

9 788822 904782
ISBN 978-88-229-0478-2
ISSN 2704-7598 €18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 2

MATERIA-AUTORE

Primavera | Estate 2020
Rivista di architettura, arti e teoria



Editoriale | Editorial
8 – 11

Sara Marini, Angela Mengoni

Materia-autore

Author-Matter

Citazione | Quote
12 – 15

Bohumil Hrabal

Just in Time

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Racconto | Tale
16 – 22

Andreas Angelidakis

Democracy of Gold. (Click Autobiography of an Internet Architect)

Democrazia dell'oro. (Autobiografia istantanea di un Internet Architect)

Narrazioni testuali o per immagini attraverso realtà note o ipotetiche. | Textual or visual narratives exploring actual or hypothetical worlds.

Progetti | Projects
24 – 35

Philippe Rahm

Climatorium. Architect as Meteorologist

Climatorium. L'architetto come meteorologo

Contributi che indagano le ragioni, le *mise-en-scène*, le risultanti di progetti realizzati attraverso le voci degli autori e/o di critici. | Contributions that investigate the reasons, the *mise-en-scènes*, and the results of an accomplished project throughout the voices of the authors and/or the critics.

36 – 41

Jonathan Pierini

Che farò senza Euridice?

What Will I Do Without Eurydice?

42 – 57

Pippo Ciorra

Opera anonima. L'asilo-casa

di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

Anonymous Work. The Kindergarden-House of Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

58 – 71

Rimini Protokoll

Nachlass. Pièces sans personnes

Archivio | Archive
72 – 79

Marko Pogacnik

Una rete di discordanti alleanze.

L'epistolario di Giancarlo De Carlo

A Network of Discordant Alliances.

The Epistolary of Giancarlo De Carlo

Testo critico che accompagna una selezione di materiali d'archivio presentati con le loro coordinate di provenienza. | Critical text accompanying a selection of archival material presented with its source reference.

Inserito | Extra
80 – 89

Francesco Urbano Ragazzi

Kenneth Goldsmith's Hillary

Forma e modo d'espressione di questa rubrica sono a discrezione dell'autore. | The section consists in the original contribution of an author.

Viaggio Journey 90 – 98	<u>Gundula Rakowitz</u> Meta Istanbul. Il viaggio anti-autoriale di Margarete Schütte-Lihotzky Destination Istanbul. The Anti-Authorial Journey of Margarete Schütte-Lihotzky		Resoconto di un viaggio fisico o immaginario e delle sue evoluzioni temporali e spaziali. A physical or imaginary journey in its temporal and spatial development.	Dizionario Dictionary 204 – 205	<u>Sandro Marpillero</u> Dream-Work		Definizioni critiche di tre lemmi in italiano e tre lemmi in inglese contribuiscono alla precisazione del tema. Il dizionario prosegue con l'evolvere di "Vesper", si compone in itinere. Critical definitions of three headwords in Italian and three headwords in English that contribute to point out the issue's topic. The definitions through the issues of "Vesper" will compose an ongoing dictionary.
	206 – 207 <u>Ignacio Borrego Gómez-Pallete</u> Evidence						
Saggi Essays 100 – 113	<u>Luigia Lonardelli</u> Maria Lai. Dispersersi nell'opera Maria Lai. Trickling Away in the Work		Saggi critici articolati in citazioni, note, iconografie e una bibliografia. Essays including quotes, notes, iconography and bibliography.	208 – 209	<u>Rafael Lorentz</u> Factual		
	210 – 211 <u>Andrea Gritti</u> Retrospettiva						
114 – 131	<u>Valerio Paolo Mosco</u> La guerra del capitano Terragni The War of Captain Terragni			212 – 213	<u>Nicolas Martino</u> Sovversione		
	214 – 215 <u>Clinicaurbana</u> Tramoggia						
132 – 149	<u>Mieke Bal</u> Challenging and Saving the Author Sfidare e salvare l'autore						
	150 – 161 <u>Francesco Bergamo</u> In terre sconosciute. Epistemologia, rappresentazione e progetto nell'era delle macchine intelligenti In Unknown Lands. Epistemology, Representation and Design in the Age of Intelligent Machines						
162 – 177	<u>Alice Leroy</u> Unnamed Unmanned						
Traduzione Translation 182 – 185	<u>ALAN TURING</u> <u>Irene Cazzaro</u> La materia si fa forma. Forze intrinseche ed equilibri stocastici secondo Alan Turing Matter Takes Shape. Intrinsic Forces and Stochastic Equilibria According to Alan Turing		Traduzione inedita di un documento anticipata da un commento critico che ne evidenzia rilevanza e attualità. Unreleased translation of a document introduced by a critical comment highlighting its relevance.				
	186 – 193 <u>Alan Turing</u> The Chemical Basis of Morphogenesis Le basi chimiche della morfogenesi						
Tutorial 194 – 203	<u>Eduardo Roig</u> How Not to Be a (Modern) Author Come non essere un autore (moderno)		Manuale d'uso per l'esecuzione di pratiche e/o operazioni. Instructions to carry out practices and/or operations.				

La guerra del capitano Terragni

Valerio Paolo Mosco

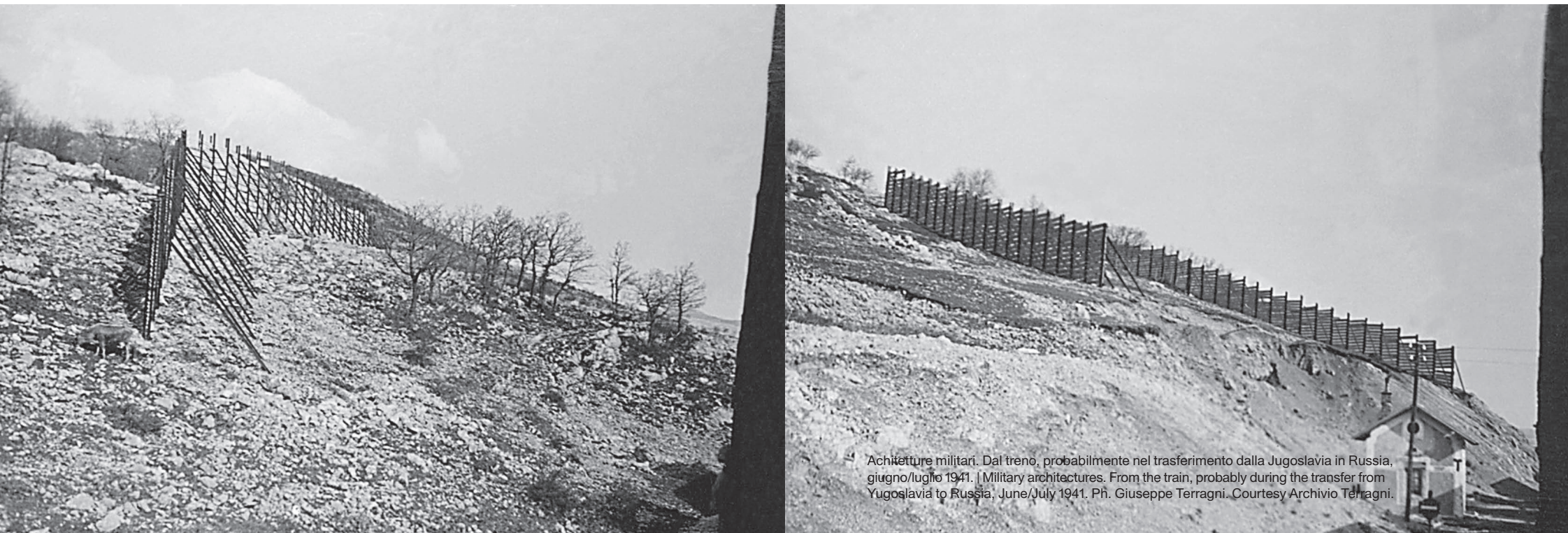
The War of Captain Terragni

TERRAGNI

Saggi | Essays

115

Vesper | Materia-autore



Achitetture militari. Dal treno, probabilmente nel trasferimento dalla Jugoslavia in Russia, giugno/luglio 1941. | Military architectures. From the train, probably during the transfer from Yugoslavia to Russia. June/July 1941. Ph. Giuseppe Terragni. Courtesy Archivio Terragni.

Eppure la morte, in alcuni casi, sembra soggetta ad arcane, determinate leggi.

— Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*

Così scrive dal fronte sul Don l'appena nominato capitano Giuseppe Terragni al suo dipendente di studio Zuccoli in una lettera datata 22 ottobre 1941:

Ti scrivo da un paese qualunque dell'immensa Russia – sono sistemato in un silo (non di quelli verticali per carità ma in un lungo e spazioso e ventilato capannone) che ricovera ufficiali (colonnello compreso) e truppa e dà una precisa realizzazione del tipico russo, dostoevskiano albergo dei Poveri. Fuori piove da un paio di giorni: le piste sono diventate un mare di fango nero appiccaticcio. Con un termine militare siamo magnificamente infangati o impantanati; per chilometri e chilometri le macchine a centinaia, forse migliaia sono disseminate e ferme, tutta una divisione inchiodata nel fango. Eravamo partiti da [...] improvvisamente e in tutta fretta per gettarci all'inseguimento dei russi che battevano in ritirata, dopo gli scontri dei giorni passati ai quali ho avuto il piacere e l'onore di partecipare. Ho conosciuto in quei giorni indimenticabili dei tipi di comandanti di eccezione che mi hanno fatto vivere momenti di eccezione. Adesso sono invece obbligato alla stasi più assoluta in attesa che un paio di giornate di vento o una bella gelata ci diano la possibilità di distrarci e di riprendere l'inseguimento o la corsa al mare. Mi sembra di vederti chiedere le mie impressioni sulla guerra le ripercussioni sullo stato d'animo di un'artista (come sinceramente credo di essere) di una vita di tante emozioni così lontane dall'attività spirituale alla quale un artista è chiamato. È cosa difficile direi impossibile rendere in parole o illustrare con discorsi tutta la massa di sensazioni che in più di tre mesi ho potuto raccogliere. Istanti di suprema felicità, di distacco meraviglioso dalle cose di questo mondo, seguite da cadute nel caos delle piccole miserie quotidiane. La vita passata ti si presenta pulita nitida con una successione cinematografica di immagini nelle quali predominano quelle dell'infanzia e della prima giovinezza. La vita futura immaginata e desiderata come un contrapposto a quella trascorsa e si fanno progetti e programmi bellissimi. Si organizza anche nei minimi particolari quella che sarà la giornata tipo da borghese reduce (e ti confesso che la parte lavorativa occupa in dette giornate un posto modestissimo), il maggior dolore che si prova in queste giornate che possono essere senza domani è quello di non aver assaporato tutto il bene e tutto il male della vita. Molti (meglio tutti) dei miei colleghi non pensano che al ritorno in patria al rientro nella famiglia e nelle abitudini borghesi alle quali sono stati strappati. Io no e tu lo sai e lo immagini. Io non ho lasciato quei così detti tesori che gli altri avevano in patria con la famiglia ecc. Li ho avuti e ne ho goduto assai ma ora sono escluso e questo mi pone in una situazione sentimentale assai diversa. Mi restano quei pochissimi amici ai quali attacco qualche volta un bottone come in questo caso.¹

Valerio Paolo Mosco

116

Vesper | Author-Matter

Such a presentiment seems irrational and yet death seems subject to certain laws. — Marcel Proust, *Time Regained*

From the front on the river Don the newly appointed captain Giuseppe Terragni thus wrote to his architect's firm employee Zuccoli in a letter dated 22 October 1941:

I am writing to you from some random village of immense Russia – I am housed in a silo (not a vertical one, for goodness sake, but a long and spacious ventilated shed) which shelters officers (including the colonel) and troops and is the very epitome of the typical Russian, Dostoevskian almshouse. It's been raining outside for a couple of days: the slopes have become a sea of sticky black mud. With a military word, we are magnificently bogged down, bemired; for miles and miles hundreds of cars, perhaps thousands of them, are scattered and still, a whole division nailed in the mud. We had set off from [...] suddenly and in a hurry in pursuit of the Russians who were beating in retreat, after the fights of the past days in which I had the

pleasure and honour of participating. In those unforgettable days I met some exceptional commanders who made me experience exceptional moments. Now, however, I am forced into the most absolute immobility, waiting for a couple of windy days or a great frost to give us the opportunity to distract ourselves and resume our pursuit, or race towards the sea. I can almost picture you wondering about my impressions of the war and the repercussions on the mood of an artist (as I sincerely believe I am) of a life filled with emotions so far removed from the spiritual activity to which an artist is called. It is difficult, I would say, impossible to put into words or to illustrate through accounts the whole mass of sensations that I have been able to gather in over three months. Moments of supreme happiness, of wonderful detachment from the things of this world, followed by descent into the chaos of small daily miseries. Past life appears orderly and clear, with a cinematic succession of images in which those of childhood and early youth predominate. Future life is pictured and longed for in contrast to one's



Frammenti di rovine nel Palazzo di Diocleziano a Spalato, aprile/maggio 1941. | Fragments of ruins at the Diocletian's Palace in Split, April/May 1941. Ph. Giuseppe Terragni. Courtesy Archivio Terragni.

Terragni scrive queste parole in un raro momento di intimità con una persona con cui aveva avuto fino a quel momento l’atteggiamento tipico di un datore di lavoro nei confronti di un dipendente. D’altronde la guerra, la distanza e il vivere da tempo un’altra vita pongono Terragni in uno stato d’animo del tutto particolare. Si comprende dalle sue parole che qualcosa in lui è cambiato².

L’allora tenente Giuseppe Terragni è richiamato alle armi nel settembre del 1939. È tra i primi a partire militare nonostante l’Italia non sia ancora in guerra (entrerà un anno dopo, nell’agosto del 1940). Parte, secondo la testimonianza riportata da Alberto Sartoris, in sordina, con una discrezione limite della noncuranza; parte il giorno in cui viene a sapere che il progetto per il *Danteum* è momentaneamente accantonato. Il lungo periodo di addestramento, che si concluderà con la sua partenza per la Jugoslavia prima e in seguito per l’Unione Sovietica, lo passa a Cremona, Caprino Veronese e Nettunia, facendo spola tra le diverse caserme e Como dove sono rimasti sul tavolo diversi progetti e soprattutto diverse possibilità di altri incarichi. Parte convinto che è in grado di poter gestire in contemporanea vita militare e vita professionale. Non si sbaglia: l’anno successivo alla sua partenza è infatti uno dei più produttivi della sua vita. Nonostante la signora Giuliani Frigerio, la proprietaria dell’omonima casa che sarà l’ultima opera di Terragni costruita, sia furiosa con lui per un preventivo di spesa disatteso del settantacinque per cento e per i ritardi della fine dei lavori, riesce a gestire le ultime pendenze della Casa del Fascio di Lissone e ad apportare le modifiche richieste per le case popolari di via Anzani a Como³. Più che altro concentra le sue energie sui nuovi progetti, in particolare sui nuovi progetti “romani”. È il suo sogno: “avere uno studio a Roma” e costruire in una Capitale in cui fervono i lavori per l’E42: “avere uno studio” con il sempre più intimo Sartoris e Cereghini per sconfiggere il monumentalismo accademico di Piacentini⁴. Nel 1936 insieme a Pagano, proprio a rimarcare il distacco dagli archi e dalle colonne dell’architettura imperiale, organizza con Guarniero Daniel alla Triennale di Milano una mostra di sue fotografie di qualità eccelsa dedicata all’architettura rurale: il primo atto di quel neorealismo che nel decennio successivo diventerà lo strumento con cui attraverso l’arte, segnatamente attraverso il cinema, l’Italia ritroverà quella dignità persa durante la dittatura e la guerra. D’altronde il blocco organizzato da Piacentini non è più forte come era pochi anni prima. Lo dimostra il fatto che l’inquieto Pagano, unico dei razionalisti cooptato da Piacentini per la realizzazione dell’Università di Roma e dell’E42, dopo aver realizzato nel 1937 proprio con Piacentini un dimenticabile Padiglione italiano a Parigi per l’Esposizione Universale, rompe con lui in maniera recisa.

Valerio Paolo Mosco 118 Vesper | Author-Matter

past life, and beautiful plans and projects are made. We organise down to the smallest detail what will be the typical day of a middle bourgeois veteran (and I confess that work takes up an extremely modest place in such days), as the greatest sorrow we feel in these days that may not have a tomorrow is not having savoured all that is good and all that is bad in life. Many (or rather all) of my comrades think of nothing but their return home to their families and the bourgeois habits from which they were torn. Not me, as you know and understand. I have not left behind the so-called treasures which others had at home with their families, etc. I have had them, and much enjoyed them, but now I am excluded, and this puts me in a very different emotional place. I have very few friends left whom I sometimes buttonhole, as in this case.¹

Terragni wrote these words in a rare moment of confidentiality to a person with whom, up till then, he had typically behaved as an employer does with an employee. However, the war, physical distance, and living a different life for some time had put Terragni in a peculiar mood. His words suggest that something had changed in him².

The then lieutenant Giuseppe Terragni was called to arms in September 1939. He was among the first to leave on military duties before Italy was even at war – which it entered a year later,

in August 1940. According to Alberto Sartoris’s testimony, he left surreptitiously, with a discretion bordering on carelessness, the day he learnt that his *Danteum* project was temporarily shelved. He spent his long training period – which would lead to his departure for Yugoslavia first and then for the Soviet Union – in Cremona, Caprino Veronese and Nettunia, shuttling between the different barracks, and Como, where several projects and especially opportunities for other assignments had been left on the table. He left convinced that he could handle military duties and professional ambition at the same time. He was not wrong: the year following his departure was indeed one of the most productive of his life. Despite Mrs. Giuliani Frigerio (the owner of the house of the same name that would be Terragni’s last work) being furious with him for the delays in the completion of the works, as well as a cost estimate that proved unreliable by seventy-five percent, he managed to deal with outstanding matters around the Casa del Fascio of Lissone and to make the changes required for the public housing estate in via Anzani in Como³. More than anything else, he focussed his energies on new projects, some of which in Rome. It was his dream ‘to set up a firm in Rome’ and to design for a capital city where work was underway for the E42: a firm with Cereghini and the increasingly close Sartoris in order to defeat Marcello Piacentini’s academic monumentalism⁴. At the 1936 Milan Triennale, alongside Giuseppe

Pagano si riavvicina ufficialmente a Terragni solo nel 1940, dopo che, pochi anni prima aveva criticato aspramente nella sua “Casabella-Costruzioni” la Casa del Fascio di Como reputandola ridondante, retorica, persino “decorata”. La lettera, in cui Pagano manifesta a Terragni la volontà di pubblicare Villa Bianca e la Casa del Floricoltore, dà la misura di quanto il fronte dei razionalisti prima della guerra si stesse ricompattando proprio attraverso il riavvicinamento dei due suoi personaggi più carismatici⁵. “Avere uno studio a Roma”: è questo dunque il programma di un pimpante Terragni che non a caso nel 1940 si impegna con determinazione in un progetto che di determinato ha ben poco. Nei primi mesi dell’anno viene contattato dal capo del Gruppo rionale fascista Portuense-Monteverde per redigere il progetto della nuova Casa del Fascio⁶. Nessun incarico ufficiale, eppure il tutto appare concreto, tanto che immediatamente arriva in studio la planimetria della zona in cui però mancano i limiti del lotto da edificare in quanto manca un piano particolareggiato dell’area. Terragni, ottimista e un po’ spaccone come al solito, redige ugualmente un progetto con il quale è convinto di sedurre la committenza e lo fa occupando due lotti: in uno dispone la Casa del Fascio vera e propria, nell’altro il volume della sala assembleare. I due lotti vengono collegati da un ponte pedonale che appare simbolicamente come un appello a ritornare alle origini dell’architettura funzionale, dimenticando finalmente gli archi e le colonne imperiali dell’Esposizione Universale. Non solo, invade con il suo progetto anche lo spazio antistante la Casa del Fascio con un’astratta ed elegante piazza che si affaccia sulla sponda del Tevere. Con questi disegni parte per Roma per sottoporre il tutto a una committenza che, sebbene interessata al lavoro, sembra intrisa di vaghezza romana. La storia di quello che può essere considerato il progetto con cui Terragni compendia la sua ricerca, sempre in bilico tra una visione della forma compatta e chiusa e una aperta e analitica, è segnata dagli eventi. Le aree su cui si sarebbe dovuta erigere la Casa del Fascio vengono infatti di lì a poco espropriate per il passaggio di una strada monumentale che avrebbe dovuto congiungere il Tevere all’altezza di Monteverde con l’E42: una strada che non verrà mai costruita a causa dei noti eventi bellici. Sorte simile la subisce un altro progetto questa volta a Como, la Casa Vietti⁷. Storia complicata quella della Casa Vietti, indicativa di quanto Terragni fosse un architetto indissolubilmente legato alla sua città e alle sue beghe.

Saggi | Essays 119 Vesper | Materia-autore

Pagano – pointedly emphasising his distance from the arches and columns of imperial architecture – Terragni organised, with Guarniero Daniel, an exhibition of excellent quality photographs dedicated to rural architecture. It was a first step in that neorealist movement which in the following decade would be crucial for Italy to regain – through art, and especially through cinema – the dignity it had lost during the dictatorship and the war. Moreover, Piacentini’s faction had lost much of the power it had held only a few years earlier. Proof of this is that the restless Pagano – the only one among the rationalists to be co-opted by Piacentini for the construction of the University of Rome and the E42 – fell out with the latter immediately after completion of a jointly designed, forgettable Italian Pavillion for the 1937 Universal Exhibition in Paris.

Pagano officially reconnected with Terragni in 1940, a few years after he had bitterly criticised the Casa del Fascio in Como in his “Casabella-Costruzioni”, considering it redundant, rhetorical, even ‘decorated’. The letter in which Pagano tells Terragni of his willingness to publish Villa Bianca and the Floriculturist’s House, is a measure of how much the pre-war rationalists’ front was recompacting precisely through the rapprochement of its two most charismatic characters⁵. ‘Setting up a firm in Rome’: this was the plan of an enthusiastic Terragni who, not by chance, in 1940 committed with determination to a project that had little substance. In the early months of the year he was contacted by the head of the fascist group Portuense-Monteverde to design the new Casa del Fascio⁶. Although it was not an official assignment it all seemed concrete, so much so that a planimetric survey of the area swiftly landed on his desk. However, it lacked a detailed plan to the effect that the exact confines of the plot to be built

were missing. Optimistic and characteristically braggart, Terragni produced a project he firmly believed would please his client by occupying two lots: one for the Casa del Fascio, the other for the shareholders’ meeting room. The two lots were connected by a pedestrian bridge seemingly embodying a plea for a return to the origins of functional architecture, finally committing to oblivion the imperial arches and columns of the Universal Exhibition. Moreover, in his project he also filled the space in front of the Casa del Fascio with an abstract and elegant square overlooking the bank of the Tiber. Armed with these drawings, Terragni set off for Rome to submit everything to a client who, although interested in the work, seemed imbued with Roman vagueness. The story of what can be considered the project that summarised Terragni’s research – always poised between a compact and closed vision of form and an open and analytical one – is eventful. The areas originally intended for the Casa del Fascio were in fact expropriated shortly thereafter to allow the passage of a monumental road that was designed to join the Tiber at Monteverde with the E42, but was never built due to the war. A similar fate would befall another project, this time in Como, the Casa Vietti⁷. The complicated events surrounding the Casa Vietti project are indicative of the extent to which Terragni’s career was inextricably linked to his city and its quarrels. We are in the La Cortesella neighbourhood overlooking the lake, for which Terragni himself, along with others, had envisaged partial demolition and reconstruction as part of the land-use plan. The latter, in his project, would consist of a large 15 metres-high bridge-building on the lakefront, making it the first Italian megastructure in Italy, perhaps in the whole of Europe. It was here in Cortesella that Terragni was fascinated by an old ruin, a strange building in which several additions had



Stabilimenti industriali in Ucraina. Dal treno, probabilmente nell'inverno del 1942 | Industrial plants in Ukraine. From the train, probably in the winter of 1942. Ph. Giuseppe Terragni. Courtesy Archivio Terragni.

encroached on a Romanesque portico. He talked about it with his friend Valdameri, who commissioned him to design a small public building. Terragni's project involved eliminating the superfetations and building on the restored portico an aerial pavilion with ornamental tracery overlooking the square below from a height of 11 metres. Except that in Como there was a powerful bloc of business entrepreneurs who could not accept Casa Vietti to be renovated and completed with a public building. A bitter war between Terragni and the forces of speculation broke out, waged through poisonous articles in local newspapers and heated municipal debates. In this context, the architect penned an incendiary letter for publication in the local newspaper "L'Ambrosiano", which came into the hands of powerful Minister of Education Giuseppe Bottai and prompted the latter to write to him to thank him for his pure fascist verve and, ultimately, for his daring⁸. Being in the good graces of such a powerful hierarch as Bottai was no small feat, but Terragni, as had already happened with Margherita Sarfatti, would not be able to capitalise on these friendships in times of need. Evidently inspired by his much more peaceful and cautious brother – the same who had been the Podestà of Como – already in the early months of 1940 he was seeking to obtain permanent

leave. But there was little time left now before Italy carried out its proclaimed entry in the war, and the extant documents give the impression of a Terragni not particularly convinced of his intentions⁹. It must be said that Terragni did not disdain military life at all, having in fact inherited an attraction to it from his family. Both his sombre, hard-working father Michele, with whom he lived on the top floor of the house in via Indipendenza, and his older brother Attilio had fought in World War I. At the family home there was still a photo album of the Great War belonging to Attilio replete with edifying scenes of military life that could not be more distant from the tragedies of one of the most atrocious wars in history, and which Giuseppe, who was almost ten years younger than Attilio, had always held in high regard. Proof of this is the magnificent self-portrait executed in 1926 – the year he carried out his military service and built the Novocomum – in which he portrays himself in a similar pose to that of his brother in the Great War¹⁰. In the painting known as *Autoritratto* – a self-portrait in artillery officer's uniform – Terragni stands in the middle of the scene, surrounded by soldiers charging a battery, as if propped by the columnar blue cloak typical of WWI officers, rhetorical and martial, as he indeed liked to be seen by his friends. However, he

Siamo nel quartiere La Cortesella prospiciente il lago per il quale lo stesso Terragni insieme ad altri aveva previsto nel Piano Regolatore la demolizione parziale e una ricostruzione che nella sua ipotesi si sarebbe dovuta affidare a un grande edificio ponte affacciato a quindici metri di altezza sul lago: la prima megastruttura italiana, forse la prima megastruttura europea. Proprio alla Cortesella Terragni è attratto da un vecchio rudere, una strana costruzione, in cui su un porticato romano si erano andate sommando diverse superfetazioni. Ne parla con l'amico Valdameri, che gli commissiona il progetto di un piccolo edificio pubblico. Terragni nel progetto prevede di eliminare le superfetazioni e di poggiare sul porticato restaurato un padiglione aereo e filigranato che a undici metri di altezza si sarebbe dovuto affacciare sulla piazza sottostante. Ma a Como è forte il fronte degli imprenditori affaristi che non accettano che la Casa Vietti sia ristrutturata e completata con un edificio pubblico. Inizia quindi una vera e propria guerra tra Terragni e le forze speculative fatta a suon di velenosi articoli sui giornali locali e polemiche cittadine. In questo contesto scrive un articolo, una vera e propria invettiva sul giornale locale "L'Ambrosiano" che giunge tra le mani del potente ministro Bottai il quale scrive a Terragni ringraziandolo per la pura verve fascista, in definitiva per il suo ardire⁸. Essere tra le grazie di un gerarca così potente come Bottai non è da poco, ma Terragni, come già era accaduto con Margherita Sarfatti, nel momento del bisogno non saprà capitalizzare queste amicizie. Evidentemente stimolato dal ben più pacato e guardingo fratello, lo stesso che era stato il podestà di Como, già nei primi mesi del 1940 inizia a muoversi per chiedere un congedo illimitato. Ma i tempi sono ormai stretti, siamo al ridosso della preannunciata entrata in guerra e dai documenti si ha l'impressione di un Terragni non particolarmente convinto delle proprie intenzioni⁹. D'altronde Terragni non disdegna affatto la vita militare, un'attrazione questa che eredita dalla sua famiglia. L'ombroso e lavorativo padre Michele, con cui vive all'ultimo piano dell'abitazione in via Indipendenza, aveva fatto la prima guerra mondiale, come anche il fratello più grande, Attilio. A casa Terragni è ancora conservato un album di foto della Grande Guerra di Attilio in cui sono ritratte scene di vita militare edificanti, ben distanti dalle tragedie di una delle guerre più atroci dell'umanità e Giuseppe, che è di quasi dieci anni più giovane di Attilio, ha sempre tenuto in gran considerazione queste foto. Lo dimostra il fatto che nel 1926, l'anno in cui svolge il servizio militare e costruisce il Novocomum, si ritrae con un magnifico autoritratto in una posa simile a una del fratello nella Grande Guerra¹⁰. Nel dipinto, noto come *Autoritratto* in divisa da ufficiale di artiglieria, si ritrae al centro contornato da scene di soldati che caricano una batteria: è come sostenuto dal colonnare mantello azzurro tipico degli ufficiali della prima guerra mondiale, retorico e marziale, come d'altronde gli piaceva con gli amici apparire.

Un mantello di ben altro genere verrà da lui indossato assiduamente al suo ritorno dalla campagna di Russia.

Sconcertato e turbato da quella che lui stesso definisce un’immane catastrofe, restio a dare ulteriori informazioni di un’esperienza indicibile a parole di cui si sente colpevole, si aggirerà per Como a primavera inoltrata e nei primi caldi estivi con indosso l’inseparabile cappotto militare con cui aveva combattuto. Va in giro così, andando dagli amici per confessare di essersi macchiato le mani di sangue, pregandoli di poterlo perdonare¹¹. Va in giro con il cappotto in quanto si sente un traditore: sente di aver tradito i suoi compagni, prova vergogna dell’essere tornato a casa mentre quei compagni con cui aveva combattuto o sono morti, o stanno marciando a piedi nella gelida steppa inseguiti dall’Armata Rossa. Se allora qualcuno volesse fermare e denunciare per tradimento il capitano Terragni lo facesse, egli è disposto a prendersi la responsabilità delle sue azioni¹². Il giorno della sua morte, nel luglio del 1943, avvenuta in un giorno in cui infuria un temporale estivo, egli, in preda al panico, telefona alla sua fidanzata storica, la Mariuccia, annunciandogli il suo arrivo. Sconvolto prende il suo liso cappotto militare e corre da lei. Sale di corsa sulle scale e pochi piani prima della sua porta crolla, stroncato da un ictus. Nel suo cappotto viene trovato un quadernetto con dentro null’altro che dei fiori della steppa essiccati¹³.

L’attrazione per la vita militare vive in molte delle fotografie che egli scatta nel periodo dell’addestramento, in Jugoslavia e in Russia. Buona parte di esse sono dedicate ai suoi compagni ritratti in pose allegre e beffarde, con quel piglio che i suoi amici comaschi riconoscono in lui. Va ricordato che la prima esperienza artistica di Terragni è stata da giovanissimo come caricaturista per il giornale “La zanzara”: con esso diventa famoso in città con il nomignolo “il Pepin”. E il Pepin è da sempre un camerata nel senso originale del termine, un camerata in seguito per così dire prestato al fascismo in cui crede ma in cui non si impegna neanche poi tanto se, come testimonia Zuccoli, aveva preso la tessera del partito senza troppa convinzione, senza pensarci troppo. I racconti dei suoi amici, quelli del bar La Mariet, lo descrivono come sempre al centro della conversazione, rutilante e coinvolgente, poi, di colpo, taciturno, imbronciato, capace di accusare persino i suoi amici di fargli perdere tempo¹⁴. Allora, essi raccontano, tornava di corsa in studio e si metteva a lavorare, in un disordine catastrofico, con il gatto sopra i disegni, fino alle prime ore dell’alba. Poi andava a dormire e si svegliava tardi e di pessimo umore, per poi ridiventare ridanciano e pieno di vita. Tutte le testimonianze descrivono il Pepin, il suo carattere e la sua indole, come un uomo che viveva su due canali: uno solare e alla

ricerca della complicità degli amici, su cui spesso, come racconta Ico Parisi, “tiraneggiava”, l’altro ombroso e saturnino, dedito con ossessione al lavoro, attratto da letture metafisiche e devotamente cattolico. Un duplice registro che ritroviamo nella sua architettura, astratta e metafisica al tempo stesso e nelle sue fotografie, in parte dedicate al quotidiano cameratesco, in parte espressione di un’intimità insondabile che si rispecchia, sospesa ed enigmatica, in un paesaggio del tutto particolare come quello della steppa russa.

Giuseppe Terragni lascia l’Italia nella primavera del 1941 per la Jugoslavia, dove visita il Palazzo di Diocleziano che lo convince ancor di più delle sue tesi sui centri storici, bisognosi di essere conservati con l’innesto di bei pezzi di algida e vibrante “architettura funzionale”. Si dedica anche a un’altra sua passione, la polemica, e scrive un articolo per schierarsi con Agnoldomenico Pica contro lo spregiatore dell’architettura funzionale Ugo Ojetti¹⁵. La guerra è lontana, sostenuta per interposto esercito da una Wehrmacht che non sembra avere rivali. Fino al luglio del 1941, il mese dell’inizio dell’Operazione Barbarossa, nome in codice della campagna di Russia, il fenomenale esercito tedesco, attuando il *Blitzkrieg*, ovvero l’azione militare impostata dai carri armati mossi secondo nuove tattiche di sfondamento nel territorio nemico, ha conquistato nell’ordine: Cecoslovacchia, Ungheria, Olanda, Belgio, Norvegia e metà Polonia e Finlandia, spartite quest’ultime con l’Unione Sovietica. Nel giugno 1940, una settimana dopo l’ingresso dell’Italia in guerra, cade Parigi e l’esercito francese e quello inglese a stento vengono salvati, con ingenti perdite nelle spiagge di Dunkerque. La sensazione nel 1941 è dunque per il Regio esercito italiano, per gli italiani e il loro duce, quella di una guerra vinta, sebbene vinna da qualcun’altro. Nel giugno del 1941, di ritorno dalla Jugoslavia, Terragni torna a Como. Un giorno, a quanto ci racconta Zuccoli, si chiude nella stanza in quello che ancor oggi è lo studio di famiglia e di getto redige il testamento. Poi con Zuccoli lo va a depositare e di ritorno, sempre con il suo assistente, si ferma a bere al solito bar, il solito Punt e Mes. È un periodo questo nel quale, a detta di Zuccoli, Terragni è “inquieto, questa volta per ragioni sentimentali”¹⁶, non sappiamo se a causa delle ennesime richieste della sua fidanzata per convolare a nozze prima della partenza o se per altre ragioni. In Russia scriverà una lettera a una misteriosa donna, Anna Lisa Ferrari, una lettera nel suo migliore stile, sferzante, ritmato, fiero ma velato di malinconia. Così a lei scrive nel settembre 1941:

Il mio stile non può, purtroppo gareggiare in tale campo letterario, perché già duro ante-Russia si è inaridito e ischeletrito in questa meravigliosa vicenda durante la quale si impara a vivere contemplando e considerando senza manifestare emozioni e sentimenti. Se la cosa avesse a durare (un inverno in Russia è una bella esperienza!)

would assiduously wear a cloak of a completely different kind on his return from the Russian Campaign.

Bewildered and troubled by what he himself deemed a huge catastrophe, reluctant to give further information of an unspeakable experience that aroused feelings of guilt, he wandered around Como in late spring and early hot summer with the inseparable military coat in which he had fought. He went around like this, visiting his friends to confess that he had stained his hands with blood, begging them to forgive him¹¹. He went around in his coat because he felt like a traitor: he felt that he had betrayed his companions, he was ashamed of having returned home, while those with whom he had fought had either died or were walking in the freezing cold steppe chased by the Red Army. If someone wanted to arrest and denounce Captain Terragni for treason, he would be willing to take responsibility for his actions¹². On the day he died, in July 1943, a storm was raging. In a panic, he telephoned his all-time girlfriend Mariuccia and announced his arrival. Distraught, he put on his threadbare military coat and ran to her. He flew up the stairs, and a few floors before her front door he collapsed, struck down by a stroke. In his coat a notebook was found, containing nothing but dried steppe flowers¹³.

His liking for military life reverberates in many of the photographs that he took during his military training, in former Yugoslavia and in Russia. Many of these are dedicated to his companions, portrayed in cheerful and mocking poses, with that

same look his friends from Como recognised in him. It should be remembered that Terragni’s first artistic experience was as a very young caricaturist for the newspaper “La zanzara”, which brought him a certain notoriety in the city under the pen name Pepin. And Pepin had always been a comrade in the original sense of the term, one only later lent to fascism, in which he believed but to which he devoted little commitment, if, as Zuccoli testified, he joined the party unthinkingly, without much conviction. His friends’ reminiscences, from their haunt the bar La Mariet, portray him constantly at the centre of the conversation, bright and engaging, and then, suddenly, taciturn, sulky, even accusing his friends of wasting his time¹⁴. At that point, they said, he would rush back to his office and set down to work in the abysmally untidy space with his cat all over the drawings, until the early hours of dawn. Then he would go to sleep and wake up late the next morning and in a bad mood, but swiftly revert to his cheerful self, full of life again. All first-hand testimonies describe Pepin, with his personality and his disposition, as a man who lived on two planes: at times cheerful and seeking the complicity of friends, whom he often ‘tyrannised’, as Ico Parisi said, at other times skittish and saturnine, obsessively devoted to work, drawn to metaphysical readings and devoutly Catholic. The same double register we find in his architecture, abstract and metaphysical at the same time, and in his photographs: partly dedicated to the

comrade-like daily life, partly the expression of an unfathomable intimacy that is reflected, suspended and enigmatic, in the unique landscape of the Russian steppe.

Giuseppe Terragni left Italy in the spring of 1941 for Yugoslavia, where a visit to Diocletian’s Palace convinced him even more of his views on historical centres, in need of being preserved with the grafting of beautiful pieces of icy and vibrant ‘functional architecture’. He also dedicated himself to another of his passions, controversy, and wrote an article to side with Agnoldomenico Pica against that detractor of functional architecture, Ugo Ojetti¹⁵. The war was far away, fought by the proxy army of a seemingly unrivalled Wehrmacht. By July 1941, when Operation Barbarossa (the code name for the Russian Campaign) was launched, the impressive German army, implementing the *Blitzkrieg* (the military action set by the tanks moved according to new breakthrough tactics in enemy territory) had conquered Czechoslovakia, Hungary, Holland, Belgium, Norway and half of Poland and Finland, the latter shared with the Soviet Union. Already in June 1940, a week after Italy had entered the war, Paris had fallen, and the French and English armies were barely saved, suffering huge losses on the beaches of Dunkerque. For the Royal Italian Army, the Italians and their Dux, the overall feeling in 1941 was therefore that of a war that had been won, even if by someone else. In June 1941, Terragni returned to Como from Yugoslavia. One day, as Zuccoli recounts, he locked

himself in the room in what is still the family’s office and drew up his will. Then he went to deposit it with Zuccoli and, on his return, still in the company of his employee, he stopped at the familiar bar for a drink, the usual vermouth Punt e Mes. In this period, according to Zuccoli, Terragni was ‘restless, this time for sentimental reasons’¹⁶. We do not know whether because of his fiancée’s unpreth request to get married before his departure, or of other reasons. In Russia he would write a letter to a mysterious woman, Anna Lisa Ferrari, in his best lashing, rhythmic, bold prose, but veined with melancholy. Thus he wrote to her in September 1941:

My style cannot compete in that literary field unfortunately: it was already unadorned before Russia, and now it has become withered and bony in this wonderful story in which one learns to live by contemplating and musing without expressing emotions and feelings. If this were to last (a winter in Russia is a beautiful experience!) I have the feeling that we would become the poets of the unexpressed, in a Ciliberti-like way (ask Luigi for more explanations!). Spiritual life is intense, but all turned inwards, and oftentimes seems to hit bottom; a new world is ostensibly revealed then in our feverish investigation. Next, an almost precise blow from the Russian artillery shakes us and calls us violently to our duties as soldiers who, deep down, are barely grown-up children who play at war. My best wishes to you and the affectionate friend Luigi.¹⁷

ho l'impressione che diventeremmo i poeti dell'inespresso di cilibertiana memoria (domanda a Luigi maggiori spiegazioni!). La vita spirituale è intensa ma tutta voltata in dentro e molte volte sembra toccare il fondo; un nuovo mondo sembra svelarsi allora nella nostra indagine febbrile. Poi un colpo, quasi preciso dell'artiglieria russa ci scuote e ci richiama violentemente ai nostri doveri di combattenti i quali in fondo in fondo sono dei bambini un po' cresciuti che si divertono a fare la guerra. Cari saluti a Lei e all'affezionato amico Luigi.¹⁷

Quando scrive questa lettera con uno stile che Hemingway avrebbe apprezzato, Terragni era partito per la Russia da tre mesi e le truppe del CSIR (Corpo di Spedizione Italiano in Russia), di cui lui fa parte, avanzano velocemente verso est dietro quelle della Wehrmacht. L'Unione Sovietica è allo sbandò: il *Blitzkrieg* sembra persino più implacabile delle altre volte. La previsione di Hitler di sconfiggere l'odiato paese dei Soviet in pochi mesi sembrano avverarsi quando alle porte di Mosca la ricostituita Armata Rossa sferza una controffensiva vittoriosa che blocca i tedeschi all'ultima fermata della metropolitana. Anche Leningrado resiste e resisterà per più di un anno in uno degli assedi più atroci della storia. Da questo momento la guerra prende un'altra piega anche perché i sovietici mettono in campo gli strepitosi carri armati T34 più adatti alla guerra nella steppa degli ingombranti panzer tedeschi. Gli italiani, con gli ungheresi e i rumeni, si attestano sul Don su un fronte lungo ben seicento chilometri. Qui la guerra langue, la grande avanzata verso est si ferma e i sovietici si dispongono di fronte agli italiani comparendo solo a tratti con sporadiche azioni di fanteria, senza corazzati e aerei. Nelle more degli impegni militari Terragni ha tempo di scattare fotografie, dipingere e preparare i grandi cartoni per la “Mostra degli artisti italiani in armi”¹⁸. C'è una foto, evidentemente scattata da un suo commilitone, che lo ritrae mentre esce, con la solita sigaretta tra le labbra, da un'umile casa russa evidentemente requisita. Lavora spesso all'aria aperta, su grandi tavoli, incurante del freddo. Durante la veloce avanzata è colpito dall'immensità della steppa, dalla sua monotona potenza orizzontale, dal nulla di terra e cielo. Alcune delle sue foto hanno un afflato quasi mistico o meglio metafisico: una metafisica diversa da quella che aveva lasciato in Italia: una metafisica in cui le immagini evocative e simboliche, le muse inquietanti, le carte geografiche, i manichini, sembrano essersi ritirati per svelare uno sfondo infinito, denso di nulla, inclassificabile. Terragni ritrae tutto ciò con un occhio

Valerio Paolo Mosco

124

Vesper | Author-Matter

When he wrote this letter, in a style that Hemingway would have appreciated, Terragni had been stationed in Russia for about three months, and the CSIR (the Italian Expeditionary Corps in Russia) troops of which he was part were rapidly advancing eastward behind those of the Wehrmacht. The Soviet Union was in disarray: the *Blitzkrieg* seemed even more relentless than at other times. Just as Hitler's prognosticated defeat of the hated Soviet country in the space of a few months appeared to be coming true, the reconstituted Red Army launched a victorious counter-offensive outside Moscow that blocked the Germans at the last underground stop. Leningrad also put up a resistance that would last for over a year against one of the most atrocious sieges in history. From that moment the war took another turn, also because the Soviets fielded the amazing T34 tanks, which were better suited to the war in the steppe than the bulky German panzers. The Italians, with the Hungarians and the Romanians, were spread along the six hundred-kilometre-long front on the Don. Here the war languished, the great advance towards the east was arrested, and the Soviets positioned themselves opposite the Italians, appearing only at times with sporadic infantry actions, without tanks or planes. When not engaged in the fighting, Terragni took time to take photographs, paint and prepare large cartoons for the *Mostra degli artisti italiani in armi* (Italian artists in arms exhibition)¹⁸. A photo – possibly taken by one of his comrades – portrays him leaving a humble, evidently requisitioned, Russian house, the customary cigarette hanging from his lips. He often worked outdoors, on large tables, unfazed by the cold. During the fast advance, he was awed by the

immensity of the steppe with its monotonous horizontal power, and by the desolate landscape and empty sky. Some of his photos have an almost mystical or rather metaphysical inspiration, a metaphysics different from the one he had left behind in Italy and in which the evocative and symbolic images, the disturbing muses, the geographical maps, the figures seem to have withdrawn to reveal an infinite, unclassifiable background dense with nothingness. Terragni portrays all this with an abstract eye, emphasising the few construction lines of a void distilled into a landscape where a road, a tree and a house stand out as in a poem by Montale. A friend of Terragni who was also fought with the CSIR, the architect Ico Parisi, thus described the steppe landscape, in words that seem to animate Terragni's photographs:

A sea of sunflowers on infinite horizons and skies full of hefty clouds like whipped cream. We run for miles on the dirt track in search of an enemy that no one hates, that we don't know and who, like us, doesn't know why. Kilometres and kilometres of uphill and downhill dirt track that turn into a sea of mud at the first rain, blocking trucks and carts, as if they were incapacitated, making them inexorably slide towards the centre of the basin without any way of steering or stopping them. Thus blocked, the battalion takes on the appearance of a group of gigantic insects that have fallen into a mistletoe trap, struggling in futile efforts. Finally, we have to wait until it is clear in order to leave again. The column of trucks and cars draws a snake of dust in a sea of greenery in the Ukrainian plain. Rare encounters with peasants standing outside their dwellings

astratto, esaltando le poche linee di costruzione di un nulla fatto paesaggio dove, come in un'apparizione alla Montale, si stagliano una strada, un albero, una casa. L'architetto Ico Parisi, un amico di Terragni anche lui impegnato con il CSIR, così descrive il paesaggio della steppa. Le sue parole sembrano animare gli scatti di Terragni:

Un mare di girasoli su orizzonti infiniti e cieli pieni di nuvole corpose come panna montata. Si corre per chilometri e chilometri su una pista di terra alla ricerca di un nemico che nessuno odia, che non conosciamo e che, come noi, non sa il perché. Chilometri e chilometri di pista a saliscendi che alla prima pioggia diventa un mare di fango, che blocca autocarri e rimorchi, come fossero inabili, facendoli scivolare inesorabilmente verso il centro della conca senza alcuna possibilità di dirigerli o fermarli. Il battaglione così bloccato prende l'aspetto di un insieme di giganteschi insetti caduti in una trappola di vischio che si dibattono in inutili sforzi. Finalmente si deve aspettare il sereno per ripartire. La colonna di camion e rimorchi che disegna un serpente di polvere in un mare di verde nella piana Ucraina. Rari incontri con contadini che fuori dalle isbe ci guardano con occhi tristi ma comprensivi della comune fatalità. Magri in volto, ma imbottiti dai giacconi trapuntati, immobili come spaventapasseri, ci guardano sfilare non comprendendo a cosa servono le grandi barche nere che ci trainiamo rumorosamente rompendo il silenzio che sa di eterno. La sensazione più comune e costante di chi combatte una guerra è il niente, non sei niente, non sai niente, non vedi niente, hai un ieri che ti sfugge, un oggi di sopravvivenza e un domani più che incerto.¹⁹

Terragni ritrae con le sue foto anche la popolazione inerme e senza tempo e le devastazioni della guerra cogliendo la magnificenza delle rovine, il tutto come sospendendo il giudizio. Negli anni Settanta Fossati scriverà un libro essenziale per comprendere quell'astrattismo lirico italiano di cui Terragni è stato l'artista più dotato. Il titolo del libro è emblematico: *L'immagine sospesa*²⁰. E sospese in un'atmosfera ermetica sono le fotografie di Terragni. Quell'astrattismo che le avanguardie avevano concepito come la nuova sintassi di una nuova arte ormai svincolata dal referente, in Terragni e nei migliori artisti italiani, con una eterogenesi dei fini del tutto manierista, ribalta le sue premesse: l'astrattismo diventa per loro la sintassi per mettere in scena quelli che Paul Klee chiamava “gli invisibili”, le forze metafisiche che sostengono lo spirito umano, il suo lato divino²¹. Ipotesi questa che circolava negli ambienti comaschi specialmente per opera di uno strano personaggio, un napoletano trapiantato a nord sempre intento a fare lezioni sul valore spirituale dell'arte contrapposto al valore materiale della stessa, Franco Ciliberti²². Proprio Ciliberti fonderà con Terragni, che di fatto è l'editore e il grafico, una rivista alla fine degli anni

Saggi | Essays

125

Vesper | Materia-autore

and looking at us with the sad but understanding eyes of those who share a fatality. Gaunt faced, bundled in quilted jackets and motionless like scarecrows, they watch us walk past, without comprehending what are the big black boats that we tow, loudly breaking the silence that tastes of eternity. The most common and constant feeling of those fighting a war is nothingness: you are nothing, you know nothing, you see nothing, you have a past that escapes you, a present of survival, and a more than uncertain future.¹⁹

In his photos Terragni also portrays the timeless, defenceless population, and the ravages of the war, capturing the magnificence of the ruins, all as if suspending judgment. In the Seventies, Fossati wrote an essential analysis of that Italian lyrical abstraction of which Terragni was the most gifted artist. The title of the book is emblematic: *L'immagine sospesa* (The Suspended Image)²⁰. Terragni's photographs are indeed suspended in a hermetic atmosphere. That abstractionism that the avant-gardes had conceived as the innovative syntax of a new art now free of referent, in Terragni and in the best Italian artists reverses its premises with an utterly mannerist heterogenesis of ends: abstractionism becomes for

them the syntax to express what Paul Klee called 'the invisible', the metaphysical forces that support the human spirit and its divine side²¹. This hypothesis circulated in the Como areas especially through the work of a strange character called Franco Ciliberti²², a Neapolitan transplanted in the north always intent on giving lessons on the spiritual value of art as opposed to its material value. At the end of the 1930s Ciliberti would found alongside Terragni a journal called “Valori primordiali” (Primordial Values), of which the architect was in fact the publisher and graphic designer. Its only ever issue was outlandish and intriguing, beginning – in line with a trend typical of the avant-garde – with a manifesto. In it was expressed a concept which, from that moment on, would underlie Terragni's late poetics, clarifying the meaning of both his photographs and his astonishing last project, that of the *Cattedrale*, sketched when he was back in Italy: art as an instrument of transfiguration²³. The myth of the transfiguration owes much to the *Metamorphoses* sung by Ovid and, more generally, to Neoplatonic mysticism, and evidently finds its expression in the great Christian iconography. An often-forgotten fact that should be remembered is that Terragni, like all of the Como-based community of abstractionists in general, was a fervent Catholic: he

Trenta chiamata “Valori primordiali”. Della rivista uscirà un solo numero, strampalato e affascinante, che inizia, seguendo una moda tipica delle avanguardie, con un manifesto. In esso si esprime un concetto che da quel momento sosterrà la poetica dell’ultimo Terragni, che spiega il senso sia delle fotografie da lui scattate, sia il suo ultimo strabiliante progetto, quello della *Cattedrale*, da lui redatto al suo ritorno in Italia: l’arte come strumento di trasfigurazione²³. Il mito della trasfigurazione, che evidentemente deve molto a *Le Metamorfosi* cantate da Ovidio e più in generale alla mistica neoplatonica, trova la sua espressione nella grande iconografia cristiana. Va ricordato, fatto spesso dimenticato, che Terragni, come in generale tutti gli astrattisti comaschi, è un fervente cristiano: crede nella risurrezione del corpo e nella trasfigurazione mistica dello stesso nel Corpo di Cristo²⁴. Ritiene anche che l’astrazione sia non solo lo strumento con cui ciò che è materiale possa, proprio attraverso la stilizzazione astratta, elevarsi allo spirituale, ma anche che l’astrazione sia lo strumento per dare vita a uno stile capace di compendiare i precedenti. L’ipotesi è di uno dei più influenti filosofi e critici dell’epoca, anche lui non a caso di Como, Massimo Bontempelli, che firmerà con gli altri il manifesto in “Valori primordiali”²⁵. L’ipotesi bontempelliana parte da quegli artisti precedenti il naturalismo di Raffaello, come Giotto, Masaccio, Beato Angelico e Piero della Francesca. Le loro ieratiche rappresentazioni sono viste da Bontempelli come saggi di astrattismo, in cui le figure sembrano come asservite a un equilibrio astratto di pesi e misure, di linee e colori, che trasfigurano le stesse in una dimensione capace di evocare un *quid* spirituale che il naturalismo di Raffaello aveva perso per strada. Sono queste le premesse spirituali e iconografiche con cui considerare il progetto della *Cattedrale*: un progetto che racconta le aspirazioni di un mondo che la guerra estirperà alla radice²⁶.

Dopo aver avuto a settembre il battesimo del fuoco, in omaggio al lato del suo carattere spavaldo e futurista, Terragni chiede di essere spostato in prima linea, perché nelle retrovie “si ammuffisce”. Lodovico Belgiojoso, che lo incontra nel 1941, lo trova pimpante e di buon umore. Continua a chiedere a Zuccoli vestiario pesante e più che altro matite e colori per disegnare e dipingere “perché questo paese è di un interesse davvero singolare e sarebbe bello ritrovarselo, oltre che nella documentazione fotografica, anche in quella personale ed artistica”²⁷. I mesi di novembre e dicembre del 1941 passano sul Don abbastanza tranquilli. All’inizio dell’anno successivo iniziano a farsi sentire la stanchezza e la malinconia: la prospettiva di un altro inverno in Russia diventa insopportabile. Riesce comunque ad andare in missione a Bucarest da dove manda a Zuccoli una cartolina che raffigura un edificio moderno alla Mendelsohn, di quelli che Sartoris aveva collezionato nella sua enciclopedia sull’architettura funzionale²⁸. In seguito le lettere a Zuccoli si diradano, di positivo c’è che la prospettiva di un ritorno in Italia non è poi tanto lontana.

Valerio Paolo Mosco

126

Vesper | Author-Matter

believed in the resurrection of bodies and in their mystical transfiguration in the Body of Christ²⁴. He also believed that abstraction was not only the tool through which what is material can, precisely through abstract stylisation, rise to the spiritual, but also that it could breathe life into a style capable of condensing previous ones. This hypothesis was put forward by one of the most influential philosophers and critics of the time, himself from Como, Massimo Bontempelli, who, alongside others, would sign the manifesto of “Valori primordiali”²⁵. Bontempelli’s analysis focusses first on the artists whose work preceded Raphael’s naturalism, such as Giotto, Masaccio, Beato Angelico and Piero della Francesca. Bontempelli viewed their hieratic paintings as early instances of abstractionism, in which the figures appear dominated by an abstract balance of weights and measures, of lines and colours, which transfigure them into a dimension capable of evoking a spiritual quid that Rafael’s naturalism had lost. These are the spiritual and iconographic premises underlying the design for the *Cathedral*: a project that expresses the aspirations of a world that would be eradicated by the war²⁶.

After his baptism of fire in September, serving the bold and futuristic side of his personality, Terragni asked to be moved

to the front line, as he felt himself going ‘moldy’ in the rear. Lodovico Belgiojoso, who met him in 1941, found him buoyant and in a good mood. He continued to ask Zuccoli for heavy clothing and mostly pencils and colours to draw and paint, ‘because this country is of a truly singular interest and it would be nice to revisit it through photographic documents as well as by means of personal and artistic records’²⁷. The months of November and December 1941 went by in relative calm on the Don. However, at the beginning of the following year, tiredness and melancholy began to make themselves felt: the prospect of another winter in Russia became unbearable. Terragni still managed to go on a mission to Bucharest, from where he sent Zuccoli a postcard depicting a Mendelsohn-like modern building of the kind that Sartoris had gathered in his encyclopaedia on functional architecture²⁸. Subsequently the letters to Zuccoli became less frequent as, on the positive side, the prospect of returning to Italy was not so far away. Meanwhile, in the south the Wehrmacht had launched its attack of Stalingrad, a city that for Hitler had an obvious symbolic value. However, Stalingrad would resist throughout the summer and the autumn. While the Germans continued their fruitless siege undaunted, the Red Army implemented a plan that



Metafisica di una guerra. Fronte russo, luglio 1941 - gennaio 1943. | Metaphysics of a war. Russian Front, July 1941 - January 1943. Ph. Giuseppe Terragni. Courtesy Archivio Terragni.

Saggi | Essays

127

Vesper | Materia-autore

Intanto la Wehrmacht si lancia a sud all’attacco di Stalingrado, una città che per Hitler ha un evidente valore simbolico, ma Stalingrado resiste per tutta l’estate e l’autunno. Mentre i tedeschi continuano imperterriti nel loro infruttuoso assedio, l’Armata Rossa attua un piano che si rivelerà vincente: assediare gli assedianti, circondarli in una sacca senza uscita. Il 16 dicembre del 1942, quasi in contemporanea con la controffensiva di Stalingrado, l’Armata Rossa attacca il lungo fronte del Don dove sono disposte le truppe italiane, ungheresi e rumene. L’attacco è devastante anche perché i sovietici utilizzano questa volta le truppe corazzate contro le quali gli italiani sono inermi. In pochi giorni è la disfatta: tra il 16 e il 18 dicembre si consuma la tragedia del capitano Terragni. A quanto raccontato da Zuccoli, tra i primi ad accoglierlo in Italia, sembra che Terragni sia stato inviato in missione per rilevare alcune posizioni nemiche. Mentre svolge il suo lavoro si trova coinvolto in un aspro cannoneggiamento tra i sovietici e una posizione dove nel frattempo si è rifugiato. Non si sa se per continuare nella sua missione o se per fuggire alla catastrofe abbandona la posizione per poi ritornarvi e scoprire che tutti i componenti della stessa sono stati uccisi. Ritroviamo Terragni pochi giorni dopo ricoverato in alcuni ospedali da campo italiani: non si sa dove si sia rifugiato durante la battaglia e come abbia fatto a sopravvivere a temperature che arrivano a meno trenta gradi. Da lì manda alcuni stringati messaggi al fratello che si adopera per farlo tornare in patria: ci riesce e miracolosamente il capitano Terragni torna in Italia con un treno della Croce Rossa, evitando così la terribile ritirata che decima la gran parte di quel che rimane dell’ARMIR (Armata Italiana in Russia). Terragni viene ricoverato nell’ospedale da campo di Cesenatico, una struttura d'emergenza composta da tende sulla spiaggia. È molto turbato, in preda spesso ad attacchi di panico, ma è vivo e fisicamente in buona salute. Dopo poco gli viene concesso, dopo tre anni di impegno militare e due di guerra, il congedo illimitato. Nei primi giorni di febbraio, di notte, a causa dei bombardamenti alleati sempre più insistenti, il fratello Attilio e l’autista riportano Terragni a casa. Tutto sembra tranquillo, ma appena entrati nel patio di casa egli si avventa contro di loro; i due, aiutati da altri, riescono a stento a fermarlo. Data la situazione la famiglia decide di mandarlo in convalescenza a Olgiate Comasco presso l’altro fratello; nel frattempo viene presa una decisione fatale. Racconta Mario Radice:

Quando è tornato in Italia era trasfigurato: aveva visto e vissuto esperienze tremende... lui poi era convinto della vittoria, credeva che la guerra potesse essere vinta... era un po’ strano in tempi normali, figuriamoci di ritorno dalla Russia. I suoi amici si sono spaventati a vederlo così sconvolto; per me, che lo conoscevo bene, non era poi così alterato... anche il fratello Attilio era turbato a vederlo in quello stato. Attilio era andato in guerra a Rodi e lì aveva conosciuto l’inventore dell’elettroshock, il Prof. Cerletti di Pavia che nella sua clinica gli ha fatto una cura intensa di otto o nove sedute. Tutte le volte perdeva i sensi.²⁹

Valerio Paolo Mosco 128 Vesper | Author-Matter

would prove successful – to besiege and encircle the besiegers, leaving them no escape. On 16 December 1942, almost simultaneously with Stalingrad’s counter-offensive, the Red Army attacked the long front on the Don where Italian, Hungarian and Romanian troops were stationed. The attack was devastating as this time the Soviets used armoured troops, against which the Italians were defenceless. Defeat came in a matter of few days, and Captain Terragni’s tragic fate was written between 16 and 18 December. According to Zuccoli, who was among the first to welcome him back to Italy, it seems that Terragni was sent on a mission to detect some enemy positions. While carrying out his task, he found himself involved in a bitter cannonade between the Soviets and a post where he had taken refuge. Whether to continue his mission or to flee the catastrophe, Terragni left the post. When he returned to it later, he found that all the soldiers there had been killed. We can retrace him a few days later, hospitalised in some Italian field hospital: nobody knows where he took refuge during the battle, or how he managed to survive at

temperatures that reached minus 30 degrees. From the hospital he sent some succinct messages to his brother, who succeeded in orchestrating his repatriation. Captain Terragni’s miraculous escape was on a Red Cross train to Italy, thus avoiding the terrible retreat that decimated most of what was left of the ARMIR (the Italian army in Russia). He was admitted to the Cesenatico field hospital, an emergency facility consisting of tents on the beach. Distraught, often overcome by panic attacks, he was however still alive and physically healthy. Finally, after three years of military service and two years of war, he was granted unlimited leave. In the first days of February, at night, due to the increasingly insistent allied bombings, his brother Attilio and the driver took Terragni home. Everything seemed calm, but as soon as they crossed the threshold into the patio, he attacked them. The two barely managed to restrain him with the help of others. This state of affairs prompted the family to send him to Olgiate Comasco with his other brother in order to gain full recovery; in the meantime, a fatal decision was made. As Mario Radice recounted:

Nei sei mesi che Terragni passa a Como dopo il suo rientro lo vanno a trovare diverse persone come Raffaello Giolli e Alberto Sartoris allarmate del suo stato di salute mentale. Racconta Sartoris: “era tornato dalla Russia spiritualizzato”³⁰. E del tutto spirituale è l’ultimo progetto che Terragni redige dopo ben due anni che, per evidenti ragioni, non si dedicava all’architettura. Il progetto della *Cattedrale*, il cui prospetto sembra essere stato da lui ridisegnato pochi giorni prima la tragica fine, è uno dei pochi esempi nell’architettura moderna di trasfigurazione astratta. Nel prospetto si vedono nell’ordine: un podio classicheggiante, un grande telaio che contiene una vera e propria iconostasi con pannelli simili a quelli che Sironi avrebbe dovuto realizzare per il *Danteum* e dietro un enorme antro a iperbole. Quest’ultimo è come se si estrudesse nella profondità del corpo di fabbrica per culminare in un’abside anch’esso a iperbole, questa volta però a sviluppo verticale. In questo progetto Terragni compendia molti degli elementi che avevano caratterizzato la sua architettura negli anni Trenta: la figura a iperbole, sebbene meno complessa e più a forma di silos, era già comparsa nel progetto del 1932 anch’esso per una cattedrale. Ritroviamo il grande telaio araldico nel progetto per la Fiera di Milano e il podio schiacciato in gran parte dei progetti di edifici pubblici di quegli anni. Nella *Cattedrale* ritroviamo anche quello che può essere considerato il tema cardine del suo lavoro nella fase matura: la ricerca di un equilibrio, per certi versi classico, tra la forma paratattica data dalla sommatoria di elementi autonomi in relazione tra loro e la forma unitaria, compatta e assoluta. Il salto compiuto da Terragni in questo ultimo suo progetto non è dunque negli elementi che egli utilizza e neanche da come essi sono composti tra loro, ma nella loro trasfigurazione in un’atmosfera devozionale, in cui l’astrattismo dimostra tutte le potenzialità evocative di quella che potremmo definire, in termini neoplatonici, la quintessenza mistica. Il vedere le cose in un’altra maniera, in maniera spiritualizzata (ricordiamo che Sartoris racconta di un Terragni di ritorno dalla Russia “spiritualizzato” e Radice di un Terragni “trasfigurato”) è ribadito dal modo, del tutto inusuale per lui, di rappresentare il progetto: in maniera frontale, come fosse un’immagine sacra, come se fosse un’icona trasfigurata attraverso l’astrazione. Un’icona che poi è quella della Madonna della Misericordia, un’immagine devozionale ben nota sin dal Medioevo nel Lombardo-Veneto in cui la Vergine con il suo grande manto protegge accogliendoli i devoti bisognosi (come Terragni dopo la guerra) di protezione e misericordia. Va ricordato che, come testimoniato da alcune fonti, sembra che l’ingresso del Duomo di Milano fosse costituito da una grande nicchia aperta verso la piazza come il manto della Vergine della Misericordia. Iconografia, quella della Madonna della Misericordia, resa celebre dal famoso dipinto di Piero della Francesca, sospeso e ieratico, per non dire astratto³¹. Dopo la morte di Terragni l’astrattismo trasfigurante, da lui intuito,

Saggi | Essays 129 Vesper | Materia-autore

When he returned to Italy he was transfigured: he had witnessed and experienced horrific events... also, he had been convinced of the victory, he believed that the war could be won... He was already a bit odd in ordinary times, let alone when he came back from Russia. His friends were frightened when they saw him so disturbed; for me, who knew him well, he wasn’t that different... even his brother Attilio was troubled to see him in that state. Attilio had fought in Rhodes and there he had met the inventor of the electric shock, Prof. Cerletti of Pavia, who subjected him to an intense treatment of eight or nine sessions. He lost consciousness every time.²⁹

During the six months that Terragni spent in Como after his return, several people like Raffaello Giolli and Alberto Sartoris visited him, alarmed by his mental health state. In Sartoris’s words, “he had come back from Russia spiritualised”³⁰. Terragni’s last project, which he created after two years of design inactivity for obvious reasons, was indeed imbued with spiritual significance. The project for the *Cathedral* – whose drawing he seemingly reworked a few days before his sudden death – is a rare example of abstract transfiguration in modern architecture. The elevation drawing shows in order: a classic podium, a large frame containing a true iconostasis with panels similar to those Sironi should have created for the *Danteum*, and a hyperbolic shell behind. The latter appears as if extruded into the depth of the building to culminate in an apse also with hyperbola, this time however with a vertical development. In this project Terragni combines many elements that characterised his architectural style in the 1930s: the hyperbolic structure had already appeared in his 1932 project for a cathedral, albeit in a less complex and more silo-shaped version. The large heraldic frame can be retraced in his project for the Milan Fair, and the squat podium is featured in most public building projects of those years. In the *Cathedral* we also find what can be considered the key theme in the later phase of his research, that is, the achievement of a rather classic balance between the paratactic form given by the sum of autonomous elements in relation to each other and the unitary form, compact and absolute. Terragni’s development in his last project is therefore not in the elements he used, nor in their combination, but in their transfiguration into a devotional atmosphere, in which abstractionism reveals all the evocative potential of that which in Neoplatonic terms we might define the mystical quintessence. The architect’s

non avrà alcun seguito, si perderà al limite nella didascalica composizione astratta, spesso appiattita su uno stolto meccanicismo compositivo. Terragni, nell’immensità della steppa russa, nel dolore della sconfitta e della morte, concepisce quindi un’altra arte che spirtualizza la figura trasfigurandola nella sua quintessenza astratta: un’arte che ha il compito, prima di lui ipotizzato da Schopenhauer, di curare le afflizioni dell’uomo. Il percorso che Terragni compie come artista e come uomo negli ultimi anni si compendia nell’immagine ieratica della sua *Cattedrale* che trasfigura il suo dolore, e per estensione quello dell’umanità, in taumaturgica opera d’arte. Aveva scritto Nietzsche ne *La gaia scienza*: “Il grande dolore è l’estremo liberatore dello spirito”. È lui, il “grande dolore” che ci fa “bruciare come legna ancora verde” per giungere a qualcosa di assimilabile ad una verità ultima, alla sua insondabile essenza che di certo, continua Nietzsche, “non è detto ci renda migliori”, ma è sicuro ci renda maggiormente necessari a noi stessi: a noi stessi inevitabili³². Marcel Proust chiude la sua *Recherche* con un’apologia del grande dolore: attraverso questo ha potuto mettere nero su bianco la sua “vocazione”, ha potuto dar forma alla stessa e così “riconquistare il tempo perduto”³³.

Valerio Paolo Mosco 130 Vesper | Author-Matter

singular, spiritualised perspective (let us remember how Sartoris described Terragni returning from Russia ‘spiritualised’ and Radice spoke of a ‘transfigured’ Terragni) is confirmed by the uncharacteristic drawings he produced for the project, with the structure sketched frontally as if it were a sacred image, an icon transfigured through abstraction. It is a representation reminiscent of the iconic Madonna della Misericordia, a devotional image well known since the Middle Ages in the Lombardy-Veneto region, where the Virgin with her large mantle envelops and shelters the pilgrims in need of protection and mercy – like Terragni after the war. It should be noted that, according to some sources, the entrance to the Milan Cathedral consisted of a large niche opening onto the square like the mantle of the Virgin of Mercy. An iconography, that of the Madonna della Misericordia, made famous by Piero della Francesca’s renowned, hieratic and somewhat abstract painting³¹. After Terragni’s death, the transfiguring abstraction he had identified would have no following, lost as it were in didactic abstract composition often made insignificant by compositional automatisms. Amidst the immensity of the Russian steppe and the suffering aroused by defeat and death, Terragni conceived a different art that spiritualises the figure by transfiguring it into its abstract quintessence: an art whose task is, as theorised by Schopenhauer before him, to heal the afflictions of humanity. The path that Terragni took as an artist and as a man in his last years is summed up in the hieratic image of his *Cathedral*, which transfigures his suffering, and by extension that of humanity, in a thaumaturgical work of art. As Nietzsche wrote in *The Gay Science*, ‘only great pain is the liberator of the spirit’. It is ‘great pain’ that makes us burn like ‘green wood’ to reach something assimilable to ultimate truth, to its unfathomable essence, which Nietzsche doubts may ‘force us’, but certainly makes us more necessary to ourselves: inevitable to ourselves³². Marcel Proust ends his *recherche* with an apology of great suffering, which allowed him to put his ‘vocation’ on paper, enabling him to give it shape and thus ‘recovering lost Time’³³.

1 Le lettere in questo saggio citate, come anche le fotografie e i disegni, provengono dall’Archivio Terragni di Como. Si ringrazia Attilio Terragni per la disponibilità e la gentile concessione. | The letters quoted in this essay alongside the photographs and drawings are kept in the Archivio Terragni in Como. We express our gratitude to Attilio Terragni for generously allowing consultation and reproduction.

2 Per quel che riguarda la corrispondenza tra Giuseppe Terragni e Luigi Zuccoli, come anche per quel che riguarda le testimonianze di quest’ultimo sugli ultimi anni di vita di Terragni, si veda | Regarding Giuseppe Terragni’s correspondence with Luigi Zuccoli as well as the latter’s testimony concerning Terragni’s last years, see L. Zuccoli, *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro Giuseppe Terragni*, a cura di | edited by L. Lanini, Libria, Melfi 2015; si veda anche | see also E. Terragni, *Gli anni della guerra nel carteggio di Giuseppe Terragni*, in G. Terragni, *Opera completa*, a cura | edited by G. Ciucci, Electa-Mondadori, Milano 1996, pp. 280-293.

3 E. Terragni, *Casa Giuliani-Frigerio*, in G. Terragni, *Opera completa*, cit., pp. 584-593.

4 Lettera di | Letter by Giuseppe Terragni a | to Mario Cereghini del | dated 01/06/1939, citata in | quoted in P. Nicoloso, *Lingeri e Terragni*, in C. Baglione, E. Susani (a cura di | eds.), *Pietro Lingeri*, Electa-Mondadori, Milano 2004, p. 65.

5 La lettera di riavvicinamento di Pagano e Terragni è datata 08/08/1940 | The letter of rapprochement of Pagano and Terragni is dated 08/08/1940 (Archivio Terragni). Per quel che riguarda i complessi rapporti tra i razionalisti italiani e il regime, si veda | As regards the complex relations between the Italian rationalists and the regime, see G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989. In generale sui rapporti tra Terragni, Pagano e Piacentini, si veda | In general about the relations between Terragni, Pagano and Piacentini, see P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari, Udine 2018.

6 G. Ciucci, *La Casa del fascio al Portuense-Monteverde*, in G. Terragni, *Opera completa*, cit., pp. 594-602.

7 A. Terragni, *Casa Vietti e ristrutturazione del quartiere La Cortesella*, in G. Terragni, *Opera completa*, cit., pp. 603-607.

8 G. Terragni, *Discorso ai comaschi*. Bozza originale per | Original draft for “L’Ambrosiano” del | dated 01/03/1940, in E. Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo*, Dedalo Edizioni, Roma 1980, pp. 45-52. Nelle stesse pagine citate è presente la breve risposta di Bottai a Terragni. | Bottai’s brief reply to Terragni is mentioned in the same pages.

9 Per il congedo si muove anche l’amico Valdameri che, un mese prima dell’entrata dell’Italia in guerra, scrive ad un ufficiale una lettera in cui ribadisce l’importanza di continuare il progetto del *Danteum*, si veda | His friend Valdameri also took steps to facilitate his leave. A month before Italy entered the war, he wrote a letter to an officer in which he reiterated the importance for the architect to continue his *Danteum* project, see T. Schumacher, *The Danteum*, Princeton Architectural Press, New York 1997, p. 160.

10 Per quel che riguarda | About *Autoritratto*, si veda | see P. Fossati, *Il pittore: ufficiale gentiluomo*, in G. Terragni, *Opera completa*, cit., pp. 105-111.

11 Vanno a trovare Terragni, al suo ritorno dalla campagna di Russia, Sartoris, Frette, Bardi e Giolli. A quanto riferisce Antonino Saggio, Frette racconta che il “suo sorriso era mutato, era velatissimo”, si veda | Sartoris, Frette, Bardi and Giolli all went to see Terragni after he had returned from the Russian Campaign. According to Antonino Saggio, Frette remarked that ‘his smile had changed, it was extremely veiled’, see A. Saggio, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 86. Racconta invece Raffaello Giolli, che poco tempo dopo essere entrato nella Resistenza verrà ucciso, che Terragni “sembrava invaso da manie di persecuzione” | Differently Raffaello Giolli, who would be killed shortly after joining the Resistance, described Terragni as ‘seemingly tormented by delusions of persecution’, in R. Giolli, *Modiano-Terragni-Cattaneo*, in “Casabella-Costruzioni”, no. 191-192, 1943, p. 43, citato in | quoted in G. Terragni, *Opera completa*, cit., p. 70.

12 Racconta Zuccoli, che è il primo che lo va a trovare al suo rientro in Italia nell’ospedale militare di Cesenatico, di averlo trovato confuso e prostrato, racconta anche come l’ufficiale con cui Terragni condivideva la tenda gli avesse nascosto la pistola temendo un suo gesto avventato. Le parole con cui Terragni si rivolge a Zuccoli sono indicative: “Va via subito! Non restare vicino a me: io sono un disertore e sarò fucilato.” | Zuccoli, who was the first to visit him in the military hospital of Cesenatico after his return to Italy, found him confused and prostrate, according to his testimony. He also recounted how the officer with whom Terragni shared the tent had hidden the gun from him, fearing a rash gesture. The words with which Terragni addressed Zuccoli are indicative: ‘Leave right now! Don’t stay close to me: I’m a deserter and I’ll be shot.’ Si veda | See L. Zuccoli, *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro Giuseppe Terragni*, cit., p. 60.

13 M. Radice, *Il mio amico Giuseppe Terragni. Intervista a Mario Radice*, a cura di | edited by F. Cajani, citato in | quored in A. Saggio, *Giuseppe Terragni*, cit., p. 87. Testimonianza che coincide con quella di Luigi Zuccoli. Per avere un’accurata ricostruzione della vicenda e delle diverse testimonianze, si veda | This report coincides with Luigi Zuccoli’s. For an accurate account of this event and of the different testimonies, see L. Lanini, *Commento*, in L. Zuccoli, *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro Giuseppe Terragni*, cit., pp. 150-155.

14 Diverse sono le testimonianze sul carattere di Terragni. Tra le tante da ricordare quella di Mario Radice e di Alberto Sartoris | There are several first-hand accounts of Terragni’s personality. Among the many worth mentioning are Mario Radice’s and Alberto Sartoris’ (nel | in *Catalogo della Prima mostra commemorativa di Giuseppe Terragni*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, Salone del Broletto, 27/07 - 01/08/1949), oppure quelle di | and those by Ignazio Gardella, Ico Parisi, Alberto Sartoris e | and Luigi Vietri in G. Terragni, *Opera completa*, cit., pp. 7-17.

15 G. Terragni, *Discorso ai comaschi*. Bozza originale per | Original draft for “L’Ambrosiano” del | dated 01/03/1940, in E. Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo*, cit., pp. 45-52.

16 L. Zuccoli, *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro Giuseppe Terragni*, cit., pp. 59-68.

17 Archivio Terragni, agt 967, 30/09/1941.

18 Gli spostamenti in Russia di Terragni sono ricostruiti, attraverso la sua corrispondenza, in | Terragni’s movements in Russia are pieced together through his correspondence by E. Terragni, *Gli anni della guerra nel carteggio di Giuseppe Terragni*, cit., pp. 281-290.

19 F. Gualdoni (a cura di | ed.), *Ico Parisi: le architetture*, catalogo della mostra | exhibition catalogue F. Gualdoni, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990, p. 58.

20 P. Fossati, *L’immagine sospesa*, Einaudi, Torino 1971.

21 Per quel che riguarda l’astrattismo lirico, si veda | About lyrical abstractionism, see N. Vernizzi, *Razionalismo lirico. Ricerca sulla pittura astratta in Italia*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1994.

22 F. Ciliberti, *Storia degli ideali*, a cura di | edited by E. Di Raddo, Archivio Cattaneo, Cernobbio 2003. Si veda anche | See also F. Ciliberti, *Un teosofa tra i razionalisti*, Archivio Cattaneo, Cernobbio 2006.

23 V.P. Mosco, *Astrattismo lirico sub specie lucis*, in L. Zuccoli, *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro Giuseppe Terragni*, cit., pp. LXXXIII-C.

24 Tra i primi a comprendere l’importanza della fede cristiana nell’opera e nella vita di Terragni è | Among the first to appreciate the significance of the Christian faith in Terragni’s life and work was Paolo Portoghesi, in P. Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento*, Edizioni Dedalo, Roma 1988, p. 357. Si veda anche | See also P. Portoghesi, *La fede in Terragni*, in A. Artioli, G. Borellini (a cura di | eds.), *Giuseppe Terragni. Materiali per comprendere Terragni e il suo tempo. Vol. II*, Beta-Gamma, Viterbo 1994, p. 25-44, a cui si aggiunge | and also M. Dezzi-Bardeschi, *La conversione di Terragni*, in *ibid.*, pp. 17-22.

25 M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull’arte*, Abscondita, Milano 2006.

26 V.P. Mosco, *L’ultima cattedrale*, Sagep, Genova 2015.

27 Archivio Terragni, documento | document 939 (lettera del | letter dated 12/09/1941) a | to Luigi Zuccoli.

28 A. Sartoris, *Gli elementi dell’architettura funzionale*, Hoepli, Milano 1932.

29 A. Maugeri, *Una conversazione con Mario Radice. Intervista di Angelo Maugeri*, Roberto Cantiani, Como 1986, p. 28.

30 A. Sartoris, *Presenza di Giuseppe Terragni*, in *Catalogo della Prima mostra commemorativa di Giuseppe Terragni*, cit., p. 16.

31 R. Longhi, *Piero della Francesca*, Abscondita, Milano 2017.

32 F. Nietzsche, *La gaia scienza e gli idilli di Messina*, Adelphi, Milano 2013, pp. 31-32; En. tr. *The Gay Science*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 6.

33 M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano 2011, pp. 255-257; En. tr. *Time Regained*, in M. Proust, *In Search of Lost Time*, Centaur Edition, London 2016, vol. VI, p. 2566.

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions
and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca
Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Massachusetts Institute of Technology
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irazábal, Pontificia Universidad Católica de Chile
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Comera, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università
della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Inés Moisset, Universidad Católica de Córdoba
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giorgia Aquilar, Giulia Bersani, Noemi Biasetton, Giovanni Carli,
Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Alessia Franzese,
Elisa Monaci, Arianna Mondin, Andrea Pastorello, Alberto Petracchini,
Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
JustVenice
Per quanto riguarda le citazioni all'interno dei contributi laddove
non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di JustVenice. |
The citations in this journal are translations by JustVenice, unless
otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

Editore | Publisher
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)
Italia | Italy € 25 Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any
further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria |
Journal of Architecture, Arts & Theory

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018 - Finanziamento Miur

Contatti | Contacts
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it
www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019
del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

Autori | Authors
Andreas Angelidakis, *Architect*, Athen.
Mieke Bal, *Professor Emerita in Literary Theory* at the University
of Amsterdam.
Piotr Barbarewicz, *professore associato in Composizione architettonica
e urbana*, Università degli Studi di Udine.
Olivo Barbieri, *artista*, Carpi.
Francesco Bergamo, *docente e assegnista di ricerca*, Università Iuav
di Venezia.
Ignacio Borrego Gómez-Pallete, *Professor in Architectural Representation
and Design*, TU Berlin.
Irene Cazzaro, *dottoranda in Architettura e culture del progetto*, Alma Mater
Studiorum-Università di Bologna.
Pippo Ciorra, *professore ordinario in Composizione architettonica e urbana*,
Università degli Studi di Camerino.
Clinicaurbana (Matteo Sartori, Valentino Nicola, Riccardo Miorio,
Elena Salvador), *studio di architettura*, Treviso.
Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, *architetto*, Vittoria.
Andrea Gritti, *ricercatore in Composizione architettonica e urbana*,
Politecnico di Milano.
Dominic Huber, *Author and Scenographer*, Zürich.
Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, *Author and Movie Director*, Berlin.
Alice Leroy, *Associate Professor in Cinematographic Studies*, Université
Paris-Est Marne-la-Vallée.
Luigia Lonardelli, *curatrice MAXXI Museo nazionale delle arti
del XXI secolo*, Roma.
Rafael Lorentz, *dottorando in Composizione architettonica e urbana*,
Università Iuav di Venezia.
Sandro Marpillero, *Adjunct Associate Professor in Architecture and Urban
Design*, Columbia University.
Nicolas Martino, *giornalista*, Roma.
Valerio Paolo Mosco, *professore associato in Composizione architettonica
e urbana*, Università Iuav di Venezia.
Jonathan Pierini, *graphic designer e direttore dell'Isia Urbino*.
Marko Pogacnik, *professore ordinario in Storia dell'architettura*, Università
Iuav di Venezia.
Philippe Rahm, *Associate Professor in Architecture*, École nationale
supérieure d'architecture de Versailles.
Gundula Rakowitz, *professore associato in Composizione architettonica
e urbana*, Università Iuav di Venezia.
Eduardo Roig, *Associate Professor in Architectural Graphic Expression*,
Universidad Politécnica de Madrid.
Francesco Urbano Ragazzi (Francesco Urbano, Francesco Ragazzi),
duo curatoriale, Milano.
Eric Vautrin, *Dramaturg* of the Théâtre Vidy-Lausanne.

I disegni a | Drawings at pp. 70-71, 90-91 sono della redazione |
are by the Editorial Staff.

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti
a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review)
ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste
nelle aree non bibliometriche, ad eccezione dei testi presenti nelle
rubriche Citazione, Insetto e Racconto. | All published contributions
are submitted to a Double-Blind Peer Review process according with
Anvur Legislation of journals rating in "not bibliometric" scientific
fields, except for the sections Quote, Extra and Tale.

ISBN 978-88-229-0478-2
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di maggio 2020 da | Printed on May 2020
by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC)

VESPER No. 2

AUTHOR-MATTER

