

IL FUTURISMO

RIVISTA SINTETICA ILLUSTRATA

Abb. a 12 num.: Italia L. 6 - Esteri L. 12

Direttore: F. T. MARINETTI
ROMA (33) - Piazza Adriana, 30

(Tiratura: 50.000 Copie)

PRIMO CONGRESSO
FUTURISTA

LA MUSICA FUTURISTA

(MANIFESTO FUTURISTA)

I musicisti avanguardisti sono lontani dalle possibilità della musica futurista quanto i classici più remoti. Debussy, Strauss, Strawinsky, fanno della musica chiusa entro i modi delle vecchie forme. Debussy accentua l'elemento armonico, Strauss esaspera il procedimento polifonico, Strawinsky, reagendo a questi due, l'elemento ritmico. La musica futurista consiste in un nuovo rapporto tra ritmo, canto e armonia. Come canto e come ritmo la musica sorge da una ebbrezza improvvisatrice. Anche nella musica corrente, la necessità di attuarla, impone, a chi la eseguisce, di collaborare con l'autore, così che la esecuzione involge una necessaria integrazione della idea musicale. Ideale futurista: identificare l'esecutore con il creatore, portare l'improvvisazione nell'insieme orchestrale. Però l'orchestra non deve essere composta di famiglie di strumenti, ma di individui, differenti gli uni dagli altri, nel carattere, nel timbro, nella espressione. L'estemporaneità, elemento germinale della musica, concepita come la vera arte della eloquenza, libera la musica dalle forme e dai modi tradizionali.

Il jazz-band rappresenta, oggi, l'attuazione pratica, sebbene incompleta, dei nostri principi: la *individualità del canto* dei suoi strumenti, che riuniscono per la prima volta elementi sonori di differente carattere; la *persistenza dei suoi ritmi*, decisi e necessari, costituiscono la base della musica futurista. Diamo a ciascuna voce, nel canto, una individualità libera, improvvisatrice: dallo insieme non prevedibile, nei rapporti improvvisi ed inimitabili, avrà vita il nuovo canto, ricco e profondo come l'anima della folla. La musica è soprattutto movimento. I nostri ritmi devono essere decisi, insistenti, di netto disegno; ciascuno corrisponde ad un movimento fisiologico, meccanico, di precisa accentuazione, che è necessario sfondo ad ogni ideazione musicale. I ritmi incisivi abbisognano di nuovi mezzi di espressione: macchine e mezzi meccanici, che non rappresentino una inutile moltiplicazione di timbri orchestraali, ma che abbiano solo il compito di percussori ritmici. Con gli *Intonarumori* di Luigi Russolo, l'orchestra si è arricchita di nuove famiglie di strumenti e di una miniera inesauribile di timbri originalissimi. Con il rumorismo puro delle macchine, noi indichiamo le possenti armature ritmiche della musica futurista.

La musica, come armonia, è colore. Alla scala delle vibrazioni del colore, corrisponde la scala di vibrazioni dei suoni. Ma poichè la intensità delle vibrazioni visive è infinitamente superiore e la sensazione luminosa più rapida di quella auditiva, non dovranno corrispondere, come finora si è tentato di fare, i colori analoghi ai singoli suoni della melodia, ma alle fondamentali armoniche date dai pedali della dominante di ciascuna tonalità. Il colore viene così a costituire le atmosfere cromatiche del brano musicale. Liberata dalle strettoie convenzionali, la nostra musica non obbedisce che alle leggi elementari della unità insistente del ritmo ed alla persistenza delle basi armoniche, concepite come atmosfere cromatiche. La nostra creazione musicale sarà così eminentemente sintetica: aboliti gli sviluppi ritmici e le forme tradizionali, avrà la più completa libertà di forme e la massima aderenza allo stato di animo da cui sorge. La libertà per i tre elementi essenziali della musica, seppellirà il melodramma: prodotto delle più viate tradizionali formule.

La nuova rappresentazione scenica, oltre l'*OPERA IN MUSICA*, di cui fisseremo le leggi, consisterà nelle *SINTESI VISIVE*, nelle *ATMOSFERE CROMATICHE* e nelle *VERSIONI SCENICO-PLASTICHE*.

Franco Casavola.

Le sintesi visive della Musica

(MANIFESTO FUTURISTA)

Il dramma poetico musicale, detto comunemente opera, è una forma oltrepassata. La poesia e la musica hanno raggiunto un tale sviluppo, che non è possibile si fondano senza menomarsi. Esse hanno generato: da una parte il dramma verbale, dall'altra quello musicale, in cui la musica sinfonica domina. È un fatto dimostrato scientificamente, con esperienze ipnotiche, che la musica passionale determina dei gesti e che la musica decorativa suscita, nel cervello di almeno metà degli ascoltatori, arabeschi colorati o paesaggi. È questo il fondamento fisiologico della danza.

Dando corso alle visioni evocate da certe musiche sinfoniche, Michele Fokine e Leone Bakst hanno inventato degli spettacoli scenici che sono la forma finora più avanzata del dramma: il balletto mimico-musicale. Senonchè quando si ascolta la musica, la visione passa in seconda linea e, quando i centri visivi sono eccitati, la visione assorbe tutta l'attenzione. Il dissidio è inevitabile perchè la musica si svolge nel tempo e la visione si manifesta nello spazio. La musica sviluppa, analizza degli stati d'animo. La visione li sintetizza. Noi risolviamo questo dissidio, creando le Sintesi visive musicali, che sono la realizzazione scenica dell'idea dominante ed essenziale di un brano, di musica.

Nella stessa maniera che il calore diventa luce, la musica, nel punto culminante del suo svolgimento, diventa come incandescente, generando la visione, la quale deve quindi apparire e dissolversi per gradi. Solo così l'equilibrio fra la sensazione musicale lenta e quella visiva rapida è ristabilito. Esempio: il preludio n. 20 in *do minore* di Chopin si inizia con una frase *ff.* di carattere cupo, scandita largamente da una serie di accordi solenni. Segue, come una ripercussione, una seconda frase *f*. L'ultima frase è ripetuta *pp.* come un eco, e si estingue su di un accordo tenuto. La sintesi visiva di questo pezzo potrebbe essere una fuga di arcate potenti viste in una luce tragica: la prima arcata enorme, in primo piano, le altre in prospettiva, decrescenti, se si considera il *ff.* iniziale e l'effetto del *diminuendo*. Si può considerare l'effetto della eco che è nell'ultima parte del preludio, e sintetizzarlo con una visione analoga, di riflesso o di miraggio. Infine, il procedere del pezzo, dalla regione bassa ad una più alta, può suggerire una forma piramidale elevantesi nella luce. Il principio ammesso concede la più ampia libertà di interpretazione in questa nuovissima forma teatrale, dove la musica che è matematica, si integra perfettamente con la visione che è geometria.

S. A. Luciani - Franco Casavola.

Le atmosfere cromatiche della Musica

(MANIFESTO FUTURISTA)

L'idea della musica dei colori è nata il giorno che Newton, scomponendo la luce solare, ha trovato che risulta di una serie di sette colori fondamentali, sette come le note della scala musicale. Osservata questa analogia, a qualcuno venne in mente di costruire dei clavicembali oculari, vale a dire degli strumenti in cui alle note corrispondessero colori o luci colorate. Il primo tentativo di questo genere è stato quello del padre gesuita Castel che, nel 1735, costruì un clavicembalo con 500 lampade e 60 pezzi di vetro colorato. L'ultimo, quello dello scrittore americano Bainbridge Bishop, che nel 1890 costruì tre organi a colori, commentati da un opuscolo.

Senonchè tutti hanno dimenticato che tanto la scala dei suoni quanto quella dei colori non sono dei fatti naturali o primordiali, ma derivati; che cioè la prima è data dalla scomposizione della luce, la seconda dalla scomposizione del suono, vale a dire dai suoni armonici o risultanti che si sprigionano da un fondamentale. *Noi affermiamo che bisogna prima di tutto stabilire un'analogia non tra la scala dei suoni e quella dei colori, ma tra i colori dello spettro e le note degli armonici.* Lo spettro è composto di: *Rosso, Arancio, Giallo, Verde, Azzurro, Indaco, Violetto.* Questi colori si possono ridurre a cinque: rosso, giallo, azzurro, indaco, violetto, poichè l'arancio è dato dalla fusione del rosso col giallo, il verde da quella del giallo con l'azzurro.

Analogamente la serie dei primi suoni risultanti da una nota fondamentale, sia questa per esempio un *sol*, è, come è stato dimostrato dal Luciani, costituita dalle note *si re fa sol la*, in altre parole, da un accordo di *nona dominante*, il quale, risolvendo, come per una misteriosa legge di gravità, ci dà le due note *do mi*, che mancano per costituire la scala di *do*. Detto questo, noi troviamo dunque che all'accordo: *si re fa sol la*, che risolve in quello di: *do mi sol*, corrisponde l'accordo cromatico dei colori *rosso*, *giallo*, *arancio*, *indaco* e *violetto*, che risolvono, per così dire, nell'*arancio*, nel *verde* e nell'*indaco*. Quindi se si vuole trovare un'analogia fra la scala dei suoni e quella dei colori, non si deve cercarla fra questa e quella di *do o di re*, come hanno cercato di fare i fisici, bensì con la serie: *si do re mi fa sol la*, senza accidenti.

Occorre fare un'altra osservazione. Vi può essere analogia, ma non parallelismo fra la scala dei suoni percepibili e quella dei colori, essendo quest'ultima limitata a sette toni fondamentali, l'altra avendo una estensione sette volte maggiore (quella costituita dai suoni d'una tastiera di pianoforte). Non è quindi possibile parlare di una musica dei colori, perchè non è possibile stabilire delle *melodie cromatiche*, essendo le vibrazioni cromatiche infinitamente più rapide di quelle sonore, né delle *armonie cromatiche*, poi che, a differenza dei suoni, che negli accordi conservano la loro entità, i colori si fondono perdendo la loro. Si può parlare solo di *atmosfere cromatiche*, vale a dire di tinte fondamentali che costituiscono l'atmosfera o il colore armonico di un pezzo di musica qualsiasi.

Come è stato dimostrato dal Luciani, nel suono fondamentale, generatore degli armonici, sono inclusi tutti i suoni costitutivi della tonalità, e questo suono fondamentale non è che la quinta del tono, volgarmente detto la *dominante*. Le basi armoniche di un pezzo non sono che tante *dominanti*, tanti *pedali di dominante*, i quali con la loro successione segnano e determinano la modulazione, vale a dire il mutamento transitorio della tonalità fondamentale del pezzo. Stabilito questo principio, noi facciamo coincidere le basi armoniche con i colori corrispondenti alla serie di note, con tutti i gradi intermedi, che va, come abbiamo detto, dal *si* al *la*. I colori vengono a costituire così le *atmosfere cromatiche* entro le quali si svolge il pezzo di musica. Si tratta di stabilire una illuminazione diffusa di tutta una sala o di una parte di questa, o di un semplice schermo bianco, mediante tante fonti luminose comandate da una tastiera. I mutamenti di colore sono determinati dalla partitura musicale, ossia dalle modulazioni di ciascun pezzo di musica, che diventano, *visibili*, osservando che il *piano* ed il *forte* corrispondano ad una minore o maggiore intensità di luce, il *tono maggiore* ed il *tono minore* al brillante ed all'opaco dei colori. Solo in questa maniera si può risolvere il problema del colore nella musica, considerato come parte integrante di questa.

Franco Casavola.

Le versioni scenico = plastiche della Musica

(MANIFESTO FUTURISTA)

Per molto tempo si è creduto che solo la musica uniformemente ritmica fosse atta ad essere danzata, ma Isadora Duncan provò praticamente come la musica dei grandi sinfonisti, da Mozart a Wagner, è più che mai ricca di ritmi e suscitatrice di gesti. Ella per prima, ha osato danzare sulle composizioni dei grandi maestri.

Però non tutte le composizioni si prestano ad essere danzate. Come la musicalità delle liriche più alte è così spirituale ch'è distrutta dalla stessa recitazione, il lirismo di certe musiche è così interiore, ch'è scipato dalla esteriorizzazione della danza più aerea. Oltre il ritmo che determina i movimenti del corpo e la melodia che determina il gesto espressivo, vi è nella musica un terzo elemento, quello armonico, il quale ha la virtù di evocare, nell'ascoltatore, delle visioni.

Esiste una profonda analogia fra il mondo dei suoni e quello delle forme e dei colori. La terminologia, che denomiña i suoni gravi o acuti, indifferentemente bassi o alti, scuri o chiari, dando loro delle caratteristiche cromatiche o spaziali, è la conferma di questa analogia. Ora lo sviluppo dell'elemento armonico nella musica moderna, ha portato in questa arte essenzialmente lirica e

soggettiva, un fatto nuovo: la rappresentazione del paesaggio, considerato non tanto come stato di animo quanto come cosa obbiettiva. In tutta la musica romantica, particolarmente in quella di Schumann, è visibile questo fenomeno. I suoi pezzi per pianoforte portano spesso dei titoli pittoreschi e suggestivi, che cercano di dare una direzione all'attenzione dell'ascoltatore. Ma è soprattutto nella musica modernissima che l'elemento armonico e coloristico si accentua. I preludi di Claudio Debussy, che, dopo quelli di Chopin, sono forse i pezzi più rappresentativi della letteratura pianistica, sono evocatori di paesaggi e di immagini pittoriche. In ciascuno di essi il titolo appare alla fine del pezzo, come una sintesi visiva degli elementi fonici.

Era naturale che si cercasse di realizzare scenicamente le visioni evocate dalle composizioni più note e che per questa realizzazione si pensasse alla proiezione cinematografica. Senonchè nella realizzazione cinematografica l'elemento visivo, per il suo dinamismo caratteristico, diventa preponderante ed assorbente e non si limita ad integrare la musica, che dovrebbe restare sempre, come accade a teatro, l'elemento essenziale dello spettacolo. Quando, come accade nella proiezione di un *film*, i centri visivi sono eccitati in sommo grado, la visione assorbe tutta l'attenzione dello spettatore e non si ascolta più la musica. E' questa la ragione per cui, al cinematografo, la musica ha una funzione secondaria: quella di colmare il vuoto che si crea fra la visione silenziosa e lo spettatore o di scandire con un ritmo uniforme la successione di gruppi di scene. Osservazione ancora più importante: vi sono dei momenti, spesso nella stessa composizione, in cui prevale l'elemento cromatico o impressionistico, evocatore di visioni, altri in cui prevale quello ritmico e passionale, suscitatore del gesto espressivo e della danza. Ora, nella rappresentazione cinematografica, non vi è nulla di più grottesco della riproduzione dei gesti della danza non suscitati immediatamente dal ritmo. Bisognerebbe, per essere aderenti allo spirito della musica, valersi della rappresentazione plastica e di quella pittorica alternativamente. È ciò che abbiamo pensato di fare con A. G. Bragaglia componendo, su musiche note ed inedite, delle **VERSIONI SCENICO-PLASTICHE**. Per realizzare queste *Versioni* noi proiettiamo su di un fondale neutro, per mezzo di lastre colorate, delle composizioni pittoriche espressamente eseguite, il cui valore estetico non è inferiore a quello delle musiche da illustrare. Questa proiezione ha il vantaggio, su quella cinematografica, di essere cromatica e di permettere come sullo schermo, la successione frequente ed immediata, per dissolvenza, di scene differenti. Tali proiezioni possono scomparire a piacimento, unendosi o cedendo il campo all'elemento plastico, ossia alla danza. In tal modo, tutti gli elementi visivi, dal corpo umano all'architettura, dal paesaggio alle impressioni cromatiche, possono concorrere ad integrare a vicenda la musica, senza soffocarla, pur aderendo a tutte le sue sfumature. Esempio: la nostra interpretazione de *La Cathédrale engloutie* di Debussy. La prima parte, con la sua successione ascendente di accordi spaziati, dilatantisi come cerchi di acqua, evoca la visione di una distesa marina. Campane, nel basso, e canti lontani, danno alla immaginazione una direzione mistica. Nei giorni di calma, dice Renan, parlando di questa leggenda, si sente salire, dall'abisso, il suono delle sue campane che modula l'irre del giorno. E la nostra immaginazione ci porta nel fondo. Un fluttuare di bassi dà la sensazione di sprofondamento nell'elemento liquido. Appare, nella luce verdastra delle onde, la massa scura della cattedrale che si precisa sempre più, col suo portale spalancato. Le campane si fanno più insistenti, finchè si fondono con un corale, che ci porta nell'interno della cattedrale, prima buio, poi costellato di ceri luminosi. Il corale si distende, ma quando il suono dell'organo è cessato e la chiesa è ripiombata nell'oscurità, sorge dall'ombra una figura nera, spettrale e dolorosa. La mimica diventa l'anima della figura misteriosa che invoca e poi ricade ammennata. Silenzio. Il corale si riode come sommerso. La chiesa si allontana nella profondità. L'acqua si rischiara finchè riappare la vastità del mare.

Franco Casavola.

NUOVO INDIRIZZO:

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:
Piazza Adriana, 30 - ROMA (33)