PREMESSA

Le celebrazioni per il centenario della nascita di Giuseppe Terragni (1904-1943), inaugurate il 18 aprile 2004 e conclusesi nel marzo 2005, sono all'origine delle ricerche raccolte in questo "Quaderno di Acme". Giunto un invito alla collaborazione da parte del comitato promotore, quando le celebrazioni erano ancora in fase progettuale, si è costituito in seno alla Sezione Musica del Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Milano un gruppo di lavoro, al quale si sono poi aggiunti storici dell'arte e dell'architettura invitati a portare il loro contributo. Il risultato delle ricerche è stato presentato il 18 gennaio 2005, nel corso di una giornata di studi svoltasi presso il nostro Ateneo: il volume che qui presentiamo ne costituisce la documentazione.

Agli autori delle ricerche è stato rivolto l'invito a indagare, da un'ampia prospettiva, la musica e l'architettura italiane negli anni dell'attività di Terragni, con particolare riferimento alle idee, all'estetica, ai rapporti interdisciplinari ricercati e coltivati da musicisti, artisti e intellettuali dell'epoca. È stato chiesto loro, più che di aggiungere piccoli tasselli settoriali alle conoscenze del periodo, di schiudersi a una visione ampia dei fenomeni artistici, delle poetiche, delle idee che attraversano un'epoca caratterizzata da grandi aperture intellettuali. Sono note la forte coscienza critica che anima le arti di questa età, la carica ideale degli architetti razionalisti e dei musicisti più attenti al contesto internazionale, e non ultima la vasta rete di rapporti che collega Terragni – tra gli altri – a esponenti di rilievo della cultura musicale coeva. Più in generale, a determinare la cifra distintiva dell'epoca sembrano essere una volontà di rinnovamento che travalica i limiti circoscritti delle singole discipline, l'appello alla collaborazione tra le arti, il confronto, lo scambio, l'apertura agli stimoli

internazionali. È sufficiente pensare alla figura dell'intellettuale a tutto campo delineata da "Valori primordiali", o all'aspirazione all'unità delle arti e a una poetica che trascenda le rigide demarcazioni tra musica, letteratura, pittura e architettura espressa, tra il 1926 e il 1927, dagli esponenti del Gruppo 7 su "La Rassegna Italiana". O ancora, a quella linea di tendenza sinestesica che è un persistente punto di riferimento per la musica e le arti figurative di quegli anni, e che è più volte ribadita sin dai manifesti futuristi degli anni 1920-24 («Le sintesi visive della musica», «Le atmosfere cromatiche della musica», «Le versioni scenico-plastiche della musica»).

Lo scambio intellettuale tra i diversi settori delle arti è, dunque, una costante programmatica nella cultura dell'epoca; un accostamento privilegiato, a questo proposito, riguarda musica e architettura, in virtù di una rete di affinità riconosciuta sin dai tempi più antichi. Il discorso verbale sulla musica, com'è noto, fa appello a caratteristiche fisico-spaziali che provengono dalle arti figurative. L'elemento fonico è considerato alla stregua di un oggetto dotato di consistenza materica: la trama sonora è trattata, e descritta, come una superficie spaziale, designata da aggettivi quali pieno/vuoto, massiccio/leggero, liscio/ruvido. Ma la musica è anche fenomeno che si dipana in un tempo organizzato, dando attuazione a un progetto: si serve dunque comunemente del concetto di 'piano architettonico', applicandolo alla forma musicale intesa come un disegno da cogliere simultaneamente o da ripercorrere in qualsiasi direzione. Anche l'architettura fa costantemente ricorso alla dimensione temporale, propria del fenomeno musicale; usa abitualmente, perciò, i concetti del ritmo, del divenire, della scansione del tempo (è nota a tutti l'antica metafora che vede nell'architettura una 'musica congelata').

Ed è proprio il ritmo l'elemento architettonico attorno al quale è costruito il contributo di Ornella Selvafolta, che focalizza la figura di Terragni e la sua personale interpretazione all'interno del razionalismo. Il ritmo come essenza costitutiva dell'architettura moderna e come parametro per una sua valutazione estetica: a questo proposito emerge in tutta la sua chiarezza il rapporto fra modernità e tradizione, tra un passato avvertito come un'esperienza tuttora viva e un'architettura che, anziché negarlo, recupera alla contemporaneità quel retaggio profondo. Selvafolta inquadra anche l'attività e la poetica artistica di Terragni nell'ambiente geografico, culturale e sociale nel quale l'architetto si trovò a operare: la città di Como, in quegli anni punto d'incontro di idee e di personalità di grande respiro internazionale.

L'ambiente comasco – nel quale Terragni lasciò i segni più incisivi della sua attività di architetto – fa da sfondo anche al contributo di Raffaella Valsecchi, dedicato al narratore, commediografo e saggista Massimo Bontempelli. Legato a Terragni da rapporti di amicizia e di stima profonda, Bontempelli è osservatore acuto di fatti architettonici quanto musicali, e condivide l'esigenza costante di dare all'arte (che deve essere al tempo stesso legata alla concretezza del presente e portatrice di caratteristiche destinate a perdurare nel tempo) e a ogni suo esito un valore profondamente funzionale. Valsecchi prende in esame, in particolare, un aspetto poco noto della produzione del poliedrico Bontempelli: le musiche di scena da lui composte per le sue pièces teatrali.

Il rapporto fra tradizione e innovazione in ambito artistico-architettonico e musicale è al centro del saggio di Tamara Francesca Pertusini, che focalizza la propria attenzione soprattutto su Casella, indubbiamente uno dei maggiori protagonisti del rinnovamento musicale italiano negli anni compresi fra le due guerre. Tra i musicisti, Casella fu colui che assunse una posizione particolarmente combattiva, con l'intento di costituire in Italia un gusto moderno, pur fondato sul recupero della tradizione. Ancora una volta appare evidente come Terragni e Casella operassero – ciascuno con una particolare e personale idea di modernità, ciascuno con risultati artistici diversamente accolti dalla critica del tempo – su un terreno comune.

Il tema della tradizione nelle arti e nell'architettura è affrontato anche dal saggio di Tobia Patetta, che si concentra in particolare sull'attività del gruppo "Novecento italiano". Sia il ritorno alla rappresentazione oggettiva nelle arti figurative, sia il neoclassicismo in musica, possono essere interpretati come due aspetti dello stesso imperativo, quel 'ritorno all'ordine' da molte parti auspicato intorno al 1920. Un unico clima culturale, insomma, ispira poetiche di artisti anche apparentemente lontani, rendendo inevitabile per l'arte contemporanea il confronto con la tradizione e il retaggio della cultura classica, romana e mediterranea.

Ancora il rapporto – centrale per il pensiero e l'opera di Terragni – fra tradizione e rinnovamento, fra la cultura dell'Italia umbertina, pervasa da un dannunzianesimo di riporto, e l'impeto modernizzatore di molti intellettuali e artisti, è al centro del contributo di Nicola Cattò. Esaminando i manifesti e la poetica futuristi, i proclami teorici, i pronunciamenti estetici delle personalità più significative (D'Annunzio, Marinetti, Pratella in primo luogo), Cattò ne valuta le interne contraddizioni, anche alla luce delle partiture musicali futuriste. E arricchisce il suo intervento

con una riflessione sul tema-feticcio della macchina, centrale per tutti i settori dell'arte del periodo e basilare anche nell'estetica dello stesso D'Annunzio (basti pensare alle imprese belliche, alle gesta fiumane e, sul piano letterario, al romanzo *Forse che sì forse che no* del 1911), simbolo di quella cultura 'regressiva' che fu spazzata via – almeno nelle intenzioni – dalla rivoluzione futurista.

Il mito della romanità classica, un tema centrale per la cultura dell'epoca in generale e per l'architettura in particolare, è trattato da Marino Nahon, che prende in esame Giulio Cesare e Antonio e Cleopatra, le due opere di Malipiero ambientate nella Roma antica. L'argomento tocca la questione del rapporto dell'artista con il potere, che riguarda molti degli intellettuali dell'epoca, in bilico tra compromesso e larvato dissenso; le due opere di Malipiero rientrano infatti nella fase di avvicinamento alla cultura ufficiale fascista da parte di una personalità che in ambito teatrale aveva prima di allora espresso il proprio mondo artistico su binari diametralmente opposti, antinaturalistici e anticelebrativi. Negli stessi testi shakespeariani, d'altra parte, serpeggia una concezione della storia e della romanità che non può certo essere definita ottimistica e acriticamente encomiastica: ecco dunque che il confronto fra i testi originali e le rielaborazioni malipieriane offre lo spunto per interessanti riflessioni.

Paolo Rusconi, infine, indaga l'immagine di Milano nella pittura di quegli anni, un periodo cruciale per la formazione della città moderna. All'inizio degli anni Trenta – prima che i bombardamenti dell'ultima guerra e la successiva ricostruzione alterassero vistosamente lo spazio urbano e la continuità della percezione che ne avevano dato pittori e poeti – si era formato ai margini della città, tra i bastioni e la circonvallazione, un paesaggio tipico, dove i tradizionali luoghi di ritrovo si alternavano ai palazzi in costruzione della nuova edilizia popolare. Il contemporaneo spostamento degli studi degli artisti dalla zona di Brera alla cintura periferica dei sobborghi è alla base della loro attrazione sia per l'architettura razionale, sia per l'aspetto oleografico della periferia, luogo popolare di svago e fonte inconsueta di soggetti da riprodurre.

Giudicherà il lettore se dai contributi qui presentati emergono con sufficiente chiarezza i principi estetici e gli intenti artistici dell'età scandagliata, e soprattutto se essi sono riconducibili a una koinè unica. Gli auguriamo buona lettura, non prima di aver ringraziato di cuore gli autori dei saggi che hanno generosamente risposto all'appello.

Milano, 3 dicembre 2005

Claudio Toscani