

Daniela De Leo

L'ESTASI DEL LIRISMO FUTURISTA

Per un'ermeneutica del testo, seguendo l'insegnamento gadameriano, occorre *aprirsi alla voce che viene da esso*. Nel caso di *Estasi brevi*¹ incominciando la lettura, fin dalle prime frasi, il lettore viene *catturato* ed immerso in una dimensione tutta da scoprire in cui la categoria del tempo tesse le fila di una tela di intrecci variopinti. Tutti e tre i momenti del tempo – futuro, presente, passato – rappresentano heideggerianamente un “essere fuori”² un protendersi, o un essere presso le cose, o un ritornare alla situazione di fatto per accettarla. È l'estasi da *ek-stasis*, etimologicamente: star fuori. Ed ecco che le *riflessioni*

¹ S. COLAZZO, *Estasi brevi. Futuristi di Puglia Casavola, Luciani e gli altri*, Amaltea, Castrignano dei Greci 2005.

² In *Essere e Tempo* Heidegger designa le tre dimensioni del tempo come “estasi”, termine che ha lo stesso senso fondamentale di esistenza, cioè “esser-fuori”: non si tratta né di una temporalità oggettiva, né della temporalità di una coscienza chiusa in se stessa, ma della temporalità di quell'ente, l'esserci, che è sempre “fuori di sé” nel mondo, proiettato nelle possibilità in cui è gettato e in quelle in cui si progetta. Le tre estasi si rimandano reciprocamente, in un rapporto circolare che include però un privilegio dell'avvenire: solo perché è adveniente, solo perché si progetta in un certo modo, l'esserci può ritornare (alla luce di questo progetto) sul proprio esser-stato ed esistere nel presente. L'avvenire è il nostro essere noi stessi, il passato l'esser gettati nel mondo, il presente è il “colpo d'occhio” sulla situazione. In questa unità si rileva un carattere costante della temporalità dell'esistenza, costituito dal “movimento” dell'uomo verso il futuro, indietro nel passato e presso la situazione: “ad-sé-in”, “indietro-verso” e “venire incontro del”. Questi fenomeni relazionali denotano la temporalità come estasi, come “essere fuori di sé” dell'uomo: il tempo non è una cornice che si aggiunge alla vita, ma il modo in cui l'uomo - proiettandosi nel futuro per ripetere il passato nell'“ora” della situazione presente - dà senso alla sua esistenza.

si concretizzano in immagini, che si muovono sullo sfondo di una geografica carta temporale.

È questa l'energia che fa muovere e giustifica la vita dei musicisti che in questo libro l'Autore riabilita alla nostra attenzione, l'eckhartiana *scintilla animae*³ fa ripescare tra carte impolverate date, luoghi, nomi e cognomi, ma ben altra e più radicale portata esso appare rivestire se invece guardiamo *nel fondo* che cosa è veramente in gioco, a quale visione della storia diametralmente diversa tutto ciò conduce. Ed è questo il punto *vero* da penetrare. La lettura che viene proposta è una *storia reale* che sta dietro eventi che modellano il nostro futuro. Il futuro è il venire a sé dell'uomo, il protendersi verso una possibilità, il passato è l'essere gettato in una situazione, l'uomo è sempre già stato e non è mai propriamente passato, scomparso.

Ecco, allora, la ragione profonda, essenziale, per la quale, dar voce, tra gli altri, a Sebastiano Arturo Luciani e a Franco Casavola, il quale fa parte della generazione immediatamente successiva a quella di Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo, ma che riuscì ugualmente a vivere la parabola ascendente del futurismo, che si concluderà sostanzialmente negli anni Trenta del XX secolo. Figure incastonate tra tessiture polirelazionali capaci di reggersi *in loro stesse*, come sospese sul vuoto, grazie esclusivamente al gioco reciproco di intrecci e rinvii interni, di corrispondenze tra le proprie esperienze e la prima avanguardia, il futurismo, che si era esplicitamente posta il compito di rinvenire quell'arte capace di prefigurare modi di sentire e di essere.

«La via indicata da Casavola ed altri che porta le arti verso l'astrattezza, indicando nella musica un modello ideale, è la via che rende il futurismo l'unica avanguardia di peso europeo che l'Italia ha avuto nel corso del XX secolo»⁴.

Lo sfondo teorico che si apre da questi punti di riferimenti codificati e costituiti è sintetizzato nella domanda di apertura che l'Autore si pone: «Come si può essere artisti, musicisti, poeti in questo mondo dominato da tecnologie tutte tese a ridurre gli spazi e accelerare i tempi?»⁵.

Riecheggiano le parole di Hölderlin, «*perché i poeti nel tempo della povertà?*», l'immagine tratta dall'elegia *Brot und Wein*⁶, ci porta a riflettere sul nostro tempo come un tempo di povertà.

³ La parola che nasce dall'interno comprensibile da tutti gli uomini per mezzo della *scintilla animae*. Cfr. per una analisi del pensiero eckhartiano A. SACCON, *Nascita e logos: conoscenza e teoria trinitaria in Meister Eckhart*, La città del Sole, Napoli 1998.

⁴ S. COLAZZO, *Estasi brevi. Futuristi di Puglia Casavola, Luciani e gli altri*, cit., p. 36.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ *Tempo di povertà* è un'immagine di Hölderlin, tratta dall'elegia *Brot und Wein*, resa nota dal saggio di Heidegger *Perché i poeti?*

La povertà peculiare di questo tempo è vista dall'Autore non come assenza di, ma come mutamento: «muta la percezione ed il senso della morte e della vita [...] cambia il senso che ha per noi il tempo, quello passato, quello presente, quello futuro»⁷. La *lentezza* ha lasciato posto alla *velocità*. «in negativo [...] La *lentezza* è un illuminante saggio sull'estetica futurista [...] viviamo quotidianamente esperienze che esigono un funzionamento al limite delle nostre facoltà»⁸.

È il tempo della povertà, della notte del mondo?

La risposta dell'Autore è da ricavare nell'esperienza del futurismo, che «è un tentativo di pensare un'arte adeguata alla mutata sensibilità indotta dallo sviluppo d'una tecnologia che consiste essenzialmente nella velocizzazione del mondo»⁹.

Fin dalle prime pagine si delinea come tutto il discorso nasce da un impianto in cui occorre ripensare il senso del tempo, ripensare la dinamica della velocità, della velocità come estasi. E la direzione da imboccare è verso il rinvenire la soluzione nell'arte futurista, dell'approccio immediato ed estetico di questa avanguardia del XX secolo, parafrasando Heidegger, che solo i *poeti sentono e possono ricostruire*.

L'analisi condotta si muove dentro la cornice del futurismo come presentismo, chiosa l'Autore: «molto di ciò che il futurismo prefigurava come possibilità, auspicata come prospettiva emancipatoria noi lo abbiamo esperito: momenti di quell'avanguardia sono diventati estetica quotidiana, vivono ormai coniugati inscindibilmente con la nostra percezione, abbiamo scoperto zone d'ombra che l'entusiasmo d'allora non poteva scorgere; nuove prospettive si aprono a noi di fronte, siamo chiamati a trovare risposte inedite»¹⁰.

È il travaglio della contestazione del "mediocrismo intellettuale", del sistema a segnare la nascita del futurismo in musica. «Il primo musicista ad aderire al movimento fu – non a caso – una persona che si sentiva danneggiata, se non addirittura vessata, da quel sistema. Dopo la rovinosa riuscita d'una sua opera, nella quale aveva deposto grandi aspettative, Francesco Balilla Pratella decise di dichiarare guerra al sistema, aderendo al movimento di Marinetti»¹¹.

Negazione che nega sì l'immediato particolare, ma non per fermarsi e chiudere la negazione, bensì per tornare a vedere, ossia per tornare a negare, ed

M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1982. Contiene i saggi heideggeriani sulla poesia di Holderlin e di Rilke a cui l'autore attribuisce valore di apertura al senso dell'essere.

⁷S. COLAZZO, *Estasi brevi. Futuristi di Puglia Casavola, Luciani e gli altri*, cit., p. 10.

⁸ Ivi, p. 9.

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ Ivi, p. 17.

è la via indicata dai musicisti, con il loro operare da compositori, che si concreta in buona sostanza nel rinnovamento del teatro musicale, mediante l'assunzione di una serie di elementi estetici. Ed è questo *doppio movimento di negazione continuamente rovesciato su se stesso* che va ripensato nel futurismo musicale.

Su questa torsione, l'Autore, vuol piegare il pensiero del mondo e dei soggetti che abitano il futurismo, schiudendo il comporre ad una molteplicità di logiche accordali, costituenti una rete alla quale il musicista può reggersi, un sistema di relazioni stagliate e sospese su un *invisibile silenzio*.

Una linea che avvolge i personaggi, narrati dall'Autore, da Francesco Balilla Pratella a Domenico Alaleona, in un continuo porsi in discussione sull'idea dell'integrabilità di differenti sistemi armonici, e la *sfida* verso un'espressività da rinvenire nella divisione in dodici porzioni matematicamente eguali dell'ottava o dal fenomeno degli armonici, per spiegare i sistemi musicali non solo mediante gli strumenti dell'astrazione logico-matematica, ma vedendoli come processi derivanti da leggi fisiche e da esigenze percettive.

Nelle pagine che costituiscono la prima parte del libro *Riflessioni* è ricostruita con padronanza e competenza la costruzione artistica di questi musicisti, in essa è ribadita la direzione di quel superamento di una visione delle cose statica, in vista di una visione di esse come intrecci relazionali che attraversa gran parte dell'atteggiamento artistico novecentesco.

«Il futurismo era più che altro un atteggiamento, viveva di contraddizioni anche molto forti, non aveva una vera e propria costituzione di poetica, in grado di orientare la pratica artistica. L'arcipelago futurismo consentì la convivenza di personalità che in un altro movimento, più coeso, più individuato e circoscritto non avrebbero di certo potuto coabitare: ma anche consentì nel medesimo artista la coesistenza di atteggiamenti collidenti, portati a instabili e non definitive sintesi»¹².

In tutto ciò è da riconoscere, secondo la giusta diagnosi dell'Autore, la portata fortemente innovativa e anticipatrice di alcuni musicisti futuristi sugli sviluppi della musica del Novecento. Ad esempio, tra gli altri, Luigi Russolo anticipò, di alcuni decenni, ricerche che Pierre Schaeffer avrebbe sviluppato quarantanni più tardi.

«Russolo intuisce, prima di Shaeffer, che se ci si pone da un punto di vista rigorosamente fisico-acustico i suoni musicali sono meno puri e meno "suoni" di quanto la nostra cultura non voglia ammettere, e che, quindi, la distanza che noi immaginiamo come incolmabile fra suono e rumore è oggettivamente assai meno netta di quanto culturalmente non si voglia ammettere»¹³.

¹² Ivi, p. 26.

¹³ Ivi, p. 32.

È il medesimo intento, il medesimo *pensiero fondamentale* che è alla base del pensiero musicale di John Cage e che fa dell'immagine del compositore in qualche modo *l'architetto sonoro* di un nuovo mondo.

Nel corso del paragrafo *Dall'onomatopea all'onomalingua* l'Autore inserisce delle osservazioni sul problematico rapporto tra parole e cose, apparentemente di corredo e supporto agli argomenti trattati, ma che in realtà evocano problemi e approfondimenti ampi e interessanti. È ben evidente quale è la questione, antica, che è riaffrontata in queste pagine: come nei segni linguistici si dà il significato, il contenuto di ciò che è detto. Che equivale in sostanza al domandarsi: come il linguaggio dice il mondo, le cose? Si tratta di alcune delle questioni che riemergono prepotentemente nel Novecento e a partire dalle quali sorge un'attenzione filosofica ai linguaggi delle musica, e delle arti in generale. In breve, si tratta delle questioni che attraversano al fondo tutta la nostra tradizione e che trovano la loro prima, lontana formulazione nelle pagine del *Cratilo* di Platone. Ed è per questo che l'Autore torna, almeno per sommi capi, a quelle capitali pagine platoniche, constatando che, dopo tanti secoli, tornando a riflettere sulle pagine del *Cratilo*, non possiamo non interrogarci sulla sua irrisolta ambiguità, sul fatto che Platone non chiude il dialogo su nessuna delle due posizioni: «Platone non può in definitiva non constatare come nelle lingue reali il principio mimetico si dia solo in talune zone del linguaggio, mentre generalmente vige il principio della arbitrarietà. La sua personale preferenza va verso un linguaggio che sappia coniugare sempre suono e senso, ma naturalmente è consapevole che si tratta soltanto d'una personale preferenza»¹⁴.

Con acume critico l'Autore ripropone il problema del *Cratilo* nelle pagine di filosofi successivi, e conclude l'*excursus* decretando che «il cratilismo non è morto. Anche per vie diverse da quella maestra rousseauiana, numerosi altri studiosi pervengono alla conclusione che il linguaggio umano ha vissuto una prima fase in cui prevalente era la sua intenzione mimetica, e una successiva in cui, per un processo di selezione, è prevalso il nesso puramente convenzionale fra suono e senso»¹⁵.

Fino a giungere, in questa ricostruzione storica, all'inizio del XX secolo in cui si ha «un utopistico tentativo di reintrodurre nel nostro linguaggio la motivazione del segno [...] compiuta programmaticamente nell'ambito della poesia futurista. I futuristi volevano introdurre di forza la vita nell'arte e perciò dichiararono guerra agli aggettivi, ai fronzoli, ai giri di frase torniti, e tentarono di recuperare nell'ambito poetico la *phoné*, mediante il ricorso ampio e sistematico all'onomatopea»¹⁶.

¹⁴ Ivi, p. 117.

¹⁵ Ivi, p. 122.

¹⁶ Ivi, p. 123.

Un altro tassello da aggiungere, a questo suggestivo panorama, è rappresentato dalle brevi, ma dense pagine dedicate a John Cage e Murray R. Schaffer, personaggi ripresi per far comprendere la distanza che oggi ci separa dal movimento futurista, ma «che pure vale la pena studiare ed approfondire, avendo esso cercato di produrre un'arte in profonda sintonia con la modernità»¹⁷.

Completano la prima Parte del libro, rendendo ancor più efficace la riflessione criticamente strutturata, dei brani antologici, e l'*Intermezzo un Concerto per Casavola – Un omaggio a Fortunato Depero*.

Nella seconda Parte è riportato *Uno spettacolo nello spirito del teatro futurista* che rende concretezza al complesso intreccio problematico affrontato con maestria dall'Autore, espressione di un guardare all'indietro *con gli occhi dell'intellettuale preso dal suo ruolo e dalla sua militante funzione*.

¹⁷ Ivi, p. 139.