponenti: Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Luigi Colombo detto Fillia, Franco Casavola, Silvio Mix, Francesco Cangiullo e i fratelli Bragaglia. Marinetti si trascinava dietro squadre rumorose di ragazzotti di provincia, lanciava proclami per tutte le stagioni e in breve tempo pochi continuarono a interessarsi a lui. Nessuno dei problemi che stavano agitando la storia delle avanguardie europee sfiorava il futurismo italiano. Delle idee, degli atteggiamenti, del ribellismo dell’anteguerra erano rimasti solo la vena nazionalistica e un generico mito della modernità.

Il regime cominciò a considerare il futurismo, al quale comunque doveva tanto, una reliquia alla quale si può anche rendere un convenzionale omaggio. Perché il fascismo, ormai partito di governo, aveva piuttosto bisogno di una restaurazione neoclassica, accademica, celebrativa di tutte le arti. Esattamente ciò che avevano contestato i futuristi fin dai loro primi passi.

Mussolini celebrò Marinetti facendolo accademico d’Italia; così, mentre altrove le avanguardie si erano sviluppate nell’opposizione, in Italia il futuri-

⁵⁷ Mario de Micheli, cit., pag. 243.

smo si era identificato con l'aspetto più nero della reazione fino a restarne soffocato. La fine di Marinetti, fedele alla Repubblica di Salò, è il triste simbolo di una parabola discendente.

I futuristi hanno commesso l'errore di sottovalutare le esigenze dell'uomo nuovo che proponevano, nell'ingranaggio dell'era meccanica. Un po' come mettere l'uomo e la tecnica sullo stesso piano. Anzi, peggio. Questa analogia tra l'uomo e la macchina recava in sé la distruzione della valorizzazione della psicologia umana. Marinetti, infatti, proponeva l'introduzione della "fisicofollia" a teatro, dove tutto si riduce alla provocazione spicciola di attività istintuale fra spettatori presi nella rete dei riflessi condizionati. Venivano di fatto messi da parte i sentimenti e gli affetti, "veleni corrosivi" dicevano, e si affermava una mentalità materialistica, fino al punto di scrivere al primo punto delle conclusioni futuriste del manifesto sul "genio artistico", le seguenti parole: "L'arte è una secrezione cerebrale esattamente misurabile".⁵⁸ Solo Boccioni dimostrò maggiore sensibilità in tal senso, ma il suo contributo fu troppo breve. Scomparve prematuramente.

2.3 La Musica futurista

Tra le varie crisi che maturano alla fine del diciannovesimo secolo nelle arti, quella del linguaggio armonico-tonale nella musica è forse la più sentita. Il ruolo sempre più forte delle dissonanze, le cadenze senza risoluzioni, tra le altre cose, certamente angosciarono l'uomo appena nato del ventesimo secolo. Arnold Schoenberg individua prima il superamento della tonalità e poi la tecnica di composizione seriale dodecafonica, Claude Debussy indebolirà l'impianto tonale attraverso l'uso della modalità, Béla Bartók cercherà nuova

⁵⁸ Bruno Corradini e Emilio Settimelli, *Pesi, Misure e Prezzi del Genio Artistico, Manifesto futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 marzo 1914.

linfa nella melodia popolare e altrettanto farà Igor Stravinskij per poi, in seguito rivisitare in chiave neoclassica la civiltà musicale occidentale.

Ma come sempre nell'”italietta provinciale” arriveranno solo gli echi delle ricerche e delle soluzioni maturate a livello europeo. Si vivono gli ultimi fasti del melodramma, la tradizione strumentale ottocentesca è pressoché inesistente e i giovani compositori come Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Ottorino Respighi, cercheranno con percorsi autonomi risultati individuali, nel tentativo di restituire all'Italia un repertorio strumentale. La pubblicazione dei manifesti della musica futurista avviene in questo contesto.

La nascita del futurismo sonoro è stata sempre identificata con il nome di Francesco Balilla Pratella, allievo di Pietro Mascagni, ma bisognerebbe dire che l'esperienza futurista per il musicista romagnolo è solo una breve parentesi, anche non del tutto convincente, continuamente provocato da Marinetti che aveva in mente una musica diversa al servizio delle sue ideologie e che lo inviterà ad osare sempre di più. Pratella ha nutrito interessi più ampi, è la musica popolare che diventerà il suo credo estetico-compositivo. Massimo Mila definirà Pratella un musicista passatista “buona pasta di musicista tradizionale”⁵⁹, quanto alla sua militanza essa si limita a formulazioni teoriche abbastanza generiche che nella pratica non troveranno piena attuazione.

Incontrerà Marinetti nel 1910 e, nello stesso anno, firmerà il *Manifesto dei Musicisti Futuristi* al quale ne faranno seguito altri due negli anni 1911-12. I temi centrali sono la lotta contro i licei, i conservatori, le accademie, la persona del critico musicale, i concorsi; si respingono le opere vecchie per formare un nuovo gusto musicale futurista; si teorizza l'uso dell'enaarmonia (più correttamente oggi parleremmo di microtonalità) e si esorta all'intuizione libera di relazioni ritmiche istintive e simpatiche.

L'Inno alla vita è la prima composizione di Pratella che aderisce ai principi musicali futuristi, sarà presentato al Teatro Costanzi di Roma il 21 feb-

⁵⁹ Stefano Bianchi, *La musica futurista: ricerche e documenti*, Libreria musicale italiana, Lucca 1995, pag. 16.

braio 1913. Nello stesso anno comincia a comporre l'opera *L'aviatore Dro*, nella quale introduce un'orchestra mista di strumenti tradizionali e di intonarumori; finisce di comporla nel 1920 e andrà in scena il 4 settembre 1920 al Teatro Rossini di Lugo di Romagna. L'opera è stata riproposta nel 1996, dopo settantacinque anni dal suo debutto, nel medesimo teatro, dall' Orchestra sinfonica dell' Emilia Romagna diretta da Gianandrea Gavazzeni e Paolo Carignani, con la regia di di Sylvano Bussotti.

Più incline ad accettare provocazioni è il pittore Luigi Russolo che da “non musicista” è in una condizione di incosciente libertà che gli consente di diventare quel “vero rompicollo” auspicato da Marinetti per ottenere risultati geniali e nuovi.

Russolo dedicherà più di un decennio alla ricerca sui rumori, la nuova “arte dei rumori”. Il rumore si accompagna al movimento, alla velocità, come il silenzio alla staticità. Nelle teorie dei futuristi c'è un preciso parallelismo tra il mondo acustico e quello visivo e cinetico. Russolo classifica i suoni in sei famiglie e teorizza la possibilità di intonarli. “La novità di Russolo stava nella convinzione di poter affrontare direttamente il termine della rappresentazione nella sua estrinsecazione sonora, cioè nella creazione e nell'organizzazione del rumore mediante «appositi meccanismi» in grado di riprodurre il ventaglio delle possibilità rumoristiche ordinate in sei «famiglie» così elencate:

1. Rombi, Tuoni, Scoppi, Scrosci, Tonfi, Boati
2. Fischi, Sibili, Sbuffi
3. Bisbigli, Mormorii, Borbottii, Brusii, Gorgoglii
4. Stridori, Scricchiolii, Fruscii, Ronzii, Crepitii, Stropiccii
5. Rumori ottenuti a percussione su metalli, legni, pelli, pietre, terracotte, ecc.
6. Voci di animali e di uomini: Gridi, Strilli, Gemiti, Urla, Ululati, Risate, Rantoli, Singhiozzi ⁶⁰

⁶⁰ Daniele Lombardi e Carlo Piccardi, *RUMORI FUTURISTI Studi e Immagini sulla Musica Futurista*, Vallecchi, Firenze 2003-2004, pag. 20.

Il passaggio alla realizzazione delle apparecchiature in grado di riprodurre e intonare i rumori avvenne a partire dal giugno del 1913, in particolare Russolo partecipò con il primo ronzatore alla serata futurista al Teatro Storchi di Modena. Nell'anno successivo ci fu la sua direzione del "Grande concerto futurista d'intonarumori", al Teatro dal Verme di Milano, durante il quale vennero esibiti diciotto intonarumori; l'evento provocò uno dei più violenti tafferugli tra il pubblico ed i futuristi che il movimento abbia poi conosciuto. Russolo parteciperà a svariati concerti al Coliseum di Londra.

L'incontro con Igor Stravinskij per uno studio ravvicinato di questi strumenti avverrà nel 1915 a Milano a casa di Marinetti, presenti tra gli altri: Umberto Boccioni, Francesco Cangiullo, Sergej Prokofiev, Sergej Diaghilev, Carlo Carrà e Francesco Pratella. Sarà questo un incontro descritto dai presenti e da numerosi posteri italiani come importante per l'interesse che gli intonarumori avrebbero suscitato in Stravinski, c'è chi fa riferimento a un "irrefrenabile entusiasmo"⁶¹ da parte di Stravinski.

Di vero c'è che Stravinski non li adoperò in nessuna sua opera. Ricorderà, negli anni Cinquanta, l'avvenimento in maniera sbrigativa e prendendone le distanze: "Durante una delle mie visite milanesi, Marinetti, Russolo, uomo geniale e tranquillo ma con barba e capelli indiavolati, e Pratella, un altro intonarumori, mi offrirono una dimostrazione della loro "Musica Futurista", Cinque grammofoni su cinque tavolini in una grande stanza pressochè vuota emettevano rumori digestivi, statici, ecc., notevolmente simili alla musique concrete di sette o otto anni fa (quindi forse erano dopo tutto dei futuristi; o forse i futuristi non sono abbastanza progressivi). Feci finta di esserne entusiasta e dissi loro che gruppi di cinque grammofoni con una simile musica, prodotti in massa, si sarebbero di certo venduti come i pianoforti da concerto Steinway".⁶²

⁶¹ Claudia Salaris, *Pentagramma Elettrico Suoni, rumori e parole in libertà*, Gli Ori, Pistoia 2009, pag.17.

⁶² Igor Stravinsky e Robert Craft, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino 1977 (Prima edizione in lingua inglese 1958), pag. 65.

Anche Pratella, nel salutare l'invenzione dell'amico, non nasconde delle riserve. Sergej Prokofiev, dal canto suo, scrive in un articolo su "Muzyka" del 1915, della sua perplessità circa "l'indeterminatezza dell'intonazione". Edgard Varèse denuncia nel 1917 "in una celebre polemica: «Perché futuristi italiani riproducete servilmente la trepidazione della nostra vita quotidiana in ciò che essa ha di superficiale e fastidioso? Io sogno strumenti obbedienti al mio pensiero - e che con l'apporto di un fiorire di timbri insospettati si prestino alle combinazioni che mi piacerà imporre loro e si pieghino all'esigenza del mio ritmo interiore»»⁶³

Si è parlato di contraddizioni... negli anni trenta Russolo abbandona l'attività musicale per occuparsi di scienze occulte.

Francesco Cangiullo pubblicò nel 1916 il fascicolo *Piedigrotta Cangiullo*, un testo parolibero ispirato all'omonima festa napoletana. Durante una rappresentazione presso la galleria di Giuseppe Sprovieri a Roma, furono utilizzati strumenti "rumoristici" come lo *scetavajasse*, il *triccaballacche*, la *tofa*, il *putipù*, la *caccavella* o *pernacchiatore*. La musica di *Piedigrotta Cangiullo* fu scritta da Franco Casavola. Con Cangiullo "entra a far parte del futurismo quel popolare e pirotecnico universo delle sonorità partenopee che va dal frastuono primitivo, umoristico e onomatopeico, prodotto da questi elementari arnesi nelle feste popolari, ai facili motivetti e al *café-chantant* (...) Va peraltro sottolineato che gli spettacoli futuristi nella galleria di Sprovieri stabiliscono il codice stesso della teatralità d'avanguardia, anticipando le performance più tardi realizzate nel Cabaret Voltaire di Zurigo dai dadaisti Hugo Ball e Tristan Tzara..."⁶⁴

L'attività futurista del musicista pugliese, Franco Casavola, si può circoscrivere all'interno degli anni Venti. Il suo contributo è quello più interessante da un punto di vista della ricerca di nessi con il jazz. Allievo di Ottorino Respighi, è un musicista di cultura conservatrice ma aperto alle suggestioni inno-

⁶³ Daniele Lombardi e Carlo Piccardi, cit., pag.23.

⁶⁴ Claudia Salaris, cit., pag. 21.

vative tanto da stilare ben quattro manifesti sulla musica futurista (1924). Secondo Casavola la musica è movimento, “la mia musica si basa sul ritmo, si sviluppa su degli ostinati”; inoltre identifica l’esecutore con il creatore, mentre considera il *jazz-band* come la più attuale concretizzazione dei principi estetici della musica futurista.

Nel 1922 Casavola realizza *Fantasia meccanica*, le musiche de il *Ballo meccanico Futurista*, una polifonia ritmica di motori fatta con due motociclette e due ballerini (*Costume Meccanico e Fantoccio Umano*), presso il Circolo delle Cronache di Attualità, Casa D’Arte Bragaglia, a Roma, e *La danza dell’elica*.

Sull’indagine del rapporto uomo-macchina vanno ricordati i successivi lavori di altri musicisti non futuristi: *Ballet Mécanique* (1925), con musiche di George Antheil e regia di Ferdinand Léger e *La Danza delle Macchine* (1927), di Nikolaj Foregger con musiche di J.A.Kliun.

Nel 1924 Franco Casavola si cimenterà con la prosa, con il volume *Avviamento alla pazzzzia*.

Riguardo all’Opera, egli suggerisce di sostituirla con nuove forme teatrali-musicali “In questo sostanziale ripudio dell’opera è da vedere la fondamentale differenza tra Casavola e Francesco Balilla Pratella. Ed è una differenza di non poco conto, perché consente a Casavola di collaborare ai tentativi di rinnovamento del teatro che il futurismo compirà nel dopoguerra, mentre Pratella tenderà a distaccarsene, per ritrovare la sua più profonda identità culturale nell’approfondimento del folklore della sua terra.”⁶⁵

Anche il musicista pugliese, alla fine degli anni Venti, abbandona drasticamente le idee di Marinetti e dirà di aver distrutto tutte le sue opere nate come musica futurista, cosa che si è rivelata in seguito non del tutto esatta perché esiste un Archivio Franco Casavola presso la Biblioteca-Archivio Provinciale

⁶⁵ Salvatore Colazzo, *Estasi Brevi Futuristi di Puglia: Casavola, Luciani e gli altri*, Amaltea Edizioni, Lecce 2005, Pag.36.

De Gemmis di Bari (l'entità del materiale strettamente musicale andrebbe però verificata).

Ma si può parlare di una vera e propria “musica futurista”? Al di là della componente “rumoristica”, che non ha avuto un particolare seguito nella sua applicazione (gli intonarumori originali sono andati tutti distrutti; in alcuni casi come nell'*Aviatore Dro* di Pratella la funzione non è l'applicazione musicale ma proprio quella rumoristica, in maniera descrittiva come è il caso del rumore del motore), la produzione artistica non è riuscita ad emergere con una sua reale capacità innovativa in alternativa alla musica esistente. Inoltre, nessuno dei musicisti futuristi si è imposto con una sua identità peculiare né con un'attività ed un linguaggio distintivi o particolarmente efficaci.

Spesso i futuristi sono stati criticati per i loro atteggiamenti troppo disinvolti che venivano letti come dilettanteschi e superficiali piuttosto che innovativi e di rottura. La loro musica è stata principalmente caratterizzata da eventi onomatopeici, da gestualità e movimenti declamatori, nonché da un alto contenuto di poesia sonora. Forse è in questo approccio estetico, poco formale ma ancor più poco sostanziale che vanno identificate le ragioni di un così rapido tramonto.

Il musicista Alfredo Casella, nella sua veste di grande sperimentatore del primo dopoguerra, prese le distanze in maniera netta dal movimento, diffidando pubblicamente (in un articolo sulla sua rivista *Ars Nova* del marzo 1919) chiunque a considerare sia se stesso che la sua rivista coinvolti con il movimento futurista.

Si può, d'altro canto, affermare che è con Igor Stravinsky, un personaggio non propriamente vicino al futurismo, con molta della sua musica, che si manifestano tutti quegli elementi armonici, ritmici e timbrici, che potrebbero essere considerati la massima espressione dei principi presenti nei manifesti musicali del futurismo.

2.4 I rapporti con il jazz

L’Africa e la cultura riconducibile al Continente Nero fu una notevole fascinazione per i futuristi. Il jazz era uno degli ingredienti della moderna macchina per la diffusione delle informazioni che venivano dall’altra parte dell’oceano. Qualunque fosse, il giudizio dato al jazz ne celava sempre uno sulla modernità. Marinetti amava raccontare della balia sudanese che lo aveva allattato ad Alessandria d’Egitto. Nel 1926 sulla Rivista *Le Grandi Novelle*, si leggeva “...lo affidarono ad una balia nera che gli pompò nel sangue nera frenesia da Jazz-Band (...) anche oggi, fra tutte le definizioni che gli hanno incolate preferisce *Caffeina d’Europa*”. Sarà L’Africa l’ambientazione del suo romanzo “*Mafarka il futurista*” scritto nel 1909 e suggestioni africane saranno presenti in tutta la sua opera.

Nel 1913 Marinetti firma il manifesto *Il Futurismo esalta il Teatro di Varietà* che definisce “scuola di sottigliezza e di sintesi musicali”, per i suoi “giocolieri musicali e i suoi eccentrici americani.”

Nel manifesto *La danza futurista* del 1917 Marinetti dichiara che alle danze passatiste “noi futuristi preferiamo Loïe-Fuller e il *cake-walk* dei negri”.

Nel manifesto *L’improvvisazione musicale* del 1921 s’inneggia all’uso dell’*improvvisazione* e si fa riferimento all’arte come divenire senza però citare alcuna prassi specifica.

Nello stesso anno, Virgilio Mortari, compositore che per un breve periodo si accostò al movimento, scrisse il *Fox-trot del Teatro della Sorpresa*. Lo spartito si presenta con un pentagramma a linee ondulate, sul quale sono disegnate delle figurine bizzarre. Il manifesto *Il Teatro della Sorpresa*, pubblicato da Marinetti e Cangiullo nel 1921, propone una formula di spettacolo interdisciplinare con musiche, balletti, poesia, declamazioni. “Tra le trovate: l’orchestra vocale, formata da compassati signori che con la voce imitano il suono di trombe e tromboni; il «dimenticatore», al posto del suggeritore, che

ce la mette tutta per confondere gli attori e fargli dimenticare la parte; l'orchestra sparpagliata in platea; gli attori che recitano in mezzo al pubblico e via dicendo. Il programma varia in continuazione, proprio per alimentare il senso di sorpresa.⁶⁶



Figura 8. Copertina e prima pagina dello spartito del *Fox-trot del Teatro della Sorpresa* di Virgilio Mortari (1921)

In un'interessante intervista rilasciata dall'autore del *Fox-trot del Teatro della Sorpresa*, Virgilio Mortari, a Stefano Ragni, si legge "Marinetti era un uomo straordinario, aveva un fascino incredibile e ci ha accalappiato tutti. Ho scritto per lui un "fox-trot" nel 1922, se non vado errato. Niente di speciale questo pezzettino; (...) A parte il fatto che, fra l'altro, lui ne capiva molto poco di musica. Ha accolto nel gruppo Pratella che era un buon compositore tradizionale, una persona simpatica che ha fatto delle liriche per canto e pianoforte che ho accompagnato tante volte: ma, lui, con il Futurismo non aveva niente da spartire. Allora noi in Italia avevamo Casella, Malipiero e Pizzetti, ma Ma-

⁶⁶ Claudia Salaris, cit., pag. 22.

rinetti portava molto questo Pratella (...) Ogni volta che un Intonarumori usciva per essere usato in qualche concerto tornava rotto e ammaccato, e il povero Russolo doveva aggiustarlo (...) il suono non veniva distrutto, ma era cercato in un campo nel quale la musica tradizionale non lo riconosceva. Però era una soluzione tutto sommato troppo musicale; i rumori erano, in realtà, piuttosto intonati: in fondo è quanto in seguito ha fatto Cage. (...) Noi non eravamo assolutamente d'accordo (al sostegno di Marinetti per la musica e le idee di Pratella) e preferivamo Stravinsky, e della canzone popolare non ci importava niente. In questo senso naturalistico-italiano Marinetti aveva legato la musica dei futuristi a Pratella, ma le sue preferenze, molto probabilmente, erano addirittura per la canzone napoletana.”⁶⁷

Sembra delinearsi, in Marinetti, un personaggio affascinante che faceva leva sugli entusiasmi giovanili dei suoi “discepoli”. Le stesse parole di Mortari, confermerebbero un suo approccio, soprattutto in campo musicale, molto superficiale e forse anche opportunista.

Nel 1923 a Rovereto presso la sua Casa d'Arte, Depero terrà una grande festa, organizzata allo scopo di *travasare l'oro dalle tasche dei borghesi alle sue*,⁶⁸ nell'ambito della quale si esibì una jazz-band messa su dagli amici dell'artista. Tra questi il futuro giornalista, musicologo e pittore Carlo Belli che racconta: ”Ricordo ancora il titolo di un *blues*: si chiamava *Batavia*. Era certamente uno dei tre o quattro primi fox giunti in Italia dall'America...”⁶⁹

Nello stesso anno la Compagnia del Teatro Semifuturista diretta da Sofronio Pocarini annovera al proprio interno una *Original American Jazz-Band*, diretta da tale M° Federico Polli.

⁶⁷ Stefano Ragni, *Intervista a Virgilio Mortari, L'avventura futurista*, MUSIC@, Anno IV, n.11, gennaio-febbraio 2009, pag.41. L'intervista è apparsa sul numero di ottobre del 1988, del mensile *PIANO TIME*.

⁶⁸ Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura del Novecento italiano*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano 1999, pag. 57.

⁶⁹ Giorgio Rimondi, cit., pag. 60.



Figura 9. Frontespizio del programma della
Compagnia del Teatro Semifuturista

Nel 1924 Franco Casavola pubblica i suoi quattro manifesti sulla musica. Nel primo, *La Musica Futurista*, scrive: “La musica futurista consiste in un nuovo rapporto tra ritmo, canto e armonia (...) Ideale futurista: identificare l’esecutore con il creatore, portare l’improvvisazione nell’insieme orchestrale. Però l’orchestra non deve essere composta di famiglie di strumenti, ma di individui, differenti gli uni dagli altri, nel carattere, nel timbro, nella espressione. L’estemporaneità, elemento germinale della musica, concepita come la vera arte della eloquenza, libera la musica dalle forme e dai modi tradizionali. Il jazz-band rappresenta, oggi, l’attuazione pratica, sebbene incompleta, dei nostri principi: la individualità del canto dei suoi strumenti, che riuniscono per la prima volta elementi sonori di differente carattere; la persistenza dei suoi ritmi, decisi e necessari, costituiscono la base della musica futurista. Diamo a ciascuna voce nel canto un’individualità libera, improvvisatrice: dall’insieme

non prevedibile, nei rapporti improvvisi ed inimitabili, avrà vita il nuovo canto, ricco e profondo come l'anima della folla".⁷⁰

Casavola è l'unico compositore futurista che sperimenterà l'utilizzo di elementi musicali provenienti dalla musica sincopata. Lo farà con il balletto *Hop Frog* pensato per il Teatro Sperimentale degli Indipendenti fondato da Anton Giulio Bragaglia dove, in particolare nella *Danza delle Scimmie*, è presente il tipico schema ritmico del ragtime 3+3+2. *Hop Frog* è tratto da un racconto di Edgar Allan Poe e rappresenta una variante del tema della maschera, ricorrente nel primo Novecento italiano. "La musica pensata da Casavola riesce sempre a creare un contrappunto a volte ironico, altre volte grottesco (...) La *Danza delle Scimmie* appare particolarmente riuscita per quel suo giocare con la goffaggine dei movimenti di questi uomini che si divertono mascherandosi a regredire ad uno stato umanoide, dove, liberati dai gravami della loro coscienza, si esaltano puramente della vita."⁷¹

Il musicista pugliese stabilirà il nesso tra l'estetica della macchina ed i ritmi del jazz, incontrando però la ferma opposizione di due futuristi come Mario Carli e Emilio Settimelli che, invece, consideravano il jazz come un genere inferiore.

Casavola nel 1927 prenderà le distanze dal movimento, e da quel momento il jazz rimarrà presente nel futurismo solo come suggestione letteraria.

I ballerini saranno spesso soggetti pittorici. Josephine Baker e la negritudine affascineranno per anni gli scrittori. Tra i vari articoli e pubblicazioni si ricordano: *Aria di Jazz*, parole in libertà di Vladimiro Miletta, 1934; il *Poema del Candore Negro* di Farfa, 1935; i numerosi scritti apparsi sul periodico napoletano *Il Clackson. Avvisatore quindicinale delle velocità letterarie*.

Sul finire degli anni Venti, inizia a manifestarsi una certa ostilità da parte del regime nei confronti del jazz e in generale della diffusa esterofilia, nel

⁷⁰ Franco Casavola, *La Musica Futurista, Manifesto futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 dicembre 1924.

⁷¹ Salvatore Colazzo, cit. pag. 55.

segno del nazionalismo autarchico, del perbenismo e del ritorno ai classici valori borghesi. Si cercò di impedirne la diffusione, isolando il jazz proprio nel momento in cui il fenomeno era diventato la nuova febbre europea.

Nella tarda parabola futurista, in linea con la politica razziale fascista, si concretizzarono subito risposte inequivocabili, come la sconfessione della musica *negra*.

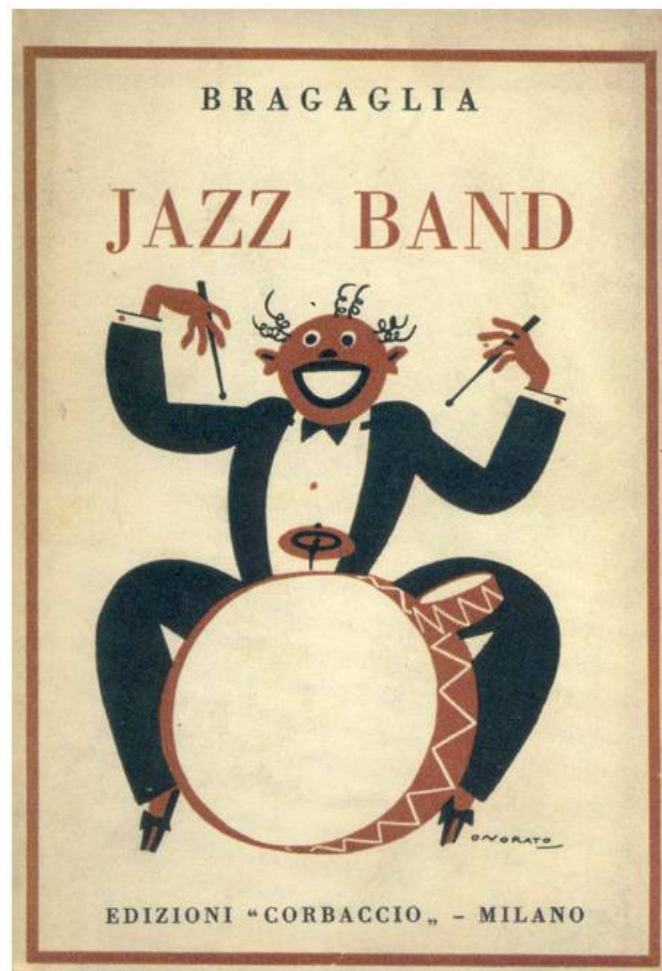


Figura 10. Copertina del libro di Anton Giulio Bragaglia *JAZZ BAND* (1929)

Nel 1929 Anton Giulio Bragaglia pubblica *Jazz Band*, un astioso saggio contro il jazz scritto probabilmente per acquisire il favore delle gerarchie fasciste. Particolarmente grottesche risuonano le considerazioni di Bragaglia nei confronti del neonato figlio di Benito Mussolini, Romano, che diventerà un noto pianista di jazz: “La culla del piccolo Romano, nella natia Romagna, ha cominciato ad oscillare all’ombra della quercia tradizionale piantata dalle mani

stesse del Padre. Oh simbolo magico del mito. Altrove genitori infetti da snobita esterofilia avrebbero convocato miss e damerini per strofinarli al suono di un cacofonico jazz americano”.⁷²

La pretestuosità delle argomentazioni di Bragaglia può essere evidenziata dal fatto che l’anno successivo metterà in scena *L’opera da tre soldi* di Bertolt Brecht e Kurt Weill con il titolo imposto da Mussolini “La veglia dei lestofanti” pubblicizzandola come commedia jazz.



Figura 11. Locandina dello spettacolo curato da Anton Giulio Bragaglia *La veglia dei Lestofanti* (1930)

Nel 1927 Russolo pubblica sulla rivista *La Fiera Letteraria* una riflessione sul futurismo e il jazz dai toni imbarazzanti, visto che asserisce che il jazz è solo la copia della musica futurista che invece, incompresa, ne anticiperebbe i contenuti.

⁷² Carlo Ravasio in «Il Popolo d’Italia», riportato in Vittorio Franchini, *Gorni Kramer, una vita per la musica*, Fondazione Sanguanini Rivarolo, Rivarolo Mantovano 1996.

Nel 1934 Giuntini e Marinetti sono autori del *Manifesto dell'Aeromusica sintetica geometrica e curativa*, in cui si condanna “l'imitazione del jazz e della musica negra ormai uccisi dalla uniformità ritmica e dall'assenza di compositori ispirati, lungo lamento pucciniano asmaticamente rotto da cazzotti e sincopati *tam-tam* di treni rotaie...”.

Nel 1936 Marinetti insieme a Bruno Corra pubblica il *Manifesto contro il teatro morto contro il romanzone analitico contro il negrismo musicale*, nel quale si condanna “l'asma funebre di ciò che si può chiamare il negrismo musicale ostinata melopea gemente rotta sincopatamente da canzoni e danze a stantuffo da cui sperammo 25 anni fa ma ora non speriamo più dovesse fiorire l'originalità”.

2.5 Il jazz...ma quale jazz?

Ma cosa intendevano i futuristi quando parlavano di jazz, qual è stata la loro reale esperienza in proposito? La musica sincopata d'inizio secolo raggiunse presto l'Europa ma varcò con qualche difficoltà le Alpi. Ritardo che l'Italia non è stata in grado di recuperare neanche negli anni successivi. Infatti, sono state rarissime le esibizioni italiane di artisti americani che circolavano in Europa ed è stato quasi inesistente il commercio di spartiti e dischi americani.

Ad avere una grossa risonanza, invece, furono i balli che attingevano alla cultura afroamericana: *one-step, foxtrot, two-step, shymmy*. Ad accompagnare il ballo era musica leggera sincopata derivata fondamentalmente dal ragtime, ben lontana dalla musica che suonavano musicisti come King Oliver o Jelly Roll Morton negli stessi anni a New Orleans.

La musica che si suonava nel *Bal Tic Tac*, locale romano inaugurato nel 1921 da Marinetti e decorato da Giacomo Balla, così come quella che si suonava nei locali notturni più alla moda e nelle più modeste sale da ballo popola-

ri nelle principali città italiane, era (in base alle testimonianze dell'epoca) una musica leggera sincopata.



Figura 12. Giacomo Balla, studio di ballerini per il *Bal Tic Tac* (1921)

I primi musicisti dell'intrattenimento italiano avevano un'ottima formazione poiché provenivano perlopiù dalle orchestre sinfoniche e dalle bande istituzionali. Era quindi piuttosto scontata la buona esecuzione dei successi americani sulla base dei pochi spartiti che si riusciva a recuperare piuttosto che sull'ascolto dei dischi che erano pressoché irreperibili. Si deve immaginare, però, l'enorme distanza che c'era tra le esecuzioni italiane dell'epoca e gli originali visto che gli stessi spartiti pubblicati dagli editori americani di norma somigliavano ben poco ai brani eseguiti dal vivo e registrati nei dischi negli

Usa. Questo sia a causa dell'inadeguatezza della notazione tradizionale applicata alla prassi jazzistica sia per una certa trascuratezza degli editori. Il repertorio eseguito era più vicino al *novelty* che al jazz; ad esempio, uno dei brani più eseguiti dalle jazz-band degli anni '20 era *Kitten on the keys* di Zez Confrey (1921), una star di quella musica leggera americana, vagamente jazzistica, che all'epoca imperversava.

Sicuramente in quegli anni i futuristi hanno scambiato per jazz molta musica che con questo aveva poco a che fare. È il caso della festa in casa Depero a Rovereto, già citata. Il fox-trot eseguito quella sera al contrario di quanto afferma Belli non era uno dei primi fox americani giunti in Italia ma era *Batavia-fox*, un brano pubblicato in Germania nel 1921 dal compositore di operette Eduard Künnecke.

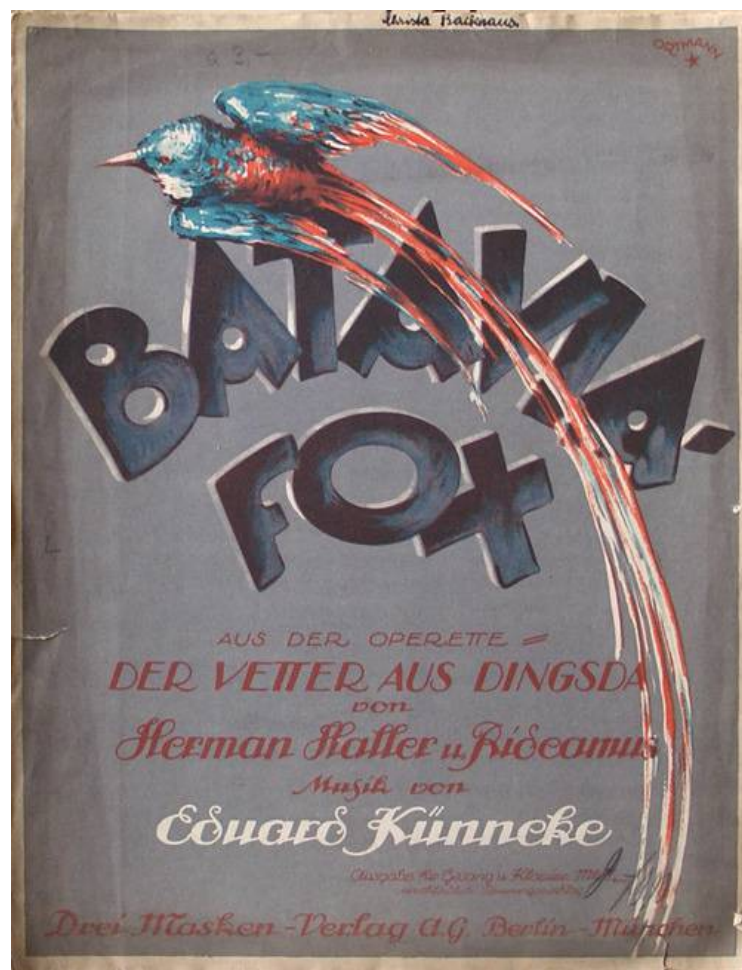


Figura 13. Copertina dello spartito del brano *Batavia-fox* di Eduard Künnecke (1921)

Nonostante i proclami sul valore dell'improvvisazione, il futurismo non colse questo aspetto nel jazz, già ben presente nelle registrazioni dei gruppi capeggiati da King Oliver all'inizio del secondo decennio del secolo. La cosa si può spiegare con il fatto che i musicisti italiani dei primi anni '20 si limitavano a *svisare* i temi, e non praticavano forme di improvvisazione più articolate.

Se da una parte sono intuibili gli elementi che hanno giustificato la fascinazione dei futuristi per la musica d'oltreoceano, come ad esempio, l'uso del suono-rumore al passo con il moltiplicarsi delle macchine, la vitalità, la frenesia, la centralità del modello urbano, il ritmo incessante, la spinta al nuovo e quindi al futuro, l'atteggiamento anticonformista e di rottura; dall'altra, si può asserire che si è trattato solo di un'assonanza estetica.

Da un punto di vista strettamente musicale nessun musicista futurista ha portato avanti una benché minima ricerca sui contenuti stilistici della nuova musica, approfondendo i suoi elementi ritmici, melodici e armonici.

In realtà nella maggior parte dei casi si è assistito a una vera e propria strumentalizzazione d'immagini e significati e a un loro superficiale utilizzo.

Non parlerei quindi di "occasione perduta" tra il futurismo e il jazz, come sostenuto da qualche critico, quanto di "incontro mancato", e forse anche di "rapporto impossibile".

Diverso, per profondità e intuizioni, e più significativo, è stato invece il dibattito che si è sviluppato nell'ambito della musica colta del novecento europeo, nei confronti del jazz.

Josephine Baker

*La tua voce t'annunzia,
profumo d'esotico fiore:
melodia languore furore
della savana
e della jungla.
E non stai più nei mondi lontana...
E ti vedo. Sei mia!*

*Cara, come Eva ad Adamo ed al serpente!
Nei sincopati del "jazz" insolente
Venere caffè latte,
divina
infinita
fra le mulatte,
scolpita
a colpi lucenti di batteria
te, con la tua gran bocca
piena di melodia:
virgola ritmica che posare non sa
come l'anima liberissima nell'al di là!*

*Sempre una stella
negra
sognai
bella e sorella
nella profonda
sera
col passo d'onda
- dei fulmini nel coro -
fra le costellazioni...
Mentre, con la polvere d'oro
degli asteroidi, piovono le canzoni...⁷³*

⁷³ Paolo Buzzi, *JAZZ BAND Percorsi letterari fra avanguardia, consumo e musica sincopata*, a cura di Giorgio Rimondi, Mursia Editore, Milano 1994, pag. 58. (prima edizione, *Josephine Baker*, in *Il canto quotidiano*, Milano, La Prora, 1933).