

TERRAGNI E IL PROGETTO DEL DANTEUM, FRA 'PRIMORDIALISMO', ASTRAZIONE GEOMETRICA E SPERIMENTALISMO TECNOLOGICO

Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri's Danteum project has been the subject of numerous studies and investigations. Moreover, in recent years, digital reconstructions of the building have been made which significantly contributed to the understanding of the project and to the knowledge of the design process, as well as to Pietro Lingeri's role in it. This essay consists of two parts: the first, by Emanuela Ferretti, investigates the context in which the project took shape, with particular regard to the Italian scenario of 1938-1939; the second, by Attilio Terragni, highlights – with the sensibility of the architect-designer – some of the characteristics of the Danteum project and is accompanied by reconstructive drawings of the building, made by the same author on the basis of original drawings by Giuseppe Terragni, preserved in the Terragni Archive in Como.

Introduzione

I contenuti culturali e propriamente architettonici del Danteum hanno incontrato, nel corso del Novecento ed oltre, una specifica e consolidata fortuna critica¹, amplificata in tempi recenti dalle possibilità restitutive delle nuove tecnologie digitali di rappresentazione, che ne hanno moltiplicato le ricostruzioni interpretative, accompagnate dalla realizzazione di modelli in scala² (fig. 1). Allo stesso modo, le vicende che hanno portato alla elaborazione del progetto di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri sono state ricostruite dalla storiografia architettonica, arricchita anche da nuove ricerche interdisciplinari sul contesto storico-politico in cui è nata tale impresa: lo sviluppo di significativi approfondimenti sul ruolo dei singoli protagonisti e sulle specifiche istanze propagandistiche di cui essi erano portatori ha permesso di tracciare l'articolata cornice in cui prende forma il progetto, con le modifiche che ha conosciuto fra il 1938 e il 1941³.

Questo contributo, nei primi due paragrafi, propone una nuova riflessione sul contesto in cui prende corpo la commissione del "tempio dedicato a Dante", con una specifica attenzione alla fermentante realtà artistica e culturale comasca della seconda metà degli anni Trenta, in rapporto alla situazione italiana, di cui Terragni è stato figura centrale. L'anno in cui si avvia l'iter progettuale coincide, infatti, con un momento significativo del percorso di Terragni: si concretizza la

breve, ma intensa, stagione di *Valori Primordiali*, che ha trovato in Franco Ciliberti (1906-1946) un originale catalizzatore. La linea espressa dal gruppo di Ciliberti è stata presto osteggiata dal versante più intransigente del regime, impegnato nella ottusa difesa dell'*italianità dell'arte*, nel quadro dell'attacco alla Modernità. Nella primavera del 1938, inoltre, non è ancora sopita la polemica sulla Casa del Fascio di Como: come è noto, nel 1937 Terragni era stato accusato di aver apertamente 'copiato' la scuola "Vesna" di Brno e la casa di riposo di Kassel nel quadro di una offensiva che aveva visto schierarsi in sua difesa, fra gli altri, anche l'amico Alberto Sartoris.

Negli anni del Danteum si dipana ulteriormente l'articolato rapporto con Giuseppe Pagano da un lato e con Marcello Piacentini dall'altro, caratterizzato in entrambi casi da occasioni di riavvicinamento e momenti di più o meno aperto contrasto⁴. Il Danteum, dunque, se da un lato raccoglie significativi temi progettuali sedimentati nella poetica di Terragni, dall'altro avrebbe potuto rappresentare una oggettiva occasione di rivincita per l'architetto. Il Danteum avrebbe costituito, inoltre, l'opera manifesto di una via 'altra' per l'*architettura di stato*, distante dalla retorica piacentiniana (ma anche dalla linea di Pagano), andando nel contempo a materializzare una originale interpretazione degli orientamenti della *primordialità*. La posizione di Terragni nel gruppo di Ciliberti, infatti, si distingue per il

particolare approccio dell'architetto ai temi progettuali segnati da un precipuo sperimentalismo tecnologico e da una originale sensibilità per i materiali litici. Inoltre, tali orientamenti – distintivi della sua operosità – negli anni del Danteum vanno, a mio avviso, inquadrati nel suo riavvicinamento al futurismo (grazie a Sartoris) e nella particolare tipologia della commissione che, per il suo alto valore simbolico, gli permette di approfondire la propria ricerca di una atemporale verità geometrica di matrice grecizzante, portata avanti da quel versante dell'astrattismo lombardo incarnato dalla attività artistica e teorica dell'amico Carlo Belli⁵.

La genesi dell'idea del Danteum fra politica e confronto progettuale

Grazie all'intraprendente protagonismo dell'avvocato milanese Rino Valdameri (1889-1943)⁶, direttore dell'Accademia di Brera (nonché appassionato cultore di Dante e impegnato su vari fronti a celebrarne la figura e l'eredità culturale)⁷, e al sostegno finanziario dell'industriale tessile Alessandro Poss (1876-1957)⁸, fra l'estate e l'autunno del 1938 si avvia l'iter del Danteum, affidato a Terragni e Lingeri che avrebbero coinvolto Mario Sironi per le decorazioni⁹.

Il sito è di particolare importanza: davanti alla Basilica di Massenzio, sulla via dell'Impero, itinerario monumentale che conduce all'E 42 di Piacentini. L'area di progetto è inoltre ben co-



pagina 77

Fig. 1 Fasi realizzative del modello del Danteum (da Giuseppe Terragni: *Modelle einer rationalen Architektur...* cit., pp. 43-45).

Fig. 2 G. Terragni, *Disegni di studio per il Danteum*, 1938 (ATC, *Danteum*).

Fig. 3 G. Terragni, *Disegno di studio in sezione per il Danteum*, 1938 (ATC, *Danteum*).

Fig. 4 G. Terragni, *Disegni di studio per il Danteum*, 1938 (ATC, *Danteum*).

*Sono da ascrivere a Emanuela Ferretti l'introduzione e i primi due paragrafi; il terzo paragrafo si deve ad Attilio Terragni. Gli autori desiderano ringraziare Martino Marazzi, Paolo Nicoloso, Paola Pettenella (MART, Rovereto), Davide Turrini. Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il supporto di Michele Canepa, generoso sostenitore dell'Archivio Terragni e senza la preziosa collaborazione delle funzionarie della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, a cui va la nostra piena riconoscenza.

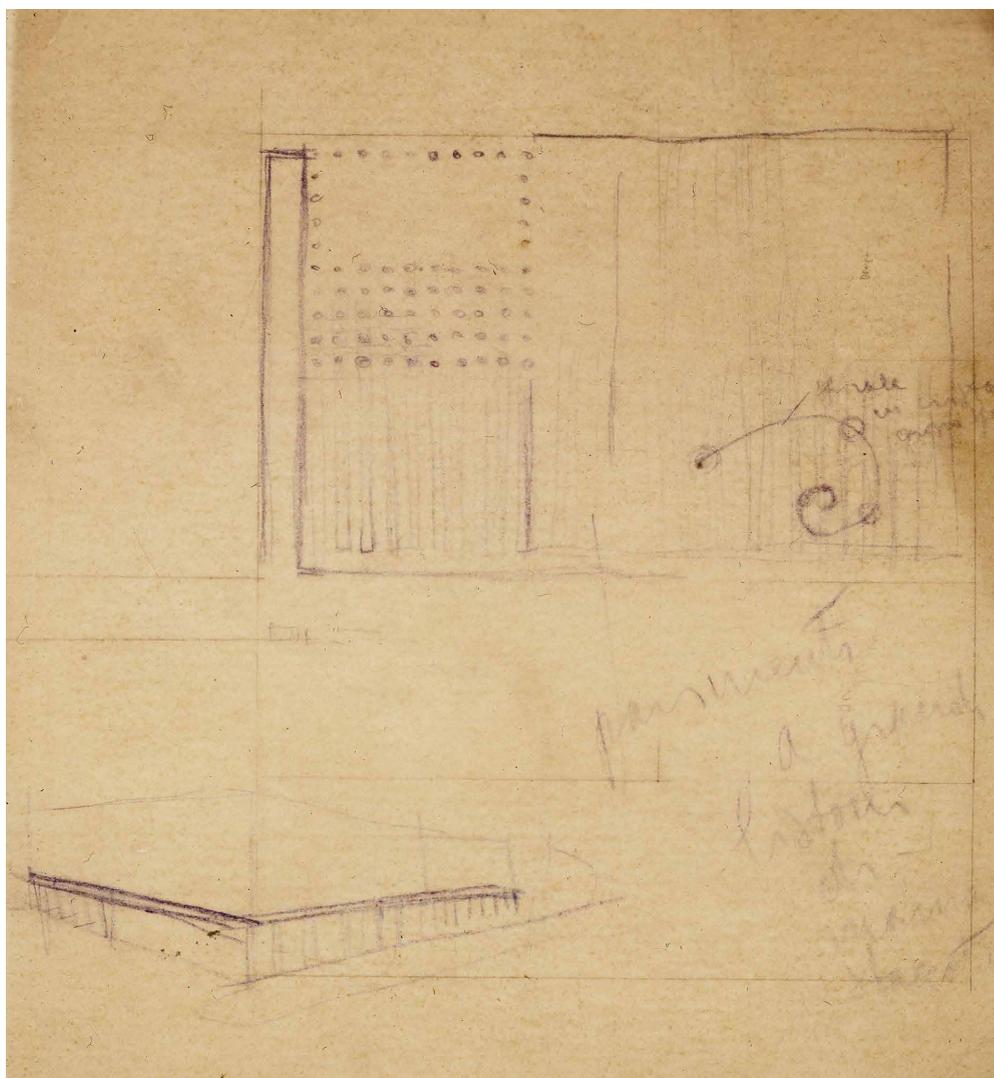
¹ Nella vasta bibliografia, si ricordano: M. TAFURI, *Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*, "Lotus International", 1978, 20, pp. 5-31: 20-22; T. SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni*, 1938, Roma 1980; A. CUOMO, *Terragni ultimo*, Napoli 1987, pp. 117-152; A. SAGGIO, *Giuseppe Terragni: vita e opere*, Roma-Bari 1995, pp. 81-82; G. CIUCCI, S. PASQUARELLI, *Un documento inedito. La regione teorica del Danteum*, "Casabella", 1986, 522, pp. 40-41; G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944*, Torino 2002 (prima ed. 1989); E. TERRAGNI, *Inediti del Danteum: verso l'attività della Fondazione Giuseppe Terragni*, "Zodiac", 1991, 6, pp. 76-89; G. MILELLI, *Progetto per il Danteum a Roma*, in *Giuseppe Terragni: opera completa*, a cura di G. Ciucci, Milano 1996, pp. 565-576; C. BAGLIONE, *1938-1940. Progetto per il Danteum, con Giuseppe Terragni*, in *Pietro Lingeri. 1894-1968*, a cura di ead., E. Susani, Milano 2004, pp. 262-267; E. LINGERI, *Attraverso il Danteum: un percorso*, ivi, pp. 141-148; P. NICOLOSO, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008, pp. 95-97, 150-151, 218-219; *Giuseppe Terragni. Il primo architetto del tempo*, catalogo della mostra (Foligno, 6 ottobre-9 dicembre 2012), a cura di A. Terragni, Foligno 2012; S. PORETTI, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Roma 2008, pp. 95-101; F. COLLOTTI, *Danteum. La luce si fa corpo*, "Firenze Architettura", 2014, 1-2, pp. 118-129; G. MILELLI, *Terragni e Roma. La vicenda incompiuta del Danteum*, in *Giuseppe Terragni a Roma con Antonio Carminati, Cesare Cattaneo, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti e la collaborazione di Marcello Nizzoli, Mario Radice e Mario Sironi*, catalogo della mostra (Roma, 18 settembre-18 dicembre 2015), a cura di F. Mangione, L. Ribichini, A. Terragni, Roma 2015, pp. 62-63; C. INGROSSO, *Il Danteum. Spunti per una lettura testuale*, in *Divina sezione: l'architettura italiana per la Divina Commedia*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 8-29 marzo 2018), a cura di L. Molinari, C. Ingrosso, Milano 2018, pp. 30-35.

² *Giuseppe Terragni: Modelle einer rationalen Architektur*, Ausstellungskatalog (26. Mai-16. August 1998), herausgegeben von J. Friedrich, D. Kasper, Sulgen 1998, pp. 43-45; U. TAKASHI, *Giuseppe Terragni: Fashizumu o kakenuketa kenchiku*, Tokyo 1999, pp. 56-59; L. RIBICHINI, *Nuovi spunti, riflessioni e approfondimenti sul Danteum di Terragni e Lingeri*, "Disegnare. Idee Immagini", XXVII, 2017, 54, pp. 48-57.

³ S. ALBERTINI, *Dante Alighieri*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di V. De Grazia, S. Luzzatto, Torino 2002, I, pp. 388-392; S. CHIODI, *Dante fascista e i suoi disegni*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedulla, 3 (*Dal romanticismo a oggi*), a cura di D. Scarpa, Torino 2012, pp. 671-675; P. ALBARELLO, *Costruzioni letterarie e valori cromatici nel Danteum di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni*, "Opus Incertum", II, 2016, pp. 104-115; M. MARAZZI, *Danteum. Studi sul Dante imperiale nel Novecento*, Firenze 2015; M. MARAZZI, *Il progetto fascista del Danteum fra modernità e 'Dantismo difuso'*, in *La "mondializzazione" di Dante*, a cura di Giuseppe Sangirardi, "Italianistica", XLXI, 2020, 2, pp. 51-58; G.P. RAFFA, *Dante's Bones: how a Poet Invented Italy*, Cambridge-London 2020, pp. 209-237.

⁴ Per questi temi si vedano qui i paragrafi successivi.

⁵ Si veda qui oltre il terzo paragrafo.



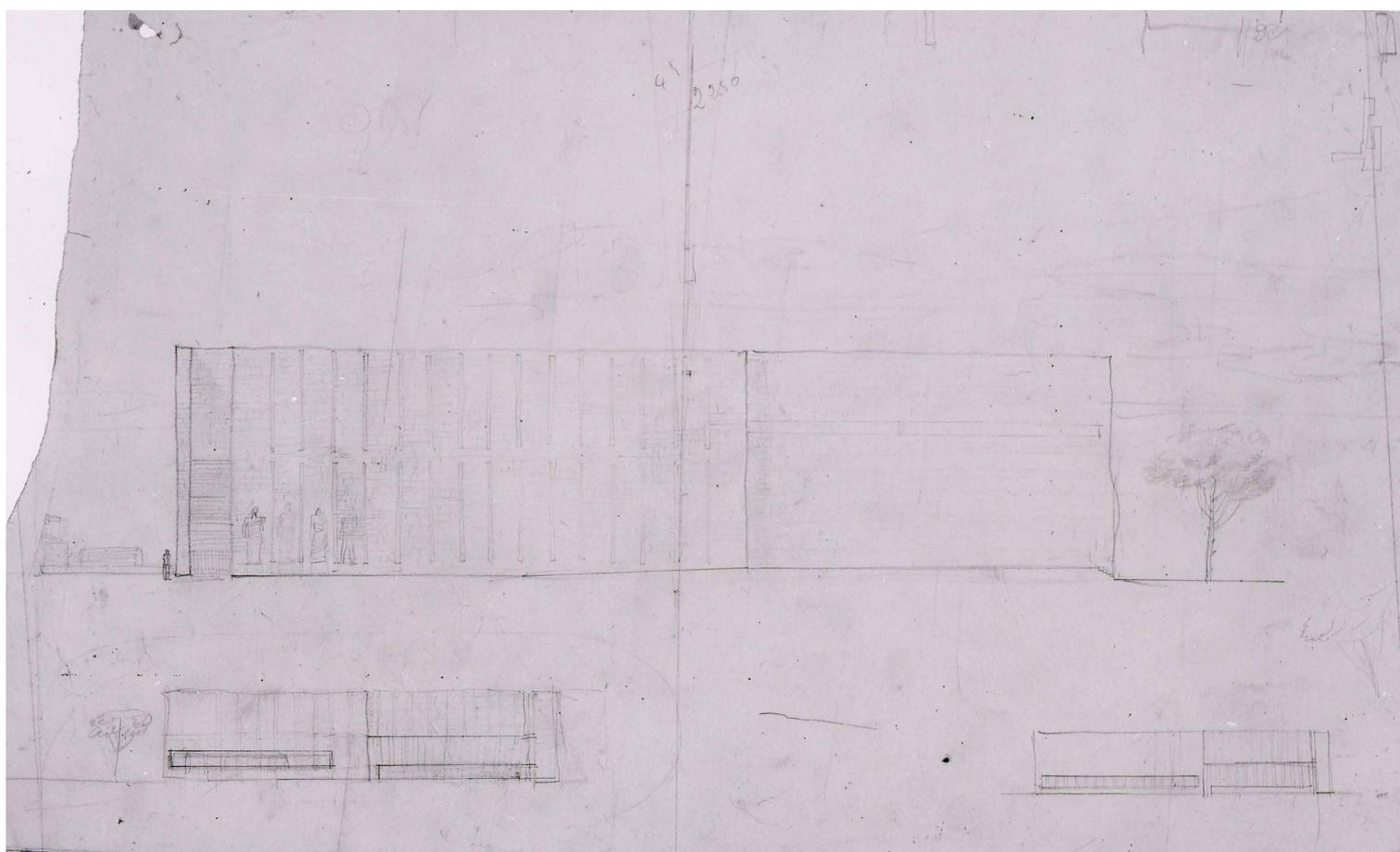
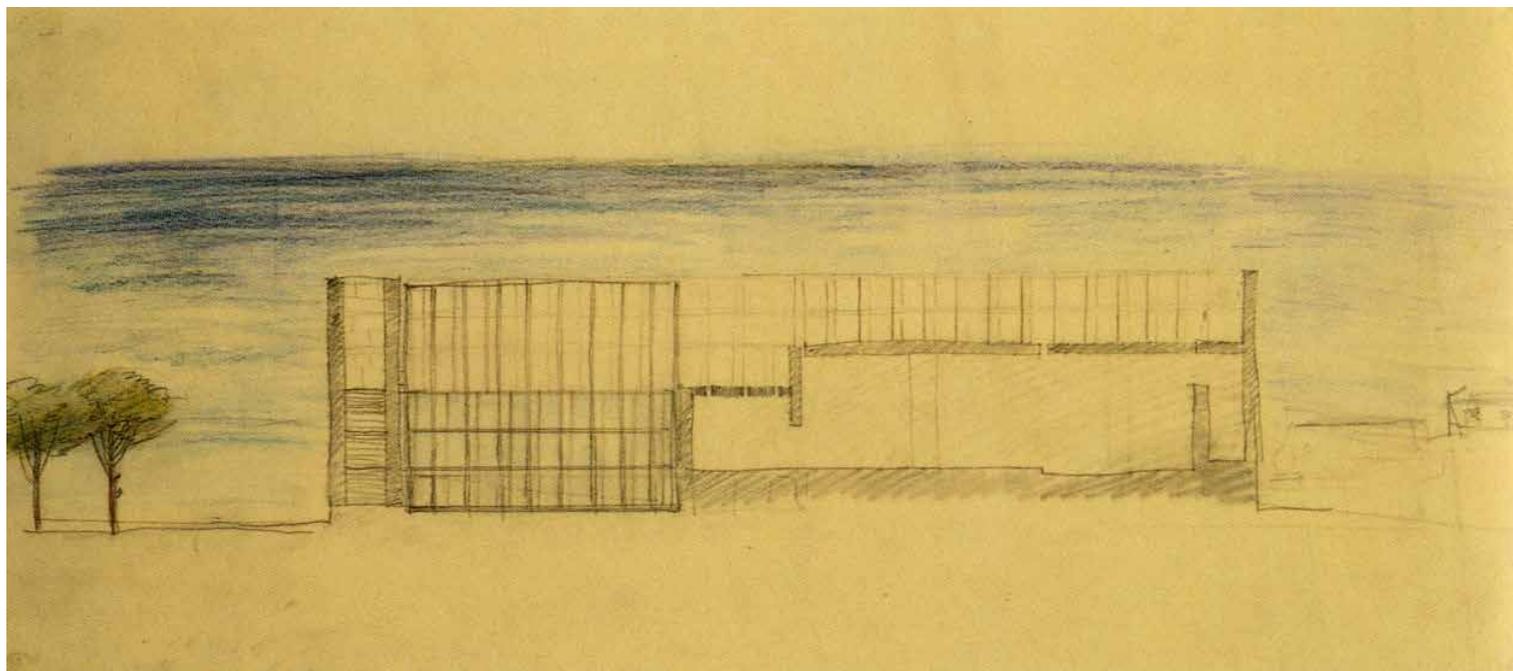
nosciuta, essendo il luogo dove sarebbe dovuto sorgere il palazzo del Littorio, impresa in cui era stato coinvolto anche Terragni con Lingeri¹⁰.

Nella primavera del 1938, Valdameri e Poss avevano illustrato al duce l'idea di creare un monumento che inserisse l'opera di Dante nella mitografia fascista¹¹, ovvero una trasfigurazione spaziale e litica del poema dell'Alighieri. La fase ideativa, sviluppata in un gruppo di schizzi di Terragni (figg. 2-4), appare incardinata su di una riflessione astrattiva, condotta intorno agli archetipi (colonna, trabeazione, parete), alla composizione dialettica dei contrasti (interno-esterno; luce-ombra; massività-trasparenza; gigantismo e 'scala umana') e agli aspetti percettivi pensati in funzione del percorso/narrazione dei macrotemi della *Commedia*. Fra tali elaborati di studio, spicca tra gli altri un disegno che raccoglie più focalizzazioni grafiche (fig. 5): in alto, Terragni tratteggia in prospettiva imponenti setti murari realizzati in blocchi litici che, inframezzati da colonne, avrebbero dovuto accogliere i versi della *Divina Commedia*; a sinistra, in uno studio sche-

matico in sezione, giganteggia una colonna vitrea (in azzurro), metafora di Virgilio.

Nell'ottobre del 1938 Poss inizia a depositare le prime somme per finanziare l'opera¹² e l'11 novembre Terragni e Lingeri presentano il progetto a Mussolini¹³, che alla vista degli elaborati avrebbe esclamato: "Come avete trattato Dante?"¹⁴. Il 13 dicembre 1938 Giuseppe Bottai, ministro della Pubblica Istruzione, chiede a Dino Alfieri di esaminare il progetto per un parere preventivo del suo Ministero¹⁵.

Rievocare qui il susseguirsi degli eventi è importante perché in questa fase la vicenda del Danteum si intreccia strettamente, come si dirà più avanti, con il dibattito sulla *italianità dell'arte*. Nel mese di febbraio del 1939, dunque, Marino Lazzari (direttore generale per le Antichità e Belle Arti al ministero della Educazione Nazionale) e Massimo Bontempelli, per agevolare l'iter del progetto fanno da tramite con Bottai¹⁶. Lazzari, ricevuta la proposta progettuale e la relazione illustrativa¹⁷, redige una articolata memoria per il ministro: il progetto,



pur considerato poco approfondito negli aspetti distributivi e funzionali, appare al funzionario adeguato nella scelta dei materiali e degli elementi decorativi, come pure confacente alle “peculiarità di ambientamento relative alla zona”¹⁸, ovvero l’area davanti alla Basilica di Massenzio (figg. 6-7). Le condizioni generali per la realizzazione dell’edificio, tuttavia, si

complicano e nel maggio del 1939 Lingeri comunica a Terragni di fermare la pubblicazione della relazione illustrativa¹⁹, segno evidente delle grandi difficoltà che incontra il progetto, testimoniate anche dal suggerimento di Osvaldo Sebastiani, segretario particolare del duce, di rinviare la discussione sul Danteum a “giorni più favorevoli”²⁰. Si deve anche ricordare che

⁶ Da ultimo, C. CAPUTO, *Shaping an Identity for Italian Contemporary Art during the Interwar Period: Rino Valdameri Collection*, “Italian Modern Art”, 2020, 4 (<https://www.italian-modernart.org/journal/articles/shaping-an-identity-for-italian-contemporary-art-during-the-interwar-period-rino-valdameri-collection/>; consultato il 29 settembre 2021).

⁷ MARAZZI, *Danteum...* cit., pp. 26-29.

⁸ Senatore del Regno dal 20 ottobre 1939 al 29 novembre 1945: <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/ed09445904d7899dc1257114003829b4/8d7cf8dc82ba7fcb4125646f005eaf41?OpenDocument>; consultato il 29 settembre 2021.

⁹ Per Sironi e il Danteum, M. SCOLARI, *Le decorazioni non realizzate per il “Danteum”*, in Sironi. *La grande decorazione*,

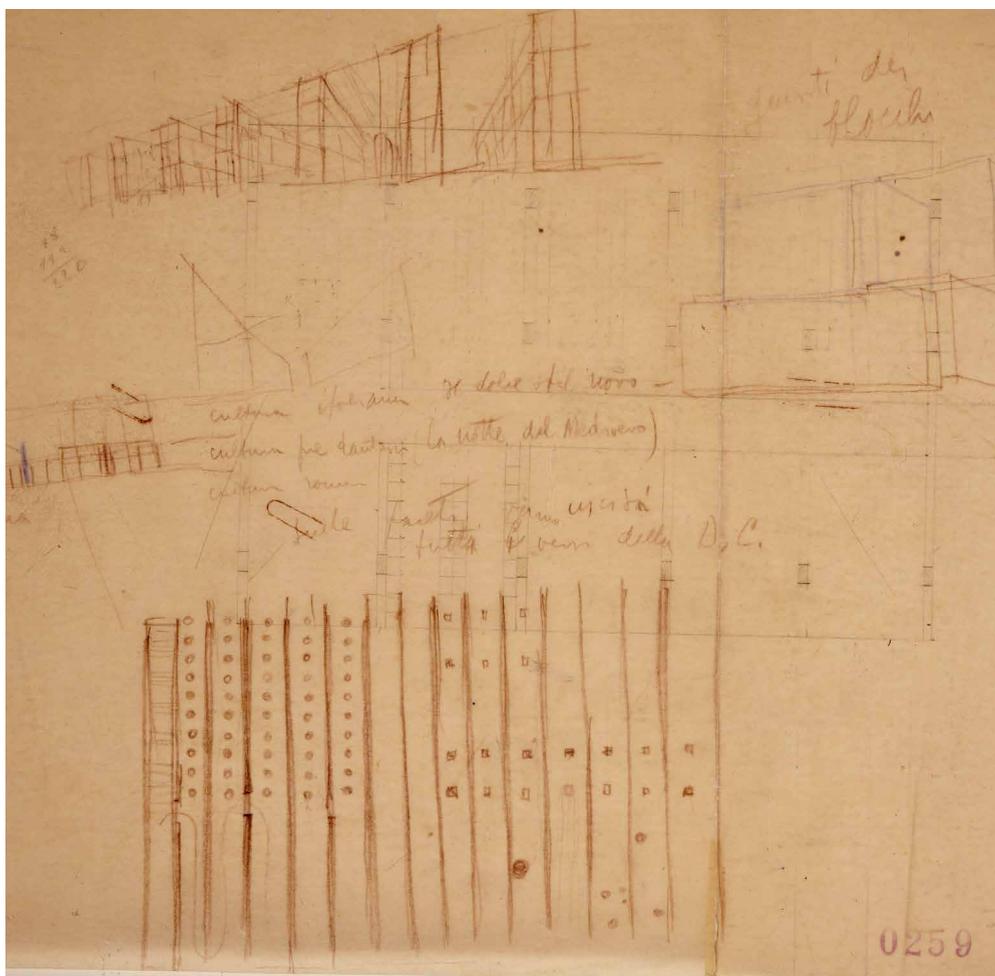


Fig. 5 G. Terragni, Disegni iniziali di studio per il Danteum, 1938 (ATC, Danteum).

Fig. 6 G. Terragni, Studio per l'orientamento planimetrico del Danteum rispetto alle preesistenze (ATC, Danteum).

Fig. 7 G. Terragni, Fotografia dell'area dove sarebbe dovuto sorgere il Danteum (ATC, Collezione fotografica).

catalogo della mostra (Bologna, 29 novembre 2003-7 marzo 2004), a cura di A. Sironi, Milano 2004, pp. 382-378. Si veda inoltre qui nota 26.

¹⁰ C. RUSCHE, 1934. Progetto di concorso di primo grado per il Palazzo del littorio a Roma. Progetti A e B, in Giuseppe Terragni: opera... cit., pp. 437-442.

¹¹ Si veda per questo aspetto la bibliografia citata qui a nota 3.

¹² SCHUMACHER, *Il Danteum*... cit., p. 147.

¹³ Ivi, p. 148.

¹⁴ NICOLOSO, *Mussolini*... cit., p. 95.

¹⁵ BAGLIONE, 1938-1940... cit., p. 282. Alfieri, ministro della Stampa e della Cultura popolare, aveva conosciuto Terragni in occasione della mostra della rivoluzione fascista: NICOLOSO, *Mussolini*... cit., p. 93.

¹⁶ BAGLIONE, 1938-1940... cit., p. 282 (18 febbraio 1939).

¹⁷ Il 7 febbraio 1939 Lingeri aveva inviato la relazione illustrativa, *ibidem*.

¹⁸ *Appunto per S.E.*, non datato (ma da una annotazione di Bottai, sembra risalga al 29 marzo 1939: Archivio Centrale dello Stato, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione-Educazione Nazionale, Direzione Antichità e Belle Arti, Div. II, 1934-1940, busta 148), citato in BAGLIONE 1938-1940... cit., p. 264.

¹⁹ MILELLI, *Progetto per il Danteum*... cit., p. 570.

²⁰ Sebastiani a Valdameri, 4 settembre 1939: in SCHUMACHER, *Il Danteum*... cit., p. 154.

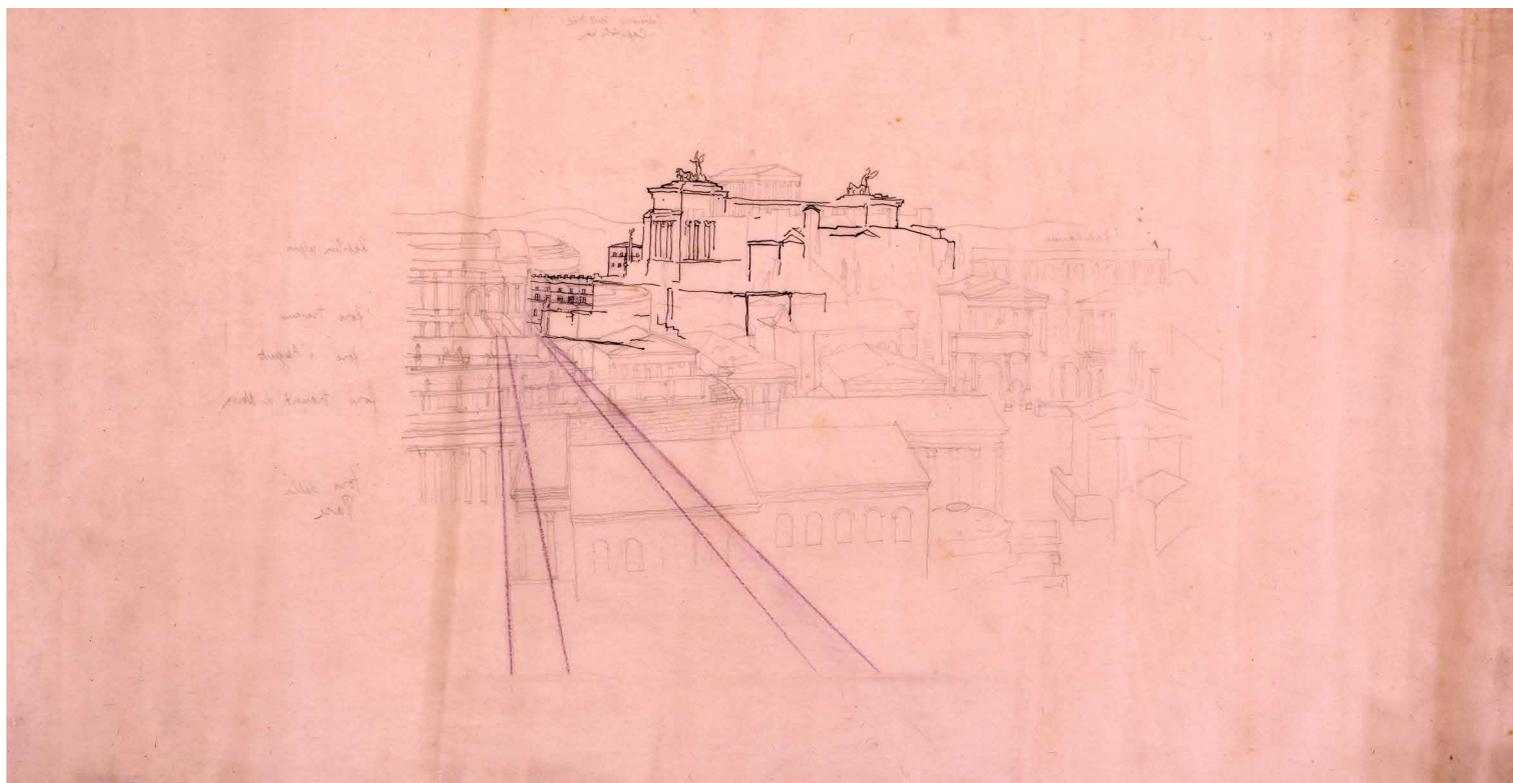
questa fase coincide con il momento più difficile delle relazioni fra Terragni e Lingeri, che si ricomporranno solo nei primi mesi del 1940²¹.

I successivi sviluppi della vicenda sono ulteriormente ipotocati dalla chiamata alle armi di Terragni (5 settembre 1939)²². L'avvocato Valdameri, comunque, non demorde e si prodiga per far avere una licenza a Terragni, così da permettergli di recarsi a Firenze per un incontro ad alto livello, nella speranza di riaccendere l'interesse verso il progetto²³, cosa che non accade. Gli sforzi di Valdameri sul principio del 1940 consentono tuttavia di inserire il Danteum nel programma economico dell'E 42²⁴. Questa circostanza è cruciale per dare nuova linfa all'iniziativa. Fra aprile e luglio del 1940, Valdameri e Poss sollecitano Lingeri e Terragni a precisare ulteriormente i contenuti del progetto, al fine di presentare a Mussolini una versione più dettagliata: nel marzo del 1940 Lingeri, in stretto contatto con Terragni, lavora al modello, riferendo di voler contattare Arturo Martini per le sculture²⁵, evidentemente preferito a Sironi (inizialmente coinvolto per l'apparato decorativo); quest'ultimo non aveva sposato i nuovi orientamenti del regime, oltre

ad essere stato oggetto (seppur indirettamente) delle critiche di Interlandi nell'invettiva a difesa dell'*italianità dell'arte*, che avevano coinvolto lo stesso Terragni²⁶. Il 14 luglio 1940 Lingeri scrive a Terragni di aver presentato a Poss e Valdameri il modello in cui erano stati accolti solo parte dei loro rilievi, in quanto contrastanti "con i principi da noi adottati"²⁷, affermazione che risuona come una *excusatio non petita* nei confronti dell'intransigente collega. La versione del modello che si è conservata (fig. 8), realizzata da Lingeri, può essere considerata quindi una soluzione di compromesso, in cui è stato tenuto conto parzialmente delle osservazioni di Valdameri e Poss dell'estate del 1940²⁸. Anche se nel 1942 troviamo i due promotori del progetto ancora impegnati a perorare la propria causa presso il duce, già dall'anno precedente i due architetti avevano da tempo perso le speranze di vederlo realizzato²⁹.

1938-1939, anni cruciali fra Como, Milano e Roma

Nell'Archivio Terragni di Como si conserva una copia del libro di Franco Ciliberti *I Creatori* (1932) – sottotitolato *Prospettive sul divenire universale della filosofia, delle religioni, della letteratura, delle arti* – con dedica all'architetto, apostrofato come "creatore"³⁰. In questo volume sono elencati sinteticamente i nomi di artisti, filosofi, letterati e pensatori (selezionati in un'ottica interdisciplinare) fra coloro che, rappresentando "rari geni, oltre l'angosciosa nebbia dei fenomeni, attingono le sublimi cime, esulano per la loro altezza dal mondo delle tenebrose passioni: ricercatori solitari, che generano gli evi"³¹. Ciliberti avrebbe dovuto scrivere un altro volume contenente un dizionario critico e biografie comparate di personaggi ritenuti figure esemplari per quell'unità di spirito e di comunione universale alla base della sua idea di cultura. Fra questi, accanto a Buddha, Nietzsche,



Omar Khayyām, Poe e Lao Tze compare anche Dante, ritenuto dunque protagonista indiscusso della schiera degli *originari*, ovvero coloro che con la loro opera avevano dato corpo all'idea di *primordiale*³². Con il titolo *La profezia di Dante*, l'opera dell'Alighieri sarebbe stata analizzata nel ciclo di conferenze tenute da Ciliberti fra Como e Milano (1941-1943), confluite nel lavoro *Storia degli ideali*, rimasto inedito fino alla edizione di Elena Di Raddo³³. Dante, dunque, incarna quei valori che animano la ricerca sul *primordio* che Ciliberti portava avanti sin dal 1924, e che si arricchisce sul fronte dell'arte e dell'architettura del contributo di Sartoris fin dai primi anni

Trenta. Sartoris condivideva con il filosofo l'idea che le arti e l'architettura potessero dare corpo agli ideali mitici e spirituali della modernità, recuperando i canoni aurei della proporzionalità che per entrambi attraversavano senza soluzione di continuità la cultura mediterranea, dalla classicità alla contemporaneità passando per l'epoca medioevale e rinascimentale³⁴.

Il 1937 per Ciliberti è interamente occupato dal progetto editoriale di *Valori Primordiali*, uscito in un solo numero nel febbraio del 1938, con il decisivo apporto di Giuseppe Terragni, ideatore del progetto grafico³⁵. Gli articolati contenuti nella rivista sono stati oggetto di puntuali approfondi-

²¹ P. NICOLOSO, *Lingeri e Terragni*, in *Pietro Lingeri... cit.*, pp. 59-71: 65-66.

²² Si veda il paragrafo successivo.

²³ BAGLIONE, *1938-1940... cit.*, p. 264.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Si veda la corrispondenza pubblicata in TERRAGNI, *Inediti del Danteum... cit.*

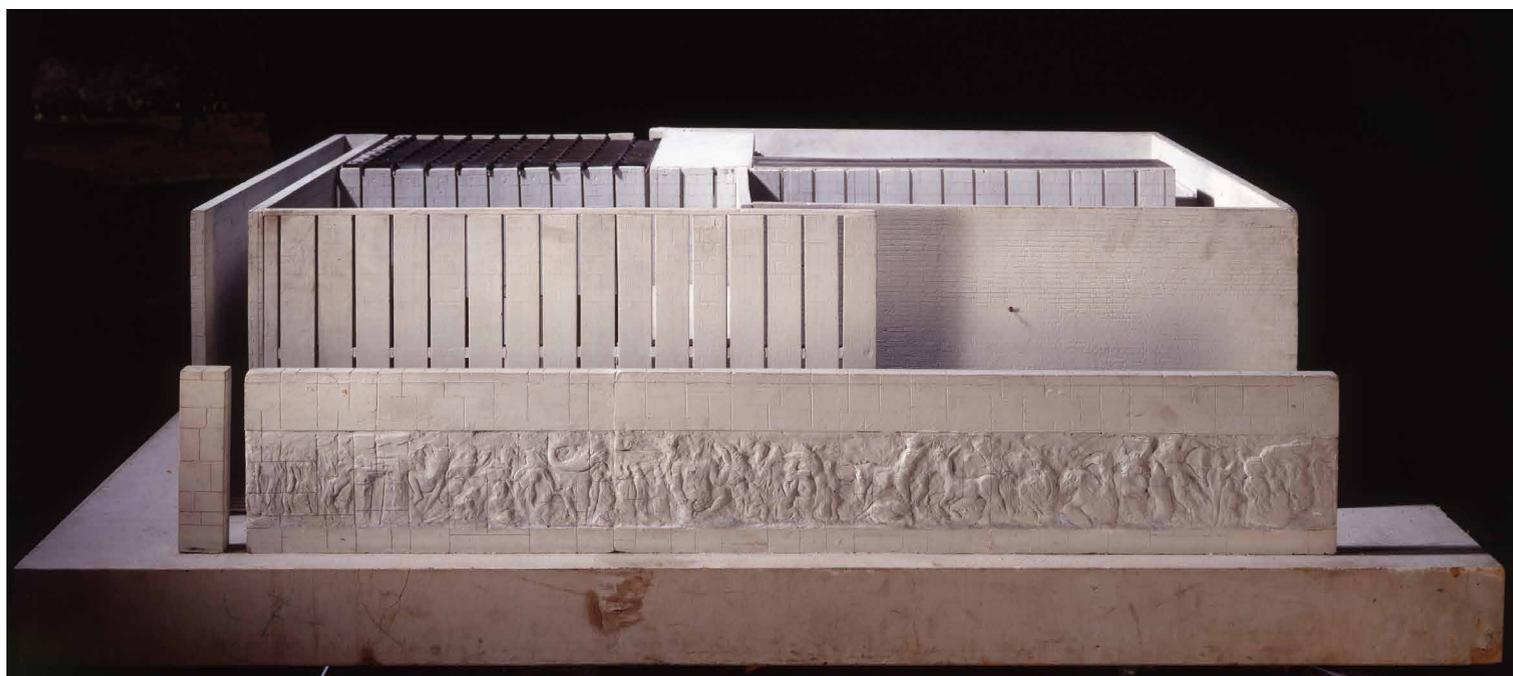
²⁶ E. PONTIGGIA, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, la tragedia della storia*, Milano 2015, pp. 215-216. Per questo attacco di Interlandi, si veda qui il paragrafo successivo.

²⁷ TERRAGNI, *Inediti del Danteum... cit.*, p. 88.

²⁸ MILELLI, *Progetto per il Danteum... cit.*, p. 572, dove sono commentate le variazioni rispetto ai disegni iniziali, fra cui spicca la sostituzione delle colonne vitree della sala del Paradiso con colonne litiche. Per la questione del contributo dei due architetti ai numerosi progetti realizzati in collaborazione: F. IRACE, *Terragni e Lingeri: un quesito storiografico*, in *Giuseppe Terragni: opera... cit.*, pp. 161-171.

²⁹ MARAZZI, *Danteum... cit.*, p. 24; Lingeri a Terragni, 9 marzo 1941, in MILELLI, *Progetto per il Danteum... cit.*, p. 572.

³⁰ E. FERRETTI, *Terragni. Modulazioni delle relazioni col passato*, in E. FERRETTI, D. TURRINI, A. TERRAGNI, *Giuseppe Terragni. Album 1925*, Firenze 2018, pp. 14-39: 22.



³¹ F. CILIBERTI, *I Creatori. Prospettive sul divenire spirituale di tutti i popoli e di tutti i tempi: filosofia, religioni, letteratura, arti*, Milano 1932, s.p.; F. CILIBERTI, *Storia degli ideali*, a cura di E. Di Raddo, Cernobbio 2003, p. 47. *I Creatori* è recensito da Ferruccio Fracassi nel settimo numero di "Quadrante" del 1934; ivi, p. 111.

³² E. DI RADDO, "Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità": Marinetti, Ciliberti, Sartoris e gli astratti comaschi, "Arte Lombarda", n.s., CLX, 2010, 3, pp. 109-122; EAD., *Rifondare la cultura. Motivi ispiratori dell'arte degli anni Trenta attraverso la rivista "Valori Primordiali"*, "Piano B. Arti e culture visive", III, 2018, 1, pp. 106-123; EAD., *Alle origini di una nuova era: primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*, Milano-Udine 2020, p. 50, 95 nota 36.

³³ CILIBERTI, *Storia degli ideali*... cit. In particolare, il 16 dicembre 1941 – nell'ambito della lezione *Orientamento dei Primordiali-II risveglio dell'Occidente*, Ciliberti scrive che la "La Divina Commedia ha per scopo, attraverso le allegorie, di salvare il mondo contemplandolo nella sua universalità" (ivi, p. 119).

³⁴ DI RADDO, *Alle origini di una nuova era*... cit., pp. 82-83.

³⁵ DI RADDO, "Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità"... cit., pp. 112, 117 nota 33. Ciliberti aveva programmato anche l'uscita di un secondo numero, studiato graficamente da Sartoris e Terragni.

³⁶ DI RADDO, *Rifondare la cultura*... cit.; D. TURRINI, *Terragni. Alle scaturigini della forma primaria*, in FERRETTI, TURRINI, *Terragni, Giuseppe Terragni*... cit., pp. 40-59.

³⁷ E.N. ROGERS, *Per una valutazione primordiale dell'attuale architettura*, "Valori Primordiali", I, 1938, pp. 148-149: "La primordialità è determinata almeno in due modi. Il primo: è una condizione storica eccezionale al punto di flesso tra un'epoca e l'altra; qui si crea la personalità bifronte del primordiale rivoluzionario, il quale è ad un tempo, revisore del passato e profeta del futuro lontano. Il secondo modo è questo: la Storia persegue, poi, più piana e lungo questa linea troviamo altre figure di artisti, i quali valgono, talvolta meno come personalità, ma, altrettanto o di più, per il valore estetico assoluto che è nelle loro opere, le quali raggiungono un equilibrio, che nei profeti, non c'è: sono essi che stabiliscono, così, un clima, uno stile, una classicità, cioè un naturale e quasi inconsapevole sviluppo dell'idea"; F. BUCCI, *Storie di libri. Valori Primordiali*, "L'architettura, cronache e storia", LI, 2005, 596, p. 392.

³⁸ DI RADDO, *Alle origini di una nuova era*... cit., p. 126. Cfr. anche CUOMO, *Terragni*... cit., p. 120.

³⁹ G. CIUCCI, *Carlo Belli: un protagonista alla ricerca di una parte*, in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, catalogo della mostra (Rovereto, 28 novembre 1991-1 marzo 1992; Milano, 25 marzo-13 maggio 1992), a cura di G. Appella, Milano 1991, pp. 131-146.

⁴⁰ E. PONTIGGIA, *Tra la Grecia e l'Europa. Carlo Belli teorico dell'astrattismo*, in *Il mondo di Carlo Belli*... cit., pp. 99-115: 110.

menti sul versante della storia dell'arte³⁶, mentre Federico Bucci ha avuto modo di segnalare, oltre all'importanza del corredo iconografico riguardante l'architettura, i contenuti del breve saggio di Rogers, che inserisce Terragni, a fianco di Neutra, Oud, i fratelli Lurckardt, Breuer, Aalto e Lurçat ("prima del viaggio in Russia"), fra i *primordiali*³⁷. In questa cornice, dunque, non si può non concordare con quanto ha scritto Di Raddo: "Come non pensare ai rimandi mitici e spirituali in quella che è l'architettura più ideale di Terragni, il Danteum, progettata proprio nello stesso anno, 1938, in cui uscì *Valori Primordiali*"³⁸, ad evidenziare una specifica connotazione del progetto di un edificio monumentale, alternativa alla linea di Piacentini. Alle matrici concettuali del gruppo di Ciliberti, come sostrato culturale del progetto del Danteum, bisogna tuttavia aggiungere altri elementi che segnano l'espressività di Terragni in quel torno di anni, ovvero quelli che caratterizzano l'altra anima dell'astrattismo lombardo facente capo all'amico Carlo Belli³⁹. Belli è fautore del recupero della tradizione mediterranea, identificata propriamente nel mondo greco e che si nutre della sapienza della geometria euclidea, della nitidezza del disegno e dell'armonia delle proporzioni esprimendo – nella ricerca e nella restituzione dell'esattezza matematica – il concetto dell'assoluto e del divino⁴⁰. A più riprese Belli individua in Terragni la personalità che, nella variegata ma compatta compagine dei comaschi, portava avanti una prospettiva specificamente vicina alla propria idea di astrazione e

dunque intermedia fra le sue posizioni e quelle di Ciliberti e di Sartoris, sopra richiamata⁴¹.

Riflettendo sul sito del Danteum, Terragni avrebbe forse ricordato la descrizione di un concerto alla Basilica di Massenzio in *Kn*⁴², volume di Belli che l'architetto segnala nella lista di libri "di estetica dell'architettura, opere di documentazione e trattati tecnici" redatta su richiesta di Alessandro Pavolini nel luglio del 1938⁴³ (ovvero nello stesso momento in cui lavora al progetto del Danteum) per le "Mostre del libro italiano"⁴⁴ (fig. 9). Se la selezione delle opere sull'architettura è quasi obbligata⁴⁵, la scelta di includere il volume di Belli, e soprattutto del futurista Fillia⁴⁶, fornisce ulteriori elementi per delineare gli orientamenti di Terragni in quel momento, ovvero a pochi mesi dalla presentazione del progetto del Danteum a Mussolini.

Nello stesso periodo, inoltre, si colloca la nuova polemica indiretta con Pagano che va in scena sulle pagine di *Case d'oggi*. In una lettera aperta al direttore, come commento ai contenuti della presentazione del recentissimo libro di Angelo Domenico Pica *Nuova architettura nel mondo* (1938), Terragni si appunta polemicamente sul fatto che Pagano sia citato

come "il Messia ed il Creatore in Italia del Funzionalismo". Per ristabilire una necessaria verità dei fatti, trovo utile ricordare che l'Architetto Pagano, non è, e seppure poteva essere, "Il Messia e il Creatore ecc.", perché come "Messia" avrebbe troppi "Giovanni Battista", quali "Precursori", parlo degli architetti milanesi del Gruppo 7 (Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava, Terragni) e dell'Archi-

Fig. 8 P. Lingeri, *Modello del Danteum*, 1940 (ATC, Collezione fotografica).

tetto torinese Sartoris [...] mi convinco sempre di più dell'utilità di certe "Ristampe" che Carlo Belli pubblicò qualche anno fa sulla rivista *Quadrante*; tali "Ristampe" riguardavano l'attività degli iniziatori del Movimento Razionalista in Italia e oggi possono servire almeno a "dare a Cesare quello che è di Cesare", nel nostro caso non si tratta di una moneta che debba valere per l'acquisto di redditi incarichi di Architettura Ufficiale, ma sia il semplice riconoscimento del contributo generoso, fattivo, e in qualche circostanza, decisivo, portato da un gruppo di giovani architetti italiani al rinnovamento dell'Architettura del Proprio Paese⁴⁷.

La fase ideativa del Danteum si colloca nel quadro tratteggiato, ma è altrettanto importante osservare che la presentazione del progetto a Mussolini precede di poche settimane l'uscita del noto articolo di Telesio Interlandi sulle pagine de *Il Tevere* contro l'arte giudicata "straniera, bolscevica e giudaica", tassello significativo della polemica contro l'arte moderna che coinvolge inevitabilmente l'architettura e che si intreccia con la campagna antiebraica, sfociata nelle leggi razziali. Gli attacchi contro le avanguardie e, in particolare, contro il futurismo e il razionalismo si inaspriscono dopo la condanna hitleriana dell'"arte degenerata" (giugno 1937) e nel corso del 1938 i giornali diretti da Telesio Interlandi (*Quadrivio*, *Il Tevere*, *La Difesa della Razza*) insieme a *Il Regime fascista* di Farinacci, danno vita in chiave italiana ad una analoga guerra alla modernità⁴⁸. In quel numero de *Il Tevere*, in particolare, Interlandi attacca apertamente non solo il movimento futurista ma anche Terragni. La presentazione della Casa del Fascio, fra le immagini a corredo dell'invettiva di Interlandi⁴⁹, rafforzava l'offensiva contro quell'opera che era già stata oggetto di polemiche negli anni precedenti e che, seppur avanzate su basi diverse (plagio di un edificio cecoslovacco e di uno tedesco, come si è già ricordato), erano state altrettanto dure e dolorose per l'architetto, sommandosi alle critiche di Pagano⁵⁰.

Il 3 dicembre 1938 Terragni è ancora a Roma e partecipa, con Ciliberti e Sartoris, alla celebre manifestazione al Teatro delle Arti di Roma, organizzata come controffensiva agli attacchi ricevuti dai futuristi (in particolare, come reazione alla ultima, in ordine di tempo, filippica de *Il Tevere* appena richiamata), in cui Marinetti pronuncia il discorso *Italianità dell'arte moderna*⁵¹. Evocare nella vicenda del Danteum il contrasto fra Interlandi e Marinetti è importante non solo perché quest'ultimo viene espressamente stigmatizzato come "capofila dei 'creatori'" comaschi (ovvero il gruppo di *Valori Primordiali*), ma soprattutto perché nell'area dove sarebbe dovuto sorgere il monumento si trovava il sontuoso palazzetto sede provvisoria del giornale romano *Quadrivio*⁵². I potenziali conflitti legati a questa circostanza sono evidenziati in una lettera dell'11 novembre 1938 (il giorno dopo l'incontro di Terragni e Lingeri con Mussolini) di Dino Alfieri a Giuseppe Bottai, in cui il ministro (che solo qualche tempo prima si era fatto latore sulle pagine de *Le Arti* di una visione più aperta nei confronti della modernità, rispetto ad altri esponenti del regime)⁵³, viene informato del proposito del duce di dare corso al progetto dei due architetti e di aver individuato la scelta del sito⁵⁴. La nota a mano di Alfieri su tale missiva è significativa: "li metteremo d'accordo"⁵⁵, auspicio evidentemente disatteso. Nel gennaio del 1939, sull'onda lunga delle ricordate polemiche, esce su *Artecrizia* un articolo firmato da Marinetti, Sartoris e Terragni dove viene ulteriormente articolata la posizione espressa nella conferenza/proclama al Teatro delle Arti. Marinetti dà conto anche di dichiarazioni di sostegno fatte pervenire da numerosi artisti e architetti, fra cui, per la nostra vicenda, sono da ricordare – fra gli altri – i nomi di Ciliberti, Pagano, Ponti, i BBPR e un giovanissimo Marco Zanuso, ma anche esponenti dell'ufficialità fascista, ovvero Alfieri (che aveva fatto da

⁴¹ C. BELLI, *Racconto degli anni difficili*, in *Anni creativi al "Milione" 1932-1939*, catalogo della mostra (Prato, 7 giugno-20 luglio 1980), a cura di C. Belli et al., Milano 1980, pp. 11-22: 16. L. CARAMEL, *Carlo Belli e gli astrattisti italiani degli anni Trenta*, in *Il mondo di Carlo Belli...* cit., pp. 69-98.

⁴² C. BELLI, *Kn*, Milano 1988 (prima ed. Milano 1935), p. 40: "Notti sinfoniche alla Basilica di Massenzio//. 9 persone raccolte sotto le immani volte squarciate. Al centro, sopra i mozziconi di due pilastri maestri, i diffusori intubano fasci di luce che captano fumate incandescenti e farfalle d'argento. Nella nicchia dell'arco gigante è l'arco dell'Augusteo. Sulla destra, una vasta zona di oscurità è spaccata da una breccia attraverso cui appare illuminatissimo il Colosseo, e sulla Cima del Velia, la Chiesa di Santa Francesca Romana erge in silenzio la sua torre come una spettatrice dignitosa. Dietro a noi, sottratti alla notte da fari potentissimi, i Palazzi dei Cesari rovinati fra gli orti cupi del Palatino, si offrono in una visione colma di magia. In alto le stelle".

⁴³ Archivio Terragni, Como (d'ora in avanti ATC), *Corrispondenza personale*, fasc. 17, 1938. Pavolini a Terragni, 21 luglio 1938. Pavolini, poliedrico intellettuale fiorentino, era in quel momento ministro per la Stampa e la Propaganda. G. TEODORI, *Alessandro Pavolini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, pp. 805-807.

⁴⁴ Nel 1939 il regime organizza a Sofia, Budapest, Lisbona, Belgrado e Atene una serie di esposizioni, intitolate "Mostra del libro italiano": *Le Biblioteche d'Italia*, Roma 1942, p. 991. Pavolini nella lettera (cfr. qui nota 43) chiede una selezione che risponda ai due requisiti di "maggior valor intrinseco e della più recente pubblicazione".

⁴⁵ Si noterà però che mancano i volumi di Pica: A.D. PICA, *Nuova architettura italiana*, Milano 1936 e Id., *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938 (con prefazione di Pagano) oggetto della polemica di Terragni su *Casa d'oggi* (cfr. nota 47).

⁴⁶ Per l'opera: E. GODOLI, *Il futurismo*, Roma-Bari 1983, pp. 75-76. Contrasti fra Terragni e Marinetti erano sorti in occasione della vicenda del *Monumento ai Caduti* a Como, per cui Marinetti aveva scelto il progetto di Prampolini (1930). Sono da citare anche le schermaglie fra Bardi, Terragni e Filia sulle pagine dell'*Ambrosiano* (11-17-20 febbraio 1931): cfr. GODOLI, *Il futurismo...* cit., pp. 73-74. Per l'azione mediatrice di Sartoris, dal 1936 in poi, che si intensifica con attività specifiche a Como, DI RADDÒ, *Rifondare la cultura...* cit., p. 113. In termini generali per il volume di Filia: R. CABETTI, *Architettura-ambiente: progetto del Secondo futurismo*, in FILIA, *La nuova architettura e il suo ambiente*, Torino 1985, pp. 7-34.

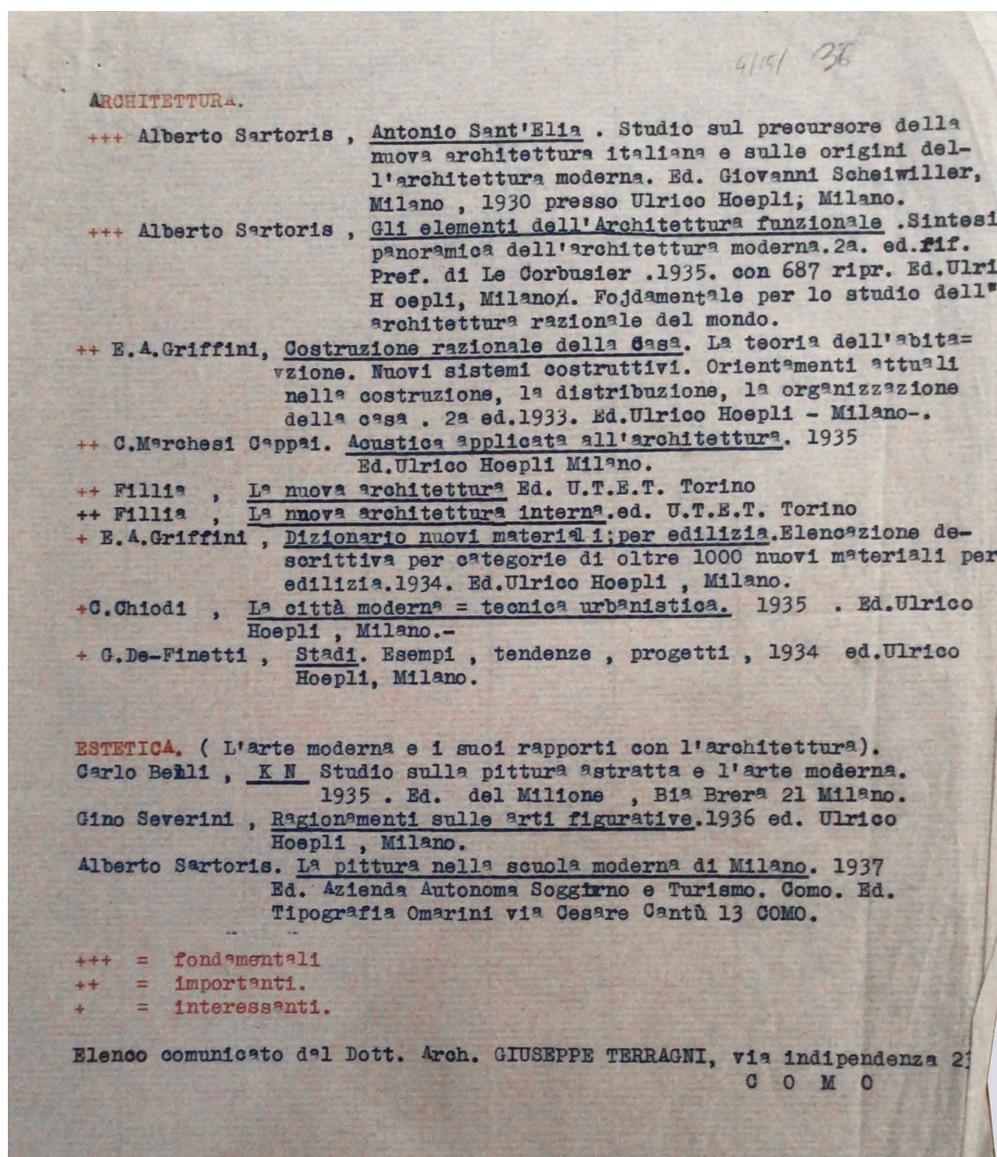
⁴⁷ Il dattiloscritto di Terragni è datato 19 agosto 1938: ATC, *Corrispondenza personale*, 17, fasc. 1938. Per l'edizione su *Casa d'Oggi*, si veda G. MANTERO, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari 1969, p. 113, che però non riporta la data corretta della pubblicazione: G. TERRAGNI, *Tropici Giovanni Battista del 900! ed i veri precursori*, "Case d'Oggi", agosto 1938, p. 35.

⁴⁸ "Il Tevere", 24-25 novembre 1938; E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1971, pp. 785-820; GODOLI, *Il futurismo...* cit., pp. 117-118; C. SALARIS, *Artecrizia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze 1992, pp. 200-205.

⁴⁹ Di Raddò evidenzia come le opere che illustrano l'articolo di Interlandi sono praticamente le stesse pubblicate in *Valori primordiali*: DI RADDÒ, *Alle origini di una nuova era...* cit., p. 104.

⁵⁰ Per l'accusa di plagio, M. SOMMELLA GROSSI, *Sartoris e Terragni: la polemica sulla Casa del Fascio di Como*, in *Giuseppe Terragni: opera...* cit., pp. 173-193. Per le critiche di Pagano alla Casa del Fascio, da ultimo G. CIUCCI, *Giuseppe Terragni 1904-43. Casabella e Terragni*, "Casabella", LXVIII, 2004, 721, pp. 4-13.

Fig. 9 Selezione di volumi di architettura e arte presentata da Terragni ad Alessandro Pavolini per la mostra del "Libro italiano nel mondo" (ATC, Corrispondenza privata, fasc. 17, 1938).



mediatore per il Danteum presso Bottai) e Alessandro Pavolini⁵⁶.

Nel primo semestre del 1939 il clima generale è incandescente, ma le posizioni fluide con ricomposizioni e inaspettate convergenze, come gli apprezzamenti di Marinetti a Farnacci espressi nel giugno del 1939, agevolati e guidati dall'azione mediatrice di Bottai, o il ravvicinamento di Pagano ai futuristi e a Terragni, che si consoliderà negli anni successivi⁵⁷. Terragni, dal canto suo, assume posizioni apertamente irriverenti nei confronti di Piacentini⁵⁸ e continua a ricevere incarichi di rilievo a Roma (dopo la cocente delusione del concorso per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi dell'E 42)⁵⁹, tanto che nell'estate di quello stesso anno, quando gli sforzi di Valdameri e Poss di patrocinare il progetto del Danteum presso il duce si fanno più intensi, l'architetto comasco guarda con nuovo entusiasmo al contesto

romano, accarezzando l'idea di aprire uno studio nella capitale⁶⁰.

Nonostante la chiamata alle armi (5 settembre 1939), la volontà di continuare a sostenere le proprie posizioni con piena determinazione si coglie nella risposta ad una lettera di Carlo Belli, dove l'artista con ironia rimarcava la conversione al barocco del "gran Marcello". Terragni così risponde:

le notizie romane sono assai sconcertanti. Sono però rassicurato dalla tua inesauribile volontà di lotta che coincide con la mia. Come eroi abbiamo la forza prepotente [sottolineato nel testo] delle nuove generazioni. Questo ci dà la sensazione che non abbiamo lottato invano e che dobbiamo ancora combattere per essere d'esempio in questa nuova lotta senza esclusione di ciò che gli avversari ci promettono [...] ⁶¹.

Carlo Belli non è altrettanto fiducioso, ma la sua missiva si chiude con queste parole: "Caro Ter-

⁵¹ L'organizzatore dell'evento è stato individuato ora in Ciliberti, ora in Sartoris: Di Raddo, *Rifondare la cultura...* cit., p. 111. Un resoconto dell'evento di Cornelio Di Marzio, funzionario fascista ed amico di Marinetti, è trascritto in G. BERGHAUS, *Futurism and Politics: between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence 1996, p. 274, n. 137; si veda inoltre CRISPOLTI, *Il mito...* cit., pp. 785-820.

⁵² E. TÖRELLI LANDINI, *Belli e Licini, tra intelletto e sentimento*, in *Il mondo di Carlo Belli...* cit., pp. 117-130: 124.

⁵³ G. BOTTAI, *Modernità e tradizione nell'Arte italiana*, "Le Arti", I, 1938-39, 3, pp. 230-234. Nello stesso numero Marcello Piacentini si scaglia contro "I più [che] hanno creduto di aver potuto concludere, con i canoni razionalistici internazionali, un'architettura, meglio una edilizia schietta, corrispondente rigorosamente ai bisogni materiali e spirituali di oggi tali da risolvere matematicamente il problema pratico ed estetico, e di arrivare in tal modo alla purezza"; l'architetto, con spregiudicatezza, chiudeva il suo breve intervento attaccando "la stasi del razionalismo intransigente, pur riconoscendo gli innumerevoli benefici da esso apportati [...] e forse ancor di più contro il retorismo bolso e presuntuoso": M. PIACENTINI, *Evoluzione architettonica*, ivi, pp. 239-240: 240.

⁵⁴ Per la sede de *Il Tevere* e *Quadrivio*: TÖRELLI LANDINI, *Belli e Licini...* cit., p. 124.

⁵⁵ BAGLIONE, *1938-1940...* cit., p. 262.

⁵⁶ CRISPOLTI, *Il mito...* cit., pp. 798-799; GODOLI, *Il futurismo...* cit., p. 798-799; SALARIS, *Arte e razionalità...* cit., p. 207. La partecipazione di Zanuso, che entra giovanissimo nello studio

NUMERO D'OPERA	RIFERIMENTI	DESCRIZIONE	MISURE LINEARI			S. DELLA PARETE	SUPERFICI, VOLUMI, PESI, ORE DI LAVORO, ECC.			PREZZO		IMPORTI		FIRME E ANNOTAZIONI
			LIN- GHEZZA	LAR- GHEZZA	ALTEZZA		QUADRI	TOTALI	PARTIALI	TOTALI				
3.		riporto										50.572,95		
4.		Calcestruzzo di fondazione muri in conglomerato cementizio senza ceneri e senza ferri vedi N° 2 (a)					311,23	60				72.896,40		
4.		Calcestruzzo di fondazione colonne in calcestruzzo di cemento tipo 400 con parziale formazione di casseri a Mg-30 di ferro per mc. vedi N.2 (b)					539,25	150				80.880,00		
		Importo calcestruzzo per fondazioni										153.776,40	153.776,40	
5.		Manufatti di elevazione facciata vista ester. ed int. in masselli di pietra travertino grana fine -collocato a giunto unito assicurato con zanche in bronzo piombato												
		Fornitura e posa in opera												
		Fronte principale	64,70	1,40	8,20	me.						762,75		
		" " " " " " " " " " " "	36,50	0,70	17,20	"						509,46		
		" " " " " " " " " " " "	36,60	0,70	8,50	"						229,57		
		" " " " " " " " " " " "	32,80	0,70	8,50	"						125,16		
		" " " " " " " " " " " "	1,10	0,70	17,20	"						133,64		
		Muricella	2	1,10	0,90	17,20	"					1269,56		
		" " " " " " " " " " " "	2,50	0,70	17,20	"						30,10		
		Fronte posteriore per colonna	1,10	0,70	18,00	"						516,60		
		Muri interno da quota 1,60	16,00	0,90	8,00	"						115,20		
		" " " " " " " " " " " "	37,00	0,70	8,00	"						207,20		
		" " " " " " " " " " " "	11,00	0,70	7,00	"						68,80		
		" " " " " " " " " " " "	10,50	0,70	8,00	"						58,80		
		" " " " " " " " " " " "	13	1,00	0,70	5,50	"					58,05		
		" " " " " " " " " " " "	25	1,00	0,70	11,00	"					76,75		
		a riportare												
							me.	1195,11				204.590,95		

Fig. 10 G. Terragni, P. Lingeri, Capitolato per la costruzione del Danteum (ACR, Fondo Fotografico, IX, Album A).

ragni, pazienza tuttavia: il tempo lavora più che mai per noi, voglio dire a favore delle nostre idee. L'architettura moderna non è una conseguenza del cemento armato, ma è un fatto spirituale"⁶².

In una lettera del febbraio 1940 Terragni rivenderà con forza di essere "uno degli architetti incaricati dei lavori" dell'E42 e verrà comunque inserito nella VII Triennale di Milano, dove Piacentini è assoluto protagonista⁶³.

Con l'impresa del Danteum Terragni diviene pienamente "creatore" fra i "creatori", insieme a coloro che hanno creato un modello, alimentato "da uno spirito che è infinito ed eterno, e dunque continuamente presente nel tempo storico"⁶⁴. Il Danteum è un'architettura governata dall'armonia delle proporzioni e la scelta dei materiali (accuratamente studiati nel trattamento delle superfici e nella loro combinazione) conduce il visitatore in uno spazio dalle precipue qualità scultoree.

Costruendo le pareti con "masselli di travertino a grana fine di cave locali collocato a giunto unito con zanche in bronzo piombato"⁶⁵ (fig. 10) e non "impellicciando con marmi veri e falsi"⁶⁶, ma anche realizzando le colonne della Selva oscura come elementi astratti e quelle dell'Inferno in blocchi monolitici di travertino, ideando avveniristiche colonne di vetro per la sala del Paradiso a sostenere una copertura trasparente⁶⁷, Terragni avrebbe dimostrato di saper fare "dell'architettura moderna, dell'architettura dunque degna di Sant'Elia anche impiegando materiali autarchici",

rendendo "un servizio all'architettura moderna", senza utilizzare il linguaggio littorio, fatto di "colonne, archi e obelischi"⁶⁸.

Giuseppe Terragni e l'architettura del Danteum: riflessioni interpretative

Nel complesso e articolato rapporto che l'architettura razionalista ha instaurato con la tradizione, rimane una chiara linea di confine che distingue la cultura progettuale 'modernista' dalla *forma mentis* 'moderna'. Tra le due guerre, colui che ha saputo declinare una relazione originale con l'eredità della storia – selezionando valori permanenti e atemporalmente quali il rigore geometrico, la razionalità compositiva, l'espressività delle proporzioni e l'onestà dei materiali – è stato Giuseppe Terragni. Proprio questa linea di ricerca, nel 1938, informa il progetto del Danteum, un'architettura di una sconcertante novità che nasce da un rapporto immersivo con la poesia e materializza gli elementi *primordiali* del passato, fondamentali per evitare ogni forma di nichilismo e di *tabula rasa*, che caratterizza il Movimento Moderno.

L'incomparabile originalità di quest'opera si riconosce, *in primis*, nella capacità di Terragni di restituire sul piano compositivo la varietà degli spazi della *Divina Commedia*, dalla *Selva oscura*, al *Paradiso*, che prendono vita come archetipi universali dell'architettura. Il Danteum, infatti, non è solo uno stupefacente scrigno per la poesia, ma è anche un *tempio*, che dà corpo ai

di Terragni, non era fino ad ora stata presa in considerazione dalla storiografia.

⁵⁷ SALARIS, *Artecrazia...* cit., p. 216-217; CIUCCI, *Gli architetti...* cit., p. 194; Id., *Giuseppe Terragni 1904-43...* cit., pp. 9-10.

⁵⁸ Dopo aver preso posizione in missive private contro la deriva retorica impressa da Piacentini all'impresa dell'E42 (Terragni ad Achille Funi, 17 gennaio 1938; E. MARIANI, *E 42. Un progetto per l'ordine nuovo*, Milano 1987, p. 125; Terragni a Luigi Piccinato, 5 gennaio 1938, in MANTERO, *Giuseppe Terragni...* cit., p. 147), nel gennaio 1939 si espone pubblicamente in una nuova lettera aperta al direttore di *Casa d'oggi*, appellando Piacentini con l'epiteto di "Maga Circe": *Lettera di Terragni al direttore Giuseppe Guenzani, "Casa d'oggi"*, gennaio 1939, pp. 43-44.

⁵⁹ MARIANI, *E42...* cit., pp. 125-127 (1938-1939). Nel giugno 1939, Terragni ottiene l'incarico del progetto per una Casa del Fascio a Roma: G. CIUCCI, *Progetto per la Casa del Fascio del gruppo rionale Portuense-Monteverde a Roma*, in *Giuseppe Terragni: opera...* cit., pp. 594-610. Nel secondo semestre del 1939, Terragni sarebbe stato incaricato del progetto per un padiglione dell'E42 dalla Federazione degli industriali del vetro: A. DAL FABBRO, *Progetto per il Centro studi e ricerche dell'Unione vetraria italiana all'E42 a Roma*, ivi, pp. 608-610; a tale commissione segue nel 1940 un altro progetto per l'E42: A. DAL FABBRO, *Progetto per il padiglione della Mostra ferrottraviaria all'E42 a Roma*, ivi, p. 611.

⁶⁰ Lettera di Cereghini a Terragni, primo giugno 1939: "Forza, Mettiamo studio a Roma": NICOLOSO, *Lingeri e Terragni...* cit., p. 65 e nota 35, p. 74.

⁶¹ Terragni a Belli, 6 ottobre 1939: Archivio Carlo Belli, MART, Rovereto, Bel.1.290.1.25.

⁶² Belli a Terragni, 4 ottobre 1939: ACT, *Corrispondenza privata*, fasc. 17, 1939.

⁶³ Terragni ad Attilio Stefani, 27 febbraio 1940: ATC, *Corrispondenza privata*, fasc. 19, 1940. Alla Triennale del 1940, Terragni espone nella Sezione V "Architettura tipica italiana" la documentazione relativa all'Asilo Sant'Elia: A.D. PICA, *Guida alla VII Triennale*, Milano 1940, pp. 68-69.

⁶⁴ Cfr. lettera citata a qui a n. 60.

⁶⁵ Il capitolato si trova in ASC, *Fondo Fotografico*, Album IX (1), reso noto in CIUCCI, PASQUARELLI, *Un documento inedito...* cit. La datazione del capitolato è stata collocata fra novembre 1938 e settembre 1939 (MILELLI, *Progetto per il Danteum...* cit., p. 589), ma potrebbero essere anche una rielaborazione della primavera del 1940, quando il progetto viene inserito nell'E42.

⁶⁶ La frase invece è tratta dalla lettera di Belli a Terragni citata qui alla nota 61.

⁶⁷ PORETTI, *Modernismi italiani...* cit., pp. 98-99.

⁶⁸ Queste parole di Terragni si trovano nella lettera direttore della rivista *Casa d'oggi*, citata qui a nota 47.

principi ritmici e analogici alla base di quell'architettura che – nei secoli – si è alimentata della ricerca dell'equilibrio, come espressione dei valori della misura e della ragione.

Ma che cosa è il Danteum? Il Danteum è un edificio pensato per celebrare Dante che avrebbe dovuto essere costruito tra i Fori Imperiali di Roma e che purtroppo non è stato costruito. Ed è solo grazie alla documentazione grafica originale⁶⁹ che oggi possiamo compiere una visita ideale ai suoi spazi interni e scoprirne le sue prodigiose possibilità architettoniche – perfettamente calcolate al millimetro – (fig. 11), come era necessario per rispondere alla sfida di rendere esperibile tridimensionalmente il tessuto poetico della *Commedia*.

Terragni costruisce un'immagine fisica su un'immagine letteraria, secondo una precisa sceneggiatura. All'inizio del nostro percorso incontriamo un grande muro che nasconde l'interno dell'edificio creando un certo disorientamento, perché l'ingresso non avviene varcando – come di consueto – un portale sul fronte principale, ma procedendo lungo due percorsi che sembrano non avere una meta (fig. 12). Saliti alcuni gradini, alla conclusione di un tratto di circa venti metri, incontriamo di lato un'apertura nella grande muraglia dell'edificio: si tratta di un altro stretto passaggio che conduce in un cortile vuoto, definito da alte murature incise in alto da tagli di luce verticali. Il misterioso percorso d'ingresso, parallelo al corpo dell'edificio, diventa ancora più enigmatico nel suo punto d'arrivo, dove si apre uno spazio che sembra costruito 'in negativo', ad evocare l'atmosfera di antichi miti del mondo *primordiale*.

In un tempo relativamente breve, siamo in questo modo condotti in un luogo completamente separato dalla città e dalla vita reale: approdiamo ad uno stato fisico e mentale che predispone alla contemplazione spirituale, ovvero raggiungiamo una dimensione confacente all'intimo con-

fronto con la poesia di Dante. A partire da questo spazio vuoto, troviamo un lato aperto che è l'unica possibilità di proseguire all'interno dell'edificio. Entriamo quindi nel primo spazio del Danteum e, varcata la soglia, enormi colonne monolitiche di granito rosso, tutte perfettamente allineate a una distanza regolare tra loro, dominano l'ambiente.

All'interno, disponendoci in linea con le colonne, è possibile vedere immensi passaggi vuoti, lunghi 20 metri e alti 8 metri. Quando siamo sulla loro diagonale, non riusciamo a travedere oltre la prima colonna. L'effetto è molto simile a quello di una foresta di pietra, perché la poca luce proviene dall'alto ed è come se fosse filtrata dalle foglie e dai rami degli alberi.

Se iniziamo a misurare lo spazio, cioè a passare ad un piano astratto, otteniamo questi risultati: lo spazio è un quadrato con il lato di 20 m (e quindi ha una superficie di 400 mq); le colonne hanno un diametro di 80 cm, sono alte 8,20 m e distanziate tra loro di 2 m. Ognuna di loro sostiene una lastra quadrata di pietra (2 m per lato) che non è tangente alle altre, così da far filtrare la luce.

La ricerca della *ratio* geometrico-matematica che informa il progetto permette quindi di ricostruire mentalmente l'organizzazione ritmica di tale ambiente e di riconoscerne la matrice: una pianta dimensionata su una regolare maglia quadrata, il cui lato è di 2 m. È qui rappresentata la *Selva oscura* che palesa una specifica organizzazione dello spazio, incardinato su un'articolazione e una morfologia regolare rispondente a valenze espressive e non a necessità statico-costruttive: il diametro delle colonne è evidentemente sproporzionato rispetto agli usuali criteri di calcolo, a comunicare un fuori scala che fa riferimento ad un contesto segnato da forze più grandi di quelle normalmente immaginabili in natura, quasi forze di origine divina. Tale strutturazione ritmica dello spazio sembra evocare l'assetto dei templi dell'antico Egitto, dove i rappor-

⁶⁹ La ricostruzione del Danteum che accompagna questo saggio è stata fatta sui disegni originali di mano di Giuseppe Terragni, conservati all'Archivio Terragni di Como. Questi disegni, rispetto a quelli ufficiali presentati a Roma, riportano con molta precisione gli intenti dell'architetto che sono stati parzialmente disattesi nella redazione delle tavole finali. Per quanto attiene alle dimensioni il Danteum è un edificio interamente modulare e quindi tutte le misure sono la conseguenza di questa impostazione (il modulo è legato al numero 3).

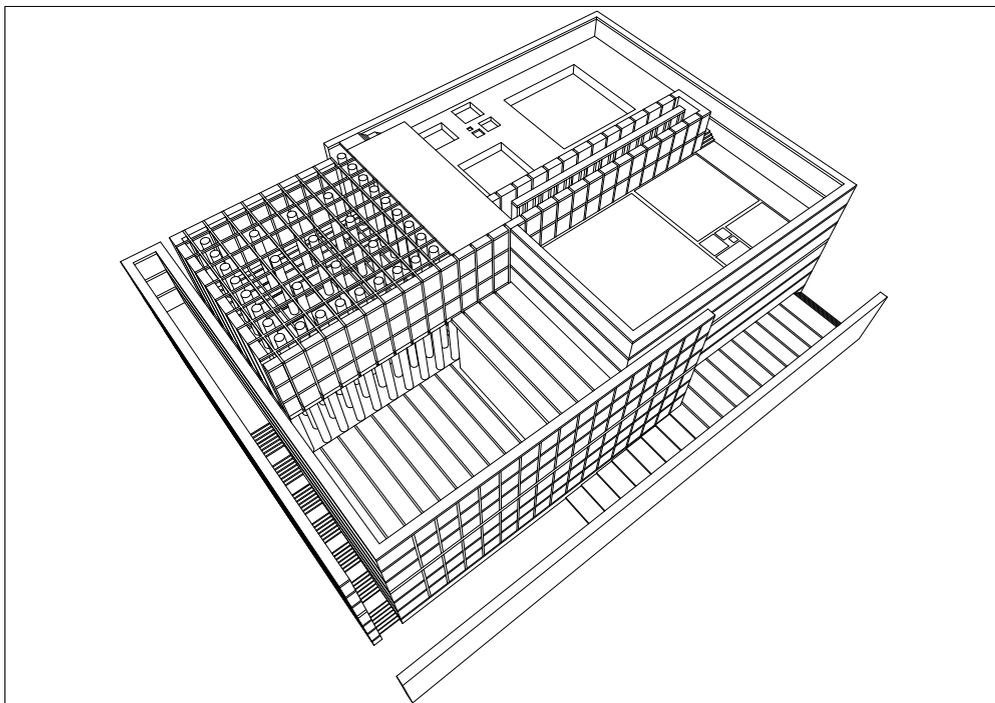


Fig. 11 Veduta assonometrica del Danteum (elaborazione A. Terragni, 2012).

ti architettura-natura-divinità erano dimensionati su quest'ultima, come nel tempio egizio di Abu-Simbel, di Luxor e di Carnac, in cui si trovano sale di questo tipo: grandi ambienti con una copertura sostenuta da colossali colonne monolitiche, disposte ordinatamente in più file, dove il piedritto alludeva all'ascesa e l'accesso al trascendente. Secondo questa interpretazione, la colonna monumentale della *Selva oscura* materializza uno spazio animato dalla presenza della divinità e, forse, allude alla creazione.

Le colonne, dunque, rinviano all'idea di qualcosa che è costante e non mutevole, di elementi a-temporali che scandiscono in modo regolare lo spazio, permeato dalla sacralità e dalle forme del mito.

Proseguendo nell'esplorazione della *Selva oscura*, scorgiamo in fondo una luce verticale: si tratta di una colonna di vetro, simbolo della presenza di Virgilio, che ci attende per indirizzarci nel nostro viaggio attraverso i tre regni danteschi dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

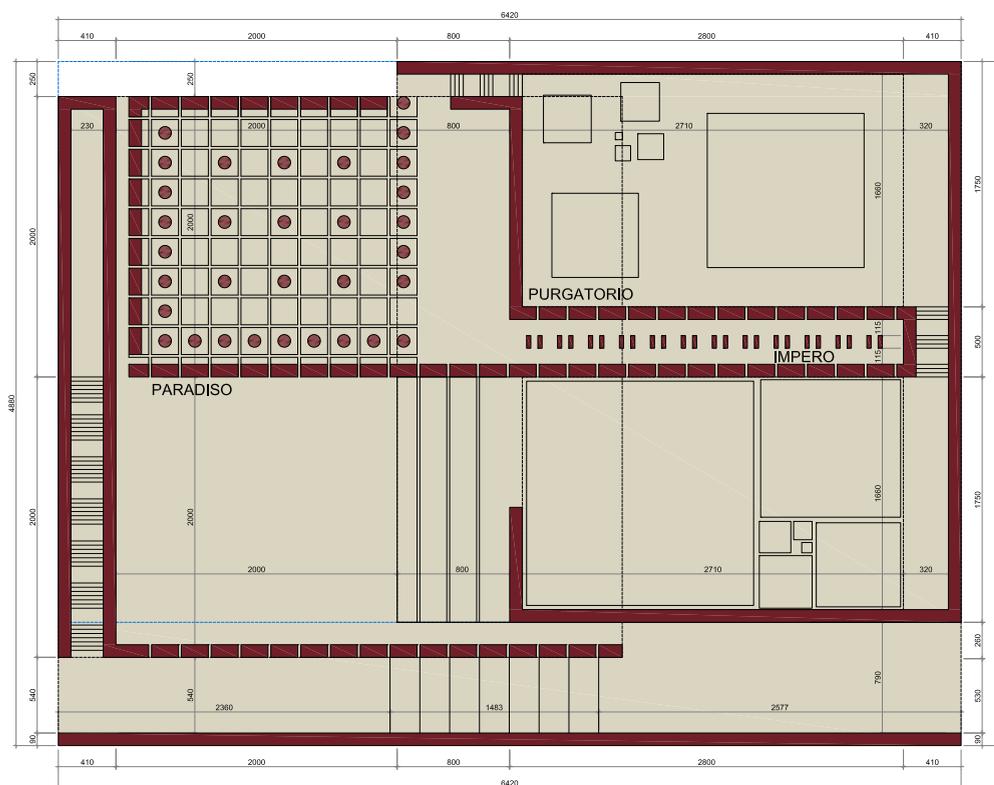
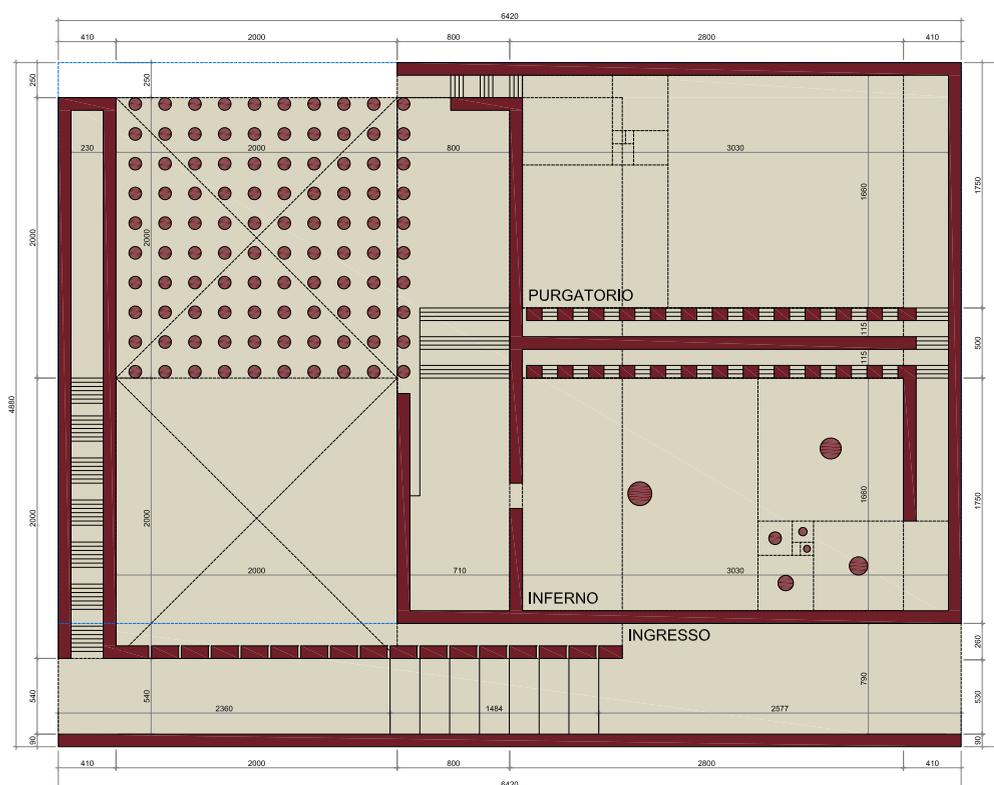
Saliti i gradini all'uscita dalla *Selva oscura*, si accede a un passaggio che conduce alla prima sala, quella dell'*Inferno*; una volta entrati, si cammina su un pavimento che scende verso il basso e la disposizione delle colonne appare irregolare, se confrontata con quella della *Selva oscura*. Non ci sono allineamenti precisi e la luce filtra dal soffitto con fessure continue, ma tutte diverse tra loro per larghezza e lunghezza. L'assetto e l'atmosfera di quest'ambiente suggeriscono a prima vista che siamo passati da un luogo, di dimensio-

ni enormi ed organizzato secondo chiari principi compositivi, a uno spazio di minore estensione, segnato dal disordine. Se iniziamo a misurare tale ambiente, ricercandone la matrice geometrica, otteniamo questi risultati: la pianta è questa volta rettangolare ($10,20 \times 27,10$ m), con una superficie di circa 275 mq, molto più piccola della sala precedente. Le colonne hanno dimensioni variabili: tre colonne hanno un diametro più grande di quelle della *Selva oscura*, una presenta lo stesso diametro e le altre hanno diametri più piccoli.

Come nella *Selva oscura*, anche nell'*Inferno* ogni colonna sostiene una lastra quadrata, ma adesso queste lastre sono di dimensioni diverse tra loro e si riducono seguendo le misure delle colonne che le sostengono, decrescendo verso il punto dove il pavimento è più basso. Dal punto di vista delle componenti percettive, siamo dunque passati da una "sicura" regolarità, ad un contesto totalmente diverso, dove lo spazio libero è molto ampio, grazie alla particolare disposizione delle colonne e delle relative lastre che compongono il solaio.

Come nel caso della *Selva oscura*, la *ratio* numerica ci permette di ricostruire mentalmente l'organizzazione geometrica e di "sentire" che il suo ritmo è derivato da una pianta strutturata secondo i principi del rettangolo aureo, un proporzionamento geometrico utilizzato, sin dall'antichità, per definire gli spazi o le facciate degli edifici. L'ambiente dell'*Inferno* rende, infatti, percepibile l'articolazione della suddivisione propor-

12-14 Planimetrie del Danteum (elaborazione A. Terragni, 2012). Pianta a quota +4,30; +7,00; +9,70.



va oscura, con fessure vetrate che tagliano ortogonalmente tutto il pavimento (fig. 11). Anche rispetto alle caratteristiche della stanza precedente, la luce diviene un vero e proprio 'materiale da costruzione', e lo spazio evoca proprio ciò che ha visto Dante nel *Paradiso*: un "ange-

lico templo che solo amore e luce ha per confine" (*Par.*, XXVIII, 53-54).

Da un punto di vista sensoriale, ogni colonna riflette le altre e tutte insieme deformano la percezione del muro perimetrale, tanto che – muovendosi tra le colonne – le dimensioni dello spa-

zio non appaiono così certe e sicure come nelle stanze precedenti.

Se iniziamo a misurare, cioè a passare a un piano astratto, otteniamo gli stessi risultati della prima stanza, la *Selva oscura*. Il *Paradiso* è infatti una stanza quadrata (lato di 20 m e quindi una superficie di 400 mq) e le colonne hanno un diametro di 80 cm. Rispetto alla *Selva oscura*, la dimensione delle colonne è la stessa, ma il loro numero è ridotto a trentatré elementi. Le colonne, che non sorreggono alcun orizzontamento, hanno una disposizione a "C" e formano con il muro perimetrale un quadrato, che ha al suo interno un altro quadrato di colonne. Al centro dei due quadrati, è posta una colonna singola: e quindi abbiamo un totale di trentatré colonne, con ventiquattro che formano il quadrato esterno, otto che formano il quadrato interno e una al centro.

La rivelazione del divino evidenzia un'ultima caratteristica che distingue nettamente questo ambiente dai precedenti: le colonne, che da enormi sostegni di pietra si erano assottigliate per poi scomparire nelle sale precedenti, qui riappaiono prive di funzione portante (neppure come sostegno della travatura di vetro della copertura). Ma quale valenza programmatica è sottesa alla eliminazione della colonna nella *sala del Purgatorio* e la sua riapparizione 'incorporea' in quella del *Paradiso*? L'obiettivo è restituire architettonicamente il passaggio da uno spazio ancora fisico a uno metafisico. Il *Paradiso* non è infatti un luogo in senso fisico, ma deve dare corpo ad uno stato mentale: vieppiù, in nessun modo questo cielo metaforico deve essere percepito come reale. Il *Paradiso* è lo stato di felicità suprema e definitiva, la resurrezione della materia alla sua pura dimensione spirituale. Occorre quindi saper cogliere l'essere come soggetto pensante; è necessario saper concepire l'idea del bene coincidente con quella di un ordine luminoso: la dimensio-

ne ultima dell'essere che, per quanto invisibile agli occhi, è la visione immediata di Dio come *Deus non est corpus*.

Nell'ambiente del *Paradiso*, la dimensione suggerita è quella dell'ascolto della musica, che si conosce veramente solo mediante un ascolto immersivo e partecipato. Ed è questo anelito ad una piena conoscenza spirituale che Terragni traduce in trasparenza, scegliendo di non proporre la pienezza della presenza: una trasparenza che permette di diventare simili al divino e dunque di percepirne l'essenza.

Ma se la scelta di Terragni è quella lavorare sull'assenza, come è da intendersi questa visione delle colonne di vetro? Che categoria ritmica è alla base del *Paradiso*, quali sono i concetti dispiegati per far sì che Dio venga evocato nella sua forma trascendente? Sul piano astratto e geometrico la stanza è articolata da ritmi diversificati. Il primo ritmo è quello delle colonne esterne che, come detto, stanno su tre lati come una C e il cui quarto lato è il muro perimetrale; il secondo ritmo è quello delle colonne interne che hanno una disposizione 'quadrata', formata da nove colonne. Nell'approccio contemplativo ed estetico non esiste un centro fisico e queste due configurazioni – una a "C" e una quadrata –, non hanno un centro comune e lo si può facilmente vedere tracciando le diagonali.

A questo primo disallineamento, ne corrisponde un altro: quello tra il perimetro murario e le colonne esterne, i cui centri di nuovo non coincidono. Queste disarticolazioni si riscontrano solo nel *Paradiso*, e ne definiscono – sul piano geometrico – una specifica originalità rispetto all'assetto delle altre stanze in cui esisteva un centro. Nel *Paradiso*, dunque, lo spazio è multicentrico e si deve intuire il principio del suo ordine, senza doverlo 'vedere'. Ciò significa che la dimensione della materia, divenuta incorporea, non è l'unica in cui si manifesta l'essere. Sopra e dentro la materia, c'è una forza che la governa che è una pura

potenzialità, percepibile solo nell'ordine aperto che è in grado di generare.

L'archetipo geometrico del *Paradiso* è quindi celato negli incrementi e negli slittamenti delle figure geometriche, conferendo a questa parte dell'edificio il valore di un *unicum*: il divino viene evocato mediante l'appalesarsi di infinite relazioni tra gli elementi, disposti senza un centro comune.

Questa profondità concettuale funziona come ideale centro di gravità, contenente un fulcro geometrico di sola luce. Il centro luminoso del *Paradiso* è quindi circondato dall'apertura geometrica, analoga alla rosa dantesca, ma che ora non si chiude ad anfiteatro e rimane aperta per simboleggiare i movimenti immateriali delle forme: questi slittamenti – e questa complessità che “tutto muove” –, danno vita a una nuova organizzazione analogica, dove la luce crea le condizioni più adeguate per pensare all'essere come pura energia, proprio come avviene alle anime che stanno nel *Paradiso* di Dante.

Il Danteum è dunque un tempio la cui divinità è l'Architettura e le cui fondamenta sono le terzine di Dante, pensate come archetipo poetico per l'architettura italiana. Ed è anche un caso esemplare dell'architettura di Terragni che, a uno sguardo frettoloso, sembra dare corpo ad un solo tema, ma invece ne sta esplorando molti altri: in *primis*, l'adesione all'espressività dell'epoca moderna dentro la continuità della storia. E ciò non deve sorprendere perché, pensando al viaggio nel Danteum, vediamo come i codici della modernità – le geometrie del *Paradiso* –, non sono più mera espressione di una ingegneria avventurosa e radicale, ma si strutturano in modo consapevole come ulteriore fertile declinazione della ricerca di un ritmo proporzionale intrinseco che ha segnato la lunga storia dell'architettura. Ed è attraverso queste relazioni sovrastoriche, che Terragni mostra una modernità che non è più avanguardia, ma razionalismo

critico che rifiuta posizioni ideologiche a favore di una nuova visione storico-analogica, il cui filo rosso è rappresentato da un comune sentire geometrico-costruttivo. La ritualità della successione delle stanze è quindi una partecipazione intellettuale all'architettura che non deve solo coinvolgere l'osservatore, grazie al suo effetto artistico, ma imprimersi nella sua memoria come atto conoscitivo, come il ricordo delle fondamentali matrici geometriche di tutta la storia dell'architettura.

Un'ultima indicazione di questo straordinario viaggio è ricavabile dalla sezione del Danteum, che mostra la stanza del *Paradiso* sopra quella della *Selva oscura*. Questa corrispondenza – o memoria involontaria – rivela che l'architettura moderna ha per Terragni le sue fondamenta nell'architettura pre-classica la quale sostiene, con le sue poderose colonne, la leggerezza della stanza della modernità. Si tratta di fondamenta che vengono utilizzate in modo totalmente nuovo, ma che rimangono fonte di stabilità, come un palinsesto da cui emergono le moderne trame della memoria astratta e analogica.

Con il prisma 'bianco' del Danteum, posato tra le rovine dell'antica Roma, non possiamo quindi più parlare di architettura delle avanguardie (che è un'espressione tipicamente romantica) e neanche della fine della riflessione sugli *exempla* del passato, perché il Danteum mostra come sia possibile sviluppare un proficuo dialogo con la storia, e come questo sia indispensabile per riflettere sulle nuove esigenze che emergono in ogni società.

La modernità e ogni epoca futura saranno sempre una 'stanza' all'interno di una fenomenologia storica, e il catalogo delle stanze del Danteum esprime una sintesi orientata verso la conquista di questo futuro, nel quale è necessario essere assolutamente moderni, ancorandosi però ad un centro che si è fatto multicentrico ed è completamente diverso dall'eredità del passato.