

PRATELLA

La distruzione della quadratura.

18 Luglio 1912.

IL RITMO è un cuore umano che pulsa ; i suoi ACCENTI di POSA e di MOTO sono ondate di sangue vivo che ad esso affluiscono e da esso TRABOCCANO.

IL MOVIMENTO DELLA MANO concepito come unità di misura del tempo, a guisa del piede che nella danza batte il suolo, costituisce il CARDINE DEL RITMO.

MOVIMENTO DI DUE ACCENTI (il 1° di POSA ed il 2° di MOTO) = RITMO BINARIO.

MOVIMENTO DI TRE ACCENTI (il 1° di posa, il 2° ed il 3° di MOTO) = RITMO TERNARIO.

GLI ACCENTI alla lor volta si SUDDIVIDONO BINARIAMENTE e TERNARIAMENTE in SOTTOACCENTI di POSA e di MOTO, alla maniera degli accenti, ma in proporzione minore della metà o di un terzo.

Il diverso modo di abbinarsi del RITMO BINARIO col RITMO TERNARIO e viceversa produce il RITMO MISTO.

IL MOVIMENTO DI RITMO BINARIO offre DUE COMBINAZIONI DI SUDDIVISIONE MISTA: $a = (\text{BIN-TER.})$, $b = (\text{TER-BIN.})$.

IL MOVIMENTO DI RITMO TERNARIO offre SEI COMBINAZIONI DI SUDDIVISIONE MISTA: $a = (\text{BIN-BIN-TER.})$, $b = (\text{TER-BIN-BIN.})$, $c = (\text{BIN-TER-TER.})$, $d = (\text{TER-TER-BIN.})$, $e = (\text{BIN-TER-BIN.})$, $f = (\text{TER-BIN-TER.})$.

Riepilogando avremo :

MOVIMENTO DI	RITMO BINARIO DI	SUDD. BINARIA.
		» TERNARIA.
		» MISTA. (N. 2 COMBINAZIONI).
	RITMO TERNARIO DI	SUDD. BINARIA.
» TERNARIA.		
» MISTA. (N. 6 COMBINAZIONI).		

I rapporti rilevati fra ACCENTO e MOVIMENTO sono gli stessi fra MOVIMENTO e MISURA DI TEMPO.

MISURA DI TEMPO DI 2 MOVIMENTI o di un numero movimenti MULTIPLO di 2 (L'UNO DI POSA e L'ALTRO DI MOTO e così costantemente) = MISURA BINARIA.

MISURA DI TEMPO DI 3 MOVIMENTI o di un numero di movimenti MULTIPLO DI 2 (UNO DI POSA e DUE DI MOTO e così costantemente) = MISURA TERNARIA; e ciò indipendentemente da ogni singola specie di ritmo relativa a ciascun movimento.

Il diverso modo di abbinarsi dei MOVIMENTI DI RITMO BINARIO coi MOVIMENTI DI RITMO TERNARIO e viceversa durante UNA MISURA DI TEMPO produce una SUCCESSIONE DI MOVIMENTI DI RITMO MISTO.

L'unione di una MISURA BINARIA DI TEMPO con una MISURA TERNARIA e viceversa produce la MISURA MISTA.

Riepilogando avremo :

MISURA DI TEMPO	BINARIA CON MOVIMENTI DI	RITMO BINARIO DI	SUDD. BINARIA.
			» TERNARIA.
			» MISTA.
	BINARIA CON MOVIMENTI DI	RITMO TERNARIO DI	SUDD. BINARIA.
			» TERNARIA.
			» MISTA.
	BINARIA CON MOVIMENTI DI	RITMO MISTO DI . .	SUDD. BINARIA.
			» TERNARIA.
			» MISTA.
	TERNARIA CON MOVIMENTI DI	RITMO BINARIO DI	SUDD. BINARIA.
			» TERNARIA.
			» MISTA.
TERNARIA CON MOVIMENTI DI	RITMO TERNARIO DI	SUDD. BINARIA.	
		» TERNARIA.	
		» MISTA.	
TERNARIA CON MOVIMENTI DI	RITMO MISTO DI . .	SUDD. BINARIA.	
		» TERNARIA.	
		» MISTA.	
MISTA CON MOVIMENTI DI	RITMO BINARIO DI	SUDD. BINARIA.	
		» TERNARIA.	
		» MISTA.	
MISTA CON MOVIMENTI DI	RITMO TERNARIO DI	SUDD. BINARIA.	
		» TERNARIA.	
		» MISTA.	
MISTA CON MOVIMENTI DI	RITMO MISTO DI . .	SUDD. BINARIA.	
		» TERNARIA.	
		» MISTA.	

Affermo che :

1. — I CONCETTI COMUNI DI TEMPO PARI E DI TEMPO DISPARI SONO SBAGLIATI.

I tempi $\frac{3}{4}$ e $\frac{9}{8}$ si trovano classificati fra i TEMPI DI-

SPARI. Anche i tempi $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$ — DI MISURA MISTA — dovrebbero appartenere alla CLASSE DEI TEMPI DISPARI, dal momento che il 5 ed il 7 sono numeri DISPARI come il 3 ed il 9. Ed allora?

Il tempo $\frac{6}{8}$, classificato fra i TEMPI PARI, come multiplo di 2 è di MISURA BINARIA, come multiplo di 3 è di MISURA TERNARIA.

Le vecchie classificazioni di TEMPO PARI e di TEMPO DISPARI sono dunque INSUFFICIENTI allo scopo, TRAVISANDO e RENDENDO CONFUSO IL CONCETTO DEL TEMPO.

Perciò i TEMPI si dovranno distinguere nel modo seguente :

TEMPI DI MISURA BINARIA = IL MOVIMENTO MOLTIPLICATO PER 2 O PER I SUOI MULTIPLI.

TEMPI DI MISURA TERNARIA = IL MOVIMENTO MOLTIPLICATO PER 3 O PER I SUOI MULTIPLI.

TEMPI DI MISURA MISTA = COMBINAZIONE DEI DUE GENERI PRECEDENTI (BIN-TER) E (TER-BIN).

La sintesi di questo PRINCIPIO — legge naturale del ritmo nella musica — si completa così :

ACCENTO E SOTTOACCENTO DI RITMO BINARIO = IL MOVIMENTO DIVISO PER 2 O PER I SUOI MULTIPLI.

ACCENTO E SOTTOACCENTO DI RITMO TERNARIO = IL MOVIMENTO DIVISO PER 3 O PER I SUOI MULTIPLI.

La formazione delle SPECIE MISTE è stata già sufficientemente dimostrata.

2. — IL RITMO BINARIO ED IL RITMO TERNARIO SONO FRA DI LORO SINCRONI ED EQUIVALENTI.

DUE SOTTOACCENTI, DUE ACCENTI, DUE MOVIMENTI equivalgono rispettivamente A TRE SOTTOACCENTI, A TRE ACCENTI ED A TRE MOVIMENTI e viceversa, per una durata di tempo uguale. Per questa ragione si dicono RELATIVI fra di loro DUE TEMPI, le cui misure contengano uno stesso numero di movimenti, ma che i movimenti dell'una siano di una specie di ritmo e quelli dell'altra siano di un'altra specie.

I tempi fra di loro RELATIVI sono per conseguenza

anche SINCRONI ed EQUIVALENTI. IL MOVIMENTO CADE CON L'ACCENTO DI POSA, LA MISURA DI TEMPO COMINCIA COL MOVIMENTO E CON L'ACCENTO DI POSA. Il fenomeno della BINARIETÀ e della TERNARIETÀ si effettua conseguentemente per via degli ACCENTI e dei MOVIMENTI DI MOTO ; dipendendo questi ultimi in qualunque caso dal rispettivo ACCENTO E MOVIMENTO DI POSA INIZIALE IDENTICO ED UNICO per le due specie di ritmo.

Un nuovo comune errore viene distrutto da questa legge : cioè quello di concepire come di POSA IL TERZO ACCENTO NEL RITMO TERNARIO ed il terzo movimento NELLA MISURA TERNARIA DI TEMPO e per due ragioni :

a) NON ESSENDO POSSIBILE LA SUCCESSIONE IMMEDIATA DI DUE ACCENTI O MOVIMENTI DI POSA.

b) NON POTENDOSI CONSIDERARE SINCRONI ED EQUIVALENTI DUE RITMI, DEI QUALI L'UNO ABBA UNA POSA ED UN MOTO, L'ALTRO ABBA UNA POSA, UN MOTO ED UNA SECONDA POSA.

3. — LA MASSIMA EFFICACIA RITMICA SI MANIFESTA MEDIANTE L'ESPRESSIONE MELODICA ; LA COMPLICAZIONE POLIFONICA NEUTRALIZZA L'EFFICACIA DEL RITMO.

Il presente assioma, campo di aviazione della musica futurista, troverà in seguito nuove e definite conclusioni ad esso attinenti.

Per ora faccio osservare anzitutto che essendo l'espressione musicale una sintesi — PENSIERO MELODICO — i numerosi elementi che vi partecipano debbono quindi sacrificare in parte e proporzionalmente la loro individualità e cooperare di comune accordo all'esaltazione dell'effetto SINTETICO.

Beethoven e Rossini conoscevano perfettamente questo principio ; perciò la loro musica pare più varia di ritmo, che non sembri quella di Wagner e di Strauss, sebbene con questi ultimi il ritmo abbia assunto una varietà di movimenti neppure intravista in sogno dagli altri due maestri.

Strauss ha affogato il ritmo nel ritmo, contrap-

ponendo ritmi a ritmi, che si sono neutralizzati a vicenda ed hanno generato L'ARITMICA.

In pratica la CONTRAPPOSIZIONE DI DUE RITMI DIFFERENTI riesce efficace finchè si può REGOLARE COI MOVIMENTI; oltre a questo limite produce CONFUSIONE ARITMICA e la quasi impossibilità di ESECUZIONE SIMULTANEA, ESATTA e SENZA CONCESSIONI da parte di una delle due specie di ritmo.

Vedere come esempio, nelle prime battute del preludio del *Parsifal* di Wagner, la contrapposizione di UN RITMO

TERNARIO AFFIDATO AI LEGNI $\left(\frac{6}{4} = 3 + 3\right)$ ad un RITMO

BINARIO AFFIDATO AGLI ARCHI $\left(\frac{4}{4} = 2 + 2\right)$ LENTO. L'ese-

cuzione simultanea dei due ritmi non potrà mai risultare CHIARA e PRECISA, dato che UNA BACCHETTA BATTENTE DUE MOVIMENTI non è guida sicura a chi debba CALCOLARNE TRE.

4. — DIETRO LE CONCLUSIONI PRECEDENTI, è ASSOLUTAMENTE INDISPENSABILE TROVARE UNA NUOVA MANIERA DI SEGNARE IL TEMPO, CORRISPONDENTE ALLA CONCEZIONE ESATTA E COMPLETA DI QUESTO.

I segni attuali non considerano la RELATIVITÀ DEI TEMPI, non esprimono la diversa CONFORMAZIONE DEI TEMPI DI MISURA MISTA e concettualmente alterano LA RELATIVITÀ DEI VALORI DELLE FIGURE MUSICALI.

Basti dire che lo stesso Strauss, nella CONCEZIONE FORMALE della sua musica, commette errori di RELATIVITÀ RITMICA.

Cito esempi tolti da *Salomè*. (Riduzione francese-italiana per canto e pianoforte).

Pag. 30. NARRABOTH: *Divina, non lo posso, nol posso....*

$\left(\frac{\text{TEMPO TAGLIATO}}{4} \text{ contro } \frac{3}{4}\right)$ - ERRORE DI RELATIVITÀ.

Pag. 20 SECONDO SOLDATO: *....questo noi non lo sappiamo, augusta....*

$\left(\frac{4}{4} \text{ contro } \frac{3}{4}\right)$ - ERRORE INGIUSTIFICABILE!

Nuova maniera di considerare e segnare il tempo.

MOVIMENTO DI RITMO BINARIO: $1^{\circ} = \left(\frac{2}{8} - \frac{1}{4} \right)$ RE-
LATIVO DEL MOVIMENTO DI RITMO TERNARIO:

$$1^{\circ} = \left(\frac{3}{8} - \frac{3}{4} \right).$$

Tempi di misura binaria:

$$2^{\circ} = \left(\frac{2}{4} - \text{TEMPO TAGLIATO} \right) \text{ relativo di } 2^{\circ} = \left(\frac{6}{8} - \frac{6}{4} \right);$$

$$4^{\circ} = \left(\text{TEMPO ORDINARIO} - \frac{4}{4} \right) \text{ relativo di}$$

$$4^{\circ} = \left(\frac{12}{8} - \frac{12}{4} \right);$$

$$4 + 2^{\circ} = \left(\dots\dots \right) \text{ RELATIVO di } 4 + 2^{\circ} = \left(\dots\dots \right).$$

Tempi di misura ternaria:

$$3^{\circ} = \left(\frac{3}{4} - \frac{3}{2} \right) \text{ RELATIVO di } 3^{\circ} = \left(\frac{9}{8} - \frac{9}{4} \right);$$

$$3 + 3^{\circ} = \left(\frac{6}{8} - \frac{6}{4} \right) \text{ RELATIVO di } 3 + 3^{\circ} = \left(\dots\dots \right).$$

Tempi di misura mista:

$$2 + 3^{\circ} = \left(\frac{5}{4} \right) \text{ RELATIVO di } 2 + 3^{\circ} = \left(\dots\dots \right);$$

$$3 + 2^{\circ} = \left(\frac{5}{4} \right) \text{ RELATIVO di } 3 + 2^{\circ} = \left(\dots\dots \right);$$

$$3 + 4^{\circ} = \left(\frac{7}{4} \right) \text{ RELATIVO di } 3 + 4^{\circ} = \left(\dots\dots \right),$$

$$4 + 3^{\circ} = \left(\frac{7}{4} \right) \text{ RELATIVO di } 4 + 3^{\circ} = \left(\dots\dots \right).$$

COME BEN SI VEDE IL NUMERO GRANDE INDICA LA QUANTITÀ DEI MOVIMENTI CHE COMPONGONO LA MISURA DI TEMPO; IL 2 PICCOLO INDICA I DUE ACCENTI DEL RITMO BINARIO, IL 3 PICCOLO INDICA I TRE ACCENTI DEL RITMO TERNARIO. I DUE NUMERI GRANDI SOMMATI INDICANO I DIVERSI E BEN DISTINTI MODI DI BATTERE I TEMPI DI MISURA MISTA E DI MISURA COMPOSTA.

NELLO STESSO TEMPO LA MINIMA SIA ELETTA DEFINITIVAMENTE ED INVARIABILMENTE, IN QUALSIASI CASO, RAPPRESENTANTE ESCLUSIVA DEL MOVIMENTO. CONSEGUENTEMENTE LA SEMIMINIMA RAPPRESENTERÀ L'ACCENTO E LA CROMA IL SOTTOACCENTO.

LE DUINE E LE QUARTINE ESPRIMERANNO INVARIABILMENTE IL RITMO BINARIO NELLA TERNARIETÀ COME LE LORO EQUIVALENTI E RELATIVE TERZINE E SESTINE ESPRIMERANNO INVARIABILMENTE IL RITMO TERNARIO NELLA BINARIETÀ.

5. — NELLO SVOLGIMENTO GENERALE DEL RITMO, GLI ACCENTI, I SOTTOACCENTI ED I MOVIMENTI DI MOTO SONO DIPENDENTI DAI RISPETTIVI ACCENTI, SOTTOACCENTI E MOVIMENTI DI POSA; I SOTTOACCENTI DI POSA SONO DIPENDENTI DAGLI ACCENTI DI POSA E DI MOTO, COME GLI ACCENTI DI POSA SONO DIPENDENTI DAI MOVIMENTI DI POSA E DI MOTO. IN QUALUNQUE MISURA DI TEMPO, SIA ESSA BINARIA, TERNARIA, MISTA, SEMPLICE, O COMPOSTA, TUTTI I MOVIMENTI, TUTTI GLI ACCENTI E TUTTI I SOTTOACCENTI — SIA DI POSA CHE DI MOTO — DIPENDONO RELATIVAMENTE DAL MOVIMENTO DELL'ACCENTO E DAL SOTTOACCENTO DI POSA INIZIALE DELLA MISURA DI TEMPO.

Ora possediamo finalmente il PRINCIPIO SCIENTIFICAMENTE ASSOLUTO DEL RITMO NELLA FORMULA: (1, 2 e 3 e LORO MULTIPLI) STA A (1 : 2 e 3 e LORO MULTIPLI) e possediamo il MEZZO PRATICO e MALLEABILE onde FISSARLO nelle sue più COMPLICATE, CAPRICCIOSE, LONTANE ED INSOSPETTATE RELAZIONI e COMBINAZIONI, CHE UN ARTISTA DI GENIO SAPPIA SCOPRIRE.

Ma ciò non basta; dal PRINCIPIO TEORICO-PRATICO

occorre passare ai grandiosi risultati derivanti dalla sua evoluzione concettuale e formale.

La parola umana per mezzo del ritmo, insegna come la sua origine si debba ricercare nel canto, primitiva maniera d'espressione comune all'uomo ed all'animale. Perciò essa possiede due valori: L'UNO INTELLETTIVO E CONVENZIONALE, ESPRESSIVO E REALE L'ALTRO. In altri termini, il suo ritmo e la sua articolazione — la parola è un CANTO ARTICOLATO — indipendentemente dal suo significato particolare, risvegliano in chi l'ascolta una sensazione corrispondente a quella, provata dal lontanissimo creatore della parola stessa, attraverso uno stato d'animo affine. Di qui il valore MUSICALE (RITMICO) della poesia.

LA SUCCESSIONE ISTINTIVA DEGLI ACCENTI NEL RITMO MUSICALE E NEL RITMO DELLE PAROLE È LA MEDESIMA, POGGIANDO SOPRA UNA BASE UNICA.

Negli esempi segno con un ACCENTO CIRCONFLESSO le sillabe DI POSA (FORTI) e con un ACCENTO ACUTO le sillabe DI MOTO (DEBOLI).

Ritmo binario.

Câr-né; têr-rá; mê-rá-mên-té; ecc.

$\underline{\overset{1}{\text{C}}\overset{2}{\text{â}}\text{r}}\ \underline{\overset{1}{\text{t}}\overset{2}{\text{ê}}\text{r}}\ \underline{\overset{1}{\text{m}}\overset{2}{\text{ê}}\text{r}}\ \underline{\overset{1}{\text{a}}\overset{2}{\text{c}}\text{t}}\ \underline{\overset{1}{\text{c}}\overset{2}{\text{t}}\text{é}}\ \text{ecc.}$

Vé-lô-cé; có-lô-ré; tém-pê-stá; ecc.

$\underline{\overset{1}{\text{V}}\overset{2}{\text{é}}}\ \underline{\overset{1}{\text{c}}\overset{2}{\text{ó}}}\ \underline{\overset{1}{\text{t}}\overset{2}{\text{é}}}\ \underline{\overset{1}{\text{t}}\overset{2}{\text{é}}}\ \underline{\overset{1}{\text{m}}\overset{2}{\text{p}}}\ \underline{\overset{1}{\text{e}}}\ \underline{\overset{1}{\text{s}}\overset{2}{\text{t}}\text{á}}\ \text{ecc.}$

Tû ; rê ; ciô ; ecc.

$\underline{\overset{1}{\text{T}}\overset{2}{\text{û}}}\ \underline{\overset{1}{\text{r}}\overset{2}{\text{ê}}}\ \underline{\overset{1}{\text{c}}\overset{2}{\text{i}}\overset{2}{\text{o}}}\ \text{ecc.}$

ˆ tú; ˆ ré; ˆ ció, ecc.

$\underline{\overset{1}{\text{T}}\overset{2}{\text{ú}}}\ \underline{\overset{1}{\text{r}}\overset{2}{\text{é}}}\ \underline{\overset{1}{\text{c}}\overset{2}{\text{i}}\overset{2}{\text{o}}}\ \text{ecc.}$

Ritmo ternario.

Fùl-gí-dó; è-té-ró-gè-né-ó; â-gíta-nó; ecc.

$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}}$

Ant-âr-tí-có; ié-vên-dó-sí; ér-bâ-cé-ó; ecc.

$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}}$

Giò-vín; vèr-gín; câr-dín; ecc.

$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}}$

sí; vá; nó; ecc.

$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}}$

Ritmo misto.

Còn-té-stâ-bí-lé; sù-scét-tí-bí-lé; còm-mén-dê-vó-lé; ecc.

$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}}$

Vâ-lí-dá-mên-té; â-stró-nó-mi-á; cri-só-bé-ril-ló; ecc.

$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}}$

Ar-tí-stí-cá-mên-té; é-lét-tró-má-gnê-té; ecc.

$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}}$

Có-rê-ó-grâ-fi có; á-pô-cá-lit-tí-có; ecc.

$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3}}$

I puntini sotto l'accento, indicano PAUSA DI UN ACCENTO.

Verso la fine del medioevo, al tempo dei trovatori, quando una grande fede stava per trasformarsi, noi

troviamo accanto alla musica religiosa ed a quella popolare un terzo genere : LA MUSICA BORGHESE.

Genere elegante, amoroso, facile, di proporzioni ridotte, buono per la digestione tranquilla, per l'amore licenzioso, per la casa del nobile dilettante e per quella del principe. Genere da salotto, a piccole forme, con frequenti cadenze ad ogni periodo di una determinata lunghezza.

Di qui hanno principiato LE PICCOLE DANZE DA SALOTTO MONORITMICHE, LE ARIETTE SULLO SCHEMA DELLE PICCOLE DANZE ed il preconetto della QUADRATURA NELLA COMPOSIZIONE. Epidemia che ha attraversato tutti i secoli dal suo nascere e che oggi ancora infetta l'intero campo musicale.

I trovatori di buona memoria, amore e gioia dei nostri grandi LIBRETTISTI, trattarono la poesia a mo' della musica ; il FATTO anzi deve essere avvenuto contemporaneamente, perchè a quei tempi la poesia non andava mai disgiunta dalla musica (CANTO) ; e precisamente per una ragione RITMICO-MUSICALE il verso deve aver perduto il suo PRIMO METRO QUANTITATIVO.

SIRVENTESE, BALLATA, CANZONE, CANZONE A BALLO, SONETTO ecc. sono termini comuni alla musica ed alla poesia, con accenni alla PICCOLA DANZA QUADRATA DA SALOTTO. Le forme simmetriche, misurate, ripetentisi dopo dati periodi con lo stesso RITMO e con le stesse CADENZE-RIME, sono pure comuni alle due arti ; IL POEMA DI DANTE e la SINFONIA DI BEETHOVEN vanno soggetti entrambi alla tirannia di una QUADRATURA DI PICCOLA DANZA BORGHESE. Non dico niente degli altri.

In poesia il VERSO LIBERO ha segnato la fine della schiavitù, facendo trionfare il RITMO INDIVIDUALE delle parole, che sotto l'impulso di uno stato d'animo si combinano in sinfonie di suoni e di ritmi fino ad oggi rimaste sconosciute.

In musica i tentativi di Wagner, di Strauss, di Debussy e di Mascagni non hanno risolto il problema, pur aprendo nuove e diverse vie.

Strauss, sulle orme di Wagner, ha per così dire SINFONIZZATO IL RECITATIVO, introducendo mutamenti di tempo specialmente dove l'espressione musicale non conserva la MANIERA CONTINUATIVA: per questo l'effetto va quasi totalmente perduto.

Così dicasi più o meno degli altri; i quali in verità, usando di frequente il cambiamento della misura nel tempo, non arrivano con questo a dare varietà e libertà assoluta al PENSIERO RITMICO.

Al Mascagni spetta il merito particolare di avere intuito con felice risultato il VALORE RITMICO DELLA PAROLA CANTATA.

L'introduzione del RITMO LIBERO NELLA MUSICA è una nuova conquista del futurismo.

Prima di esporre le nostre ULTIME CONCLUSIONI, voglio dimostrare per mezzo dell'analisi ritmica di alcuni VERSI LIBERI del poeta Paolo Buzzi, come nei suddetti versi l'alternarsi dei ritmi binario e ternario e la formazione dei ritmi misti siano di UNA LIBERTÀ RITMICA assolutamente nuova e come fra verso e verso non esista alcun LEGAME DI SIMMETRIA.

[^] Nói siâm gli á-strâ-lí, [~] í sãn-tí, [~] í dè-mó-nì-á-cí :
 | 1 2 | | 1 2 | | 1 2 | | 1 2 | | 1 2 | | 1 2 | | 1 2 | | 1 2 |

siâm lé mé-tê-ó-ré vèr-tí-gí-nò-sé chiù-sé nell' à-tó-mó u-mâ-nó :
 | 1 2 3 | | 1 2 3 | | 1 2 3 | | 1 2 | | 1 2 3 | | 1 2 | | 1 2 |

[^] rí-pé-tiá-mó, [^] frá nôi, [^] lé scòs-sé dè-gli ú-ní-vèr-sí fuò-rí-dèll'òr-bíté :
 | 1 2 3 | | 1 2 | | 1 2 | | 1 2 3 | | 1 2 | | 1 2 3 | | 1 2 | | 1 2 3 | | 1 2 3 |

[^] pró-pá-glià-mó, [^] frá nôi, [^] lá spè-cié déi cá-tà-clì-smí òm-pí-ré-â-lí!
 | 1 2 3 | | 1 2 | | 1 2 | | 1 2 3 | | 1 2 | | 1 2 3 | | 1 2 | | 1 2 3 | | 1 2 |

CONCLUSIONI:

I. — LA MUSICA FUTURISTA CONSEGUE UN'ASSOLUTA LIBERTÀ DI RITMO, COL LASCIARE ALLA SUA FRASE ESPRESSIVA LA MULTIFORME VARIETÀ E L'INDIPEN-

DENZA INDIVIDUALE CHE IL VERSO LIBERO HA TROVATO NELLA PAROLA.

LA FRASE, SINTESI MELODICA DELL'ESPRESSIONE MUSICALE VOLUTA — che può essere composta di una o più misure di tempo — oltre all'assumere la libertà ritmica particolare di ciascuna misura, si può arricchire di nuove movenze ritmiche col concepire le misure che la compongono DISUGUALI FRA DI LORO NEL NUMERO DEI MOVIMENTI O NEL RITMO DI QUESTI: alternando, cioè, o facendo succedere BINARIAMENTE E TERNARIAMENTE MISURE DI TEMPO BINARIE, TERNARIE E MISTE IN UNA SOLA FRASE.

2. — IL PERIODO MUSICALE, COMPOSTO DI UNA O PIU FRASI, NELLA SUA CONCEZIONE FORMALE SI DEVE ATTENERE ALLO STESSO PRINCIPIO DI LIBERTÀ E DI VARIETÀ GIÀ STABILITO PER LA FORMAZIONE DELLA FRASE: ALTERNANDO CIOÈ, O FACENDO SUCCEDERE BINARIAMENTE E TERNARIAMENTE FRASI, ALLA LORO VOLTA UGUALI O DISUGUALI FRA DI LORO PER IL NUMERO E PER LA DIFFERENZA DI SPECIE RITMICA DELLE MISURE DI TEMPO CHE LE COMPONGONO.

3. — COSÌ DICASI DELLA SUCCESSIONE E DELL'ALTERNAZIONE BINARIE E TERNARIE DEI PERIODI, CHE NEL COMPLESSO SINFONICO COSTITUISCONO LA SINTESI MUSICALE MELODICA, ESPRESSIONE PREDOMINANTE VOLUTA.

4. — IN TAL MANIERA L'INTERA CONCEZIONE MUSICALE VIENE A RIASSUMERSI NELLA FORMULA SCIENTIFICA DEL RITMO (1×2 e 3 e LORO MULTIPLISTA A $1: 2$ e 3 e LORO MULTIPLI) E NELLO STESSO TEMPO POSSIEDE FINALMENTE LA LIBERTÀ DI SVILUPPARE LA FORMULA IN TUTTE LE COMBINAZIONI E PROPORZIONI POSSIBILI, STABILENDO LE SEGUENTI UNITÀ RELATIVE MOLTIPLICABILI E DIVISIBILI AD UNA STESSA MANIERA:

« SOTTOACCENTO - ACCENTO - MOVIMENTO - MISURA DI TEMPO - FRASE - PERIODO - SINFONIA ».

IL MOVIMENTO, in qualunque caso, rappresenta sempre L'UNITÀ RITMICA CARDINALE.

5. — LA QUADRATURA, CON LE SUE SIMMETRIE

E CADENZE DI PICCOLA DANZA BORGHESE, VIENE DISTRUTTA E SOSTITUITA DALL'INTUIZIONE LIBERA DI RELAZIONI RITMICHE ISTINTIVE E SIMPATICHE.

6. — CADUTO IL CRITERIO DEL TEMPO STABILE CADONO PURE GL'INSIGNIFICANTI TERMINI DI ANDANTE, ALLEGRO, ALLEGRETTO, ecc.

QUESTI VENGONO SOSTITUITI DA UN TERMINE RISPONDENTE ALLO STATO D'ANIMO IN CUI SI TROVA L'ARTISTA CREATORE IN QUEL DATO MOMENTO.

Noi abbiamo definitivamente DISTRUTTO LA QUADRATURA SECOLARE. Acclamiamo dunque al sentimento LIBERO DEL RITMO E DELL'ESPRESSIONE, libero come la PAROLA, come il VERSO FUTURISTA, come il VOLO DELLA FANTASIA, come il BATTITO DEL CUORE.

Nessun direttore d'orchestra potrà mai sottomettere i battiti del cuore al dominio di UNA BACCHETTA — MELANCONICO PENDOLO SONNECCHIANTE.

L'ORDINE è un VECCHIO POLIZIOTTO, che non ha buone gambe per correre ; NOI, FUTURISTI, CREIAMO IL NUOVO ORDINE DEL DISORDINE.

SPES-SALIMBENI - Firenze 1980

27 - MANIFESTI FUTURISTI

A cura di Luciano Caruso

da, I Manifesti del Futurismo - Prima Serie, Edizioni Lacerba, Firenze, 1914, p. 104-117