

Il suono dei futuristi: La musica in *Lacerba* e altre polemiche musicali (1913-1915)

Daniela Gangale

Alcune questioni di metodo

Il presente saggio si propone di analizzare la ricezione della musica all'interno della rivista fiorentina *Lacerba*, generalmente considerata l'esperienza editoriale d'avanguardia di maggior rilievo tra le riviste letterarie italiane degli anni Dieci del Novecento.

È importante ricordare subito che la musica, sia come studio di uno strumento, sia come appuntamento sociale nei teatri d'opera e nelle sale da concerto, era un'arte familiare alla maggior parte delle persone colte fino agli anni Quaranta; si trattava di un elemento scontato nell'istruzione formale o informale della borghesia medio-alta, a cui apparteneva chi scriveva e chi leggeva le riviste letterarie, un linguaggio che si acquisiva in casa sin da bambini, che si rafforzava nelle prime esperienze a teatro con la famiglia e che si coltivava poi attraverso la pratica viva o più tardi l'ascolto dei dischi e della radio, come testimoniano i diari, le lettere e gli scritti autobiografici di moltissimi autori che hanno vissuto e lavorato nella prima metà del XX secolo.¹ Ecco perché non è raro trovare, in riviste specificamente letterarie o più genericamente culturali di quel periodo, articoli che parlino di musica a vario titolo: interventi teorici, recensioni di concerti e di libri o, più avanti nel secolo, di dischi e di programmi radiofonici. Questi materiali lasciano intravedere interessanti prospettive interdisciplinari negli interessi e nella formazione di scrittori e letterati mentre sono spesso trascurati dagli italianisti; vanno quindi, a mio avviso, recuperati nella prospettiva critica perché estremamente significativi.

È stato detto che le riviste contengono la cultura *statu nascenti*, un materiale incandescente e ancora grezzo, che riflette la vita dell'arte e del pensiero nel suo farsi e disfarsi;² niente di più vero e di più affascinante. Sfogliare una rivista ci riporta all'epoca in cui fu pubblicata, con un potente effetto di straniamento temporale. Proprio perché *statu nascenti*, grezza e incandescente, la materia della rivista va però attentamente contestualizzata. Ogni contributo, anche il più apparentemente insignificante, è al centro di una rete di corrispondenze e, come il sasso nello stagno, genera cerchi concentrici di livelli d'analisi che comprendono la biografia dell'autore e il particolare momento di essa in cui fu scritto, il contesto storico e quello sociale in cui la rivista vide la luce, il dibattito che quel testo creò (o non creò) in altre riviste o in altri circoli intellettuali o nell'opera di altri autori, anche ad anni di distanza. Ricompensa alla paziente ricostruzione di questo contesto,

¹ I ceti popolari erano esposti alla musica d'arte soprattutto attraverso il melodramma; le arie delle opere più famose circolavano anche nei centri minori, dove non c'erano teatri, grazie alle riduzioni per banda; enorme era inoltre la diffusione delle riduzioni per canto e pianoforte delle opere liriche, che venivano utilizzate in ambito domestico. Sul pubblico del melodramma e alcune questioni storico-sociali ad esso correlate nell'Italia post-unitaria vedi Fiamma Nicolodi, "Il teatro lirico e il suo pubblico" in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea* a cura di Simonetta Soldani e Giuseppe Turi (Bologna: Il Mulino, 1993), 257-304.

² Giuseppe Langella, Introduzione a *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento* a cura di Giuseppe Lupo (Torino: Aragno, 2006), xiv.

necessario per dare giusto valore a ciò che si legge nelle riviste, è il lento ma saldo comporsi dell'immagine, che vorrei definire tridimensionale, della realtà storica e culturale di un periodo.

L'andamento del mio scritto segue una linea cronologica, tracciando un filo rosso all'interno del materiale considerato, che è principalmente di tre tipi: gli interventi esclusivamente teorici, che in ambito futurista si concretizzano nella forma del manifesto; gli interventi critici, firmati soprattutto da intellettuali musicisti che fotografano gli eventi sulla scena futurista secondo la propria lente culturale e il proprio gusto filosofico-musicale; i testi creativi, partiture, paroliberismi e *divertissements* che hanno come oggetto o come strumento la musica e il suono. L'analisi si allarga inevitabilmente ad alcuni elementi della biografia dei singoli autori, alla cronologia degli eventi musicali futuristi e ad alcuni testi pubblicati su altre riviste letterarie fiorentine importanti come *La Voce* e *Il Marzocco*, che fungono da risposte o provocazioni ai testi lacerbiani, mentre sono stati volutamente esclusi da questa analisi i testi comparsi sulle riviste più specificamente musicali, sia perché nessuna di loro è fiorentina sia perché non sono focalizzate sul dibattito letterario, che è comunque la prospettiva all'interno della quale si inquadra questo intervento; gli elementi musicali qui considerati sono valutati, infatti, in quanto agenti provocatori all'interno del dibattito letterario, nell'intento di recuperare il ruolo che la musica ebbe nelle polemiche futuriste a Firenze. È ormai accettato dalla critica attuale che ci sia molto di musicale nella visione futurista della letteratura, nella quale spezzare le regole sintattiche significa porre l'accento su una comunicazione definita "sintetica" ossia razionale ed emotiva al tempo stesso, proprio quella a cui ha sempre puntato la musica.

I testi su cui mi sono soffermata di più sono quelli critici, che sono i meno studiati fino ad ora. I manifesti del Futurismo, compresi quelli musicali, furono, infatti, pubblicati a più riprese e molto discussi già al loro apparire, mentre i testi creativi ad eccezione di *La battaglia di Adrianopoli*, sono senz'altro una produzione minore, interessante perché pubblicata accanto a quei testi teorici che ne legittimavano l'esistenza ma meno validi se considerati in assoluto.

L'apporto della musica al Futurismo fu sostanzialmente un apporto di idee; le riflessioni che portarono all'abbattimento della barriera tra suono e rumore, l'esaltazione del rumore meccanico come simbolo della modernità, l'esigenza di scavalcare i limiti della visione temperata per approdare ad un enarmonismo che diventava in qualche modo il corrispettivo musicale delle parole in libertà e dell'onomatopea, sono i contributi più importanti che questi intellettuali hanno consegnato ai posteri e si sono rivelati semi, lenti a nascere ma tenaci, che hanno dato il loro frutto soprattutto nella seconda metà del Novecento.³ Tutti questi elementi sono presenti, *in nuce* o in maniera esplicita, negli interventi pubblicati su *Lacerba*, che si rivela quindi un veicolo di idee, attento e puntuale, anche in campo musicale.

Dal flusso cronologico ho voluto estrapolare la figura di Filippo Tommaso Marinetti, dedicando al suo apporto un paragrafo a sé. Questo fondamentalmente perché Marinetti fu *conditio sine qua non* del Futurismo e potente nume tutelare anche del Futurismo musicale ma non fu musicista attivo; la sua figura quindi, imprescindibile e determinante come al solito, tira sullo sfondo anche i fili musicali, orientando e imponendo ma restando *a latere* delle questioni più specifiche.

L'analisi dei circa trenta contributi musicali presenti in *Lacerba* permette di avere un'immagine più chiara di come venne percepita l'esperienza musicale futurista in area fiorentina, negli incandescenti anni che precedettero la Grande Guerra. Specialmente il 1913, anno di fondazione della rivista, si rivela un anno effervescente per alcuni giovani che, nella sonnolenta Firenze intrappolata nell'ammirazione di un superbo passato, hanno ansia di rinnovamento e di

³ Per una valutazione complessiva del movimento vedi Daniele Lombardi, *Il suono veloce* (Milano: Ricordi, 1996).

libertà. Ho cercato di rendere uno sguardo sintetico su questi materiali, complessi da gestire perché diversi tra loro e intrecciati agli eventi, nella **Tabella 1**.

La tabella è organizzata secondo un criterio cronologico e registra gli eventi e gli scritti che vanno dal 15 gennaio 1913 al 7 marzo 1915. Nella prima colonna sono registrati gli eventi musicali futuristi relativi agli autori qui presi in considerazione, ossia Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo; nella seconda colonna viene segnata la pubblicazione in *Lacerba* dei manifesti futuristi legati in qualche modo alla musica, compresi quello sulla pittura di Carrà e quello sul teatro di varietà di Marinetti; nella terza colonna si dà conto degli interventi critici pubblicati su *Lacerba* e di quelli a loro relativi pubblicati su altre riviste fiorentine come *La Voce* e *Il Marzocco*; infine, nell'ultima colonna viene registrata la pubblicazione in *Lacerba* dei testi creativi, soprattutto parolibertismi ma anche vere e proprie pagine di musica.

Tabella 1

Data	Eventi/Concerti	Manifesti	Interventi critici	Testi creativi
1913				
15 gennaio			Giovanni Papini, “Jean Christophe,” <i>Lacerba</i>	
21 febbraio	Francesco Balilla Pratella, <i>Inno alla vita</i> (Teatro Costanzi, Roma)			
9 marzo	Francesco Balilla Pratella, <i>Inno alla vita</i> (Teatro Costanzi, Roma)			
15 marzo				Filippo Tommaso Marinetti, “Adrianopoli assedio orchestra,” <i>Lacerba</i>
10 aprile			Giannotto Bastianelli, “La musica futurista,” <i>La Voce</i>	
15 maggio			Francesco Balilla Pratella, “Contro il grazioso in musica,” <i>Lacerba</i>	
2 giugno	Luigi Russolo, <i>Dimostrazione del primo scoppiatore</i> (Teatro Storchi, Modena)			
1 luglio		Luigi Russolo, “Gli intonarumori futuristi: Arte dei rumori,” <i>Lacerba</i>		

12 luglio			Giannotto Bastianelli , “Ancora a proposito della musica futurista,” <i>Il Resto del Carlino</i>	
13 luglio			Fausto Torre Franca , “Futurismo passatistico,” <i>Il Marzocco</i>	
15 luglio			Francesco Balilla Pratella , “Critichiamo i critici,” <i>Lacerba</i>	
11 agosto	Luigi Russolo , <i>Presentazione di 15 intonarumori</i> (Casa Marinetti, Milano)			
1 settembre		Carlo Carrà , “La pittura di suoni rumori odori,” <i>Lacerba</i>		
1 ottobre		Filippo Tommaso Marinetti , “Il teatro di varietà,” <i>Lacerba</i>		
15 ottobre				Francesco Cangiullo , “Scoppio e fabbrica pirotecnica,” <i>Lacerba</i>
1 novembre		Luigi Russolo , “Conquista totale dell’ <i>enarmonismo</i> mediante gli intonarumori futuristi,” <i>Lacerba</i>		
14 dicembre			Giannotto Bastianelli , “Note di un critico musicale a una mostra futurista,” <i>Il Marzocco</i>	
1914				
15 gennaio			Filippo Tommaso Marinetti , “Abbasso il tango e Parsifal,” <i>Lacerba</i>	
1 febbraio				Francesco Balilla Pratella , “Due pagine di musica futurista,” <i>Lacerba</i>
1 marzo			Luigi Russolo , “Grafia <i>enarmonica</i> per intonarumori,” <i>Lacerba</i>	Luigi Russolo , “Voglio [sic] di una città,” <i>Lacerba</i>
1 aprile		Filippo Tommaso Marinetti , “Onomatopée astratte e sensibilità numerica,” <i>Lacerba</i>	“Caffè: Piedigrotta futurista,” <i>Lacerba</i>	

21 aprile	Luigi Russolo, <i>Concerto di intonarumori</i> (Teatro Dal Verme, Milano)			
1 maggio			“Caffè: Serata di intonarumori futurista,” <i>Lacerba</i>	
15 maggio			Francesco Balilla Pratella, “Gli intonarumori nell’orchestra,” <i>Lacerba</i>	Francesco Balilla Pratella, “Gioia. Saggio d’orchestra mista,” <i>Lacerba</i>
20 maggio	Luigi Russolo, <i>Concerto di intonarumori</i> (Politeama, Genova)			
15 giugno				Francesco Cangiullo, “Serata in onore di Yvonne,” <i>Lacerba</i>
20 giugno	Luigi Russolo, <i>Concerti di intonarumori,</i> (Coliseum, Londra)			
1 luglio			“Caffè: Italiani all’estero,” <i>Lacerba</i>	
15 luglio			Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo, Ugo Piatti, “Gli intonarumori futuristi trionfano a Londra,” <i>Lacerba</i>	
1 agosto			I camerieri, “Caffè: Il Maestro Leigh Henry,” <i>Lacerba</i>	Dinamo Correnti, “Biblioteca + echi di fanfara,” <i>Lacerba</i>
1 novembre				Fernando Agnoletti, “Canto per Trento e Trieste,” <i>Lacerba</i>
15 novembre			Giannotto Bastianelli, “Le tre metamorfosi della musica tedesca,” <i>Lacerba</i>	
1915				
31 gennaio			Giannotto Bastianelli, “La natura morta in musica,” <i>Lacerba</i>	
14 febbraio				Nicola Moscardelli, “Valzer,” <i>Lacerba</i>
21 febbraio				Aldo Palazzeschi, “Spazzatura: Melodrammi,” <i>Lacerba</i>

28 febbraio			Francesco Balilla Pratella, “Marinettismo,” <i>Lacerba</i>	
7 marzo				Aldo Palazzeschi, “Spazzatura: La musica che mi piace di più,” <i>Lacerba</i>

“Qui non si canta al modo delle rane:” *Lacerba* e la musica

“Qui non si canta al modo delle rane” è il perentorio verso di Cecco d’Ascoli che fu sottotitolo della rivista *Lacerba*, per tutto il primo anno di pubblicazione. Il messaggio che la nuova rivista comparsa cento anni fa a Firenze, il 1 gennaio 1913, voleva far arrivare, attraverso il richiamo colto al poemetto medievale “L’Acerba,”⁴ era chiaro: ciò che i lettori vi avrebbero trovato sarebbe stata una verità schietta e senza fronzoli, “scientifica” in tutti i campi.

Il quindicinale⁵ era nato nel seno della redazione di un’altra importante rivista fiorentina, *La Voce*, per volontà di Giovanni Papini, che desiderava avere uno strumento più aggressivo e libero rispetto alla rivista diretta dall’amico Giuseppe Prezzolini, alla quale aveva collaborato attivamente. L’intellettuale fiorentino si era trovato, infatti, spesso in disaccordo con la linea di Prezzolini, giudicata troppo morbida nei confronti delle questioni nazionalistiche e poco incline a fare della letteratura l’interesse principale della pubblicazione.⁶

Generalmente si considera *Lacerba* la rivista dei futuristi; in realtà *Lacerba* fu piuttosto un’alleata dei futuristi e diventò persino scomoda nell’ultimo periodo di pubblicazione, quando la scissione tra marinettiani milanesi e lacerbiani fiorentini si fece insanabile.⁷ Raccogliendo tra i suoi collaboratori sin dai primi numeri, oltre a Papini e ad Ardengo Soffici che ne erano gli ideatori, Italo Tavolato e Aldo Palazzeschi, che era in stretto rapporto con Marinetti e l’ambiente di *Poesia*, *Lacerba* fu naturalmente portata a confrontarsi con gli intellettuali milanesi che orbitavano intorno al Futurismo. Già nel terzo numero Papini interviene sul Futurismo milanese con un ampio articolo piuttosto critico,⁸ ma è il sesto numero a sancire l’adesione totale al movimento di Marinetti, con

⁴ “Acerba etas” di Cecco d’Ascoli (Ancarano, 1269 - Firenze, 1327) è un poemetto dagli aspri toni polemici in cui vengono esposte questioni legate ai fenomeni naturali con piglio scientifico; vi vengono criticate fortemente le invenzioni di fantasia dei poeti, tra cui Dante Alighieri.

⁵ La rivista ebbe periodicità quindicinale nei primi due anni e settimanale nel terzo; venne pubblicata senza interruzioni dal 1 gennaio 1913 al 22 maggio 1915, due giorni prima che l’Italia dichiarasse guerra all’Austria, partecipando alla prima guerra mondiale. Il formato della rivista rimase costante mentre la testata cambiò il formato grafico e il colore, alternando il rosso e il nero, in ciascuna delle annate.

⁶ Sui dissensi tra Papini e Prezzolini nel 1913 e la conseguente creazione di *Lacerba*, vedi Dante Della Terza, “F. T. Marinetti e i futuristi fiorentini: L’ipotesi politico-letteraria di *Lacerba*,” *Italica* 61, 2 (1984): 147-159, 148-149. Niente di irreparabile era successo tra i due, visto che Papini continuerà sporadicamente a collaborare con *La Voce* anche dopo il 1913.

⁷ Ha messo attentamente in luce questo aspetto Raffaele de Grada nel saggio introduttivo alla ristampa anastatica dell’intera rivista. Vedi Raffaele de Grada, *Introduzione a Lacerba* (Milano: Mazzotta, 1970).

⁸ Il primo articolo sul futurismo apparso in *Lacerba* è Giovanni Papini, “Il significato del futurismo,” *Lacerba*, 1 febbraio 1913, 22-25 cui segue Papini, “Contro il Futurismo,” *Lacerba*, 15 marzo 1913, 45-48. Sanciscono invece la separazione dal movimento milanese tra la fine del 1914 e l’inizio del 1915, gli articoli di Papini e Ardengo Soffici, “Il Futurismo e *Lacerba*,” *Lacerba*, 1 dicembre 1914, 323-25; Aldo Palazzeschi, Papini e Soffici, “Futurismo e

un ampio intervento in prima pagina il cui titolo, “Contro il Futurismo,” ne contraddice in realtà il contenuto: il testo è una partigiana difesa delle azioni e delle idee dei futuristi milanesi, travestita da imparziale analisi. Il resto del fascicolo contiene contributi di Paolo Buzzi, Luciano Folgore, e Umberto Boccioni e segna l’ingresso tra i collaboratori alla rivista di una serie di artisti, che diventeranno il cuore della redazione: oltre ai citati Buzzi, Folgore e Boccioni, anche il pittore Carlo Carrà e, qualche numero più avanti, i musicisti Francesco Balilla Pratella, Francesco Cangiullo e Luigi Russolo. Il sesto fascicolo contiene anche il paroliberismo “La battaglia di Adrianopoli” di Marinetti, in quella che ne è verosimilmente la prima versione giornalistica,⁹ dei cui forti aspetti musicali parleremo tra poco. Da questo momento in poi la rivista ospiterà una trentina di contributi a vario titolo legati alla musica che spaziano dai manifesti teorici, agli interventi critici, ai paroliberismi di argomento musicale; tutti i testi s’inseriscono nella linea editoriale di *Lacerba* in maniera puntuale, generando a volte un dibattito su altre riviste e testimoniando l’importanza che la musica rivestì all’interno della riflessione futurista.

I principali collaboratori musicali di *Lacerba* furono Pratella e Russolo ovvero le due anime musicali del Futurismo marinettiano, ma vi scrissero anche il musicista e critico fiorentino Giannotto Bastianelli, collaboratore della *Voce* prezzoliniana e del *Marzocco*, che si mostrò subito curioso e aperto alle novità futuriste e che di lì a poco sarebbe stato l’animatore, insieme con Ildebrando Pizzetti, della rivista di musica contemporanea *Dissonanza*.

In qualche modo eccentrico rispetto agli articoli musicali di nostro interesse ma anche significativo rispetto al taglio polemico dei lacerbiani è un articolo che appare a firma di Papini nel secondo numero e qualifica subito *Lacerba* come una rivista di rottura in campo letterario e anche in campo musicale.¹⁰ Si tratta infatti di una stroncatura del romanzo *Jean Christophe* di Romain Rolland,¹¹ scrittore e drammaturgo che fu senza dubbio uno dei modelli della generazione di intellettuali nati negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo. Qualche anno prima, Bastianelli aveva dedicato ben due articoli allo scrittore francese,¹² autore di tanti testi su musicisti e compositori, sulla *Voce* prezzoliniana, tracciandone un ritratto entusiastico. Forse il piglio critico di Papini nei confronti del protagonista rollandiano adombra proprio il recente strappo avvenuto con i vociani: Jean Christophe viene descritto senza mezzi termini come un “bambolotone decorativo con un fonografo in corpo” e Papini conclude senza complimenti, con un finale dal tono sbrigativo:

Marinettismo,” *Lacerba*, 14 febbraio 1915, 49-51. Va ricordato, particolarmente in questa sede, anche il vivace scambio di lettere tra Francesco Balilla Pratella, che era rimasto fedele a Marinetti, e Palazzeschi, Papini e Soffici; i tre lacerbiani non esitano a dileggiarlo dicendo che la sua musica, secondo fonti parigine non meglio specificate, “avrebbe pochissimo del nuovo e la parte nuova non arriverebbe a Debussy, per esempio, mentre la parte vecchia oscillerebbe nientemeno fra Mascagni e Giordano,” davvero il peggior insulto che si potesse fare ad un futurista (Francesco Balilla Pratella, “Marinettismo,” *Lacerba*, 7 marzo 1915, 80).

⁹ L’originale, conservato presso le?? Harold Monro Papers Charles E. Young Research Library, UCLA, è scritto in francese su una striscia di carta delle dimensioni di 116x23 cm, con un layout verticale molto fantasioso. La versione lacerbiana, in italiano, trascrive le parole una di seguito all’altra, con qualche differenziazione tipografica del carattere.

¹⁰ Giovanni Papini, “Jean Christophe,” *Lacerba*, 15 gennaio 1913, 16.

¹¹ Il romanzo-fiume in dieci volumi, che valse il premio Nobel al suo autore nel 1915, fu pubblicato tra il 1904 e il 1912; il protagonista, Jean Christophe, è un compositore di genio di cui il romanzo ritrae tutta la vita spesa nel dissidio tra il servire la propria arte e i propri ideali e affrontare le dure necessità e vicende della vita.

¹² Giannotto Bastianelli, “Romain Rolland,” *La Voce*, 29 aprile 1909, 77-78 e 20 maggio 1909, 89-90. Bastianelli e Rolland si incontreranno a Firenze nel 1911; su questo episodio vedi Miriam Donadoni Omodeo (a cura di), *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti editi e inediti (1883-1915)* (Firenze: Olschki, 1989), 103-06.

Questo sciapito impasto di beethovenismo austero, di sehnsucht romantica, di umanitarismo svizzero, di astrattismo francese, di eroismo carlyliano, a volte solleva momentaneamente ma più spesso sopisce e disgusta. [...] Ora, finalmente, Rolland ci ha liberati da questa penosa e ripetuta delusione. Jean Christophe è morto; l'ultimo volume è finito. Una stretta di mano all'autore e che non se ne parli più.¹³

Filippo Tommaso Marinetti: Contributi musicali in *Lacerba*

Il posto di rilievo che la musica ebbe nella poetica e nelle opere futuriste probabilmente non sarebbe stato lo stesso senza l'appoggio attivo e incondizionato di Filippo Tommaso Marinetti. Il padre del Futurismo dimostrò, infatti, sempre un grande interesse per gli aspetti musicali del movimento ed accolse sin dal 1910 nel proprio gruppo i musicisti Pratella, Russolo e Cangiullo, divenuti poi amici fraterni, spesso addirittura intervenendo nelle loro scelte artistiche, come vedremo.

Il progetto marinettiano di rinnovamento della lingua letteraria poneva la riflessione sugli aspetti fonici in una posizione centrale. Nel rumore, secondo Marinetti, era contenuto il dinamismo, l'essenza della velocità dei corpi, il ritmo pulsante della vita; dunque ricreare i suoni/rumori nei testi letterari e accentuare la valenza delle parole attraverso un'opportuna declamazione, fu per lui uno degli strumenti più efficaci della poesia, come ebbe modo di esprimere anche in testi teorici.¹⁴ L'introduzione dell'onomatopea nella lingua poetica diventava quindi la conseguente realizzazione di questa riflessione teorica risultando, nella visione marinettiana, il più potente agente di trasformazione della lingua letteraria: attraverso l'immediatezza del suono-rumore si potevano esprimere e trasmettere in maniera sintetica, ossia senza filtri logici, le emozioni.

Marinetti aveva ricevuto un'educazione musicale, cosa del resto comune agli esponenti della borghesia medio-alta della sua generazione. Suonava l'organo e il pianoforte e probabilmente negli anni giovanili aveva avuto della musica l'idea di molti letterati della sua generazione:¹⁵ uno spazio dove i sentimenti e le emozioni primarie potevano vivere e distendersi, un'arte che poteva lenire le sofferenze, che trasformava e trasfigurava chi la praticava, conducendo verso regni inesplorati e inesplorabili con la sola ragione. Un'idea, insomma, prettamente romantica, che aveva solide radici nell'immaginario ottocentesco e che era giunta alle estreme conseguenze nell'età del

¹³ Papini, "Jean Christophe."

¹⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica*, 11 marzo 1916, ora in Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (Milano: Mondadori, 2005), 122-29.

¹⁵ Così Palazzeschi descrive Marinetti in una gustosa pagina biografica ambientata nella casa milanese di via Senato: "Non appena avvertiva un accenno di stanchezza, Marinetti si faceva portare un bicchiere da mezzo litro di acqua ghiacciata che tracannava d'un fiato, quasi ché invece di ricomporre le forze volesse spegnere un incendio che gli divampava dentro. E quando invece appariva distratto, preoccupato da problemi di difficile soluzione o non risolti secondo la sua direttiva, si appartava nella sala vicina di uguale grandezza e orientale almeno quanto l'altra, e con la sigaretta in bocca si sedeva all'organo per eseguire una sonata che faceva assurgere al massimo livello l'atmosfera Harem-Moschea di quella casa, come uno che per rifarsi dall'eccessivo riscaldamento di una competizione fisica immerge il proprio corpo nella frescura dell'acqua.

Eseguita la sonata si alzava ridendo. Ogni dubbio dileguato, ogni difficoltà risolta, il suo ottimismo era di tale lega che nulla riusciva a scalfirne la buccia." Aldo Palazzeschi, prefazione di *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Filippo Tommaso Marinetti (Milano: Mondadori, 2005), XVII-XVIII.

Decadentismo. Non bisogna dimenticare che l'educazione musicale e letteraria di Marinetti si compie in Francia negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo e quella dei Simbolisti è proprio l'idea di musica che il futuro padre del Futurismo introietta negli anni della formazione: musica come modello ideale per la poesia. I poeti simbolisti di area francese come Verlaine e Mallarmé, di cui Marinetti era cultore e, nei primi anni dedicati alla letteratura, declamatore appassionato in serate letterarie che gli avevano dato una certa notorietà, guardavano alla musica come all'arte che meglio riesce ad esprimere l'inesprimibile e la ponevano al vertice di un'ideale piramide delle arti; soltanto attraverso la musica poteva compiutamente esprimersi quel mondo di sensazioni che si scorgeva oltre le apparenze sensibili, oltre la prosaica realtà visibile. In questa concezione, per altro tipicamente ottocentesca, la poesia doveva farsi musica, doveva il più possibile tendere alla musica, utilizzando le valenze foniche e le peculiarità del metro, suono e ritmo, sia nel singolo verso che nella forma globale della composizione.

Il primo contributo di Marinetti a *Lacerba* è "La battaglia di Adrianopoli," che qui assume il titolo, ancora più significativo da un punto di vista musicale, di "Adrianopoli assedio orchestra." Il testo, come è noto, trae origine dalla forte impressione ricevuta nel partecipare all'assedio della città di Adrianopoli durante la prima guerra balcanica.¹⁶ Non è un caso che Marinetti utilizzi una metafora musicale, quella del concerto, accostandola dissacratoriamente alla violenza della guerra. La battaglia viene descritta attraverso i suoni, come se si trattasse dell'operato di un'orchestra e la composizione è quasi esclusivamente fatta di espressioni relative all'area semantica della musica (*accordo, basso grave, acuti, orchestra, lento, due tempi, piatti d'ottone, presto, timpani, flauti, clarini, professori d'orchestra, suonare, palchi, loggione, l'orchestra dei rumori di guerra*) o più genericamente al suono (*orecchie, udire, strillare a perdifiato, ilari nitriti, scalpiccii, tintinii, sbatacchiare, echi, applausi, fragori, rumori, rottami di echi, cinguettare, schianti*) e di onomatopée (*taratatata, traak, traak, pluff, plaff, flic, flac, zing, zing, sciaaak, iiiiii, crooc, craaac, pan, paak, cing, buuum, cing ciak, ciaciacia-ciaciaciaak, cip-cip-cip, don-don-don-din beee*). La relazione guerra/concerto declinata in questi termini è assolutamente dirompente e straniante. Sui venti contributi che Marinetti pubblica in *Lacerba*, cinque sono attinenti alla musica. Oltre al paroliberoismo di cui sopra, si tratta di due testi teorici, di un provocatorio articolo sul tango e Wagner che potremmo definire di costume e della cronaca di un concerto di Russolo a Londra, firmata insieme all'inventore degli intonarumori e al suo assistente Ugo Piatti.

Il 1 ottobre 1913, con grande risalto in prima pagina, viene pubblicato il manifesto dedicato al teatro di varietà. Nella visione di Marinetti, questa forma di spettacolo, in cui la musica ha una parte predominante, ha l'innegabile vantaggio di essere nuova, di non avere una tradizione passatista alle spalle; è una forma d'arte diretta, che si propone di distrarre e divertire; mira a sorprendere lo spettatore e dunque deve inventare sempre nuove forme e mai ripetere se stesso; è "il crogiolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova,"¹⁷ che si offre come terreno ideale alla mitopoiesi della modernità; imprime energia al pubblico che è autorizzato a partecipare rumorosamente e a muoversi, cosa vietata in tutte le altre forme di spettacolo; è addirittura formativo per le giovani generazioni perché spiega rapidamente la storia e la politica, attraverso i numeri di satira. Grazie alla chiave dell'ironia che pervade sempre questo genere, il varietà, nella visione di Marinetti, si propone come dissacrante e corrosiva leva per scalzare l'ottusa mentalità borghese. Le sue parole in questo senso sono chiarissime:

¹⁶ L'intensa impressione acustica riportata da Marinetti durante la battaglia è ricordata anche da Luigi Russolo, "Gli intonarumori futuristi. Arte dei rumori," *Lacerba*, 13 luglio 1913, 140-41.

¹⁷ Filippo Tommaso Marinetti, "Il teatro di varietà. Manifesto futurista," *Lacerba*, 1 ottobre 1913, 209-11.

[Nel Teatro di Varietà] si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole, ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto quello che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità futura. [...] Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi *numero d'attrazione*. Così, noi approviamo incondizionatamente l'esecuzione del *Parsifal* in 40 minuti, che si prepara in un grande Music-hall di Londra.¹⁸

Evoluzione del genere sarà il Teatro dello stupore e del record per il quale Marinetti ha in serbo gustose provocazioni teatral-musicali:

Prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena, rappresentando p. es. in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate.—Vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini, di Chopin, introducendovi canzonette napoletane.—Mettere a fianco a fianco sulla scena Zacconi, la Duse e Mayol, Sarah Bernhardt e Fregoli. —Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota. —Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto. —Fare altrettanto con tutti gli attori più venerati. —Far recitare *Ernani* da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi.¹⁹

Il *Parsifal*, unica opera wagneriana ad avere il veto di essere rappresentata fuori da Bayreuth prima del 1914 e quindi attesissima dal pubblico,²⁰ è oggetto di un altro intervento del gennaio 1914, "Abbasso il Tango e Parsifal," dal gustoso sottotitolo "Lettera circolare ad alcune amiche

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Il veto fu per altro disatteso dal Metropolitan di New York, che lo rappresentò nel 1903. Una testimonianza dell'importanza di quest'opera nel dibattito culturale fiorentino sono gli articoli che *Il Marzocco* gli dedica tra il 1900 e il 1914: "Marginalia: Sul Parsifal," *Il Marzocco*, 8 luglio 1900, 4; "Marginalia: Parsifal alla Scala," *Il Marzocco*, 12 aprile 1903, 3; Diego Garoglio, "Il Faust e Parsifal," *Il Marzocco*, 17 gennaio 1904, 1; "Marginalia. Il Parsifal e le sue rappresentazioni in America," *Il Marzocco*, 16 luglio 1905, 3; "La prima rappresentazione del Parsifal a Bayreuth," *Il Marzocco*, 26 gennaio 1913, 4; Romualdo Pantini, "Quando si rappresenterà il Parsifal in Italia," *Il Marzocco*, 12 ottobre 1913, 7; "Marginalia: Come Wagner scrisse Parsifal," *Il Marzocco*, 25 gennaio 1914, 5; "Marginalia: Parsifal e il vegetarianismo," *Il Marzocco*, 8 febbraio, 1914, 6; Carlo Cordara, "Parsifal," *Il Marzocco*, 29 marzo 1914, 1-2; Paolo Rusca, "Commenti e frammenti: Intorno alla redenzione del Parsifal," *Il Marzocco*, 12 aprile 1914, 6; Giannotto Bastianelli, "Nuovi problemi critici sul misticismo di Wagner," *Il Marzocco*, 19 aprile 1914, 4; "Marginalia: La religiosità del Parsifal," *Il Marzocco*, 17 maggio 1914, 5.

cosmopolite che danno dei Thè-tango e si parsifalizzano.”²¹ L’ultima opera di Wagner chiudeva un secolo e un modo di vivere e sentire legato all’Ottocento, da cui i futuristi prendevano nettamente le distanze. Il graffiante articolo, condotto con una prosa iperbolica e aggressiva come di consueto, dà l’occasione a Marinetti per fare il punto futurista su una questione musicale che, nella seconda metà del diciannovesimo secolo aveva infiammato i musicofili europei; essere *pro* o *contra* Wagner aveva, infatti, rappresentato una precisa scelta di campo tra essere all’avanguardia o essere legati irrimediabilmente al passato. Nella prima decina d’anni del Novecento, invece, Wagner ha cambiato totalmente di segno la sua connotazione cultural-musicale e dunque essere suo seguace non solo non è più di moda ma non significa nemmeno essere all’avanguardia.²² Complice l’antigermanesimo politico che è uno dei cavalli di battaglia di *Lacerba*, anche in campo musicale le scelte devono essere chiare: Wagner e il suo decadente misticismo hanno fatto il loro tempo, sorpassati da Debussy e da Strauss²³ e Marinetti lo dice chiaramente.

Sul presunto misticismo di Wagner esprime un’articolata opinione anche Bastianelli sulle pagine del *Marzocco*, in un articolo del maggio di quello stesso anno: secondo il critico, che riprende i rilievi mossi a Wagner già da Nietzsche, il misticismo del compositore è tutto di maniera e vira decisamente verso qualcosa di molto più concreto e umano ossia la sensualità.²⁴

Nella mente di Marinetti quindi il tango, ballo all’ultima moda che veniva dall’Argentina, e l’ultima opera di Wagner, intrisa di mistica cristianeggiante, sono legati intimamente e rappresentano l’impotenza della borghesia, cui tanto piacciono:

Parsifal è la svalutazione sistematica della vita! Fabbrica cooperativa di tristezza e di disperazioni. Cattiva digestione e alito pesante di vergini quarantenni. Piagnistei di vecchi preti adiposi e costipati. Vendita all’ingrosso e al minuto di rimorsi e di viltà eleganti per gli snobs. Insufficienza del sangue, debolezza di reni, isterismo, anemia e clorosi. Genuflessione, abbruttimento e schiacciamento dell’Uomo. Strisciare ridicolo di note vinte e ferite. Russare d’organi ubriachi e sdraiati nel vomito dei leit-motivs amari. Lagrime perle e false di Maria Maddalena in décolleté, da Maxim.²⁵

La musica, quella colta di Wagner e quella popolare del tango, in questo caso diventa funzionale al messaggio eversivo dei futuristi, rappresentando in maniera sintetica tutto ciò che questi intellettuali non vogliono essere:

²¹ Filippo Tommaso Marinetti, “Abbasso il Tango e Parsifal!,” *Lacerba*, 15 gennaio 1914, 27.

²² Sulle questioni relative alla ricezione di Wagner in Italia e alle posizioni critiche vedi Agostino Ziino, “Aspetti della critica wagneriana in Italia,” in *Wagner in Italia*, a cura di Giancarlo Rostirolla (Roma: ERI, 1982), 315-407.

²³ I critici musicali più avvertiti dell’epoca come Bastianelli e Bruno Barilli saranno però di tutt’altro avviso, considerando anche questi autori falsamente moderni.

²⁴ Giannotto Bastianelli, “Nuovi problemi critici sul misticismo di Wagner,” *Il Marzocco*, 19 aprile 1914, 4; in quell’anno il critico pubblica anche la conferenza *Il Parsifal di Wagner* (Firenze: Ferrante Gonnelli, 1914) mentre un altro critico importante di questo periodo di cui parleremo più avanti, Fausto Torrefranca, pubblica *Il dramma wagneriano e l’umanità del Parsifal: l’anima musicale del Viandante* (Roma: Bontempelli, 1914).

²⁵ Marinetti, “Abbasso il Tango e Parsifal!”

Re e Regine dello snobismo, sappiate che dovete un'obbedienza assoluta a noi, ai Futuristi, novatori vivi! Lasciate dunque alla foia bestiale del pubblico il cadavere di Wagner, novatore di cinquant'anni fa, la cui opera ormai sorpassata da Debussy, da Strauss e dal nostro grande futurista Pratella, non significa più nulla! Voi ci avete aiutati a difenderlo quando ne aveva bisogno. Noi vi insegneremo ad amare e difendere qualcosa di vivo, o cari schiavi e pecore dello snobismo.²⁶

Accenniamo soltanto, perché molto noto, all'articolo pubblicato nell'aprile di quello stesso anno, "Onomatopée astratte e sensibilità numerica,"²⁷ molto significativo per la teoria dell'onomatopée, che riprende con lievissime modifiche la parte finale del manifesto "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica," pubblicato il 18 marzo 1914. Marinetti definisce l'onomatopée con estrema articolazione e introduce addirittura il concetto sofisticato di "onomatopée astratta," ossia un suono che non esiste in natura e che dovrebbe indicare degli stati d'animo, traghettando così il concetto di suono verso quello di simbolo psichico.

***Lacerba* 1913: Le polemiche**

L'anno di esordio di *Lacerba* sulla scena editoriale è un anno ricco di avvenimenti e di polemiche per la musica futurista. Il 21 febbraio e il 9 marzo di quell'anno, infatti, il Teatro Costanzi di Roma ospita due serate futuriste durante le quali viene eseguito il brano di Pratella, *Musica futurista*, ribattezzato per l'occasione *Inno alla vita*.²⁸

I tre manifesti della musica futurista erano usciti tra il 1910 e il 1912 a firma di Pratella, nello stile stentoreo e arrogante tipico dei manifesti marinettiani.²⁹ Originario di Lugo di Ravenna, dove diresse il locale Istituto Musicale per tutta la vita, legato ai sonnolenti ambienti della provincia da cui, nonostante le aspre critiche, non si allontanerà mai realmente) Pratella fu tra i futuristi della prima ora. Era stato allievo di Pietro Mascagni ed aveva raggiunto una certa notorietà grazie alla vittoria del concorso Sonzogno del 1903 con le opere *Lilia* e, successivamente, *La Sina d'Vargöun*, *Scene della Romagna bassa per la musica*, con un testo in dialetto romagnolo scritto da lui stesso. Proprio ad uno dei suoi concerti, nel 1910, era stato presentato a Marinetti da un amico comune, il poeta Luigi Donati. Fra i due era scoppiata immediatamente la scintilla dell'amicizia e Pratella aveva ricoperto presto il ruolo di teorico musicale del movimento, ricalcando nei suoi manifesti musicali i concetti espressi in quelli letterari a firma di Marinetti: disprezzo per la cultura passatista ed esaltazione dei giovani, disprezzo per il melodramma, attacco ai conservatori e al sistema

²⁶ Ibid.

²⁷ Filippo Tommaso Marinetti, "Onomatopée astratte e sensibilità numerica," *Lacerba*, 1 aprile 1914, 99-100.

²⁸ Per una trattazione più ampia della serata al Costanzi e le sue implicazioni sulla stampa locale vedi Serenella Casilli, e François Nupin, "Futurismo e musica. Una relazione non facile" in *Futurismo e musica. Una relazione non facile*, a cura di Alessandro Rostagno e Marco Stacca (Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2010), 47-125.

²⁹ Marinetti, *Manifesto dei musicisti futuristi* (Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1910); *Manifesto tecnico della musica futurista* (Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1911); *La distruzione della quadratura* (Bologna: Bongiovanni, 1912).

produttivo musicale italiano, che impedisce ai giovani di essere ascoltati, disprezzo per i critici, distruzione dei vecchi parametri compositivi e ricerca di nuove sonorità attraverso l'enaarmonismo.

Inno alla vita,³⁰ inizialmente pubblicato in una versione per pianoforte e poi per pianoforte a quattro mani nella quale era circolato, era un'opera programmatica. I tre momenti della composizione rispecchiavano l'esistenza dell'uomo: 1. Fanciullezza (I giochi), 2. Giovinezza (Le passioni), 3. Virilità (La conquista). I commenti della stampa furono tendenzialmente negativi;³¹ i critici in genere posero in evidenza che l'opera di Pratella non conteneva grandi novità e scimmiettava modelli d'oltralpe. Sull'onda di questo discusso concerto, Bastianelli preparò un ampio articolo sul numero speciale della *Voce* del 10 aprile, dedicato al Futurismo. Tale articolo fu segnalato a Pratella dallo stesso Marinetti come "eccellente."³²

Riprendendo puntualmente le tesi esposte da Pratella nei suoi manifesti e dimostrando così di essere un critico informato che vuole capire e non soltanto criticare genericamente, Bastianelli, che aveva studiato probabilmente la riduzione per pianoforte della musica di Pratella, non se ne dimostra entusiasta; concorda con altri critici sul fatto che questa musica non sia poi così innovativa, quanto piuttosto "una stasi apparentemente movimentata nell'impressionismo armonico e colorista già conquistato dai musicisti russi e francesi."³³ Quello che però il critico fiorentino enormemente apprezza nel musicista futurista è da una parte il suo ardore di rinnovamento, laddove "la maggior parte dei critici italiani e il gusto in Italia è vecchio, fissato sul Romanticismo e sul verismo nell'opera" e dall'altra la serietà della preparazione artistica di Pratella, che dimostra di aver studiato attentamente i contemporanei, cosa che fa ben sperare per le sue future composizioni.³⁴ Secondo Bastianelli, insomma, "la teoria e la musica del Pratella è certamente uno dei frutti più interessanti e più severamente coerenti della musica italiana moderna. Chi ne ride importa poco sia passatista: il peggio si è che non capisce le necessità musicali del nostro spirito moderno." Il critico, che più avanti definirà il Futurismo musicale come "quell'interessante e in parte necessaria ipertrofia del bisogno di modernità, esacerbato dalle pressioni glaciali dei tradizionalisti"³⁵ aveva messo a segno quello che era l'aspetto più importante dell'avanguardia futurista: il desiderio di rinnovamento, smanioso e violento ma anche vitale e per questo degno di attenzione, che serpeggiava tra i giovani artisti. E in un articolo del luglio successivo, raccolto più avanti in *Musicisti d'oggi e di ieri*, metteva ulteriormente a fuoco la questione, che era morale prima che artistica:

Il fenomeno del pubblico che si indispettisce ad alcune novità che ormai gli sono familiari non mi pare che possa provenire dall'audacia di queste novità formali ma piuttosto dall'iperbolica ostentata rivoluzionaria ferocia del sentimento

³⁰ Francesco Balilla Pratella, *Musica futurista*, (Bologna: Bongiovanni, 1912).

³¹ Alberto Gasco su *La Tribuna* del 23 febbraio 1913 commentò: "strepitosa musica di Pratella—accolta con applausi prolungati—lunga divagazione orchestrale [...] Ci si chiede se ha detto una parola nuova. In tal caso si potrebbero perdonare le crudeltà quasi bestiali della sua strumentazione e le prolissità vacue e penose del poema interminabile. Ma purtroppo l'imitazione e l'assimilazione artificiosa dei procedimenti propri a Riccardo Strauss ed agli impressionisti debussiani imperano e tolgono ogni carattere originale al lavoro." Daniele Lombardi, *Nuova Enciclopedia del Futurismo Musicale* (Milano: Mudima, 2009), 224.

³² Giannotto Bastianelli, "La musica futurista," *La Voce*, 10 aprile 1913, 1053-54. L'apprezzamento di Marinetti sull'articolo si trova in una lettera a Pratella citata in De Angelis, *Il Ponte* 29 (1973): 112.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Giannotto Bastianelli, *Musicisti d'oggi e di ieri* (Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914), 8.

comune a tutti i futuristi: l'opposizione morale. [...] non è la loro *arte* che più colpisce, sferza, eccita: è la loro *attività*, è il loro programma etico che tanto più c'irrita in quanto che esso ha l'antipatico difetto di prendere il sopravvento sulle loro intenzioni artistiche.³⁶

L'articolo sulla *Voce* di aprile, sortisce in maggio la risposta di Pratella sulle pagine di *Lacerba*. "Contro il grazioso in musica" è il primo dei cinque articoli che il compositore pubblicherà sulla rivista fiorentina e si connota subito per i toni polemici e una certa attitudine ai salti logici che contrasta curiosamente con l'impianto ferreo del critico-filosofo vociano Bastianelli.³⁷ In una sorta di flusso di coscienza ironico e satirico, Pratella delinea la nozione del grazioso, a suo dire "d'origine borghese e d'indole femminile," "fragile ninnolo che l'Inganno ha donato agli uomini ond'essi possano trastullarsene," individuandolo in alcuni ambiti come la natura, la vita e quindi la musica e condannandone senza appello l'utilizzo nell'arte.³⁸ La musica, secondo Pratella,

si è ridotta a fare la mezzana del grazioso. Eccovi le leggi del grazioso in musica: Melodia semplice, comprensibile ad una prima audizione [...]. Armonie con pochissime dissonanze per non urtare sgradevolmente la sensibilità degli ascoltatori [...]. Istrumentazione sobria, leggiera, scarsamente polifonica, con moderatissimo impiego di ottoni. I suoni forti e violenti potrebbero impedire la digestione a qualche buon borghese o far cadere i denti posticci ad una qualche illustre dama."³⁹

Secondo Pratella, Debussy e Ravel sono assidui cultori del grazioso e per questo non sono in alcun modo accostabili alla sua musica, alla musica futurista come invece vuole pensare Bastianelli, che a questo punto viene chiamato in causa esplicitamente. Pratella passa quindi alla *pars costruens* del proprio ragionamento:

Che cosa deve fare in conclusione il musicista? Svolgere il suo motivo generatore non secondo certe norme prestabilite ma secondo la sua intuizione lirica; tenendo calcolo non solo delle potenzialità di sviluppo ritmica e modulante del motivo generatore ma anche della potenzialità di sviluppo armonica ed espressiva di questo. La sintesi risultante trascinerà l'uditore nello stato d'animo dell'artista creatore, attraverso un'equilibrata ma libera successione di emozioni.⁴⁰

³⁶ Giannotto Bastianelli, "Ancora a proposito della musica futurista," *Il Resto del Carlino*, 12 luglio 1913.

³⁷ Francesco Balilla Pratella, "Contro il grazioso in musica," *Lacerba*, 15 maggio 1913, 103-06.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

E l'affondo finale, dopo un succinto *excursus* tra le differenze del genere sinfonico e di quello melodrammatico sviluppatosi rispettivamente nel nord e nel sud dell'Europa, è dato dal tocco di antigermanesimo che contraddistingue la linea editoriale della rivista:

La razza germanica giunge alle grandi emozioni attraverso una successione logica e magari matematica di emozioni minori; espressione analitica, sinfonia comunemente detta.

La razza latina giunge alle grandi emozioni per via diretta, col lirismo orgiastico; espressione sintetica.⁴¹

Il testo si conclude con un saluto a Bastianelli:

Musicista Bastianelli, io spero con questo scritto di aver compiuto un nuovo passo nel campo della vostra stima—alla quale, vi dirò tra parentesi, tengo moltissimo—anche se voi non vorrete condividere le mie opinioni il che è più che possibile.⁴²

I due articoli costituiscono una piccola polemica piuttosto bonaria tra due intellettuali che non si conoscono—molto probabilmente Pratella era stato tra i lettori de *La crisi musicale europea*, il volume di Bastianelli edito nel 1912 che era stato un vero e proprio caso letterario negli ambienti della critica—e che sono curiosi l'uno dell'altro, come testimonia uno scambio di lettere molto cordiale avvenuto nel mese di aprile in cui entrambi chiedono notizie sulla musica l'uno dell'altro e cercano di incontrarsi.⁴³ Di lì a poco Bastianelli sarà invitato a collaborare con *Lacerba*, dove firmerà due articoli tra la fine del 1914 e l'inizio del 1915, unico critico ammesso a collaborare alla rivista.

Molto meno bonario è invece l'intervento di Fausto Torrefranca che comparirà sul *Marzocco* un paio di mesi dopo, in luglio.⁴⁴ Nel suo tagliente “Futurismo passatistico,” il critico prende di mira Pratella: innanzitutto, egli afferma che ogni musica di valore è stata nel suo tempo “Futurista” perché la musica “è la più instabile delle arti, quella che più di ogni altra ha bisogno di rinnovarsi di forme e di spirito.”⁴⁵ Quindi passa ad analizzare i tre manifesti, rivendicando il dovere per i musicisti e i critici di conoscere le opere del passato—laddove Pratella predicava la loro distruzione, alla maniera di Marinetti—in modo da valutare correttamente i corsi e ricorsi stilistici “che sono ineluttabili nello svolgimento della stessa musica, per quanto siano rimasti inosservati sinora dagli storici” e non scambiare il presunto nuovo con una riedizione del vecchio.⁴⁶ Secondo Torrefranca, le tanto sbandierate novità dei musicisti futuristi sono state da tempo recepite dai musicisti stranieri più validi: la natura fondamentalmente enarmonica della musica, l'esigenza di liberare il ritmo da una quadratura troppo stringente, la fusione ideale tra armonia e contrappunto

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Su queste vicende, vedi Donadoni Omodeo, 156-59.

⁴⁴ Fausto Torrefranca, “Futurismo passatistico,” *Il Marzocco*, 13 luglio 1913, 4.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

sono tendenze ormai assodate nella musica contemporanea. Ciò che di più innovativo Pratella propone nel suo terzo manifesto è, secondo Torre Franca, il verso libero in musica; ma cos'è se non ciò che già Aristosseno predicava nell'antica Grecia? Il commento conseguente è caustico: "Più audace passatismo di questo non saprebbe davvero immaginarsi."⁴⁷ L'articolo si conclude con le pochissime note positive che Torre Franca riconosce a Pratella:

Ma è certo che il Pratella è un giovane ricco di sensibilità e che accenna, qua e là, ad una visione sua propria. La quale è palese specialmente nella scelta dei temi—quasi sempre tra popoleschi e barbarici—nella audacia di impasto di certi episodi orchestrali e in una foga tumultuosa, ardente, sanguigna, che sa investire tutta la composizione da capo a fondo. E questa genialità in germe, o appena sbocciata, è la sola cosa veramente futuristica del futurismo del maestro Pratella.⁴⁸

Pratella, che non era nuovo alle critiche, aveva già pronto per le pagine del secondo numero di luglio di *Lacerba*, uscito due giorni dopo il testo di Torre Franca, un aspro articolo dileggiatorio che non sarebbe potuto essere più esplicito: "Critichiamo i critici."⁴⁹ Dopo aver speso la prima colonna del suo lungo pezzo nel dimostrare la sostanziale inutilità della funzione del critico, "un estraneo, un intruso senza professione legittima" nel processo di creazione artistica, "parassita dell'opera d'arte," si rivolge direttamente al pubblico, invitandolo a giudicare da sé senza affidarsi all'opinione ingannevole di qualcun altro.⁵⁰ Questa linea di pensiero diventerà sempre più significativa lungo tutto il Novecento portando di fatto ad una fortissima diminuzione del peso della critica a partire dagli ultimi decenni del ventesimo secolo, desolante e attuale prospettiva questa che forse nemmeno i futuristi avrebbero avuto l'ardire di immaginare.⁵¹

Ciò detto, Pratella passa ad elencare gli otto generi di critica che ha individuato fino a quel momento (Incoscienza, Ignoranza, Asinità, Misoneismo, Beckemesserismo, Ingenerosità, Turlupinatura, Diffamazione), sostanzialmente insultando la maggior parte dei critici che avevano attaccato la sua musica sui quotidiani nei mesi precedenti, a seguito dei concerti romani. Dare del passatista o meglio dell'idiota a chi non fosse d'accordo con le proprie idee era d'altronde una prassi comune dei lacerbiani, se solo poniamo mente a certe pagine di Papini o di Soffici. Il musicista Pratella non è da meno e dunque dà dell'incosciente ad Arturo Calza, dell'ignorante ad Armando Brenna, dell'asino a Lorenzo Devalle e Ferruccio Valerio, del "misoneista," ossia odiatore del nuovo, ad Armando Mercuri e a Ildebrando Pizzetti, del diffamatore a Guelfo Civinini e Luigi Antonelli. Al di là di quella che è oggi, a cento anni di distanza, una lettura divertente visti i toni totalmente *politically incorrect* tanto dei critici quanto degli artisti nelle loro battaglie giornalistiche, l'attacco accecato dall'ira di Pratella forse ci rivela che tutti quei critici, per quanto ingenerosi nei confronti dello sforzo di un artista, avevano colto nel segno.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Francesco Balilla Pratella, "Critichiamo i critici," *Lacerba*, 15 luglio 1913, 151-54.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Su questo spinoso argomento vedi il volume di atti del convegno "La divulgazione musicale in Italia oggi", Parma, 5 e 6 novembre 2004, Torino EDT, 2005 e in particolare i contributi di Sergio Sablich, Angelo Foletto, Daniele Martino e Andrea Estero.

Ad ogni modo le polemiche non fiaccano lo spirito di Pratella, che nel 1913 continuerà a comporre brani futuristi: porterà a termine *La guerra (L'aspettazione, la battaglia e la vittoria)* op. 32, tre danze per pianoforte su richiesta della poetessa futurista francese Valentine de Saint-Point, che aveva fornito dei versi e il tema di un'antica canzone francese, mentre tra il 1913 e l'inizio del 1914 porterà a conclusione un progetto iniziato nel 1911, *L'aviatore Dro, poema tragico per la musica in tre atti*.⁵²

Il 1913 vede l'esordio di un'altra invenzione musicale futurista, gli intonarumori. Il 2 giugno Russolo presenta al Teatro Storchi di Modena uno scoppiatore, primo frutto pratico del manifesto "L'arte dei rumori," pubblicato l'11 marzo precedente. La riflessione marinettiana sul rumore come elemento di rappresentazione sintetica della realtà moderna, di cui parlavamo all'inizio di questo scritto, si trasforma in rivoluzionaria intuizione musicale nell'opera di Russolo, geniale inventore—insieme al suo amico ed assistente Ugo Piatti—di una serie di nuovi strumenti tra cui, oltre agli intonarumori, l'arco armonico e il rumorarmonio. Pur essendo nato in una famiglia di musicisti, Russolo si sentiva sostanzialmente un pittore e come tale era stato tra i firmatari del *Manifesto dei pittori futuristi* nel febbraio 1910. Nel 1913 aveva iniziato ad interessarsi delle applicazioni pratiche del concetto di suono-rumore, inventando una serie di strumenti che potessero riprodurre rumori intonati e dando un impianto teorico a quello che sarà definito *Rumorismo*.

Le pagine di *Lacerba* ospitano suoi interventi significativi sul concetto di suono-rumore e di enarmonismo, caratterizzati da una prosa asciutta e chiara molto diversa da quella impulsiva di Pratella, che costituiscono uno dei contributi più significativi e visionari allo sviluppo di un intero filone della musica del Novecento. Nel pensiero di Russolo la barriera tra suono, che produce musica, e rumore, che invece deve essere scartato, non esiste; il rumore, soprattutto quello meccanico, può entrare a far parte della scrittura musicale, rappresentando proprio il suono della modernità. La pletera dei suoi nuovi strumenti—gorgogliatori, stropicciatori, ululatori, scoppiatori, ronzatori e così via—non si limitava a riprodurre i rumori meccanici ma in qualche modo li nobilitava, rendendoli intonabili; in altri termini, il timbro di ciascuno strumento era riproducibile ad altezze differenti e questa intonabilità lo rendeva un vero e proprio strumento musicale, utilizzabile in orchestra. Il concetto non era facile da veicolare al di fuori della cerchia marinettiana ed è comprensibile che la pubblicazione del manifesto "L'arte dei rumori" e i primi concerti di intonarumori, come d'altra parte molti altri eventi futuristi, fossero oggetto di derisioni e aspre critiche. Russolo però non demorde e cerca di spiegare meglio il suo pensiero su *Lacerba* nel numero dell'1 luglio di quell'anno, a seguito del concerto di Modena.⁵³ Dopo aver notato che la stampa, soprattutto estera, che aveva parlato delle sue invenzioni, non aveva sostanzialmente capito il "principio intuitivo" del suo manifesto, Russolo scrive di essere consapevole dell'atmosfera di scherno che circonda il suo lavoro ma anche di sentire che gli altri compagni futuristi, e Marinetti *in primis*, lo sostengono con un'onda di entusiasmo che lo spinge a continuare

⁵² La tematica aviatoria, particolarmente cara ai futuristi, trae qui origine da un fatto di cronaca: un giovane uomo del paese di Pratella, Lugo, che aveva ricevuto una cospicua eredità ottenuta dal padre grazie al gioco, si era dato all'aviazione ed era poi morto in un incidente. Questa storia vera ispira a Pratella una "variazione moderna e umanamente concepita del mito Dedalo-Icaro-Fetonte, secondo la concezione che di questo avevano i nostri antichissimi padri delle prime civiltà del bacino del Mediterraneo" (citazione in Lombardi, *Nuova Enciclopedia del Futurismo Musicale*, 226). Per una trattazione più ampia di questa composizione vedi Nicole Botti e Diana De Francesco, "Molto rumore per nulla." La musica nelle esperienze teatrali del Futurismo tra intenzioni e realizzazione," in *Futurismo e musica. Una relazione non facile*, 211-22.

⁵³ Luigi Russolo, "Gli intonarumori futuristi: Arte dei rumori," *Lacerba*, 1 luglio 1913, 140-41.

nella sua sperimentazione. Approfonditi i ragguagli tecnici sulle possibilità dei nuovi strumenti, Russolo torna a ribadire il concetto fondamentale da cui muove la sua ricerca:

Il rumore che ci giunge dalla vita ci richiama immediatamente alla vita stessa (contrariamente a quanto fa il suono) rievocando subito nella nostra mente le cose che producono il rumore determinato che udiamo.

Questo richiamo alla vita ha quindi un carattere episodico frammentario impressionistico della vita stessa. Ma come in ogni arte, così anche nell'*Arte dei rumori* non ci si deve limitare ad una riproduzione frammentaria impressionistica della vita.

Il rumore deve divenire un elemento primo per plasmare l'opera d'arte. Deve cioè perdere il suo carattere di accidentalità, per divenire un elemento sufficientemente astratto perché possa arrivare alla trasfigurazione necessaria di ogni elemento primo naturale in elemento astratto dell'arte.

Ebbene: quantunque la somiglianza di timbro col rumore imitato, naturale, sia raggiunta in questi strumenti fin quasi al punto di ingannare, tuttavia non appena si sente che il rumore varia di tono, ci si accorge che esso perde subito il suo carattere episodico unicamente imitativo. Perde cioè tutto il suo carattere di *risultato* e di *effetto*, legato alle *cause* che lo producono (energia motrice, percussioni, sfregamenti per velocità, urti, ecc.), dovuti e inerenti alla finalità stessa della macchina o della cosa che produce il rumore. [...] Noi lo sentiamo subito divenire materia autonoma, malleabile, pronta ad essere plasmata dalla volontà dell'artista che la trasforma in elemento di emozione, in opera d'arte.⁵⁴

Gli intonarumori portano, per via naturale, alla riconsiderazione dell'enanarmonismo in musica, di cui Russolo parla diffusamente in un altro articolo lacerbiano, pubblicato in novembre.⁵⁵ L'attacco di Russolo al sistema temperato, che dal Seicento aveva di fatto limitato la gamma di suoni a disposizione del compositore, apre gli orizzonti verso una musica molto più densa di sfumature sonore:

Il sistema armonico temperato può in un certo modo essere paragonato a un sistema di pittura che abolisse tutte le infinite gradazioni che possono dare i sette colori (rosso, arancio, giallo, verde, azzurro, indaco, violetto) e che di questi si accettasse solo il colore tipo, quindi un solo giallo, un solo verde, un solo rosso, ecc. Una pittura che non conosce le diverse *tonalità* dello stesso colore; quindi nessun rosa e nessun rosso-lacca, nessun giallo-chiaro e nessun giallo-scuro, ecc. Questa pittura sarebbe paragonabile nei suoni alla scala diatonica temperata. Coll'aggiunta poi di cinque sole gradazioni darebbe quella che è la nostra scala cromatica.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Luigi Russolo, "Conquista totale dell'enanarmonismo mediante gli intonarumori futuristi," *Lacerba*, 1 novembre 1913, 242-45.

Ognuno vede quanto una pittura simile sarebbe limitata dei suoi mezzi e di quante sensazioni coloristiche sarebbe diminuita. Eppure, l'attuale sistema musicale temperato si trova appunto nelle condizioni in cui si troverebbe la pittura a cui ho accennato. [...]

Nella natura e nella vita i suoni e i rumori sono tutti *enarmonici*. [...]

È tempo veramente che il dominio del suono si arricchisca di tutte le infinite possibilità di sfumature tra un suono e l'altro, per arrivare così a delle sensazioni musicali fino ad ora ignorate.⁵⁶

Gli intonarumori dunque mettono in gioco nuove possibilità per l'individuazione e l'utilizzo di nuovi suoni e nella mente del loro inventore possono essere utilizzati anche insieme agli altri strumenti. In questa direzione aveva spinto anche Marinetti, suggerendo a Pratella, sin dal 1911, di utilizzare i nuovi strumenti nella composizione a cui iniziava a lavorare, *L'aviatore Dro*, come si legge in una lettera del 4 febbraio 1911:

Lavora con grandissima fede. Non fermarti, non dimenticando che tutte, assolutamente tutte le pazzie ti sono concesse: dirò quasi imposte dalla necessità di sbaragliare tutti e di andare sempre più avanti. Non dimenticare inoltre la tua prima intenzione importantissima, mi pare e giusta, d'introdurre nell'orchestra del tuo *Aviatore Dro*, due, tre, quattro o cinque o anche più intonarumori di Russolo. Questo è di una importanza enorme, a mio parere, poiché mentre Russolo preparava i tentativi di un'orchestra completa di intonarumori tu devi, mi sembra, dare assolutamente (in una parte della tua nuova opera, e mi pare proprio al finale del 2° atto) il primo esempio di orchestra mista, o meglio di orchestra solita, arricchita d'intonarumori. Pensa a tutto ciò. Credo questa innovazione assolutamente necessaria nella tua opera, dal tuo punto di vista personale di novatore, e dal punto di vista del Futurismo. Così si delineerebbe nettamente la tua figura di primo musicista che abbia col suo genio rivoluzionato l'orchestra saltando coraggiosamente il fossato che separa, in musica, il Futurismo dal passatismo. Sai che io vedo esattamente e che sono armato di gran fiuto.⁵⁷

La centralità del suono/rumore nel rinnovamento del linguaggio futurista non è sentita solo a livello letterario ma fa sentire la sua importanza anche in ambito pittorico, come mette in evidenza un altro articolo manifesto pubblicato su *Lacerba* da Carlo Carrà in settembre, "La pittura dei suoni rumori odori."⁵⁸ Esordendo col dire che "prima del XIX secolo la pittura fu l'arte del silenzio," Carrà mette in evidenza come i pittori del passato non abbiano mai avuto per obiettivo di riprodurre pittoricamente i suoni, i rumori e gli odori nelle loro opere, ossia l'essenza della vita. I primi a fare un tentativo in questo senso furono gli Impressionisti; ma fu un tentativo scialbo e

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ La citazione della lettera si trova in Claudio Marabini, "Per una storia del Futurismo. Balilla Pratella: Musica e Futurismo," *Nuova antologia* 98 (1963): 67- 86.

⁵⁸ Carlo Carrà, "La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista," *Lacerba*, 1 settembre 1913, 185-87.

“nelle loro tele i suoni e i rumori sono espressi in modo così tenue e sbiadito come se fossero percepiti dal timpano di un sordo.”⁵⁹ La vita moderna è dinamismo e quindi rumore; accanto alle parole in libertà e alla musica antigraziosa Carrà mette a buon diritto la pittura dei suoni, dei rumori e degli odori, che sarà caratterizzata da colori squillanti, da una struttura della composizione “simile all’architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella.”

Noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori si incorporano nell’espressione delle linee, dei volumi e dei colori come le linee, i volumi e i colori si incorporano nell’architettura di un’opera musicale. Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori del Teatro, del Music-Hall, del cinematografo, del postribolo, delle stazioni ferroviarie, dei porti, dei garage, delle cliniche, delle officine, ecc. ecc.⁶⁰

Ciò che Carrà cerca di affermare nel suo scritto è la teorizzazione di una “pittura pura,” ossia di una pittura che, svincolata dalla rappresentazione del reale secondo le leggi della composizione classica e secondo un gusto realista, possa esprimere sinteticamente il dinamismo dei corpi e degli spazi, aprendo così in buona sostanza al cubismo.

Su questo concetto, giungendo ad interessanti osservazioni comparate tra musica e pittura, riflette e scrive Giannotto Bastianelli sulle pagine del *Marzocco*, nel dicembre.⁶¹ L’occasione è la prima mostra fiorentina di pittura futurista, che era stata allestita vicino ai nuovi locali della Libreria della *Voce* in via Cavour, proprio davanti alla Biblioteca Marucelliana. Vi esponevano Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Soffici e per Bastianelli era la prima occasione di vedere quadri del genere. Pur non ritenendosi in nessun modo un esperto di pittura e dunque astenendosi da un giudizio di qualsiasi tipo sull’operato degli artisti in mostra, Bastianelli è incuriosito dall’applicazione pratica di quanto ha letto, scritto da Carrà, sulle pagine di *Lacerba* e vuole davvero capire in che modo la “pittura pura” dei futuristi possa avvicinarsi alla musica. Con il piglio teoretico che lo contraddistingue, il critico musicale circoscrive prima il concetto di musica pura,⁶² che è familiare ai critici e ai musicisti in quanto la maggior parte della musica è pura, ossia sganciata da una qualsivoglia rappresentazione. Viceversa la pittura è stata per la maggior parte della sua storia legata alla rappresentazione di persone e ambienti. Nel diciannovesimo secolo la musica è sembrata volersi avvicinare alla pittura, inserendo un “programma” tramite il quale l’ascoltatore veniva guidato ad associare al flusso sonoro una storia o un paesaggio. Bastianelli rileva come musica e pittura in questo primo scorcio di Novecento si siano quindi scambiati i ruoli: la musica che è “pura” *tout court* cerca di avvicinarsi alla rappresentazione pittorica, mentre la pittura cerca di farsi “pura” ossia di sganciarsi dalla rappresentazione del reale. Il tono leggermente sarcastico, nonostante le ripetute proteste di non voler giudicare in alcun modo ambiti che non gli competono, ci mette sull’avviso che il critico musicale è un po’ scettico rispetto a questi esperimenti e sorride di come la pittura si affanni a fare quello che la musica fa già da secoli.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Giannotto Bastianelli, “Note di un critico musicale a una mostra futurista,” *Il Marzocco*, 14 dicembre 1913, 2.

⁶² Questo sintagma, mai entrato nella letteratura musicologica, corrisponde al concetto che negli scritti musicologici del tempo veniva indicato come “musica assoluta.”

***Lacerba* 1914 e 1915: sperimentazioni alla vigilia della Guerra mondiale**

La novità del 1914 furono senza dubbio i concerti di intonarumori di Russolo. La serata al Teatro Dal Verme di Milano del 21 aprile, replicata poi al Politeama di Genova il 20 maggio successivo, in cui vennero eseguiti i brani di ispirazione milanese (*Risveglio di una città*, *Si pranza sulla terrazza del Kursaal* e *Convegno di automobili e aeroplani*) rimase storica negli annali della musica futurista, soprattutto per le accese reazioni che ne seguirono.

Lacerba prepara in qualche modo l'importante avvenimento già dal mese di marzo, pubblicando un frammento della partitura di *Risveglio di una città*, che è a tutt'oggi l'unica partitura rimastaci della composizione.⁶³ I nuovi strumenti ponevano interessanti questioni sulla grafia musicale, che fino a quel momento aveva contemplato soltanto la notazione di suoni che procedevano per intervalli di semitono e non di rumori enarmonici; le problematiche relative vengono discusse da Russolo in un articolo pubblicato su quello stesso numero, "Grafia enarmonica per gl'intonarumori futuristi."⁶⁴ Scartando il sistema di notazione numerica, Russolo approda ad una rielaborazione del pentagramma in cui i suoni non sono più espressi da punti (le note) ma da linee o meglio da linee-nota che, essendo la combinazione di infiniti punti, si prestano a rappresentare graficamente l'enaarmonismo con maggiore efficacia. Con questo contributo il Futurismo mette il proprio marchio anche su una delle questioni più longeve e significative della storia musicale, la storia della notazione, offrendo il suo apporto rivoluzionario anche a questioni che sembravano ormai codificate e definitive.⁶⁵

La serata al Dal Verme, annunciata nel numero del 15 aprile come il concerto con cui "si apre una nuova epoca nella storia della musica di tutto il mondo," viene raccontata nelle pagine di *Lacerba* del 1 maggio, all'interno di una rubrica miscellanea che prendeva posto nella parte finale della rivista col titolo "Caffè."⁶⁶ L'accento è posto sul contrasto tra il pubblico—passatista anche nelle proprie reazioni di protesta col solito lancio di oggetti e ortaggi sull'impassibile Russolo e sui poveri professori d'orchestra—e l'esuberanza geniale dei futuristi che in sostanza menano botte da orbi a chiunque si trovi loro a tiro:

⁶³ Luigi Russolo, "(Ris)veglio di una città," *Lacerba*, 1 marzo 1914, 72-73.

⁶⁴ Luigi Russolo, "Grafia enarmonica per gl'intonarumori futuristi," *Lacerba*, 1 marzo 1914, 74-75.

⁶⁵ Su questa interessante questione vedi Giuditta Albanese e Vera Vecchiarelli, "Suoni e partiture futuriste: problemi e questioni," in *Futurismo e musica. Una relazione non facile*, 151-81.

⁶⁶ "Caffè: Serata di intonarumori futuristi al Dal Verme di Milano," *Lacerba*, 1 maggio 1914, 142-43.

"Caffè" era una rubrica miscellanea in cui venivano raccolte notizie di vario genere; a carattere musicale ricordiamo anche "Italiani all'estero," *Lacerba*, 1 luglio 1914, 206, anonimo ma probabilmente scritto da Papini, in cui si parla dell'esordiente Alberto Savinio, che l'autore del pezzo ha avuto modo di ascoltare in concerto a Parigi. Le prodezze del giovanissimo pianista e del suo vulcanico modo di suonare sono raccontate anche da un articolo in francese a firma Apollinaire, interamente riportato sulle pagine di *Lacerba*, in cui si racconta che l'energico musicista ha distrutto un pianoforte durante un'esecuzione e si è dovuto procurargliene un altro per terminare l'esibizione. Savinio "si è fatto distinguere in questi ultimi tempi per il coraggio formidabile col quale si è dato a rinnovare l'arte della musica e anche per una violenza di esecutore sul pianoforte delle sue creazioni che fa di lui un mostro degno di storia" mentre il fratello Giorgio De Chirico viene citato come un pittore modernissimo che ha però la serietà e il rigore dei maestri antichi.

Verso la fine del concerto, mentre Russolo continuava a dirigere imperturbabile la sua ultima spirale di rumori: *Convegno d'aeroplani e d'automobili*, Marinetti, Carrà, Boccioni, Mazza e Piatti, scesero rapidamente dal palcoscenico in platea ed affrontarono, menando pugni, legnate e seggiate, più di cinquecento beoti a molti dei quali deformarono dinamicamente la faccia.⁶⁷

La serata ebbe strascichi violenti anche nei giorni successivi; Russolo colpì con un pugno il critico Cameroni, reo di aver pubblicato un articolo sfavorevole alla serata del 21 aprile su l'*Italia*, come è fedelmente raccontato nella prosecuzione dell'articolo. Che Russolo fosse un violento, come gli altri del movimento d'altronde, lo testimonia anche questo particolare, raccontato da Marinetti tempo dopo nel postumo *L'aeropoema di Gesù*; prima di avviare il concerto al Dal Verme pare che avesse apostrofato così i professori d'orchestra:

Gentili Maestri vi ringrazio per l'abilità e lo zelo delle prove ma non ringrazio e avverto quei due o tre fra voi che obbedendo ai passatisti tentano ironizzare questi miei strumenti e sappiate non sono delle semplici cassette multicolori ma misteriosamente producono per la prima volta nel mondo i rumori della Natura e delle Macchine intonati graduati fino al quinto o al sesto di tono e da me inventore combinati in originalissime sinfonie e insisto se voi due o tre tentate beffa o ironia ho una rivoltella vi sparo durante il concerto e me ne strafotto di tutte le prigioni ma l'Arte dei rumori con la grande A deve trionfare e tutti a posto a posto sipario.⁶⁸

Nel numero successivo di *Lacerba*, Pratella, che in febbraio aveva già pubblicato un paio di pagine manoscritte dall'*Aviatore Dro*,⁶⁹ pubblica un estratto della partitura di *Gioia. Saggio per orchestra mista*, in cui utilizza gli intonarumori insieme agli strumenti tradizionali. Le pagine musicali sono precedute da un breve intervento critico in cui Pratella, ringraziando Russolo per avergli dedicato "L'arte dei rumori" e scusandosi per non aver ancora replicato, dichiara di essere completamente d'accordo con le tesi esposte dal compagno futurista.⁷⁰ Inoltre, egli afferma che la sua risposta è proprio il brano appena composto, in cui ha utilizzato gli intonarumori non in modo mimetico-naturalistico ma in modo astratto, proprio come voleva Russolo. In *Gioia* "gli intonarumori perdono in pratica qualunque senso di realtà oggettiva: partono da una realtà oggettiva per allontanarsi subito da essa immediatamente, venendo a costituire una nuova realtà astratta—elemento *espressivo astratto* di uno stato d'anima. Il loro *timbro* non si unisce agli altri *elementi sonori* come materia eterogenea, ma vi si unisce come nuovo *elemento sonoro, emotivo* ed essenzialmente *musicale*."⁷¹

Il 1914 vede l'ingresso tra i collaboratori di *Lacerba* di Bastianelli che, tra il novembre di quell'anno e il gennaio del successivo, pubblica due contributi, "Le tre metamorfosi della musica

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ La citazione è in Salaris, *Suoni, rumori e parole in libertà*, 13.

⁶⁹ Francesco Balilla Pratella, "Due pagine di musica futurista," *Lacerba*, 1 febbraio 1914, 40-41.

⁷⁰ Francesco Balilla Pratella, "Gli intonarumori nell'orchestra," *Lacerba*, 15 maggio 1914, 151, e "Gioia. Saggio per orchestra mista," *Lacerba*, 15 maggio 1914, 152-53.

⁷¹ Pratella, "Gioia. Saggio per orchestra mista."

tedesca” e “La natura morta in musica.”⁷² Unico critico musicale ammesso a scrivere tra le pagine della rivista, Bastianelli aveva apprezzato le idee di Pratella sulla necessità di un rinnovamento dell’armonia e sulla stretta connessione tra novità dell’idea musicale e novità dell’armonia conseguente, come abbiamo visto nel vociano “La musica futurista.”⁷³ Certo, Bastianelli si limitava ad apprezzare più che altro la teoria di Pratella, preferendo poi le novità musicali del Pizzetti della *Fedra*. Ad ogni modo la sua apertura alle nuove idee del Futurismo gli valse la pubblicazione dei due articoli, in cui, con una penna molto più libera di quella che si era concesso in altre riviste, attaccava la musica tedesca e i compositori contemporanei francesi. In “Le tre metamorfosi della musica tedesca,” Bastianelli sottolinea come, a differenza della letteratura tedesca che da Goethe in poi è andata in direzione di un sempre maggiore internazionalismo, la musica tedesca dalla fine dell’Ottocento si sia chiusa in un sempre più spiccato nazionalismo. Delinea quindi tre periodi, in successivo declino: il primo legato all’opera di Haydn, Mozart, Beethoven e Weber in cui una “musicalità veramente grande” è cresciuta all’ombra dei modelli latini, ossia la musica italiana barocca di Vivaldi e Corelli; il secondo in cui emergono Wagner e Schumann, che per primi danno una svolta nazionale; infine il terzo, dominato da Strauss e Mahler, che rappresenterebbero “questa babbea elefantiasi musicale” dietro cui si nasconde “l’esilarante tronfiezza e pesantezza dell’anima tedesca moderna” e fra cui emerge soltanto Schoenberg con le sue “magnifiche oasi di pura e schietta musicalità umana,” degna di competere con Beethoven.⁷⁴ Inutile dire che questo articolo compare quando la campagna interventista e anti-tedesca della rivista è già cominciata, allineandosi così perfettamente, nel tono e nei contenuti, con quanto altri redattori, in altri settori, andavano pubblicando e per così dire armonizzando una volta di più la musica alla visione politica generale di *Lacerba*.

In “La natura morta in musica” invece, Bastianelli ritorna sul tema della contaminazione tra poetiche nelle arti, come pratica favorita dagli artisti contemporanei ma non sempre foriera di buoni frutti e soprattutto spesso passatistica. Secondo Bastianelli i musicisti contemporanei come Debussy, Ravel, Dukas e Pizzetti, che pure hanno scritto buona musica, si ispirano alle immagini poetiche o naturali e cercano di trasporle in musica, facendo del mimetismo musicale. Oggetto della mimesi, più che la descrizione *tout court*, è l’emozione che gli elementi naturali (il rumore del vento, il canto degli uccelli) suscitano nell’ascoltatore; ma questo avevano già cercato di farlo i poeti simbolisti e Mallarmè soprattutto. Ciò che Bastianelli si chiede è che motivo abbia la musica di uniformarsi alla poesia dell’ultimo Ottocento, quando potrebbe invece percorrere più nuove e più personali strade:

[I musicisti] invece di fare del simbolismo musicale con mezzi puramente musicali, hanno cercato di fare addirittura della poesia tradotta in musica; e invece di fare dell’impressionismo davvero e soltanto musicale, hanno fatto della pittura impressionista riprodotta in musica. Come? Con la maniera in verità più ingenua (leggi: più idiota) possibile: facendo cioè fungere i pezzettini di melodia da “parole suggestione” (già a far ciò aveva cominciato Wagner) e il colore armonico (?) e strumentale da colore di tavolozza (già avevano cominciato Berlioz e Liszt).

⁷² Giannotto Bastianelli, “Le tre metamorfosi della musica tedesca,” *Lacerba*, 15 novembre 1914, 307-09 e “La natura morta in musica,” 3 gennaio 1915, 36-7.

⁷³ Giannotto Bastianelli, “La musica futurista,” *La Voce*, 10 aprile 1913, 1053-54.

⁷⁴ *Ibid.*

Ora, mi pare che lo scopo di un vero musicista moderno debba essere ben meno ingenuo e idiota.⁷⁵

Per Bastianelli il musicista deve rappresentare la realtà e i sentimenti con i mezzi del suo specifico e distillare la propria visione della realtà attraverso virtualità “estremamente rare e preziose” come “la scoperta di relazioni tonali sorprendenti e miracolose, sconvolgenti il profondo uditore fino alle viscere.”

ritmi nuovi e magnifici quali danze di onde in tempesta o fremiti tellurici o silenziose accalmie di nuvole in cieli di primavera, ritmi sprigionatisi dalla pura e oggi sperduta fonte del vero ritmo musicale: e cioè dagli urti e dalle attrazioni dei suoni intesi come efflorescenze ideali di armonici espandentesi nello spazio sonoro e gravitanti intorno a magnetici generatori di vibrazioni armoniche.⁷⁶

Il pezzo di Bastianelli è l'ultimo intervento critico a carattere musicale in *Lacerba*. Nel 1915, che vedrà le pubblicazioni della rivista fino al mese di maggio, sono presenti alcuni testi creativi e la polemica tra Pratella e i lacerbiani, di cui abbiamo parlato alla nota 7. L'esperienza di *Lacerba* volge al termine e così gli interessi teorici e polemici sono soppiantati dalla realtà, che ha finalmente portato quella tanto invocata—“guerra sola igiene del mondo”—da cui molti dei futuristi non torneranno indietro.

I testi creativi

Un aspetto interessante e peculiare dei contributi a carattere musicale in *Lacerba* sono i testi creativi, per lo più parolibersimi o *divertissement*, a firma di Francesco Cangiullo, Dinamo Correnti e Aldo Palazzeschi.

Cangiullo aveva conosciuto Marinetti a Napoli, sua città natale, nel 1910, diventandone ben presto uno dei più fedeli amici. Già noto negli ambienti musicali napoletani per una raccolta di canzoni edite nel 1906, *Piedigrotta Cangiullo*, si era poi distinto nell'animazione e diffusione delle iniziative futuriste a Napoli e più volte ne vengono ricordati i selvaggi interventi al pianoforte durante le movimentate declamazioni marinettiane, sia a Napoli sia a Roma. Nella sua opera, provocatoria in tutte le sue manifestazioni, Cangiullo mescola poesia e musica abbandonandosi ad ardite sperimentazioni.⁷⁷ Nel numero del 1 aprile 1914, la rubrica “Caffè” dà conto di una serata futurista romana,⁷⁸ durante la quale Marinetti e il gruppo futurista avevano declamato e messo in

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Cangiullo fu particolarmente attivo a Napoli dove animò il Teatro della Sorpresa insieme a Marinetti tra il 1921 e il 1923 (vedi, su questo tema, Mario Musella, “Francesco Cangiullo e il ‘suo’ Teatro della Sorpresa (1921)” *California Italian Studies* 3, 1 (2012): <http://escholarship.org/uc/item/9pf7g08h>; nel 1923 pubblicherà tra l'altro il volume *Poesia pentagrammata*, in cui le composizioni parolibere sono scritte su pentagrammi che registrano, con il loro andamento ascendente o discendente, il tono emotivo del testo.

⁷⁸ “Piedigrotta futurista,” *Lacerba*, 1 aprile 1914, 110.

scena il paroliberismo *Piedigrotta* del “poeta scugnizzo” Cangiullo. Si tratta molto verosimilmente del testo che verrà poi pubblicato nel 1916 per le edizioni futuriste di *Poesia* e che costituisce un’interpretazione futurista del celebre concorso canoro che si teneva nel sobborgo di Piedigrotta a Napoli, dalla metà dell’Ottocento, configurandosi come una sorta di Sanremo *ante litteram*.

Su *Lacerba*, Cangiullo pubblica due paroliberismi, “Scoppio di una fabbrica pirotecnica” nel 1913 e “Serata in onore di Yvonne” nel 1914.⁷⁹ Nel primo testo l’elemento fonico è molto rilevante, soprattutto nella scelta dei sostantivi che descrivono quello che potrebbe essere stato un evento di cronaca e nella trasformazione di alcune parole con l’aggiunta di vocali che ne stressano l’accentuazione e guidano la lettura (“iiiiitrire,” “ruuuuullare,” “cccccrepitiuuuu”); ma l’impostazione grafica è ancora contenuta e quasi sobria, limitandosi all’utilizzo di pochi caratteri tipografici (maiuscolo/minuscolo) e poche onomatopee.

Il secondo testo, del 1914, è invece estremamente più vario e interessante. Descrive con grande efficacia e in ben cinque pagine una serata di varietà della soubrette Yvonne e le reazioni del pubblico; qui l’utilizzo di caratteri tipografici diversi e di differente grandezza, di riquadri, frecce, numeri e dell’intera superficie del foglio senza i limiti delle righe o delle colonne di un’impaginazione classica, concorrono a rendere con fresca immediatezza l’eccitazione e la sfrenatezza della serata, culminante nell’esibizione canora della star, restando sempre in equilibrio sul filo della satira, tra il salace e il volgare, in perfetto stile varietà.

Nell’agosto 1914 viene pubblicato anche il paroliberismo di Dinamo Correnti “Biblioteca + echi di fanfara, in cui è resa con vivacità la folata di energia portata dalla musica di una banda che penetra attraverso la finestra di una polverosa biblioteca.”⁸⁰

Ricordiamo infine i *divertissements* musicali di Aldo Palazzeschi per la rubrica “Spazzatura,” esempio di frammentismo umoristico.⁸¹ Nel primo, più ampio e significativamente intitolato “Melodrammi,” vengono alternati, in tondo, brani di libretti di famosissimi melodrammi, e commenti umoristici in corsivo, che realizzano in un collage improbabile ma divertentissimo, un’arguta parodia del teatro d’opera.⁸² Nel secondo, invece, Palazzeschi ci regala un autoritratto buffonesco, dichiarando che la musica che ama di più è quella da circo e che vorrebbe sempre

⁷⁹ Francesco Cangiullo, “Scoppio di fabbrica pirotecnica,” *Lacerba*, 15 ottobre 1913, 233, e “Serata in onore di Yvonne,” 15 giugno 1914, 188-92.

⁸⁰ Dinamo Correnti, “Biblioteca + echi di fanfara,” *Lacerba*, 1 agosto 1914, 234-35.

⁸¹ Aldo Palazzeschi, “Spazzatura: Melodrammi,” *Lacerba*, 21 febbraio 1915, 63-64 e *Spazzatura [s.t.]*, 7 marzo 1915, 80.

⁸² Riportiamo come esempio le prime righe del testo:

Verranno a te sull’aura
I miei sospiri ardenti,
udrai nel mar che mormora
l’eco dei miei lamenti.

Miss Lucia Ashton di Lammermoor altro non era che un precursore del telegrafo senza fili. Si spiega così come Guglielmo Marconi trovò in Inghilterra i terreni tanto favorevoli.

Ernani, Ernani involami
Dall’aborrito amplesso...

Sia pure aborrito, è sempre un amplesso. Mi fa un po’ l’effetto di vedere due cani in quei sacramentali venti minuti che seguono la loro...imparentazione, e che tirandone uno per involarlo, lo sapete meglio di me, debba venirmi dietro anche quell’altro.

Ah, troppo tardi io t’ho conosciuta
Sublime donna io t’ho perduta!

Meglio tardi che mai.

avere quattro violini, un piffero, una cornetta e la grancassa ad accompagnare tutti i momenti della sua vita, proprio come gli eroi circensi.

Conclusioni: una strada aperta

La lettura delle riviste pubblicate in Italia nei primi anni Dieci del Novecento, lascia nel lettore l'impressione di una folle corsa. Il clima storico e sociale è oscuro, i venti di guerra che vengono dai Balcani e dall'Africa fanno presagire quello che di lì a poco si sarebbe abbattuto anche sull'Europa; il contesto nazionale, in cui l'Italia sperimenta l'idea di nazione unitaria da una cinquantina d'anni, è scosso dalla pressione di nuove masse che si affacciano sulla scena politica con sempre maggiore consapevolezza, attraverso le organizzazioni dei lavoratori e la riforma elettorale. L'immagine che si forma, pagina dopo pagina, è quella di un contrasto forte tra una società di benpensanti ancorati al secolo appena trascorso, ai valori di una società rurale e gerarchica, ritmata sui cicli lenti della natura, dalla morale ben salda (ma anche soffocante e senza possibilità di deviazione) e un manipolo di giovani che per ragioni anagrafiche—la lotta tra vecchie e nuove generazioni è una costante in ogni epoca storica—e per inclinazioni personali cercano, attraverso tentativi non sempre lineari, con irruenza, a volte con la violenza della disperazione, di cambiare le cose e le mentalità di chi è intorno a loro. C'è un senso di urgenza in queste pagine, la necessità di una svolta, di un punto a capo che nell'estremismo dei nazionalisti prende corpo come l'idea paligenetica della guerra, del bagno di sangue purificatore che laverà l'Italia giolittiana dalla mediocrità.

Le arti, letteratura, pittura e musica, si fanno portavoce di questa urgenza; nel resto d'Europa, in Francia soprattutto ma anche in Germania e in Russia, hanno fatto già molti passi in questa direzione. Gli italiani guardano ai modelli d'oltralpe con ammirazione, con invidia a volte, e tentano di arrivare ad una propria modernità, ad una modernità italiana, misurandosi con un ingombrante passato che, al di là dei manifesti programmatici dei futuristi con le loro provocatorie distruzioni di massa, in realtà non può essere azzerato. Non è un caso che il grande filone d'avanguardia della prima decina d'anni del Novecento, precedente e contemporaneo al Futurismo, sia proprio quello che predica il "ritorno all'antico," in letteratura, come in musica, come in architettura, come in pittura, nel vagheggiamento di un medioevo idealizzato, talmente lontano ed evanescente da sembrare nuovo e promettente.

In questo crogiolo di idee vecchie e nuove che si mescolano e si contaminano, la musica ha una parte importante che la critica deve continuare ad indagare in modo sempre più puntuale. Abbiamo già accennato, nel paragrafo su Marinetti, a quanto la poetica simbolista metta al centro della propria ricerca il suono e la musica; e l'influenza del wagnerismo nell'opera di tanti scrittori, D'Annunzio *in primis* tra gli italiani, è un elemento acclarato. Torniamo a dire quindi che la musica, come studio di uno strumento, come appuntamento sociale nei teatri d'opera e nelle sale da concerto, in questi anni fa parte del bagaglio di ogni persona di cultura, sia pure a volte in maniera stantia, per luoghi comuni e formule non verificate. È un elemento talmente scontato che non se ne avverte nemmeno la coscienza: è un linguaggio che si acquisisce in casa sin da bambini, che si rafforza nelle prime esperienze fuori casa con la famiglia e che si coltiva poi attraverso la pratica viva, come testimoniano gli scritti autobiografici di moltissimi autori. Per un lettore colto degli anni Dieci accennare ad un'opera di Verdi, nominare un personaggio wagneriano, paragonare un paesaggio ad una musica di Debussy, permetteva lo scatenarsi di una serie di corti circuiti

emotivi, ovvi in quell'epoca, che non sono più evidenti al lettore di oggi. A cento anni di distanza abbiamo perso, infatti, alcuni aspetti importanti nella percezione della cultura della prima metà del secolo, perché la nostra cultura di base è cambiata; la cultura musicale è uno di questi aspetti perduti che va assolutamente recuperata in uno studio critico.

La lettura dei trenta contributi musicali di *Lacerba* e degli articoli sulla musica futurista comparsi sulla *Voce* e sul *Marzocco* tra il 1913 e il 1915, considerati in questo saggio, avvalorano fortemente questa tesi. La musica è ammessa a buon diritto all'interno di una rivista letteraria d'avanguardia come *Lacerba* (ma è presente fortemente anche nella *Voce*, nel *Marzocco* e in tante altre riviste letterarie) perché è riconosciuto da tutti l'elevato fattore di contaminazione tra musica e letteratura, in una visione delle arti fortemente interdisciplinare come quella delle avanguardie. Le prese di posizione marinettiane sul *Parsifal*, il suo caldeggiare i manifesti della musica futurista a ridosso di quelli della letteratura e della pittura, il suo spronare Pratella ad utilizzare i nuovi strumenti di Russolo, che incarnano l'essenza della modernità, sono i suggerimenti che, pur venendo dal vertice del movimento, incontrano terreno fertile nella base, negli artisti e nei teorici. Proprio nella teoria sono i frutti più importanti del Futurismo musicale, come è stato già ben messo in luce da critici autorevoli.⁸³ La consapevolezza che la macchina—con la sua affidabile ripetitività e la sua potenza ultra-umana—è l'essenza della nuova epoca, legittima il farne strumento di poetica e d'arte e lo sfruttare le peculiarità: creare suoni e immagini (non dimentichiamo che il cinema muove i suoi primi passi e si diffonde con sempre maggiore rapidità proprio ora) che non esistono in natura.

Dalla lettura di questi articoli, nella visione complessa di cui parlavamo all'inizio, viene fuori anche un'altra immagine, quella della Firenze di inizio secolo. La città, pur avendo assaggiato per cinque anni (tra il 1865 e il 1870) lo status di capitale e il tentativo sabauda di modernizzazione fatto di sventramenti e risistemazioni urbanistiche anche traumatiche, restava psicologicamente ancorata alla contemplazione del passato rinascimentale e dei fasti dei Medici e così veniva vista anche dalla folta colonia di stranieri, inglesi e americani soprattutto, che vi soggiornavano stabilmente e che avrebbero potuto essere un agente di rinnovamento, mentre di fatto non lo furono perché in cerca unicamente delle vestigia del passato. In questa Firenze immobile, vivono dei giovani che da una parte avvertono il proprio provincialismo e cedono alla curiosità di guardare il vasto mondo andando all'estero (si pensi ai soggiorni parigini di Papini, Soffici, Bastianelli, Savinio), dall'altra si sentono fortemente ancorati alla propria cultura ancestrale e rurale (si pensi a Soffici); dopo la guerra articoleranno questo dissidio nella dialettica di "strapaese" contro "stracittà," di Curzio Malaparte contro Massimo Bontempelli. Ciò che emerge in *Lacerba* è che l'isolamento in cui sentirono di vivere Bastianelli,⁸⁴ Papini e tanti altri intellettuali d'avanguardia fiorentini, fu reale ma non impedì loro di essere aggiornati sulle nuove tendenze che si agitavano in Europa e in Italia. Il dibattito sulla musica futurista che nel 1913 sembra essere la novità in Italia, rivela un'attenzione critica che, lungi dall'abbracciare supinamente il nuovo per il nuovo, dimostra una curiosità e un'onestà intellettuale tutt'altro che provinciali.

⁸³ Rodney J. Payton, "The Music of Futurism," *The Musical Quarterly* 62, 1 (1976): 25-45; and Erik Levi, "Futurist Influences Upon Early Twentieth-Century Music" in *International Futurism in the Arts and Literature*, a cura di Günter Berghaus (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2000), 322-52.

⁸⁴ A questo proposito sono illuminanti le parole di un articolo vociano: "La verità si è che io stesso vivo solissimo e cerco di far della musica *mia* al di fuori dell'angustia sia pur latissima di qualunque cerchio italiano o straniero" (Giannotto Bastianelli, "La musica a Firenze. Gino Bellio," *La Voce*, 5 maggio 1910, 315). La stessa impressione di assoluto isolamento di questi giovani artisti fiorentini è riportata da Romain Rolland nel proprio diario, in occasione di un breve soggiorno di lavoro a Firenze nel 1911; su questo argomento, vedi Donadoni Omodeo, *Giannotto Bastianelli*, 105-08.

I documenti considerati, nella loro eterogeneità di materia viva, di opinioni su esperienze e fatti che vanno accadendo e quindi suscettibili di cambiamenti e di revisioni anche in corso d'opera, si rivelano puntuali e continui nell'attenzione e nell'interesse di chi scrive e di chi legge. Essi dimostrano come la musica fosse un interesse forte dei futuristi, che si mescolava naturalmente agli altri (la letteratura, la pittura) così come la musica si mescolava allora naturalmente alla vita quotidiana degli uomini di cultura. Recuperare questa dimensione è una strada aperta per la ricerca.

Bibliografia

- Albanese, Giuditta, e Vera Vecchiarelli. "Suoni e partiture futuriste: problemi e questioni." In *Futurismo e musica. Una relazione non facile*, a cura di Alessandro Rostagno e Marco Stacca, 151-81. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2010.
- Bastianelli, Giannotto. *Musicisti d'oggi e di ieri*. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914.
- Bellorini, Giuliano, Anna Gasparotto e Franco Tagliapietra. *Luigi Russolo: la musica, la pittura, il pensiero: nuove ricerche sugli scritti*. Firenze: Olschki, 2011.
- Botti, Nicole, e Diana De Francesco. "'Molto rumore per nulla.' La musica nelle esperienze teatrali del futurismo tra intenzioni e realizzazione." In *Futurismo e musica. Una relazione non facile*, a cura di Alessandro Rostagno e Marco Stacca, 211-22. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2010.
- Casilli, Serenella, e François Nupin. "Futurismo e musica. Una relazione non facile." In *Futurismo e musica. Una relazione non facile*, a cura di Alessandro Rostagno e Marco Stacca, 47-125. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2010.
- De Angelis, Marcello. "Contro il grazioso in musica. Note e documenti sul Futurismo musicale fiorentino." *Il Ponte* 29 (1973): 109-16.
- De Grada, Raffaele. *Introduzione a Lacerba*. Milano: Mazzotta, 1970.
- Della Terza, Dante. "F. T. Marinetti e i futuristi fiorentini: L'ipotesi politico-letteraria di *Lacerba*." *Italica* 61, 2 (1984): 147-59.
- Donadoni Omodeo, Miriam, (a cura di). *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti editi e inediti (1883-1915)*. Firenze: Olschki, 1989.
- Levi, Erik. "Futurist Influences Upon Early Twentieth-Century Music." In *International Futurism in the Arts and Literature*, a cura di Günter Berghaus, 322-52. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2000.
- Lombardi, Daniele. *Il suono veloce*. Milano: Ricordi, 1996.
- _____. *Nuova Enciclopedia del Futurismo Musicale*. Milano: Mudima, 2009.
- Lupo, Giuseppe, (a cura di). *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*. Torino: Arago, 2006.
- Marabini, Claudio. "Per una storia del Futurismo. Balilla Pratella: Musica e Futurismo." *Nuova antologia* 98 (1963): 67- 86.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 2005.
- Musella, Mario. "Francesco Cangiullo e il 'suo' Teatro della Sorpresa (1921)." *California Italian Studies* 3, 1 (2012): <http://escholarship.org/uc/item/9pf7g08h>.
- Nicolodi, Fiamma. "Il teatro lirico e il suo pubblico." In *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di Simonetta Soldani e Giuseppe Turi, 257-304. Bologna: Il Mulino, 1993.

- Payton, Rodney J. "The Music of Futurism." *The Musical Quarterly* 62, 1 (1976): 25-45.
- Pratella, Francesco Balilla. *La distruzione della quadratura*. Bologna: Bongiovanni, 1912.
- _____. *Manifesto dei musicisti futuristi*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1910.
- _____. *Manifesto tecnico della musica futurista*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1911.
- _____. *Musica futurista per orchestra*. Bologna: Bongiovanni, 1912.
- _____. *Testamento*, a cura di Rosetta Berardi e Francesca Serra. Ravenna: Il Girasole, 2012.
- Salaris, Claudia. *Suoni, rumori e parole in libertà. Catalogo della mostra "Pentagramma elettrico"*. Siena: Gli Ori, 2009.
- Ziino, Agostino. "Aspetti della critica wagneriana in Italia." In *Wagner in Italia*, a cura di Giancarlo Rostirolla, 315-407. Roma: ERI, 1982.

Articoli dalle riviste fiorentine *Lacerba*, *La Voce* e *Il Marzocco*, in ordine cronologico (1913-1915)

- Papini, Giovanni. "Jean Christophe." *Lacerba*, 15 gennaio, 1913, 16.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Adrianopoli assedio orchestra." *Lacerba*, 15 marzo, 1913, 50.
- Bastianelli, Giannotto. "La musica futurista." *La Voce*, 10 aprile, 1913, 1053-1054.
- Pratella, Francesco Balilla. "Contro il grazioso in musica... e d'altro ancora." *Lacerba*, 15 maggio, 1913, 103-06.
- Russolo, Luigi. "Gli intonarumori futuristi: Arte dei rumori." *Lacerba*, 1 luglio, 1913, 140-41.
- Bastianelli, Giannotto. "Ancora a proposito della musica futurista." *Il Resto del Carlino*, 12 luglio, 1913.
- Torre Franca, Fausto. "Futurismo passatistico." *Il Marzocco*, 13 luglio, 1913, 4.
- Pratella, Francesco Balilla. "Critichiamo i critici." *Lacerba*, 15 luglio, 1913, 151-54.
- Carrà, Carlo. "La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista." *Lacerba*, 1 settembre, 1913, 185-87.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Il teatro di varietà. Manifesto futurista." *Lacerba*, 1 ottobre, 1913, 209-11.
- Cangiullo, Francesco. "Scoppio e fabbrica pirotecnica." *Lacerba*, 15 ottobre, 1913, 233.
- Russolo, Luigi. "Conquista totale dell'enarmonismo mediante gli intonarumori futuristi." *Lacerba*, 1 novembre, 1913, 242-45.
- Bastianelli, Giannotto. "Note di un critico musicale a una mostra futurista." *Il Marzocco*, 14 dicembre, 1913, 2.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Abbasso il tango e Parsifal!" *Lacerba*, 15 gennaio, 1914, 27.
- Pratella, Francesco Balilla. "Due pagine di musica futurista." *Lacerba*, 1 febbraio, 1914, 40-41.
- Russolo, Luigi. "Dalla rete di rumori: Veglio [sic] di una città." *Lacerba*, 1 marzo, 1914, 72-73.
- Russolo, Luigi. "Grafia enarmonica per gli intonarumori." *Lacerba*, 1 marzo, 1914, 74-75.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Onomatopée astratte e sensibilità numerica." *Lacerba*, 1 aprile, 1914, 99-100.
- "Caffè: Piedigrotta futurista." *Lacerba*, 1 aprile, 1914, 110.
- "Caffè: Serata di intonarumori futuristi al Dal Verme di Milano." *Lacerba*, 1 maggio, 1914, 142-43.
- Pratella, Francesco Balilla. "Gli intonarumori nell'orchestra." *Lacerba*, 15 maggio, 1914, 151.

Pratella, Francesco Balilla. "Gioia. Saggio d'orchestra mista (Strumenti musicali+ intonarumori)." *Lacerba*, 15 maggio, 1914, 152-53.

Cangiullo, Francesco. "Serata in onore di Yvonne." *Lacerba*, 15 giugno, 1914, 188-92.

"Caffè: Italiani all'estero." *Lacerba*, 1 luglio, 1914, 206.

Marinetti, Russolo. "Piatti, Gli intonarumori futuristi trionfano a Londra." *Lacerba*, 15 luglio, 1914, 218.

Correnti, Dinamo. "Biblioteca + echi di fanfara." *Lacerba*, 1 agosto, 1914, 234-35.

I camerieri. "Caffè: Il maestro Leigh Henry." *Lacerba*, 1 agosto, 1914, 239.

Agnoletti, Fernando. "Canto per Trento e Trieste." *Lacerba*, 1 novembre, 1914, 297.

Bastianelli, Giannotto. "Le tre metamorfosi della musica tedesca." *Lacerba*, 15 novembre, 1914, 307-09.

Bastianelli, Giannotto. "La natura morta in musica." *Lacerba*, 31 gennaio, 1915, 36-37.

Moscardelli, Nicola. "Valzer," *Lacerba*, 14 febbraio, 1915, 51.

Palazzeschi, Aldo. "Spazzatura – Melodrammi." *Lacerba*, 21 febbraio, 1915, 63-64.

Pratella, Francesco Balilla. "Marinettismo." *Lacerba*, 28 febbraio, 1915, 71.

Palazzeschi, Aldo. "Spazzatura: La musica che mi piace di più..." *Lacerba*, 7 marzo, 1915, 80.