

Cultura

Tombe e monumenti di Giuseppe Terragni

di Laura Bertolaccini (*)

Il progetto di una sepoltura o, più in generale, di un monumento, con tutte le sue implicazioni simboliche, è stato per molti architetti un tema fondamentale di investigazione e sperimentazione compositiva e terreno di rivelazione di soluzioni architettoniche. Così è stato anche per Giuseppe Terragni.

Terragni nasce a Meda, in provincia di Milano, nel 1904 ma presto con la famiglia si trasferisce a Como; frequenta prima l'Istituto Tecnico, sezione fisico-matematica, quindi si iscrive alla Scuola Superiore di Architettura del Politecnico di Milano dove conosce Pietro Lingeri con il quale stringe un profondo e duraturo sodalizio personale e professionale. Si laurea nel 1926 e nello stesso anno fonda il "Gruppo 7" per l'architettura razionale; nel 1927 inizia la sua carriera professionale segnata da progetti quali il "Novocomum", casa da appartamenti sulla riva del lago di Como, realizzata con un atto "illegale", presentando un progetto "tradizionale" e realizzandone poi un altro, rivoluzionario per il tempo, ma perfettamente innestato nelle linee trac-

ciate dall'avanguardia europea; nel 1932 il progetto per la Casa del fascio di Como, uno tra i cardini della storia dell'architettura contemporanea, manifesto della poetica razionalista improntato sulla declinazione geometrica delle parti e degli spazi, attraverso il quale Terragni credeva di riuscire a far assurgere il razionalismo a stile del fascismo (che in quegli anni appariva ancora come un movimento promettente); e, nel 1936, l'Asilo d'infanzia nel rione Sant'Elia a Como, narrazione di civiltà, architettura che, come scrisse lo stesso Terragni, "*sorge limpida, elementare, perfetta, quando è espressione di un popolo che seleziona, osserva e apprezza i risultati che, faticosamente rielaborati, rivelano i valori spirituali di tutte le genti*"; poi le residenze, la Casa Rustici a Milano (1933), la Villa Bianca a Seveso (1936), la Villa per un floricoltore a Rebbio (1937), la casa per appartamenti Giuliani-Frigerio a Milano (1940), episodi nei quali afferma la negazione estrema del volume, verso una apertura e sperimentazione sulle giaciture dei piani e degli elementi architettonici della casa (le facciate, i balconi, le finestre ecc.) attraverso un gioco di superfici diversificate, a volte anche tra loro dissonanti. Nel 1940 è inviato come ufficiale di artiglieria nei Balcani e poi sul fronte russo; continua a disegnare e a progettare, ma qualcosa in lui si è spezzato per sempre; rimpatriato per un forte esaurimento nervoso, muore improvvisamente mentre sale le scale di casa della sua fidanzata nel luglio del 1943, a soli 39 anni.

Nella sua breve vita l'architetto comasco progetta anche edicole funerarie e monumenti commemorativi. Esordisce nel 1926, appena laureato, partecipando con Lingeri al concorso per la progettazione del Monumento ai Caduti di Como, che i due risol-



Figura 1 – G. Terragni, Monumento a Roberto Sarfatti sul Col d'Echele

vono ricorrendo al tema dell'arco trionfale mediato però attraverso forme che richiamano l'ordine ad arcate del vicino Palazzo del Broletto, "modernizzate" attraverso un processo di semplificazione, una sorta di operazione di ritorno all'essenza originaria degli oggetti "puri", del muro, dell'arco, del sostegno. (Qualche anno dopo, nel 1930, oramai chiusa senza esito la vicenda concorsuale ma avviata, su proposta di Filippo Tommaso Marinetti, la costruzione del monumento, ora collocato verso il lago, sulla base di uno schizzo per una centrale elettrica di Antonio Sant'Elia rivisitato da Enrico Prampolini, a Terragni, che pure sin dall'inizio aveva chiaramente manifestato il suo dissenso, verrà chiesto di completare l'opera, ideando il sacello e la cripta). La stessa riduzione novecentesca sperimentata nel concorso di Como si ritrova poi nel Monumento ai Caduti di Erba Incino (1928-1932), dove lascia scorrere, come sangue inarrestabile, un flusso di gradini lungo il profilo ripido del colle sulla cima del quale si eleva un monumento in pietra rustica caratterizzato da una sequenza di motivi ad arco trionfale più volte ripetuti. Nel 1934, infine, Margherita Sarfatti, nota critica d'arte, fondatrice del movimento artistico "Novecento" e musa di Mussolini, almeno fino al 1938, quando dovrà fuggire in America Latina dopo l'emanazione delle leggi razziali, lo incarica di realizzare il monumento in memoria del figlio Roberto, giovane alpino eroicamente caduto nel 1918 sul Sasso dell'Asiago nell'atto di conquistare il col d'Echele (azione per la quale nel 1925 era stato insignito della medaglia d'oro): Terragni interpreta qui il tema del gesto eroico solitario facendo ricorso ad una forma primordiale, il cippo funerario, resa geometricamente astratta e allo stesso tempo vigorosa; dalla prima elaborazione, che Zevi definì una "danza di lastre sovrapposte, sventagliate nello spazio, dimentiche di qualsiasi convenzione prospettica ... lastre spesso ripiegate, nell'intenzionalità di un volume o, se si vuole, nel processo di scomporlo in setti bidimensionali... immagine dinamica stupefacente, sintatticamente avanzata anche rispetto ai codici europei degli anni Trenta", il progetto "subisce" processi continui di "riduzione del programma" che portano ad una contrazione della forma, il cubo assoluto, al quale si accede attraverso una lingua di gradini, anch'essi semplici prismi aggettanti ritagliati in un basamento di pietra locale; sofisticato il ragionamento che porta l'architetto a voler conferire al monumento una sorta di valore cosmico, posizionandolo attentamente secondo l'asse nord-sud, come

una sorta di indicatore astronomico.

Tra questi episodi, la realizzazione di tre tombe particolarmente significative non soltanto per le soluzioni adottate, che naturalmente trasfondono dall'uno all'altro, evolvendosi e raffinandosi via via, ma anche per l'evoluzione della pratica stessa del progetto, per quel processo di sofisticata riduzione – delle forme così come degli apparati decorativi – che Terragni persegue con estrema determinazione per giungere alla sintesi desiderata. Sono la cappella Ortelli nel cimitero di Cernobbio e le edicole funerarie Pirovano e Stecchini nel Monumentale di Como. A queste si deve aggiungere il progetto per la cappella Mambretti, ultimo cronologicamente e ideale chiusura di un processo di sperimentazione. Il progetto per la cappella per Domenico (Domingo) Ortelli, realizzato nel 1929, contiene in sé elementi e soluzioni sulle quali Terragni tornerà nei successivi incarichi di edilizia funeraria lungo tutto il decennio seguente. La cappella Ortelli è situata lungo il portico perimetrale del primo cortile del cimitero di Cernobbio. Il tema qui affrontato, e che vedremo essere ricorrente anche negli altri episodi di architettura funeraria condotti dall'architetto comasco, è quello della compenetrazione di due organismi spaziali, tra loro netti e identificabili, a simboleggiare l'uno la vita terrena (l'esterno), l'altro l'aldilà (espresso qui nel chiarore della luce proveniente dall'alto che invade l'invaso, metafora dell'ascensione verso la resurrezione). In pianta replica un tradizionale impianto basilicale, con abside terminale semicircolare, praticamente privo di prospetto esterno, a meno del fronte di ingresso (l'intervento si inserisce infatti in una successione di cappelle sotto il portico). Il tema del passaggio tra la vita e la



Figura 2 – G. Terragni, Edicola funeraria Stecchini, Cimitero Monumentale di Como



Figura 3 – G. Terragni, Edicola funeraria Pirovano, Cimitero Monumentale di Como

morte è qui risolto con una sorta di lungo prolungamento del vano di accesso: varcata la porta, realizzata in cristallo con al centro una grande croce in bronzo satinato, si passa attraverso una zona più bassa, che negli schizzi è rappresentata in forte penombra, preparazione allo sviluppo del sacello, luminoso per la luminescenza dorata proveniente dall'alto, filtrata da una lastra curvata in onice posta proprio sopra la tomba di Domenico Ortelli sovrastata da un bassorilievo in marmo bianco di Vitaliano Marchini raffigurante la resurrezione. Alle pareti, marmo di Musso; a terra, marmo nero di Varenna. (Nel 1973 i figli di Domenico Ortelli, stabiliti ormai in Argentina, hanno rinunciato alla concessione cimiteriale; i resti dei defunti sepolti in questa cappella sono stati trasferiti nei colombari e la tomba è stata riassegnata; sono state quindi eseguite alcune modifiche, quali la sostituzione della porta di ingresso e della epigrafe dedicatoria – ora “Pozzi-Simeoni”).

Tra il 1928 e il 1931 Terragni affronta la progettazione e la realizzazione di due edicole funerarie, la tomba Pirovano e la Stecchini, collocate entrambe nell'area centrale sinistra del cimitero Monumentale di Como, proprio una di fronte all'altra. Come da più fonti sottolineato, questi episodi rappresentano due variazioni di uno stesso tema compositivo che significativamente riporta alla Ortelli. Terragni torna sulla tesi dei due mondi (la vita terrena e l'aldilà) espressi nella giustapposizione di due volumi, un guscio esterno e un involucro interno che svetta al di sopra del primo.

I progetti Pirovano e Stecchini hanno una fase di sviluppo parallelo, tanto che notevoli sono stati per gli studiosi i problemi riguardanti la determinazione temporale degli schizzi e l'attribuzione all'uno o all'altro incarico.

Cronologicamente, è Leonardo Pirovano, industriale del settore della seta, a chiedere a Terragni nei primi mesi del 1928 di realizzare una tomba per il figlio Gianvico, recentemente scomparso. Terragni sviluppa un progetto caratterizzato da quattro grandi colonne doriche binate e fortemente scanalate, sostenenti un architrave con l'epigrafe dedicatoria al giovane Pirovano il cui loculo, come in una tomba antica, è posto in una nicchia ad arco e affiancato da due lucerne. Mentre è in corso l'approvazione di questo progetto, Pirovano decide di realizzare una edicola di famiglia, sospende dunque il progetto iniziale, chiede la concessione per un lotto diverso (concessione rilasciata nel 1930) e quindi incarica ancora Terragni di sviluppare il nuovo progetto.

Nel 1930 un altro industriale comasco della seta, Gianni Stecchini, incarica Terragni di realizzare una edicola per la sua famiglia. Il lotto assegnato nel

Monumentale di Como è proprio di fronte a quello della tomba Pirovano. La progettazione dei due edifici funerari da ora si interseca indissolubilmente, tanto da giustificare, si è detto, il giudizio che le vuole entrambe come due varianti di uno stesso tema compositivo – l'interpretazione spaziale del problematico contatto tra mondo ctonio e mondo reale –, affrontato da Terragni secondo due diverse declinazioni del lessico architettonico, l'una, la Stecchini, probabilmente la prima ad essere “completata” nella fase progettuale, più legata a fraseggi storicisti; l'altra, la Pirovano, più “modernista”.

La Pirovano mostra infatti maggiori segni di una astrazione ricercata attraverso un lungo lavoro condotto direttamente sulla Stecchini, un lavoro di sottrazione (di segni e di materia) e di raffinata definizione delle zone di mediazione e interferenza in cui i due mondi evocati – il reale e l'aldilà – entrano in contatto tra loro. Oppure si discostano drammaticamente, lasciando un vuoto enigmatico.

Per rendere più evidenti queste affermazioni, nonché per praticità di esposizione, condurremo ora separatamente la descrizione dei due edifici, muovendo proprio dalla tomba Stecchini, dalla quale, si è detto, la Pirovano in qualche misura deriva.

Sin dai primi schizzi per l'edicola Stecchini, Terragni ragiona sul tema della cella interna quadrata, *sacra* perché luogo in cui riposano i defunti e dunque dimensionata secondo le proporzioni del rettangolo aureo; a questa sovrappone idealmente un altro involucro quadrato che lascia puro nello spessore sugli angoli e svuota invece in prossimità delle parti centrali dei lati. Questa operazione di sottrazione di materia dall'involucro esterno si riverbera nelle pareti della cella interna che, come spinte dall'atto stesso del “togliere”, si flettono. Austere figure di guardiani, qui rappresentate da turgide colonne doriche inalveolate nello spessore del muro, riecheggiano su tre lati del sacello dove si aprono rigorose porte in bronzo; l'ingresso principale è poi sottolineato dalla presenza di un timpano, significativamente spezzato per l'esplosione della parete inflessa della cella interna.

La ricerca razionale che è di altre prove coeve dell'architetto comasco sembra qui scomparire in ragione di una adesione apparentemente incondizionata ai postulati classici, per molta parte probabilmente imposti dalle direttive della Commissione di Arte Sacra. Un ritorno a segni più vicini al portato razionalista si ritrovano tuttavia negli arredi interni, soprattutto nella lampada d'altare, dove Terragni scompagina le regole che informano la cappella, sbilanciando il cerchio e la croce, “*denunciando*” – secondo il commento di Bruno Zevi – un

clima nuovo, instabile e ambiguo, proprio della moderna religiosità”.

Modernità che Terragni sembra invece perseguire con maggior vigore nella cappella Pirovano. La cella interna è rettangolare (un rettangolo aureo perfetto), fortemente inflessa in prossimità dell'ingresso, più debolmente nei fronti laterali, ed estroflessa nella parete opposta all'ingresso, come per effetto di un'onda d'urto – la morte – che tragicamente scuote i muri (questa esedra, probabilmente troppo debole nell'insieme, verrà tolta da Terragni in fase di realizzazione). L'involucro esterno è invece composto solo

da due frammenti di muro, massicci pilastri angolari che accompagnano il varco principale (la soglia attraverso la quale avviene il rito di passaggio dal mondo reale all'aldilà), ritagliato a sua volta in un volume prismatico autonomo e giustapposto alla cella interna, ulteriore frammento di una narrazione che si svolge su tre diversi registri. Dalla Stecchini alla Pirovano, la riduzione delle forme e la sottrazione di elementi – le colonne, il timpano, le cornici, i volumi svettanti – porta ad un organismo plastico di chiara efficacia espressiva. I rapporti tra spazi e volumi – interno e esterno – sono ricondotti alla variazione di spessore e al trattamento della superficie muraria in blocchi di Sarizzo Ghiandone, ora più spesso o più sottile.

Nel 1939 Terragni affronta infine il progetto per la tomba Mambretti nel cimitero di Fino Mornasco, nei pressi di Como. Di questo progetto rimangono solo alcuni schizzi, pochi fogli nei quali ritorna il tema della bipartizione, cella interna-parte esterna,

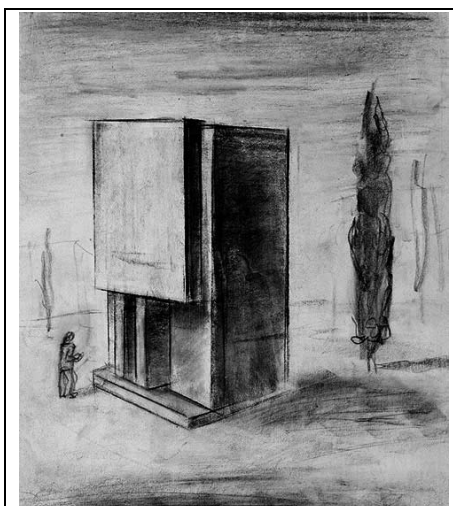


Figura 4 – G. Terragni, Progetto per la tomba Mambretti nel Cimitero di Fino Mornasco (Como)

ora però lontano da qualsiasi inflessione passatista. La cella interna, un rettangolo aureo perfetto, è un prisma monolitico, primitivo e puro, interrotto solo per accogliere il vano di ingresso, una semplice bucatura introdotta da due setti sporgenti che sorreggono una grande lastra appesa e minacciosamente incumbente su chi deve varcare quella soglia. La riduzione al moderno, il processo di sottrazione e semplificazione ha ormai raggiunto il suo grado zero. Tutto sarà però interrotto dalla guerra con il suo tragico epilogo.

“Si capisce – scrive Giulio Carlo Argan – l'importanza che ha,

nell'opera di Terragni, la ricerca sull'unità formale indivisibile afunzionale: casi tipici la tomba e il monumento. È una ricerca pura, quasi di laboratorio, sul rapporto diretto, a parità di valore, dell'antico e del moderno, senza l'identificazione corrente ed arbitraria dell'antico con il bello e del moderno con l'utile. Anzi, nella tomba e nel monumento, la funzione è tipicamente antica e a priori simbolica: ciò che permette lo studio formale in condizioni di assoluta immunità storica”.

(*) Architetto, dottore di ricerca in “Storia della Città”, Roma