

Architectural Design and History

**Giuseppe Terragni  
(1904-1943).**

**Una nuova  
interpretazione**

a cura di  
**Sergio Boidi**

**FrancoAngeli**

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



# Architectural Design and History

La Collana *Architectural Design and History* intende esplorare le relazioni tra il progetto di architettura e la città contemporanea, in particolare dove la trasformazione urbana si confronta con la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico. Attraversando diverse teorie, tecniche e pratiche, i contributi indagano l'identità complessa della cultura architettonica, avviano connessioni e scambi tra le discipline, e promuovono una concezione strategica e evolutiva del patrimonio architettonico. La Collana è promossa dal Polo Territoriale di Mantova del Politecnico di Milano, sede della Cattedra UNESCO in *Architectural Preservation and Planning in World Heritage Cities*. Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a revisione con garanzia di terzietà, gestita dal Comitato Scientifico attraverso la collaborazione di *referee* esterni altamente qualificati.

### **Comitato Scientifico**

Federico Bucci (Politecnico di Milano, Polo Territoriale di Mantova, Italia)  
Ángela García de Paredes (Universidad Politécnica de Madrid, Spain)  
Jean-Philippe Garric (Université Paris-1, Francia)  
Jian Long Zhang (Tongji University, Cina)  
Guillermo Aranda Mena (Royal Melbourne Institute of Technology, Australia)  
Quintus Miller (Università della Svizzera Italiana, Svizzera)  
Eduardo Souto de Moura (Politecnico di Milano, Polo Territoriale di Mantova, Italia)  
Ana Tostões (Universidade Técnica de Lisboa, Portogallo)  
Elisa Valero Ramos (Universidad de Granada, Spagna)  
Yael Moria (Shenkar College, Israele)

I testi del presente numero sono basati su ricerche originali svolte da parte degli autori e hanno superato la procedura di accettazione per pubblicazione basata su un processo di double blind peer review

Architectural Design and History

**Giuseppe Terragni  
(1904-1943)**

**Una nuova  
interpretazione**

a cura di  
Sergio Boidi

**FrancoAngeli**

**Giuseppe Terragni (1904-1943)**

**Una nuova interpretazione**

a cura di Sergio Boidi

Coordinamento editoriale

Luca Dal Corso

Progetto grafico

Tassinari/Vetta

Documentazione

Archivio Terragni

Il curatore e l'editore ringraziano i proprietari dei testi e delle immagini riprodotte nel presente volume per la concessione dei diritti di riproduzione. Si scusano per eventuali omissioni o errori, e si dichiarano a disposizione degli aventi diritto laddove non sia stato possibile rintracciarli.

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

- 10 **Terragni e la classicità**  
Paolo Portoghesi
- 20 **La mano di Terragni**  
Sergio Boidi
- 90 **Album Terragni**
- 120 **Giuseppe Terragni e Ugo Ogetti: l'ultima polemica**  
Chiara Baglione
- 132 **«IO A TE»  
Zevi e Terragni**  
Roberto Dulio
- 142 **Como-Milano: il filosofo  
e gli architetti razionalisti**  
Federico Bucci
- 160 **La collezione Terragni:  
architettura tra fede  
e ragione**  
Attilio Terragni





Il libro stava per andare in stampa quando è arrivata la notizia della scomparsa di Paolo Portoghesi, autorevole sostenitore di questa pubblicazione, nella convinzione che su Giuseppe Terragni ci sia ancora molto da dire. Con sentimento unanime dedichiamo a lui, maestro e amico, questo libro che si apre con la sua ultima riflessione critica sul grande architetto comasco.

***SB***



*Sono convinto del fatto che l'architettura di Terragni meriti di essere reinterpretata e riletta, non solo per il suo valore intrinseco ma anche per la lezione che ancor oggi può venirci da essa.*

**Ignazio Gardella**

# Terragni e la classicità

Paolo Portoghesi

La comune volontà dei membri del “Gruppo 7” di battersi per una architettura moderna legata alla identità italiana è evidente negli scritti programmatici e nelle opere esibite nelle prime mostre di Architettura Razionale del 1929 e del 1931. Terragni è fin dall’inizio il più deciso nell’abbandono di quel miscuglio di elementi lessicali di origine tradizionale con elementi dedotti dalle esperienze del razionalismo europeo che caratterizza ancora i progetti esposti nel 1927. La sua Officina del gas adotta senza errori e ingenuità il linguaggio razionalista.

Negli anni precedenti Terragni aveva tuttavia mostrato nelle opere realizzate il desiderio di sperimentare soluzioni meno radicali ancora influenzate dal gusto del Novecento italiano. Soprattutto nel Monumento ai Caduti di Erba e nella Sartoria della Triennale la logica della semplificazione di impianti spaziali classici è ancora presente e negli stessi anni, nelle cappelle funebri, l’architetto usa ancora gli ordini con una finezza che presuppone studio e interesse filologico.

Più volte nei pochi scritti, collettivi o personali, dell’architetto vediamo apparire la parola “tradizione” con una costante accezione di sfida: “Noi non vogliamo rompere con la tradizione” si legge nel primo intervento sulla «Rassegna Italiana» (1926), “è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono”. Quest’ultima osservazione sulla difficile riconoscibilità del frutto di profonde radici è – come vedremo – di capitale importanza per capire l’impegno teorico di Terragni. “Non abbiamo dimenticato” si legge nella relazione del concorso per il Palazzo del Littorio, “che una grande epoca storica era dinnanzi a noi [...] 23 secoli di tradizione dal Lapis Niger del VII secolo a. C. alla medievale Casa dei Cavalieri di S. Giovanni di Gerusalemme del 1200, alla seicentesca facciata di S. Francesca Romana, ci hanno parlato di questa tradizione puramente spirituale e ci hanno convinto che solo con la sincerità e il coraggio di saper essere del proprio tempo si può aspirare ad essere di tutti i tempi”. Per capire il senso della tradizione puramente spirituale di cui parla Terragni in questa sede bisogna capire cosa voleva dire per lui venire da Como, essere lombardo, sentirsi discendente dei Maestri Comacini, di Gioberti, di Volta, di Manzoni, di Sant’Elia. Quando infatti si tratta di motivare la scelta di aver dato particolare rilievo al sacrario dei caduti nella relazione sul progetto del Palazzo del Littorio, parlerà della influenza nella scelta della provenienza lombarda che di per sé com-

portava una accentuazione delle motivazioni etiche. Nella relazione del concorso di primo grado per il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi all'EUR il riferimento alla tradizione entra nel programma progettuale: "il sentimento classico e monumentale, nel puro senso di atteggiamento dello spirito, dovrà, pur nelle più moderne e funzionali forme, essere il fondamento dell'ispirazione architettonica". E per meglio specificare il senso di questo sentimento ispiratore specifica: "ci siamo persuasi che la sostanza profonda del classico, quella che individua la nostra tradizione plastica e la sua continuità spirituale, e perciò deve legittimamente entrare nelle moderne architetture è, al di fuori da ogni formalismo, quella di sapere costantemente organizzare gli spazi e gli elementi espressivi in una disciplina geometrica elementare, che seguendo leggi matematiche sopravviva alla rovina della materia o alla evoluzione di alcune espressioni o particolari troppo contingenti dello stile e della forma d'arte che presenterà alle generazioni future". Si potrebbero giudicare queste parole tentativi – come spesso accade nei concorsi – volti a ingraziarsi i favori della commissione giudicatrice se non sapessimo che Terragni ha vissuto come tragedia personale la consapevolezza di essere nel solco della tradizione e vedere favoriti all'insegna della tradizione quegli architetti come Piacentini, Foschini, Del Debbio, che della tradizione avevano, dal suo punto di vista, una idea strumentale e impura, come qualcosa che si attinge facilmente attraverso trapianti e superficiali citazioni.

Avendo della cultura europea una visione non angusta, sentendola come una entità superiore, sottraendosi alla quale la nazionalità si impoverisce in un autolesionistico isolamento, Terragni poteva, senza tradire l'istanza della modernità, pensare alla italianità di una architettura da costruire con ostinato rigore, non in modo appariscente e superficiale ma lavorando in profondità. "Gli architetti italiani", scriveva nel '37 nella bozza originale di una lettera da inviare al direttore de «La Sera», «lavorano [...] spronati dalla Santa ambizione di serbare alto il nome della tradizione italiana. Ad un esame più completo e approfondito, queste opere denunciano una fisionomia unitaria, organicamente coerente e stilisticamente definita, non soltanto in obbedienza a canoni di gusto attuale ma in diretto rapporto con influenze nazionali. Questa impressione di nazionalità può essere messa in dubbio da quei pochissimi critici, che, per partito preso, o per difetto

di competenza o per incapacità di senso di osservazione confondono in unica impressione generica qualsiasi opera di architettura moderna e per l'estensione del movimento moderno in diversissime regioni vogliono, ad ogni costo, reagire a questo internazionalismo apparente non con una accettazione nazionale delle grandi correnti di gusto ma con una infantile negazione totalitaria. Se invece si osservano queste opere con maggiore serenità e con l'occhio di chi non si allarma per la lineare schematicità della architettura contemporanea, se si analizzano i rapporti di ritmo e di massa, le cadenze e il senso costruttivo, si osserverà come gli architetti italiani possedano una maniera di esprimersi già differenziata da quella di altre nazioni».

Uno degli aspetti più interessanti del suo rapporto creativo con la tradizione classica è l'importanza data alla nozione di tipo. Già negli scritti firmati dal Gruppo 7 si osserva che «tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo è basata su quattro o cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda e la cupola, la struttura termale, e tutta la sua forza sta nell'aver mantenuto questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane province e perfezionandoli per selezione». La nozione di tipo verrà poi impiegata per spiegare, parlando della Casa del fascio di Como, del suo essere nello stesso tempo casa, scuola, tempio e, nella relazione sul Danteum, per indicare in questa traduzione architettonica del poema dantesco una sintesi di “più tipi già storicamente fissati in Tempio, Museo, Tomba, Palazzo, Teatro” e giungere però alla conclusione che «non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma Tempio dovrà principalmente essere l'Edificio che vogliamo costruire». Il ragionamento tipologico illustra bene il processo ideativo e progettuale di Terragni e il suo rapporto con la storia. Solo l'astrazione, la riduzione degli edifici a un nucleo di pensiero può creare le condizioni per pensare entità analoghe; a queste condizioni diventa possibile e non contraddittoria con l'istanza della purezza e della modernità una *ars analogica* che, come nelle operazioni alchemiche, presuppone una distillazione, una trasformazione integrale della materia. Così nel Danteum diventa possibile richiamare, sono sue parole, «criteri costruttivi dell'antichità, oriente Grecia e Italia, sala egizia, tempio di Eleusi, tomba etrusca». Il “richiamare” non è un citare ma un lavoro sottile di coinvolgimento della memoria collettiva, un rivolgersi al passato come “eterno presente”, qualcosa che



vive in noi stessi e può essere risvegliato solo attraverso un processo di scavo in profondità. Nella relazione sulla Casa del fascio di Como c'è un passo fondamentale per capire cosa Terragni considerava necessario per poter attingere alla fonte della memoria: «La custodia di queste preziose parti del Sacratio è formata da tre pareti monolitiche in granito rosso [...] a noi moderni insegna che possiamo contare anche sui materiali più tradizionali, usati nelle misure e spessori pure tradizionali per ottenere dei risultati che dell'antichità e della monumentalità hanno il carattere non la forma». Non la forma, quindi, ma il carattere, non gli aspetti fisici ma quelli spirituali. Anche la materia può essere evocatrice di monumentalità e arcaicità, purché si presenti nella fragranza di una forma creata.

Di grande interesse è quanto l'architetto scrive rispondendo a Margherita Sarfatti nella lettera "di risposta alle osservazioni di un critico d'arte" a proposito del suo progetto per il Monumento alla bonifica integrale, fatto probabilmente per partecipare alla terza mostra dell'Architettura Razionale che si svolse a Firenze. Nella lettera Terragni afferma che "soltanto attraverso una meditata eliminazione di soluzioni realistiche (figurazione di aratori, seminatori ecc.) e di soluzioni utilitarie (fabbricati dedicati al popolo che rinasce da questa grande opera benefica) sono giunto a fissare in tre elementi plastici [...] il valore monumentale dell'opera", e aggiunge: "Che l'osservatore entri o non entri nel concetto allegorico del monumento è per me una cosa di importanza non definitiva; l'importante è che egli si senta commosso dall'armonia delle proporzioni dall'imponenza delle masse dall'equilibrato rapporto di luci e di ombre sui volumi. La sensibilità nostra attuale ci porta a questa grande semplicità di godimento estetico 'che non ci accorgiamo' delle pur bellissime incisioni che decorano tutte le superfici di un obelisco, per ammirare in tale monumento il pregio dell'opera monolitica, il valore cromatico della pietra al sole, la bellezza dello slancio verticale [...]. Quello che ci spinge tanto lontano a ritroso nel tempo alla ricerca delle emozioni pure e semplici è un bisogno tutto nostro, di questa nostra meravigliosa età meccanica che cela sotto le quattro pareti lisce di un cofanetto la più perfetta, la più decorativa, nei suoi delicati organi, la più sovranaturale macchina che si conosca: la radio". In queste affermazioni trapela chiaramente il modo creativo di guardare all'antico, quella capacità

della mente di trasformare la realtà osservandola, che è alla base della capacità di ogni generazione di far rivivere e rinnovare l'eredità storica. Benedetto Croce voleva dire qualcosa di analogo quando affermava che "ogni storia è storia contemporanea".

È importante anche riflettere sulla sua volontà di mettere a confronto la sua Casa del fascio con l'immagine del Duomo di Como e più in generale le sue architetture con architetture del passato, come nel fotomontaggio di Manlio Rho che accosta il Novocomum alla facciata della cattedrale e alla cupola di Filippo Juvarra e nelle frequenti inserzioni di immagini storiche nelle tavole dei concorsi romani. Sartoris, parlando delle numerose fotografie scattate da Ico Parisi nella Casa del fascio, suppone che dietro di lui vi fosse lo stesso Terragni a suggerirgli le inquadrature adatte a stabilire questo confronto. La foto, spesso riprodotta, in cui l'antico edificio si rispecchia nella superficie vetrata all'ingresso del nuovo è davvero parlante: quella immagine virtuale che entra nell'edificio nuovo ed è "accolta", integrata, dà l'impressione cinematografica di un cuore segreto che vive all'interno dell'opera come un fantasma benigno, rivelato da una magica dissolvenza incrociata. Su che cosa si basa questa sensazione di appartenenza? Non certo su una coincidenza di forme immediatamente verificabile, piuttosto su un misterioso rapporto di familiarità del quale potrebbe essere un indizio la superficie marmorea dei fianchi del Duomo, scandita in rettangoli sovrapposti, una somiglianza che va oltre le fattezze esteriori, una affinità di carattere che l'architetto aveva ricercato in ogni modo ed era convinto di aver ottenuto, una analogia dotata di un grande valore morale perché stabiliva quel legame di discendenza dai "maestri comacini" che gli era così caro riaffermare. Certo Terragni amava il suo Duomo, lo aveva introiettato profondamente e lo aveva difeso quando, dopo l'incendio della cupola il 28 settembre del 1935, si volle alterare la sagoma della cupola eliminando l'attico che era stato inserito dal Gagliori per meglio raccordare la cupola juvarriana con le absidi della chiesa sottostante.

Contro l'architetto Frigerio, che volle ripristinare la sagoma priva di attico di uno dei progetti juvarriani, Terragni insorse con determinazione scrivendo su «L'Italia Letteraria» (28-7-1936) un caustico articolo in cui difendeva il principio della intangibilità dei monumenti "nelle forme tramandateci dai legittimi costruttori", dimostrando una

notevole maturità critica e una piena sintonia con le più avanzate teorie del restauro. “La fede rivoluzionaria di noi architetti moderni non fa velo all’ammirazione nostra per le grandi opere del passato: soltanto vorremmo che le lasciassero in pace, anche perché da esse abbiamo imparato assai più di quanto le querule proteste degli zelatori della tradizione (intesa come ricalco) vorrebbero far credere”. In questa polemica, come in quella per il salvataggio della casa Vietti nel contesto del nuovo quartiere Cortesella, racchiusa, come una citazione tra le virgolette, in una teca muraria, l’architetto comasco si dimostrò coraggioso sostenitore dell’obbligo morale degli architetti moderni di battersi per la conservazione delle testimonianze storiche, in ciò anticipando, sia pure per un frammento isolato, la battaglia che la nostra cultura architettonica combatté nel dopoguerra, bloccando gli sventramenti e le demolizioni programmati nel Ventennio, una delle poche battaglie vinte che contribuirà a definire una identità italiana nella cultura architettonica europea a partire dagli anni Cinquanta.

L’italianità dell’architettura di Terragni va quindi ricercata non nelle superficiali assonanze formali, ma in filigrana, nella volontà di mettere a frutto l’esperienza delle radici storiche in una continuità, colta attraverso l’astrazione, di qualità indipendenti dalla cifra stilistica che le contiene: l’organicità distributiva, la tipicità, il carattere, la disciplina geometrica, i rapporti di ritmo e di massa, le cadenze, il senso costruttivo, la monumentalità, l’arcaicità, l’assimilazione dei caratteri profondi di una tradizione che abbraccia epoche e forme diverse ma le unisce in qualcosa di immateriale.

Tipico esempio di questo “qualcosa di immateriale” sono le proporzioni privilegiate della tradizione umanistica, il prestigio delle forme pure, il quadrato, il cubo, il cerchio e la sfera, i rapporti semplici del discorso musicale e la sezione aurea, in particolare, che trova nel Danteum la sua più ricca e profonda interpretazione in età moderna. L’obiettivo è «quel valore di ‘Assoluta’ bellezza geometrica che è prerogativa delle architetture esemplari delle grandi epoche storiche». “Ora vi è un solo rettangolo”, si legge nella relazione sul Danteum, «che esprime con chiarezza la legge armonica della unità nella trinità ed è il rettangolo Aureo. Il rettangolo cioè che ha i lati in rapporto aureo (il lato minore è il segmento medio proporzionale tra il lato maggiore e il segmento risultante dalla differenza dei due lati). Uno

è il rettangolo tre sono i segmenti che determinano il rapporto aureo. Per di più tale rettangolo ha la proprietà che può essere scomposto in un quadrato di lato eguale al lato minore e in un rettangolo pure aureo di lati eguali, rispettivamente, al lato minore e alla differenza dei lati del rettangolo primitivo. A sua volta tale rettangolo aureo si può scomporre in un quadrato e in un rettangolo aureo, e così via – ecco quindi manifestarsi attraverso queste possibili scomposizioni secondo la stessa legge armonica il concetto dell'infinito». Il rapporto con la teoria lecorbusiana dei “tracciati regolatori” è evidente nel comune culto per le regole dell'armonia, ma mentre nel programma de “L'Ésprit Nouveau” la sezione aurea è considerata proporzione privilegiata per ragioni strettamente scientifiche, adducendo le prove statistiche di Fechner sulla gradevolezza del rettangolo aureo, Terragni, da credente, si riallaccia alla teoria di Luca Pacioli e vede nella sezione aurea la “divina proporzione” in cui si rispecchiano alcuni degli attributi di Dio, la Trinità, l'Unità, l'Infinità. Leggendo la relazione del Danteum si ha la sensazione di una recente lettura, da parte di Terragni, del trattato di Luca Pacioli e in particolare del capitolo V in cui si legge: «Parmi del nostro tractato, eccelso Duca el suo condecante titolo dover essere: della divina proporzione e questo per molte simili convenienze quali trovo in la nostra proporzione della quale in questo utilissimo discorso intendemo a esso *Dio spectanti* [...]. La prima è che lei sia una sola e non più e non è possibile di lei assegnare altre specie ne differenze. La quale unità sia el supremo epiteto di esso Dio secondo tutta la scuola teologica e anche filosofica. La seconda convenienza è della santa Trinità. Cioè siccome in divinis una medesima sustanzia sia tra tre persone padre figlio e spirito sancto. Così una medesima proporzione di questa sorte sempre conviene si trovi tra tre termini e mai ne in più ne in manco se può ritrovare. La terza convenienza è che, siccome Iddio propriamente non si può definire ne per parole a noi intendere. Così questa nostra proporzione non si può mai per numero intendibile assegnare per quantità alcuna razionale esprimere ma sempre sia occulta e segreta e dalli matematici chiamata irrazionale».

Nella relazione del Danteum è evidenziata anche una corrispondenza strutturale tra l'edificio progettato e la Divina Commedia: «Particolare importanza assume anche la legge e il rapporto stabilito dai numeri 1 e 3; 1, 3 e 7; 1, 3, 7 e 10 [...] far coincidere e sovrapporre queste

due leggi, una geometrica l'altra numerica, vale ad aggiungere equilibrio e logica nella scelta delle misure, di spazi, di altezze, di spessori, al fine di stabilire un fatto plastico di valore assoluto vincolato spiritualmente ai numeri della composizione dantesca. Vale a ottenere anche un pregio più alto, evitando in pari tempo il pericolo imminente di cadere nel retorico, nel simbolico, nel convenzionale». «Verrebbe voglia», scriveva Renato Pedio nel 1968, commentando queste parole, «di osservare che l'ipotesi non è più corbuseriana, è pitagorica e che non si dovrebbe spingere a tanto la mediterraneità [...]. Terragni, malgrado il suo cattolicesimo, non crede affatto ai significati cosmogonici dei numeri danteschi. Non vi crede né lui né il suo tempo». Tipico esempio – il commento di Pedio – di una critica che intende la modernità come ideologia totalitaria e non ammette che vi possano essere, come di fatto vi furono, nella modernità, posizioni diverse, anche divergenti dall'ideale di laicità che la pervade ed ancorate invece a una visione del mondo profondamente religiosa e quindi per nulla allergica all'esoterismo.

La sua adesione al movimento dei “Valori primordiali” fondato da Ciliberti può aiutarci a comprendere lo sfondo mistico di questa aspirazione a cogliere la continuità e l'unità attraverso l'astrazione. “Splendore d'eterno”, si legge nel Manifesto firmato anche da Terragni, «divampa nell'età che muore / dall'alba delle origini l'inesemplato affiora / Oltre il chiarore dei ricordi il primordio appare / disvelante inesausto / Le sue sorgenti tentarono i fondatori di stili / ma il presagio si infranse nei riflessi di forme / L'opera astratta non è evocazione ma solare estasi / vanire del memorabile all'apparire dell'Uno». La vena mistica convive in Terragni con la sua concretezza di costruttore con la sua capacità di raccogliere intorno a sé gruppi di artisti, il Gruppo Como in particolare, con la forza e l'arroganza della sua autorevolezza, ma forse è anche la ragione segreta, che spiega il suo impegno sovrumano, le notti passate a lavorare, la tensione intellettuale, la amicizia con il suo leggendario gatto, quella incredibile “serietà” di cui parla Radice che gli precludeva qualunque tipo di distrazione e di svago e lo vedeva dedicarsi all'architettura come fine supremo.

Se per l'organismo planimetrico della Casa del fascio di Como spesso è stato coinvolto il modello di palazzo Farnese, per il prospetto rivolto verso il Duomo, con i portici che si aprono da cielo a terra, si è parlato di un possibile riferimento agli ordini sovrapposti, una del-

le grandi conquiste dell'architettura romana. In realtà la sovrapposizione degli ordini si realizza nel mondo romano nel Tabularium e nell'Anfiteatro Flavio con un sintagma complesso in cui tra le colonne addossate al muro si colloca l'arco.

Lo schema a maglia rettangolare della Casa del fascio allude semmai a un colonnato con ordini sovrapposti, presente in rari esempi del mondo greco, come la basilica di Paestum, e divenuto tipico delle scene dei teatri monumentali romani. La scelta di Terragni di una "gabbia" in cemento armato con una successione di telai rettangolari è la scelta di un sistema strutturale ormai diffuso che consente, come gli ordini antichi, di mettere in scena il ritmo e le proporzioni matematiche legate all'armonia musicale. Non l'ordine tradizionale in sé rievocato, ma la sua capacità di animare l'architettura attraverso un sistema di proporzioni. Certamente Terragni conosceva la letteratura relativa alle proporzioni e in particolare il libro di Mathila Ghika "L'Esthétique des proportions dans la nature e dans les Arts" diventato negli anni Trenta una specie di Bibbia degli architetti.

Rispetto al processo di semplificazione delle strutture compositive classiche operato dai tradizionalisti come Muzio e Piacentini, Terragni sceglie un'altra strada: lavorare non sul visibile alleggerendo, spogliando i testi del classicismo dalle sovrastrutture giudicate inessenziali, ma traducendoli in modo che la memoria ne plasmi l'aspetto essenziale al di là del visibile. Nel testo tradotto non deve esserci nulla di materiale che si connetta con il modello classico. Solo ciò che è invisibile e cioè l'insieme di rapporti numerici che determina la forma può attraversare la frontiera imposta dalla modernità. È questa esigenza che lo spingerà nel progetto del Danteum a dare alle colonne la trasparenza come sublimazione dell'invisibilità.

# La mano di Terragni

Sergio Boidi

Anticipando un giudizio che si è oggi consolidato, Giolli lo aveva definito «il temperamento più limpido della nuova architettura italiana»<sup>1</sup>. Giuseppe Terragni è stato infatti il migliore architetto razionalista del periodo 1920-1940, anche se si è dovuta attendere la fine degli anni Sessanta per sciogliere l'inciampo critico che aveva messo in ombra la sua figura. Scriveva De Seta a quel tempo nel Dizionario di Architettura e Urbanistica: «Nella discussa operazione riformista italiana del primo dopoguerra l'opera di Terragni si impone immediatamente come modello di riferimento per quanti miravano a costruire un'alternativa nazionale al manierismo funzionalista d'importazione, al gusto eclettico e all'involuzione neoclassicista»<sup>2</sup>. Pur elencandone i meriti, De Seta non mancava però di ritornare sul punto critico della biografia di Terragni, ossia il fatto di aver mescolato, fin dall'inizio della sua attività di architetto, la militanza nel partito fascista con l'impegno a «creare al fascismo un linguaggio figurativo autentico, non tributario dell'Europa, pur avendone ascoltato le voci, ma ancor meno tributario di Roma, pur non avendo sacrificato la classica plasticità della composizione volumetrica ai canoni del moderno dettati da Le Corbusier e da Gropius»<sup>3</sup>.

La questione “politica” è stata dunque la ragione del ritardo a riconoscere in modo ufficiale che Terragni era stato il *primus inter pares* del suo tempo, posizione che i contemporanei gli avevano del resto già riconosciuta. Ma a guerra finita non si poteva dimenticare che la sua adesione al fascismo, pur sviluppatasi in forma più che altro ideale, lo aveva visto spettatore acritico delle vicende del Ventennio e comunque consenziente anche di fronte alle scelte peggiori del regime. Questo, se poteva essere tollerato in chi non aveva avuto grandi responsabilità, diventava un pesante atto d'accusa per chi veniva candidato a essere il migliore degli architetti italiani del periodo. E non bastava dire che agnosticismo ed esaltazione fideistica del fascismo erano atteggiamenti allora assai diffusi, né diminuiva il peso dell'accusa ricordare che fascisti erano stati pure alcuni protagonisti dell'architettura internazionale. Come Le Corbusier, che nel 1925 si iscrisse al *Faisceau* di Georges Valois (il partito francese modellato sull'esempio del Partito Nazionale Fascista italiano), senza una vera motivazione ideale, più che altro per trovare degli interlocutori disposti a realizzare i suoi progetti avveniristici. Tant'è che non fece differenza tra Mussolini e Stalin quando si trattò di interpellarli al riguardo, peraltro senza ottenere ascolto da nessuno dei due.



La verità è che a quel tempo il fascismo riscuoteva credito in Europa e gli architetti erano alla ricerca di una Autorità che prestasse attenzione alle loro idee. A maggior ragione «un giovane della generazione di Terragni, deciso a sposare la causa del rinnovamento radicale in funzione delle esigenze di un mondo profondamente cambiato, poteva ben credere che il fascismo in quanto “forza rivoluzionaria” fosse più adatto della democrazia [...] a imporre lo stile di vita moderno e l’architettura capace di esprimerlo»<sup>4</sup>. Lo storico Denis Mack Smith ha così sintetizzato la situazione: «I futuristi, nonostante il loro atteggiamento di avanguardia in campo artistico, si guadagnarono in politica la taccia di reazionari, dato che in quel momento era proprio l’esser reazionari che dava una tinta di progressismo. Scoprirono che la nuova generazione universitaria nutriva una aspirazione insoddisfatta alla grandezza, e Marinetti e Corradini riuscirono a placare questo malessere proprio dell’epoca conducendo attraverso il nazionalsocialismo questa gioventù insofferente a quel suo naturale sbocco che fu il fascismo»<sup>5</sup>.

Il modo che i giovani architetti avevano di guardare all’avanguardia era certamente intriso di spirito palingenetico. Portati all’architettura moderna per ribellione contro i postulati accademici, erano attirati dal processo rivoluzionario che essa sembrava avere innescato e si sentivano disposti a condurre una battaglia culturale di minoranza confortati dall’esempio del fascismo, che dopo un avvio difficile era arrivato a governare il Paese.

Terragni leggeva quindi l’analogia tra fascismo e architettura moderna in un modo che sembra derivato dal Quinto postulato di Euclide (se due cose sono entrambe uguali a una terza, allora sono uguali tra di loro), cogliendo nella doppia equivalenza *fascismo=rivoluzione* e *architettura moderna=rivoluzione* l’identità di scopo tra modernità e fascismo. Tuttavia, il suo ingenuo postulato *fascismo=architettura moderna* poggiava su premesse sbagliate, dato che il fascismo non era una rivoluzione ma un sovvertimento, mentre l’architettura moderna era una rivoluzione. Stava comunque un passo avanti rispetto a chi, come Carlo Belli, si riteneva pago della tautologica affermazione «fascismo uguale a fascismo»<sup>6</sup>. Diversi anni dopo la situazione si era fatta critica e l’antifascismo aveva incominciato a diffondersi tra gli stessi giovani che avevano creduto nel fascismo. Al momento delle scelte decisive alcuni avrebbero trasformato il loro atteggiamento non più condiscendente

in aperta ribellione al regime, entrando nella resistenza oppure offrendole un sostegno esterno. Altri non presero posizione e altri ancora continuarono a credere nell'ideologia che aveva accompagnato la loro formazione. Per Terragni il momento della scelta non sarebbe però mai arrivato, essendo morto appena prima che si producessero gli eventi destinati a cambiare la storia. Per lui non c'è stata dunque quella possibilità di ripensamento che, per esempio, avrebbe indotto Rogers a portare su se stesso «la croce della “catarsi” per espiare la colpa, sua e di molti suoi amici, di essersi “lasciati prendere in inganno da certi favori che il regime mostrava qua e là per l'architettura moderna”»<sup>7</sup>. Rimase invece fascista fino alla fine della vita, scontando la sua acquiescenza al regime nel giudizio di appartenenza che lo avrebbe poi coinvolto.

La condanna postuma di Terragni può tuttavia sembrare ingiustificata se si considera quanti nella sua condizione, superata la fase delle epurazioni senza avere realmente abiurato i propri principi, trovarono un nuovo inquadramento civile e professionale nel clima pacificato dell'Italia repubblicana. Il trattamento diverso, retroattivo, a lui riservato trovava però una ragion d'essere proprio nel fatto di essere stato l'eccellenza del razionalismo italiano e questo, con le ferite del recente passato ancora aperte, rendeva più difficile accettare che avesse messo il suo talento incomparabile al servizio di un potere reazionario e dittatoriale, celebrandone i fasti con opere emblematiche come le case del fascio di Como e Lissone, che apparivano contrastanti con gli aspetti libertari e antifascisti di cui l'architettura moderna era considerata espressione. Per la qualità evidente della sua architettura, la sua figura non poteva comunque essere espunta dalle prime ricostruzioni storiche del razionalismo, seppure accompagnata da un implicito *absolvere non rebantur* che rimandava l'approfondimento del caso a tempi successivi. Ci sarebbero voluti più di venti anni.

Quel “gigante bambino”, come lo chiamava Carlo Belli con un'espressione efficacissima<sup>8</sup>, aveva aderito al fascismo quasi per dovere di famiglia, essendo il fratello Attilio (col quale divideva lo studio) segretario del fascio e podestà di Como. A parte questo, Terragni era davvero convinto che il fascismo rappresentasse l'occasione storica per intraprendere una grande azione di rinnovamento dell'architettura. Soprattutto la figura del duce aveva acceso il suo animo, facendogli tra-

scurare il fatto che il fascismo aveva conquistato il potere con la violenza squadrista e l'appoggio della parte più conservatrice della borghesia industriale, aveva represso il dissenso e imposto il pensiero unico, aveva fascistizzato la nazione e militarizzato l'intera popolazione. Terragni non si era tuttavia accodato al conformismo culturale che ruotava intorno al fascismo, come dimostra la sua scelta a favore dell'architettura razionalista: scelta genuina che lo mise subito in disaccordo con le correnti prevalenti del novecentismo e dell'accademia, dandogli forse l'impressione di lottare per qualcosa di nobile nella confusa mescolanza di fascismo e progresso. Da questo punto di vista la situazione italiana differiva sensibilmente da quella tedesca, dove la cultura di avanguardia si era scontrata con la posizione fortemente ostile del nazionalsocialismo. In Italia l'avanguardia operava invece all'interno del regime e ne condivideva lo spirito al punto di proporsi di interpretarlo. D'altra parte, era stato proprio l'atteggiamento equivoco del fascismo in materia artistica a favorire il formarsi del dualismo architettonico tradizionalismo/modernità, salvo scegliere, dopo la conquista dell'Etiopia e la fondazione dell'Impero, la parte antimoderna.

La contraddizione era nella natura del regime, ma albergava anche tra i giovani architetti, da una parte desiderosi di liberarsi dei dogmi accademici coltivando un interesse specifico per ciò che di nuovo succedeva in campo internazionale, dall'altra convinti che il fascismo costituisse il riferimento ideologico al quale ancorare il loro impulso palingenetico. Luigi Zuccoli, stretto collaboratore di Terragni, ricorda che Giuseppe «era assetato dalla volontà di conoscere l'architettura di tutto il mondo e si preoccupava di mantenersi aggiornato. Ammirava Gropius, Le Corbusier, gli olandesi». Allo stesso tempo prendeva per vere le parole pronunciate da Mussolini nel discorso del 1926 all'Accademia di Belle Arti di Perugia: «Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico. Dobbiamo crearci un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista».

Terragni faceva dunque parte di quella «gioventù sconsideratamente fascista e pericolosa proprio perché intendeva che le parole diventassero fatti»<sup>9</sup>. Invece le cose andarono in tutt'altro modo e il rapporto tra fascismo e modernità si sarebbe trasformato nella logorante attesa di un riconoscimento che non sarebbe mai venuto durante la breve vita di Terragni, una vita – si sarebbe detto in seguito – «spesa in

nome di una giusta causa, sotto una ripugnante bandiera»<sup>10</sup>. Per questo, alla fine della Seconda guerra mondiale la posizione di Terragni sembrava la rappresentazione perfetta di una identità culturale compromessa dalla commistione di fascismo e architettura. E per quanto fosse imbarazzante pronunciare una condanna morale nei confronti del più dotato degli architetti italiani, chi aveva combattuto il fascismo non poteva non avere al riguardo una posizione ideologica di rifiuto. Qualcuno incominciò anche a chiedersi come avesse potuto conciliare la finezza della sua architettura con la grettezza di un regime autocratico, come avesse potuto accettare che principi opposti come modernità e fascismo coesistessero in lui senza avvertirne l'inconciliabilità.

Sono domande che Terragni non si pose. Per lui non esisteva divaricazione della coscienza: come un novello Giano, riusciva a essere contemporaneamente fascista e modernista, novecentista in pittura e razionalista in architettura. Lo attraevano i progressi che l'architettura moderna faceva registrare nella repubblica socialista di Weimar, negli stati liberali d'Europa, nell'Unione Sovietica, senza tener conto che quei paesi erano retti da ordinamenti statuali molto diversi dall'Italia fascista. Ma le differenze politiche non lo interessavano: non contava la marca di provenienza, contava solo la portata innovativa di quelle esperienze che avrebbe voluto trasferire nell'Italia dei *tempi nuovi*, diffidando comunque dell'idea di fare del mondo interiore dell'architettura moderna – che riteneva animato da «una classicità superiore dello spirito» – la condizione di un nazionalismo artistico da tradursi in *architettura di Stato*, come sosteneva Bardi. Si impegnò quindi in un'architettura fatta di forme plastiche elementari e di valore geometrico assoluto, stimolato da ciò che Le Corbusier aveva scritto in *Vers une architecture* sulla semplicità, intesa non come sinonimo di povertà ma come espressione di «un grado altissimo di civiltà». Delle sue idee è rimasta traccia nelle relazioni di progetto, negli interventi del Gruppo 7, nelle lettere e negli scritti polemici, che danno complessivamente la misura della sua *vis* di combattente per la modernità. Poiché di battaglie si sarebbe trattato, contro il passatismo culturale e contro «l'incomprensione del pubblico che si dimostra ostile alle conquiste spirituali perché sempre in ritardo rispetto al proprio tempo»<sup>11</sup>. Ben presto la sua posizione rigorosa gli avrebbe creato dei problemi. Proprio all'inizio della carriera incappò nella vicenda del Novocomum, nota anche per il suo risvolto picaresco:

onde evitare la probabile bocciatura di un progetto moderno da parte della commissione edilizia, Terragni aveva preparato una facciata in stile per l'approvazione e un'altra moderna da realizzare tacitamente. A lavori ultimati, l'edificio presentava i tratti inconfondibili del razionalismo e creò scandalo. Si arrivò persino a minacciare la demolizione della facciata, che Terragni riuscì a fare 'assolvere' dalla commissione istituita appositamente per giudicare l'opera. Non gli mancavano infatti l'intelligenza e la dialettica necessarie per difendere il suo lavoro. Se necessario, avrebbe usato anche i temi della retorica fascista, come fece anni dopo per giustificare la trasparenza assai criticata della Casa del fascio di Como, richiamandosi alla definizione che Mussolini aveva dato del fascismo come "casa di vetro". In quella occasione le parole del 'capo' servirono a tacitare avversari e detrattori, chiudendo in vantaggio una discussione che lo aveva colpito duramente e aveva visto levarsi in sua difesa soltanto Sartoris e Cattaneo, i sodali di sempre. Non si può tuttavia fare a meno di pensare che al fondo del suo tatticismo ci fosse anche un vero moto dell'anima che gli faceva credere possibile rendere in forme moderne i connotati etici e sociali del fascismo. Che quella aspirazione non fosse però traducibile nella realtà – come lo stesso fascismo avrebbe dimostrato – Terragni non arrivò mai a capirlo, «neppure sfiorato dal dubbio che quel dogma [fosse] soltanto un madornale equivoco»<sup>12</sup>.

Le avventure militari del fascismo non lo coinvolsero direttamente fino all'entrata dell'Italia in guerra. Ufficiale di artiglieria di leva nel 1928, fu tra i primi a essere richiamato in servizio nel '39. Diversamente da Pagano, che nel '41 partì volontario per il fronte di Albania, Terragni era contrariato di dover interrompere l'attività di architetto proprio quando stava lavorando ad alcuni progetti importanti. Cercò anche degli appoggi gerarchici per farsi esentare, ma alla fine si rassegnò: «Chi sa – ha scritto Giolli – gli parve forse un riposo, questo astrarsi da una ormai impossibile vita»<sup>13</sup>.

Allo scoppio della guerra (10 giugno 1940) Terragni era già in servizio attivo. Fu mandato prima nei Balcani, poi sul fronte russo. All'inizio le cose procedevano in modo spedito, tanto da sembrargli "una passeggiata". Lo compensava dei disagi della vita militare la possibilità di conoscere gente e posti nuovi, lo incantava la bellezza dei paesaggi

che andava via via scoprendo, fissandoli in disegni, dipinti e fotografie quasi tutti perduti. Anche in guerra non si dimenticava di essere un architetto: progettava, scriveva e studiava (si era portato i libri di Gropius, Le Corbusier, Moholy-Nagy, Sant'Elia, Sartoris), pensava alle cose da fare una volta ritornato a casa e riusciva perfino a seguire a distanza il cantiere della casa Giuliani-Frigerio, inviando istruzioni dettagliate al collaboratore di studio Zuccoli. La situazione che stava vivendo era così diversa da quella precedente da portarlo a riflettere su di se come per trarre un bilancio della sua esperienza: «In questi cinque mesi di campagna russa – scriveva a Bardi – credo di aver fatto il combattente sul serio, come nei 15 anni di attività professionale e polemica credo di aver svolto il mio mestiere seriamente»<sup>14</sup>.

Poi venne la tragedia. Il 16 dicembre 1942 si scatenò sul Don la controffensiva dell'Armata Rossa: era cominciata una mattanza nella quale ognuno avrebbe cercato di salvare se stesso. L'episodio culminante sembra sia avvenuto mentre Terragni era in missione: il suo battaglione fu annientato da un cannoneggiamento. Al rientro dalla missione, la scoperta del massacro si rivelò psicologicamente devastante per «lui che aveva creduto in quella guerra, nella guerra; lui che s'era lasciato esaltare senza sentirne l'urlo, senza vederne il color di sangue»<sup>15</sup>. Il 20 gennaio del '43 fu rimpatriato in treno-ospedale per un gravissimo esaurimento. Si avvicinava l'epilogo.

Mentre era sotto le armi Terragni riuscì a far pubblicare su "L'Ambrosiano" il *Discorso ai comaschi* (1940), ultimo contributo alla *querelle* tra razionalisti e tradizionalisti, dietro alla quale si erano celate le speranze di molti di ottenere incarichi prestigiosi dallo Stato, allora il maggior committente. Speranze regolarmente frustrate per gli architetti moderni. Anche Terragni accusò il colpo, ma nonostante le difficoltà incontrate a causa della sua dedizione all'architettura razionale<sup>16</sup>, nonostante l'esperienza traumatizzante della campagna di Russia, che lo distrusse psichicamente e forse ne accelerò la fine, non smise di aver fiducia nel fascismo: ancora poco tempo prima della caduta del regime, mentre il paese stava franando per la sconfitta imminente, discuteva animatamente con Piero Bottoni della vittoria certa dell'Italia nella guerra. L'incredulità sulle sorti del conflitto è un esempio della incapacità di Terragni di cogliere la realtà nella sua dimensione fattuale, cosa che lo avrebbe reso vittima inconsapevole del regime che si era propo-

sto di servire, un regime diventato negli anni sempre meno monolitico (se mai lo fu), attraversato da divisioni interne nascoste sotto una facciata di unità fittizia. Tra l'ala moderata e colta del fascismo (quella dei Balbo, Bottai, Ciano, Grandi) e la componente radicale di Farinacci e Starace, è probabile che Terragni si sentisse istintivamente più vicino alla prima. Tuttavia, non essendo un politico né un uomo di potere, gli sfuggivano le articolazioni interne al fascismo. In fondo, il suo atteggiamento non era diverso da quello dell'uomo della strada che credeva alla propaganda ottundente dei comunicati ufficiali. Rimase quindi stretto alla sua identità sospesa, continuando a indossare la maschera<sup>17</sup> del fascista e quella dell'utopista chiuso nella torre d'avorio della sua piccola stanza dentro lo studio, dove passava ore intere sui progetti, disegnando su fogli di carta opaca da passare poi ai collaboratori per una stesura formalmente corretta su carta da lucido. Questo modo di lavorare in solitudine ricorda in parte la convinzione che Le Corbusier aveva dell'isolamento come condizione necessaria allo sviluppo delle idee. Sennonché, quella che per Le Corbusier era la premessa di un processo di conoscenza che avrebbe trovato attuazione nella *recherche patiente* per Terragni era diventata una forma ansiosa di trasferire in risultati definitivi soluzioni percepite fin dall'inizio nella loro interezza.

Chi lo ha conosciuto lo ha descritto come un personaggio romantico, una sorta di *Reiter* solitario attratto da fantasie inattuali, portato a collocare entro un gioco sottile di rimandi tra realtà e apparenza le sue candide architetture disegnate con mano leggera. In questo senso, la definizione di "astrattismo lirico" che è stata data alla sua opera – su cui ritorneremo – delinea una posizione di distacco dalla realtà che avrebbe portato a interpretare poeticamente la realtà.

L'immagine del sognatore e utopista, semplice nei modi quanto spesso era rude, generoso d'animo e capace anche di grandi finezze, ci presenta Terragni sotto la luce migliore, quella dell'*artifex* interamente dedito alla sua arte. Ma è una rappresentazione che non lo restituisce interamente. Altri tratti della sua personalità vengono infatti a mettere in discussione la presunta astrazione dalle contingenze, che non può servire da alibi per l'indifferenza mostrata verso gli aspetti inquietanti del mondo di cui faceva parte. Fu quantomeno colpevole di impassibilità di fronte alle scelte più esecrabili del regime, lasciandoci il dubbio che in fondo le approvasse. Non c'è stata, ad esempio, alcuna presa di posizione

sulle leggi razziali, che sembrò addirittura condividere, come si evince dalla lettera (scritta con Sartoris) indirizzata al direttore della “Provincia di Como” il 28 agosto 1938<sup>18</sup>, nella quale è steso un lungo elenco di artisti e di architetti delle varie nazioni del mondo, promotori della nascita e della diffusione delle tendenze artistiche di avanguardia, allo scopo di dimostrare la loro non appartenenza alla razza ebraica<sup>19</sup>. Con la pervicacia di chi vuol credere senza preoccuparsi di capire, Terragni proclamava implicitamente la ‘purezza genetica’ dell’arte moderna.

Di tenore analogo è la lettera indirizzata al direttore di “Case d’Oggi” nel ’39, dove scrive: «Voi parlate di Le Corbusier, Platz, e Mendelsohn, qualificandoli in blocco come ebrei, mentre solo del terzo si può asserire l’appartenenza alla razza giudaica. Questi ha portato un contributo alla formazione dell’Architettura moderna che è di valore molto secondario mentre l’opera di Le Corbusier ariano di razza e mediterraneo [...] si può giustamente considerare di importanza fondamentale. Di Gropius, va ricordato che non è affatto comunista tanto è vero che ha lasciato volontariamente la Germania allorché le disposizioni emanate dal Regime hitleriano limitarono in linea artistica l’attività degli architetti d’avanguardia»<sup>20</sup>.

A parte la sottovalutazione di Mendelsohn, colpisce la perifrasi usata da Terragni quando parla delle imposizioni subite dagli architetti moderni nella Germania nazista. Si trattava forse di un atteggiamento prudenziale suggerito dalla destinazione pubblica dello scritto, oppure di un voler sdrammatizzare a ragion veduta, sapendo di ben altri provvedimenti presi dal regime hitleriano contro i “nemici culturali”, esponenti di quella *Entartete Kunst* (arte degenerata) che comprendeva anche l’architettura moderna. In ogni caso, il fatto di minimizzare i lati torbidi del nazifascismo se da una parte lo rende meno innocente, dall’altra lo colloca in quel mondo di coscienze sopite che ha portato tanti a rigettare tutto ciò che poteva incrinare il loro credo politico. Della condizione psicologica di Terragni (definita da Tafuri “pirandelliana”) Giolli ci ha lasciato una descrizione precisa: «Una crisi di coscienza sorgeva per tutti, affannava molti: sembrava, però, lasciar intatta la posizione di Terragni, il più forte di quegli architetti, il più testardo, di una ostinazione rozza e oscura. Quando la polemica dell’arte moderna sembrò diventare davvero inquietante, come si fosse prossimi al catenaccio, Terragni si divincolava diritto contro le forze opprimenti, ma non capiva ancora a quali



radici queste forze si ancoravano»<sup>21</sup>. Terragni, come molti della sua generazione, non arrivò dunque a quella chiarificazione che avrebbe forse potuto trasformare la sua autentica passione di rinnovamento in disobbedienza civile o in opposizione al regime, come fecero Giolli, Pagano, i BBPR e altri, pagando un prezzo altissimo. Essendosene andato appena prima della fine del regime fascista, non è dato sapere come si sarebbe comportato in una situazione completamente mutata. Sappiamo invece che, mentre tutto crollava, continuava a fargli velo l'illusione nella quale era vissuto. E solo verso la fine sembrò percepire che i tasselli del mondo in cui aveva creduto erano andati fuori posto, ma si trattava ormai di un altro uomo: «Quasi fosse uscito da una pagina di Dostoevskij – ha scritto Giulia Veronesi – Terragni inserì in un processo cristiano la propria storia spirituale, assumendo su di sé la colpa di cui l'Europa stava franando e in cui, soprattutto, s'era macchiata l'immagine stessa dell'uomo, di sangue e di fango non lavati»<sup>22</sup>. In Russia, gli orrori della guerra gli si erano spalancati davanti agli occhi in una carneficina senza scampo dalla quale «non c'era più da salvarsene che nella pazzia»<sup>23</sup>. Egli stesso aveva ucciso e per questo si considerava un assassino con le mani “sporche di sangue”. Così diceva a chi lo incontrava di ritorno dalla guerra, mentre chiedeva a tutti perdono. Adesso il suo cattolicesimo riaffiorava nella forma tremenda del senso di colpa, che fu la «causa prima del tracollo psichico, di quella disperazione che afferrò la sua mente. La memoria del passato, sotto l'incubo di quei morti, rimase come offuscata. Le battaglie di un tempo dovettero sembrargli prive di senso»<sup>24</sup>.

In una memoria tarda, P.M. Bardi ha così rievocato quei momenti:

«L'ultima volta che lo vidi a Como, dopo il ritorno dalla Russia, andammo a sederci sotto il monumento a Sant'Elia ai giardini e parlammo a lungo delle sorti dell'Italia. Era un italiano cresciuto nello spirito fascista, come io stesso fui cresciuto nello spirito di Trento e Trieste da strappare agli Austriaci. Ci sentivamo italiani-nazionalisti. Eravamo convinti che Mussolini era il capo mandato dalla provvidenza, come aveva detto il Papa, orgoglioso che personaggi come Churchill e Roosevelt prima della guerra avessero confermato la stessa opinione. Il nostro discorso era evocativo, quasi aspettassimo da un momento all'altro l'apparizione miracolosa della signora Italia con tanto di corona in testa e spada in mano per rimettere le cose a posto. Purtroppo, non speravamo più, le cose andavano di male in peggio. Davamo la colpa a Hitler, poi a Badoglio, poi perché i soldati erano mal vestiti, poi perché lo stellone s'era oscurato. Peppino era sfinito, non aveva uno