

3. Como tra eclettismo e razionalismo

(a cura di Alberto Longatti)

*Le città si riconoscono al passo. Come gli uomini*¹

3.1. Volto e maschere della città

Alla fine del Settecento, Como subiva più che mai l'influenza di Milano, anche nella metamorfosi urbana operata dalla riforma neoclassica. I motivi sono più d'uno. In primo luogo c'era il desiderio di captare almeno un riflesso dell'idea di "magnificenza civile" che Carlo Cattaneo conferiva alla Milano del Piermarini e della sua scuola², come un attestato di benemerita per lo sforzo di abbinare il bello con l'utile organizzando in schemi proporzionali, simmetrici, gli elementi architettonici. Neoclassicismo inteso su scala urbana, per riportare ordine nel disordine dei quartieri: ma ancora di più richiesto dall'edilizia privata per riscattare dalla mediocrità le dimore signorili, convenientemente sovradimensionate, alte, ampie quanto bastava ad ostentare l'agiatezza degli abitanti. La nuova architettura, così nobilmente ispirata da modelli di antico splendore ellenico, era attraente proprio perché monumentale³.

Milano aveva creato la sua acropoli, moltiplicando edifici pubblici, teatri, splendidi e austeri palazzi privati. Gli aristocratici ed i ricchi borghesi che usufruiscono di questo compendio di "magnificenza civile" guardano a Como e al suo lago da lontano, come una sempre gradevole residenza estiva: non un'altra città, ma un luogo ameno per le vacanze. Fra gli architetti chiamati per progettare un'adeguata "dimora di delizia" uno in particolare diventa il referente preferito della clientela comasca, il ticinese Simone Cantoni (1739-1818), che si era smarcato dal dominio del Piermarini e di quanti collaborarono con lui negli incarichi ufficiali, come l'Albertolli e il Pollack, riuscendo proprio per questa indipendenza ad ottenere un intenso rapporto con la committenza privata.

Il marchese Innocenzo Odescalchi, un Arcade dalla cultura vicina all'illuminismo, affidò nel 1782 al Cantoni l'incarico di costruire una sontuosa villa nel Borgo Vico e di ristrutturare nel contempo il suo palazzo cittadino: due residenze, una per i contatti con la vita cittadina, l'altra come sede di rappresentanza della casata nobile, di convito, di godimento della natura⁴. Un esempio che viene seguito da altri, molti altri facoltosi. La fascia a lago dell'area suburbana, che già in passato si era segnalata per l'insediamento del museo/pinacoteca di Paolo Giovo dedicato agli "uomini illustri", diventa ben presto una passerella per una collana di palazzi, con approdo privato a lago, che talora correggono con un sovrappiù decorativo o qualche ricciolo barocco il rigoroso impianto neoclassico del Cantoni. Sono tutte dimore di aristocratica eleganza, che recano, anzi ostentano ponendosi a confronto in una specie di gara, firme di architetti famosi, il Pollack, il Canonica, il Cagnola, il Soave. Un fervore edilizio che non ha soste, nell'era del governo austriaco, della riscossa napoleonica e poi della restaurazione e poi ancora, prolungandosi nell'Ottocento. Quella riva occidentale finirà per diventare un'appendice della città, pur mantenendo la riservatezza di dimore ad uso esclusivo di privilegiati, come lo strascico di un abito di gala⁵.

Ma l'adozione del monumentalismo neoclassico non si limitò ai palazzi signorili "extra moenia", penetrò nel tessuto stesso dell'abitato urbano, dando un'impronta globalizzante alle case di una delle vie più importanti in Contrada di Porta Nuova, che prese poi il nome del più illustre degli uomini nato proprio in una di quelle case: Alessandro Volta. La zona era particolarmente appetibile nel mercato immobiliare rinsanguato dalla buona amministrazione Teresiana perché offriva aree edificabili e, nel lato esposto a ovest, aveva anche spazi a verde lungo le mura di cinta della città. La situazione migliore era appunto quella protetta dalle mura, dando la possi-

¹ Robert Musil (*L'uomo senza qualità*).

² Luciano Patetta (a cura di) "L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848", Electa, Milano 1978, p.6.

³ Corrado Gavinelli, "Eclairait Milan", op. cit. p. 9: "Progetti e realizzazioni del Piermarini confermano la vocazione retorica e magniloquente nella città, che dimensionalmente si stempera e si adatta secondo i temi edilizi, ma sostanzialmente ricerca una propria impostazione". Nel saggio, l'autore distingue opportunamente questo aspetto architettonico monumentale dalla pianificazione urbanistica, concepita come "occasione o campo di articolazione spaziale" delle stesse architetture, operando un'opposizione "complementare tra volumi solidi del costruito e aree aperte delle infrastrutture".

⁴ V. Nicoletta Ossanna Cavadini, *Villa Olmo*, Electa, Milano 2002.

⁵ N. Ossanna Cavadini, op. cit. p.10: "Il desiderio di possedere una residenza suburbana ove rifugiarsi dalla calura estiva, dedicandosi agli otia umanistici, faceva parte di una forma di autoriconoscimento sociale della classe aristocratica che avrà a Como nell'epoca neoclassica la sua massima espressione nelle ville edificate nella zona denominata Borgo Vico".

bilità di costruire case a corte, con giardini interni, che replicavano il tessuto cellulare della *domus* romana con i suoi “*atrium*” e “*peristylum*”. La sintassi neoclassica disponeva colonnati che inquadravano i giardini interni e distribuiva frontoni, lesene e cariatidi sulle fronti delle case, che spesso, per acquisire le dimensioni necessarie al nuovo impegnativo ordine architettonico, dovevano accorpare più unità adiacenti, vecchie e malandate eredità della crisi economica del secolo XVIII. Fu allora che l’esperienza e l’abilità del Cantoni ebbero modo di farsi valere anche in questa impresa di aggiornamento e di recupero edilizio, adattando e trasformando palazzi pubblici come il Liceo Classico, ricavato da un ex convento, o i palazzi privati dei Raimondi e dei Muggiasca.

I progetti dell’architetto ticinese sono sempre all’altezza della sua fama, per nitore di proporzioni ed ingegnose soluzioni tecniche. Ma altri architetti, meno dotati, hanno risolto in modo più semplicistico il compito loro richiesto, risolvendolo con l’applicare a strutture edilizie già esistenti una nuova facciata alla moda, una copertura, un’immagine esterna nobilitante, che spesso faticava a trovare il pur necessario collegamento funzionale con i locali interni. Il riassetto delle rinnovate fronti comportava l’allineamento degli edifici e quindi l’andamento, il “passo” rettilineo della strada, scongiurando l’abitudine medioevale di distinguere la proprietà degli edifici diversificandoli per altezza o per posizione. Si eliminava o si nascondeva la fisionomia originaria degli edifici, la loro stratificazione secolare, agendo in questo modo unificante, applicando cioè indiscriminatamente la “mascheratura” neoclassica. Nella cosmesi architettonica ricadde anche la tormentata e più volte rimaneggiata chiesa di Sant’Eusebio dalle lontane origini (sec. XII, a tre navate) con l’apposizione di un pronao a sei colonne ioniche su disegno dell’arch. Biagio Magistretti (1830).

Nel 1808 venne costituito anche un organo di certificazione, la Commissione di Ornato, incaricata di verificare che tutti i progetti di ricostituzione delle facciate fossero conformi ad un non meglio identificato “buon gusto”, sorvegliando che non vi fossero deviazioni dal corretto impiego del formulario neoclassico. Della Commissione fu chiamato a far parte anche Alessandro Volta, che accettò di buon grado. Ma non fu lui a dare l’assenso al ripristino della fronte della sua abitazione natia (che in vita aveva provveduto ad ampliare annettendo un edificio laterale di proprietà Raimondi), lasciando questo onere agli eredi: ed essi, proprio in seguito alle ripetute prescrizioni correttive della Commissione, finirono con l’indebitarsi e vendere il palazzo avito⁶. L’organo comunale di controllo assunse compiti più determinanti dopo l’adozione nel 1854 del piano regolatore dell’ing. Carcano, divenendo di fatto una Commissione edilizia con diretta influenza sulla trasformazione progressiva dell’abitato, del modo di vivere della gente comune: non più unicamente una cattedra di codici morfologici, di precettistica applicativa del “decoro” di antica ascendenza, ad uso dei possidenti. Ma non perse questa prerogativa di Revisore del “buon gusto”, sia pure sottomettendola a criteri di natura più specificamente urbanistica, nemmeno quando la moda del neoclassicismo si affievolì, innestandosi sulla più flessibile e varia tendenza eclettica. Non è certo per caso che il più qualificato esponente del nuovo corso di fedeltà all’antico, l’arch. Federico Frigerio, fosse chiamato nel Novecento a completare, con addobbi e decorazioni “*in stile*”, palazzi proprio in via Volta, regno dell’accademismo neoclassico.

3.2. Il Foro neoantico attorno al Duomo

Attorno al Duomo (banca Commerciale, Vescovado, S.Giacomo ecc.) Federico Frigerio (1873-1959), laureatosi architetto-ingegnere al Politecnico e professore di disegno architettonico a Brera dominò l’edilizia signorile comasca fino al 1932, quando decise, a 59 anni, di uscire dall’agone professionale per dedicarsi solo agli studi archeologici ed all’astronomia, di cui era appassionato cultore. Nove anni prima di morire, diede alle stampe la ricerca di gran parte della sua esistenza, un ponderoso volume sul Duomo e il Broletto⁷ in cui scandagliava ogni particolare del monumento religioso fornendo anche una preziosa documentazione fotografica, realizzata da lui stesso con l’assistenza tecnica di Riccardo Piatti, uno dei più qualificati fotografi del periodo.

⁶ Sulle vicende di Casa Volta cfr. Stefano Della Torre, “*La casa dei Volta in Como e i suoi restauri ottocenteschi*”, in “*Conferenze voltiane*”, Raccolta Storica della Società Storica Comense, vol. XIII, 1978, pp.17-38.

⁷ Federico Frigerio, “*Il Duomo di Como e il Broletto*”, Cesare Nani ed., Como 1950. Sull’apparato fotografico del volume, v. Fabio Cani e Darko Pandakovic, “*Il Duomo di Como nelle fotografie di Federico Frigerio e Riccardo Piatti*”, Alessandro Dominioni ed., Como 2004. Cfr. anche Fabio Cani, “*Costruzione di un’immagine. Como e il Lario nelle raffigurazioni storiche dal Medioevo al Novecento*”, Nodolibri, Como 1993. Dello stesso autore “*Como e la sua storia. L’immagine storica*”, Nodolibri, Como 1993.



Uno scorcio di via Volta.

Milanese d'origine, devoto allievo di Camillo Boito al Politecnico e intimo amico di Luca Beltrami, autorevoli "guru" lombardi del restauro storico, ascoltò con diligenza le dotte lezioni di Paolo Landriani, scenografo neoclassico, e apprese i segreti formali dell'arte antica da Lodovico Pogliaghi, maestro nel definire graficamente i modelli bizantini, rinascimentali, barocchi di pittura, scultura, architettura. A Como venne nel marzo 1897, chiamato dai fratelli Luigi e Pietro Baragiola in seguito alla raccomandazione di un altro celebre architetto, Gaetano Moretti, per arricchire con un fastoso apparato decorativo, esteso dalle finestre all'ultimo piano alla tettoia a ventaglio sopra l'ingresso posteriore fino ad elementi di arredo nei saloni, il palazzo del Grand Hotel Plinius progettato dall'ing. Giuseppe Salvioni. Quell'albergo, concepito con un lusso da Belle Epoque, fornito di attrezzature modernissime per un *comfort* da categoria superiore, dotato anche di un ascensore alimentato da una propria centrale idroelettrica quando a Como l'illuminazione stradale era ancora in gran parte a gas ⁸, rappresentò uno dei punti di forza dell'ampia dislocazione di infrastrutture turistiche che coronava il programma delle manifestazioni voltiane del 1899.

Fu allora che Como, "piccola fiera tessitrice" come la esaltò il Fogazzaro, seppe imporsi all'attenzione mondiale organizzando la grandiosa Esposizione Voltiana, con i padiglioni lignei, arsi da un incendio e ricostruiti in un mese di febbrili lavori. Progettista dei padiglioni e delle apparecchiature espositive fu l'ingegner Eugenio Linati (1836-1929), che ricorse alla sua cultura eclettica bilanciata fra medioevalismo, neoclassicismo e barocco per disegnare un compendio di organismi attrattivi spiccatamente fieristici, quali torrioni a forma di pila voltiana, fontane luminose, vetrine e chioschi ornati da pilastri e addobbi e cascate di festoni: un'ambientazione che riprendeva, sia pure in scala minore, gli stand allestiti dall'*Exposition Universelle* del 1889 a Parigi ⁹. Il Frigerio coadiuvò il Linati in questa occasione, mentre partecipava con Salvioni alle finiture del Plinius: e queste sue apprezzate prestazioni costituiscono il biglietto da visita più persuasivo per imporsi quale artefice di un'architettura storicistica particolarmente raffinata per sensibilità estetica e vasti riferimenti culturali. Divenne perciò il professionista più richiesto da una committenza altolocata per residenze signorili o cappelle funebri, ma anche da amministratori civici ed ecclesiastici per il restauro stilistico di monumenti (lui preferiva definirlo "ripristino" ricostruttivo, con gli eventuali "complementi stilistici" caldeggiati da Viollet-le-Duc). Si contano, in

⁸ Cfr. Fabio Cani e Gerardo Monizza, "Como e la sua storia. La città murata", Nodolibri 1993, pp. 54-56 e Alberto Longatti, "Lo spazio instabile. Dal porto di Como alla piazza Cavour", Pifferi ed., Como 1998, p.36. Una scheda storico-descrittiva di M.A. Crippa sul Plinius e i contigui Bagni termali Terminus è in AA.VV. "L'idea del lago - Un paesaggio ridefinito: 1861-1914", cat.mostra, Como 1984, p.89.

⁹ Sull'Esposizione Voltiana del 1899 ampie notizie e fotografie sono rintracciabili nei numeri del settimanale edito nell'anno della manifestazione, raccolti poi nel volume "Como e l'Esposizione Voltiana", Tipografia Cooperativa Comense, 1899; ristampa anastatica a cura della Famiglia Comasca, con introduzione storica in supplemento, Como 1997.

poco più di trent'anni di attività nel Comasco, almeno un centinaio di suoi interventi, di cui una cinquantina compiuti nell'ambito cittadino.

Ogni edificio per lui era un'occasione per cimentarsi in un compendio di citazioni storiche, di ibridazioni stilistiche, interpretate tuttavia con gusto sorvegliato e un inconfondibile tocco di personale inventiva, malgrado si definisse, con modestia e garbata ironia, un "passatista", anzi, addirittura riduttivamente "un copista" al quale si doveva riconoscere soltanto – sono parole sue - "il dono di gustare le cose belle e grandi degli altri"¹⁰. Di tale "dono" gli piacque sempre avvalersi anche per le sue abitazioni, circondandosi di repliche del patrimonio di oggetti e immagini, suppellettili, mosaici, sculture appartenente ad un passato degno di ammirazione, se non di venerazione, per un'idea di Bellezza senza tempo da condividere con altri capaci di intenderne il fascino. Come un nobiluomo rinascimentale, al pari del setaiolo/artista Guido Ravasi, per il quale costruì la villa di Cardina secondandone di buon grado il piacere estetizzante per le reviviscenze storiche¹¹.

L'adozione imitativa di fogge appartenenti a diverse civiltà del passato, con un occhio di riguardo per i secolari fasti dell'arte italiana, classificabile entro la tendenza della "composizione stilistica" dell'eclettismo, andrebbe nei suoi riguardi corretta con un altro principio esecutivo, che mira a evidenziare nella forma la destinazione d'uso di ogni edificio. Si può parlare quindi per lui di uno "storicismo tipologico", che lo orienta nelle scelte, transitando dal Medioevo al Rinascimento al Barocco quando doveva operare su edifici diversamente caratterizzati senza obbligarlo comunque a riprodurre con assoluta fedeltà i prototipi d'occasione ma in qualche modo personalizzandone i pregi, o meglio, opponendo l'autoreferenziale dignità architettonica, la manuale perfezione realizzativa ai meccanismi ripetitivi dell'era industriale¹². Non si sottraeva peraltro dall'adottare tutti i contributi del progresso tecnico nella costruzione, con particolare riferimento alle strutture portanti di cemento armato, celandoli nell'involucro simil-antico.

La volontà di onorare idealmente i modelli storici nelle loro peculiarità formali diventava più obbligante, secondo questa linea di condotta, allorché in prossimità o a ridosso delle aree edificabili esistevano già monumenti da salvaguardare. In tal caso, rispettando un criterio adottato dall'urbanistica ottocentesca in Europa e altrove (Vienna, Berlino, Barcellona, Firenze, Roma ecc.) intorno al monumento era opportuno creare uno spazio di rispetto, consentendo una maggiore sua visibilità. Il risultato si otteneva mediante il riallineamento delle strade convergenti e l'apertura di nuove piazze. Ancor meglio sarebbe stato, secondo l'opinione di architetti che, come il Frigerio, coltivavano il filologico recupero di un antiquariato di elevata qualità, completare il riassetto del teatro urbano indirizzato sul monumento da valorizzare con una corona di edifici tali da assecondarne le caratteristiche, evitando dissonanze. Una misura adottabile particolarmente per il più significativo e imponente monumento cittadino, religioso e civile insieme, la cattedrale. In precedenza, si era provveduto, dapprima in previsione e quindi in conseguenza dell'interramento del porto, divenuto piazza nel 1871 (l'attuale piazza Cavour), di creare "un andito nuovo"¹³ fra piazza del Duomo, dominata dal Duomo e dal Broletto, e il lago. L'architetto Gaetano Bariggi, vincitore di un apposito concorso, avrebbe dovuto progettare due edifici, uno, in stile medioevale, a chiusura della piazza San Giacomo, l'altro, in stile "bramantesco", lungo la nuova arteria di giunzione fra il lago e piazza del Duomo. Solo quest'ultimo venne poi realizzato, la via Plinio, con una fronte a portico inclinata per favorire un cannocchiale di vista sulla cattedrale, seguendo i suggerimenti di Luca Beltrami. Nel contempo si avviò un radicale piano di restauro del Broletto, incaricando dapprima il duo Linati-Moretti ed infine lo stesso Frigerio, che provvede allo smontaggio e alla ricostruzione della torre del Broletto (1927). È lui che infine prende in mano saldamente le redini organizzative del rifacimento del "foro" cittadino: è lui che si prende cura dei restauri del Duomo correggendo lo strapiombo della facciata, che abbatte il gruppo di fabbricati accanto alla torre del Broletto eliminando una bottega a pianoterra e contestualmente costruisce la nuova sede della Banca Commerciale (1924-26). Ancora, è sempre lui che ripristina, nel senso proprio del termine, l'intero complesso del Vescovado con successivi interventi (1924-1931), che riadatta le facciate dei fabbricati che frangono il Duomo al di là della piazza, che riporta alla luce le basi delle colonne nel portico del Broletto, che

¹⁰ Da una relazione tenuta al Rotary Club di Milano il 2 dicembre 1947 (testo dattiloscritto allegato al Bollettino rotariano n.46).

¹¹ Cfr. Guido Ravasi, "Sotto il faggio rosso di Cardina", Cavalleri, Como 1944 p. 206. Riferimenti alla villa si trovano anche in Margherita Rosina e Francina Chiara (a cura di), "Guido Ravasi, il signore della seta", Nodolibri, Como 2008.

¹² Sulla storia e le tipologie dell'eclettismo cfr. Luciano Patetta, "L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli", Maggioli ed., Segrate 2008, Loretta Mozzoni e Stefano Santini, "Architettura dell'eclettismo: il rapporto con le arti", Liguori, Napoli 2007. Cfr. anche l'introduzione di L. Patetta del volume "L'architettura dell'eclettismo: la diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo", a cura di L. Mozzoni e S. Santini, Liguori, Napoli 1999.

¹³ L'appellativo venne dato da Cesare Cantù nella sua "Storia della città e della diocesi di Como", 1856, aggiungendo che si trattava di un'opera "architettata con grave costo e grande appariscenza".

realizza il palazzo della Banca di Sconto in via Vittorio Emanuele, l'altra via che sbocca sulla piazza (1908-10). È un'operazione multiforme che non nasce casualmente, ma in seguito a una concertazione decisionale di storici, amministratori, economisti, politici protrattasi per alcuni anni¹⁴. Quando nel 1921 arriva finalmente il nulla osta ministeriale per il primo atto della revisione urbanistica, ovvero l'abbattimento delle case (le cosiddette case Rezzonico) addossate alla torre del Broletto, l'architetto/archeologo, considerato il massimo esperto del patrimonio monumentale cittadino in seguito ai suoi studi pubblicati dalla Rivista Archeologica Comense, viene di fatto nominato responsabile del riassetto dell'intero centro storico. Si ha piena fiducia del suo passo operativo piano, cauto, ponderato, della sua sperimentata capacità documentale che sa esibire, all'occasione, con serena fermezza.

La sua determinante presenza è però compromessa da una battaglia persa a difesa del recupero, fra i muri delle condannate case Rezzonico, di presunti resti del pronao di San Giacomo separato nel '500 dal corpo mutilato della chiesa: resti che il piano regolatore Giussani-Catelli del 1919 prevedeva di abbattere. Il Frigerio, dopo un primo pronunciamento a favore della demolizione del reperto (che descrive così: "*un arcone d'entrata della nave maggiore e due torri corrispondenti alle minori della chiesa...*") si schiera nettamente a favore di una sua possibile sopravvivenza, trovando l'appoggio anche della Soprintendenza, ma la Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti e l'Associazione nazionale di architetti e ingegneri, interpellate dal podestà, esprimono un giudizio contrario per la frammentarietà dei reperti e la loro estrema precarietà che avrebbe reso arduo, a loro avviso, qualunque tentativo di consolidamento. Analogo avviso esprime la Banca Commerciale, che patrocina la totale demolizione delle case adiacenti al Broletto per guadagnare spazio alla sua nuova sede sita fra la via Plinio e piazza Grimoldi.

A demolizione del gruppo di case iniziata ma non completata, con i reperti ancora esistenti fra le macerie, su sollecitazione di Frigerio viene indetto nel 1925 un concorso di idee per l'insediamento nel Broletto di un Monumento dei Caduti. Al concorso, vinto in secondo grado dal duo Asnago-Vender, partecipano Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, che propongono di mantenere in piedi quanto rimane dell'arco del pronao, ma in base ad un ragionamento che esclude qualunque restauro meramente conservativo, peggio ancora se con manomissioni e aggiunte "di completamento". Secondo Terragni e Lingeri l'arco avrebbe potuto essere inserito, infatti, in una situazione architettonica radicalmente mutata, quale "*arcaico frammento a sostegno di una nuova funzione*". La formula modernista è esplicita. L'antico viene distanziato dal nuovo, retrocesso a semplice riferimento museale: perché il nuovo deve predominare, l'antico va salvaguardato solo se è integro, scongiurando una sua ricostruzione.

Sono idee che non collimano certo con la concezione del Frigerio, il passare del tempo non gioca a suo favore. Il concorso non avrà un seguito esecutivo, ma la ripulitura all'esterno del Broletto determinerà la totale scomparsa di tutti i pericolanti mozziconi di archi, colonne e torrette. Frigerio porterà a termine con un dipinto "a buon fresco" il ripristino della fronte di San Giacomo, privata delle campate antistanti per la drastica riduzione in epoca rinascimentale: ma non accetterà mai di buon grado la sparizione del pronao. Dopo molti anni, nel 1939 si lamenterà ancora con Terragni del torto subito per una decisione demolitoria determinata da "*una grossolana corrente utilitaria*"¹⁵.

¹⁴ Sulla vicenda v. Paolo Donà, "*Federico Frigerio e l'area monumentale di Como*", in "Ananke", giugno 1994. Sulla figura dell'architetto v. Maria Antonietta Crippa, "*Federico Frigerio*", in "Arte, letteratura, società. La provincia di Como dal 1861 al 1914", Mazzotta, Milano 1988

¹⁵ Federico Frigerio a G. Terragni, lettera del 13/2/1939, pubblicata da Enrico Mantero, "*Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*", Dedalo, 1983.



*Il Grand Hotel Plinius a costruzione appena ultimata. Veduta del fronte verso il lago.
Progetto dell'ing. G. Salvioni.*



*Grand Hotel Plinius. L'apparato decorativo dell'ultimo piano, opera dell'arch. F. Frigerio.
Dettaglio dell'angolo nord-ovest.*



Cantiere della nuova sede della Banca Commerciale (1924). In secondo piano si riconoscono i fabbricati addossati alla torre del Broletto.

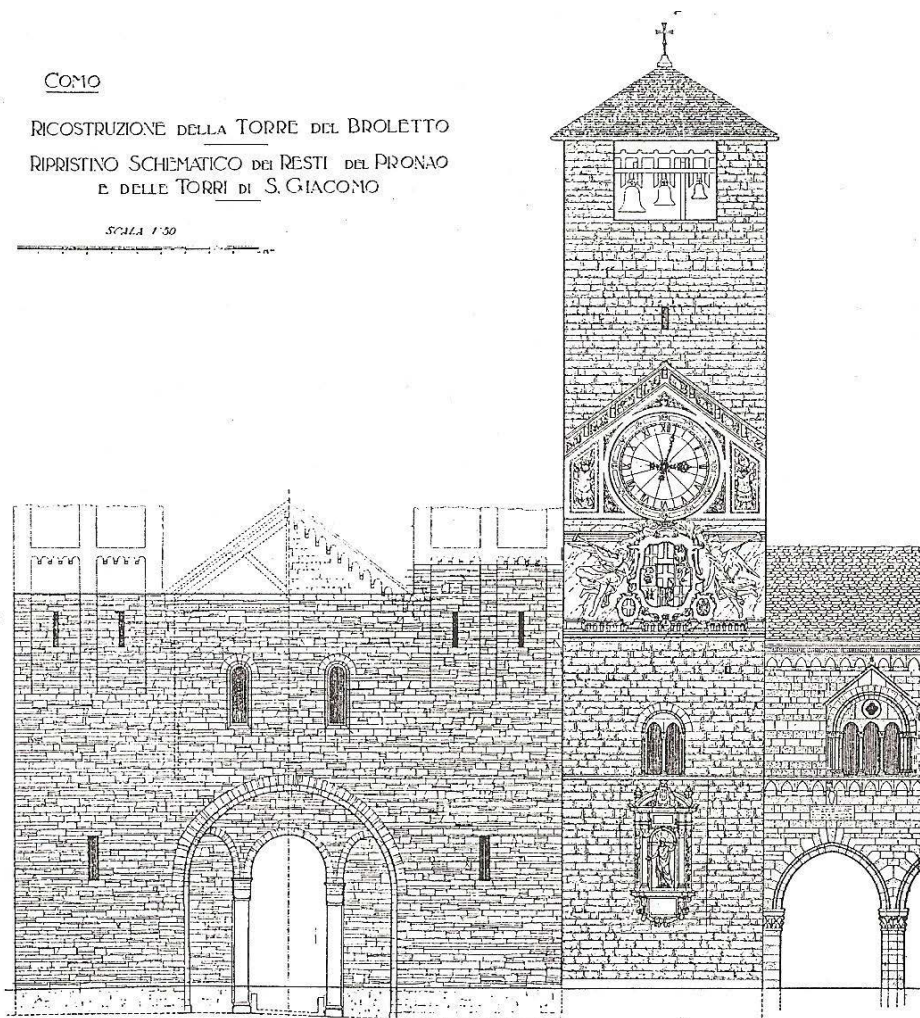


Opere di demolizione dei fabbricati addossati alla torre del Broletto (1924-1925). La parte sommitale della torre sarà ricostruita nel 1927 a cura dell'arch. F. Frigerio.

COMO

RICOSTRUZIONE DELLA TORRE DEL BROLETTO
 RIPRISTINO SCHEMATICO DEI RESTI DEL PRONAIO
 E DELLE TORRI DI S. GIACOMO

SCALA 1/30



Progetto dell'arch. F. Frigerio per la ricostruzione della torre del Broletto e il recupero del pronao della chiesa di San Giacomo.



COMO - Via Plinio

Via Plinio. Sulla destra la nuova sede della Banca Commerciale, opera dell'arch. F. Frigerio.

3.3. Nel segno della Belle Epoque

Compriamo un passo indietro, nel momento culminante della fortuna dell'elettismo, per riandare con la mente al 14 settembre 1910, allorché venne festosamente inaugurato il nuovo Teatro Politeama, costruito da un animoso imprenditore, Alessandro Pizzi, su progetto di Federico Frigerio. È difficile credere che una piccola città, fornita già di due teatri dei quali uno, il Cressoni, già batteva la fiacca nella programmazione ed era fortemente lesionato nell'arredo, ne accogliesse un altro perché *“sentiva vivissimo di desiderarlo”* considerandolo *“tempio per l'anima del popolo, anima che nelle genti latine ha serbato sempre in cospetto dell'Arte i palpiti più profondi e si è sempre prostrata riverente nell'adorazione del Bello”*. Così scriveva enfaticamente un anonimo cronista de *“La Provincia”*¹⁶. Ma, a parte le esagerazioni estemporanee dell'esaltato cronista, non c'è dubbio che l'avvenimento era motivo di orgoglio per un pubblico amante del teatro, anzi dello spettacolo in genere, principale motivo di svago oltre alle feste danzanti nel Casino Sociale e, per quanto riguarda il popolino, alle balere e alle osterie, piuttosto che alla lettura, esercizio ben poco praticato (l'analfabetismo era alquanto diffuso). Nello stesso mese di settembre 1910, non a caso, veniva inaugurata la nuova sede dell'associazione *“Giosué Carducci”*, che aveva come scopo l'educazione di massa rivolgendosi all'operaio *“che preferisce la scuola alla taverna, il libro al gioco della morra”*, come recitava il documento di fondazione dell'istituto *“pro cultura popolare”*. Il palazzotto del *“Carducci”*, progettato dall'architetto milanese Cesare Mazzocchi in severa versione tardoliberty, non solo aveva tenuto conto del contemporaneo battesimo del Politeama, sorto a pochi metri di distanza, ma con i realizzatori del teatro aveva condiviso parte delle maestranze: in particolare, il Mazzocchi, di concerto con Frigerio, si era avvalso per l'ossatura in cemento armato della stessa ditta specializzata Porcheddu di Torino, che aveva introdotto in Italia il sistema francese Hénnebique.

L'intento dei gestori della nuova sala teatrale non era quello di far concorrenza al Sociale, istituzione destinata soprattutto all'esecuzione di opere liriche e solo in via subordinata al teatro di prosa, ma di predisporre un centro polivalente di manifestazioni ludico-sceniche. Quindi l'edificio, oltre al palcoscenico piuttosto capiente e ai relativi camerini per attori e cantanti, comprendeva per gli spettatori platea, balconata, *“barcacce”*, ovvero palchetti senza copertura, e loggione (complessivamente 1300 posti). Ma non solo. Aveva inserito infatti una sala di caffè-ristorante, quattordici stanze d'albergo in origine riservate ad ospitare le compagnie teatrali di passaggio, e un caffè-chantant all'aperto da allestirsi in uno spazio cinto da mura sul retro del palazzo. Per quest'ultima attrezzatura si adottò un ingegnoso marchingegno: il palcoscenico era infatti *“double face”*, con un boccascena sui due lati, in pratica con la possibilità di intrattenere due pubblici diversi, all'interno e all'esterno del teatro¹⁷.

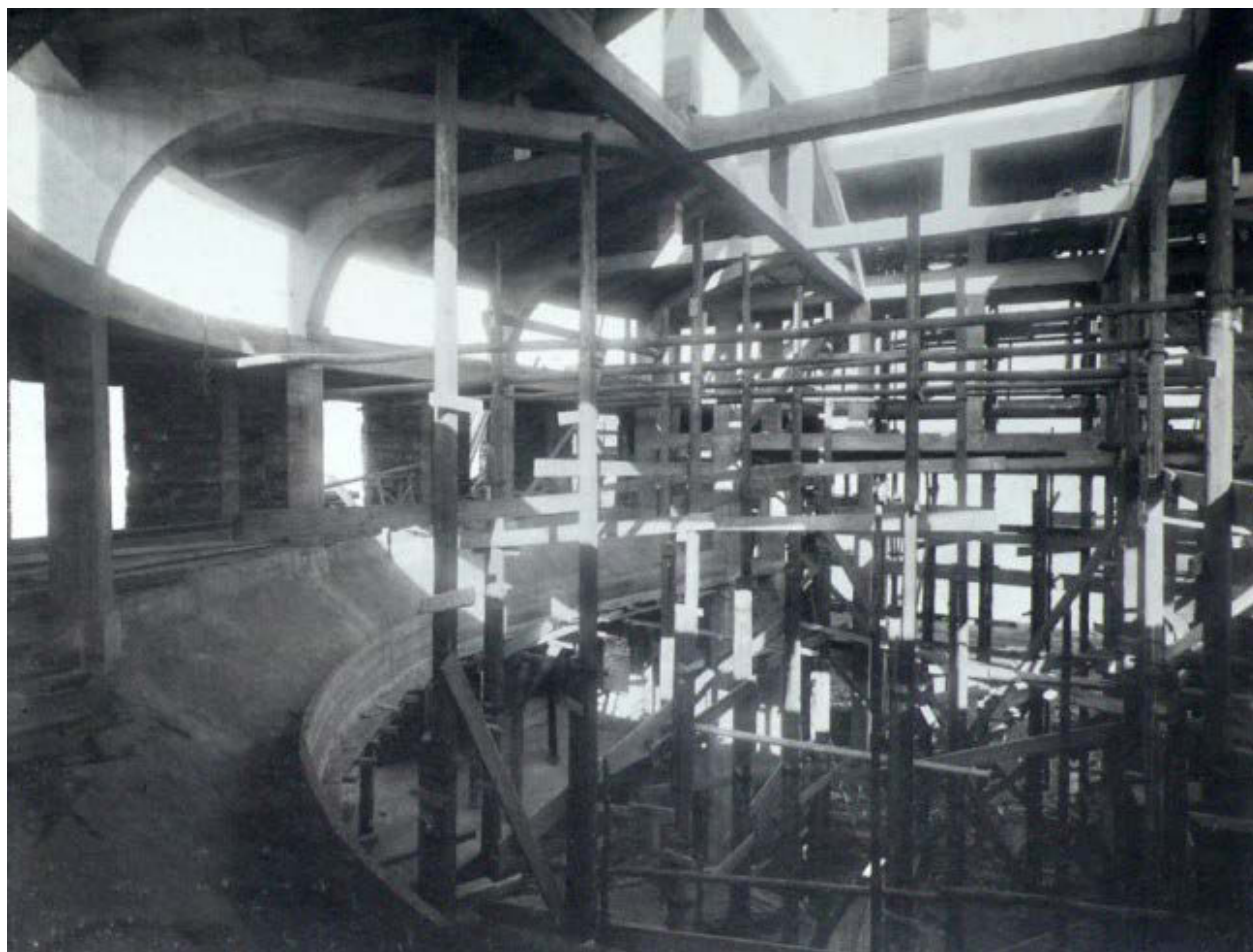
Tante cose insieme, dunque: teatro plurifunzionale, caffè, albergo. E persino circo, all'occorrenza, perché il pavimento dell'edificio teatrale poteva essere rimosso e sostituito da terra battuta, mentre l'uscita di animali, pagliacci e acrobati doveva avvenire, come poi accadde più di una volta, da un apposito alloggio ricavato sotto il palcoscenico. A completare tutti questi accorgimenti costruttivi, va aggiunto che il teatro era munito di un tetto trasparente, con una grande vetrata in parte apribile, per dare luce alla sala durante spettacoli diurni. Il progettista Frigerio, coadiuvato dall'ingegner Andrea Valli, lo ideò senza badare a spese, con la solida struttura in cemento armato della citata ditta Porcheddu (di particolare rilievo le travi incrociate della copertura, con una portata di oltre 18 metri), innovativa e persino ardita a quel tempo, in elegante veste eclettica, tanto sobria all'esterno quanto arricchita all'interno da decorazioni e particolari d'arredo di un gusto da *“salon”* parigino di fine Ottocento, come il Moulin Rouge dipinto da Toulouse Lautrec. In precedenza, era stato chiamato a dare una nuova veste al salone delle feste del Casino Sociale (1904-5), affidando un ricco apparato decorativo alle mani sapienti del Pogliaghi, un trionfo di stucchi bianco/azzurro/oro che sembra uscito dalla reggia di Versailles. Sono con evidenza interventi guidati da un preciso criterio di valorizzazione ambientale: ancora una volta, è l'emergente Como dell'Esposizione Voltiana e del Grand Hotel Plinius che si propone come località di turismo elitario.

¹⁶ *“La Provincia”*, Como, 14 settembre 1910.

¹⁷ V. *“L'Architettura italiana”*, anno VI fasc. 10, Torino luglio 1911, p. 114 e sgg. L'anonimo estensore dell'articolo precisa fra l'altro: *“La grande apertura posteriore del palcoscenico alla quale corrispondono in profondità quattro metri di impiantito mobile completamente, con opere esteriori di protezione e di espansione, funziona d'estate come palco da caffè-concerto con veduta dal giardino dove si svolge il servizio del ristorante. Basta qualche giornata di lavoro per trasformare il teatro, preparato per spettacoli musicali o drammatici, in circo equestre o in sala da ballo. Il circo equestre è per due terzi in piena vista di tutta la seconda galleria popolare”*.

Le caratteristiche polifunzionali del nuovo teatro resero la gestione economicamente sostenibile, soprattutto nei confronti del diretto concorrente, il prestigioso Teatro Sociale, proponendo in calendario generi diversi di spettacolo, dall'ineliminabile opera lirica all'operetta, al varietà, alle sfilate circensi, alle feste danzanti, alle esibizioni di marionette, alternando canto a recitazione, comicità a situazioni drammatiche. E quando il Pizzi, che probabilmente non era riuscito ad ammortizzare completamente la spesa iniziale e incappò nel periodo negativo della Grande Guerra, nel 1919 cedette la proprietà ai genovesi fratelli Marcenaro, l'attività del teatro si rinsaldò. I Marcenaro, abili ed esperti impresari, nel 1921 assunsero anche la gestione del Sociale, distribuendo oculatamente gli spettacoli in due sedi che potevano essere complementari, se dirette in modo adeguato. Ma al Politeama riservarono sempre un occhio di riguardo, chiamando proprio su quel palcoscenico per nulla "minore" personaggi di enorme richiamo, da Toscanini a Petrolini, a Fregoli, fino a Pirandello, che portò a Como la sua compagnia nel 1925 prima e immediatamente dopo una poco fortunata tournée in Germania.

Nel secondo dopoguerra il Politeama diventa una delle più frequentate sale cinematografiche della città, pur senza rinunciare alle stagioni di prosa e di varietà, prediligendo un genere più casereccio di intrattenimento abbinabile al cinema, l'avanspettacolo. Gli anni del declino seguono la progressiva decadenza del cinema che per la verità aveva sempre rappresentato una forzatura rispetto alle risorse originarie di questa singolare commistione di spettacolo e convegno mondano. Il Politeama non resse al mutamento di abitudini del pubblico e sembrò sul punto di chiudere definitivamente i battenti nel giorno in cui (era l'anno 1985) l'adeguamento alle norme di sicurezza costrinse l'erede dei Marcenaro, Alfredo Gaffuri, a ridurre considerevolmente i posti a sedere. Fu allora che corse voce di una possibile trasformazione del vecchio teatro in un grande magazzino. Il pericolo venne scongiurato fino alla scomparsa di Gaffuri e al subentro del Comune nella quota di maggioranza della proprietà. E qui si apre una finestra sul futuro: come provvedere alla riapertura del complesso scenico-alberghiero, ed anche ridare contenuto alla sede di un istituto di educazione popolare come il poco distante "Carducci", quando la loro funzione, e di converso la loro ubicazione, si trova oggi in un ambito sociale ben dissimile da quello che li aveva favoriti?



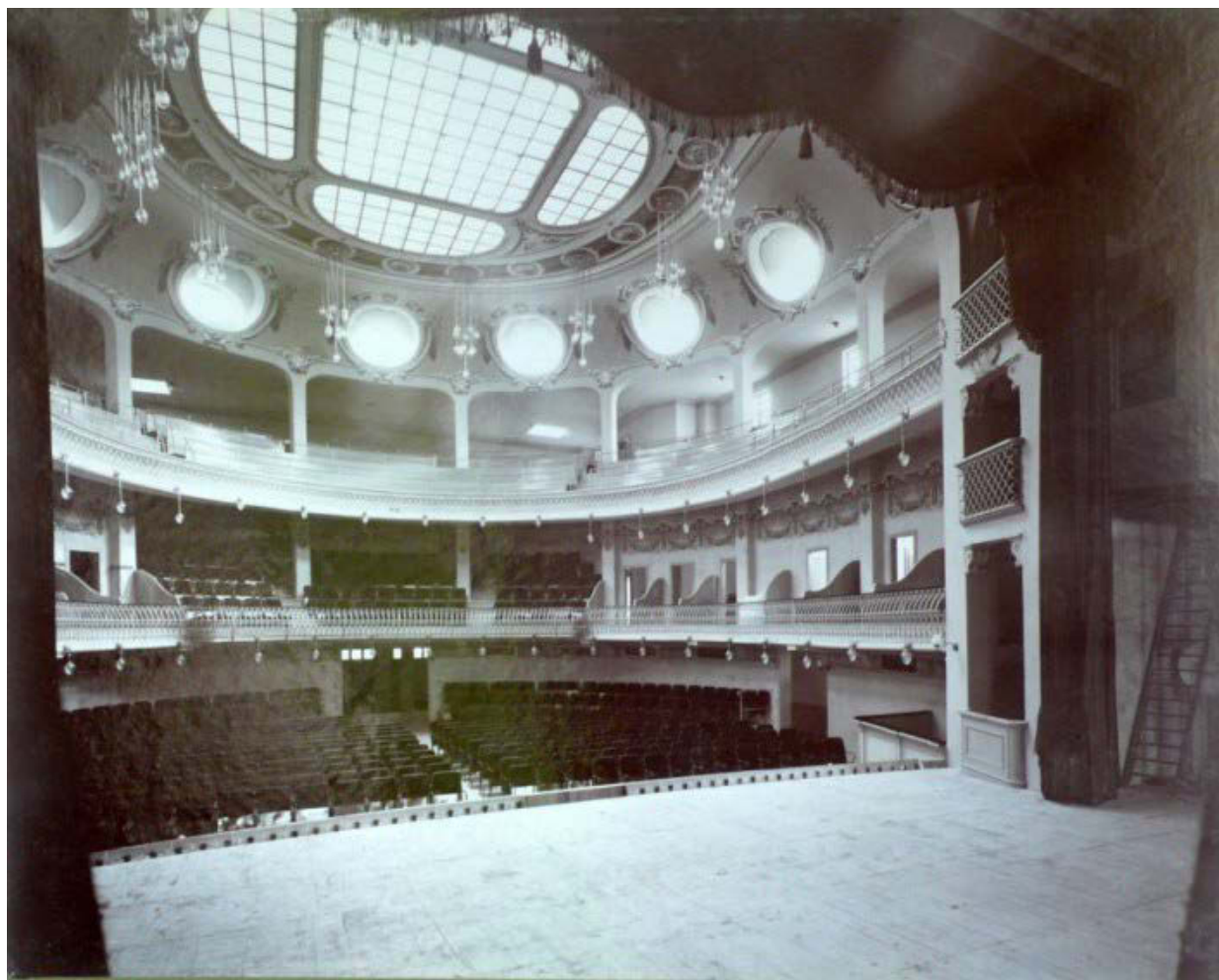
Teatro Politeama. La copertura dell'edificio in fase di costruzione.



Teatro Politeama. Veduta della fronte principale e del lato lungo il viale Cavallotti.



Teatro Politeama. Il boccascena e la sala all'epoca dell'inaugurazione.



Teatro Politeama. La sala all'epoca dell'inaugurazione in uno scorcio dal palcoscenico.

3.4. La crisi del sistema eclettico

Le vicende che riguardano la realizzazione dello stadio Sinigaglia ed i fabbricati circostanti sono di fondamentale importanza per capire il capovolgimento urbanistico di una zona strategica della città, sulla spinta di una rivoluzione politica che nello stesso tempo rappresentò un radicale cambiamento di costume sociale, in un arco brevissimo di tempo¹⁸. Quando, il 30 luglio 1927, venne festosamente inaugurato il nuovo stadio intitolato al nome del più fulgido eroe/sportivo comasco, le manifestazioni per il centenario della morte di Alessandro Volta avevano raggiunto l'apice. Mentre non si era ancora dissolta l'eco della grandiosa Esposizione Voltiana del 1899, Como compiva uno sforzo di rinnovamento eccezionale nelle sue strutture urbane, oltre che nell'organizzazione di eventi espositivi, spettacolari, culturali tali da ottenere cospicui finanziamenti dello Stato e il pieno appoggio del governo fascista e della monarchia, che inviò a rappresentarla il principe Umberto di Savoia. Il calcio fece il suo ingresso nello stadio, nel settembre 1927, con un minitorneo che vide in competizione la Comense (ovvero il Calcio Como di allora, che aveva realizzato la fusione con l'Esperia), l'Inter e il Genoa. Ma altri sport fecero la parte del leone, dal grande Concorso internazionale di ginnastica, con ben cinquemila partecipanti, a vari campionati di pesistica, pugilato, scherma, maratona, persino l'ippica e presto sarebbero arrivate, sull'anello di cemento, le gare di ciclismo e di motociclismo. D'altra parte non fu soltanto il calcio a volere fermamente, lottando per anni fino alle provvidenziali celebrazioni voltiane, una struttura che permettesse di svolgere adeguatamente le manifestazioni sportive ma anche semplicemente di poter allenarsi. Prima fra tutte la Ginnastica Comense, che era costretta ad esercitare le sue attività in diversi luoghi, i ginnasti nella palestra di via Unione (oggi via Diaz), i marciatori alla bell'e meglio in viale Varese, i velocisti in via Raimondi. Quanto al calcio, ebbe a lungo una sistemazione provvisoria dal 1907, anno della fondazione del Club comasco, in un angolo del Praa Pasquée, o Campo Garibaldi, adiacente al piazzale di Santa Teresa, dove

¹⁸ Parte di questo scritto è stato pubblicato in Enrico Levrini (a cura di) "Como 1907-2007. Cent'anni in azzurro", Editoriale s.r.l., Como 2007, pp. 570-621.

ogni domenica, prima della partita, calciatori e dirigenti dovevano arrangiarsi a delimitare il campo da gioco con tratti di corda agganciati a paletti di ferro. Allorché il terreno non era più in condizioni di essere calpestato, l'amministrazione comunale costrinse i cultori del football a trovare un'altra sistemazione, che venne individuata in un rettangolo verde alla periferia sud della città, in via dei Mille, di proprietà della signora Ghislanzoni che consentì ad affittarlo per la modica somma di lire 120 all'anno. Un rettangolo, si diceva, perché tale doveva essere considerato un fazzoletto di terra che, cintato da una semplice palizzata, dotato di una rustica tribunetta di legno per proteggere dalla pioggia gli spettatori più... autorevoli, di un vagone ferroviario in disuso adattato a spogliatoio per gli atleti e di un chiosco per le bibite, venne battezzato l'1 ottobre 1911 alle ore 14, madrina la moglie del presidente dell'F.C. Como sig.a Elena Bazzi e padrino nientemeno che il ministro del Tesoro on. Paolo Carcano, che aprì con un proprio generoso contributo una sottoscrizione per sostenere l'organizzazione. Di questo campetto, che oggi verrebbe considerato troppo modesto anche da una formazione dilettantistica, resta solo un sommario ricordo visivo illustrato in un acquarello del pittore-alpinista Gin Binaghi¹⁹.

Per comprendere quanto sofferta fosse stata la conquista dell'attrezzatura polivalente, occorre rifarsi alla situazione iniziale dell'area dove avrebbero trovato alloggio le principali compagini sportive lariane. Il Praa Pasquée, che deriva il nome dall'antico "pasquerium" longobardo, era negli anni Venti una zona paludosa solo parzialmente bonificata nel 1788, in cui si riversava alla foce il torrente Cosia e un altro corso d'acqua formato dalla roggia Molinara e dal torrente Valfresca, che per un lungo periodo aveva alimentato un mulino. Lungo la sponda che s'affacciava a nord del lago erano stati collocati il cantiere della Navigazione Lariana, i bagni pubblici "Lanfranconi", la minuscola spiaggia del Bindelin e, più a ovest, la palazzina della Canottieri Lario, trasferitasi lì dopo aver abbandonato la vecchia sede originaria a Sant'Agostino. Nel 1921 il Comune decide di sfrattare la società di canottaggio e di alienare l'intera area del Praa alla società Novocomum, finanziata da imprenditori comaschi e milanesi, perché costruisse alcuni edifici residenziali nell'arco di un paio d'anni. La prima a reagire alla decisione radicale del Comune, che era retto da un regio commissario dopo le dimissioni della giunta retta dal sindaco socialista Paolo Nulli, fu proprio la Canottieri, opponendosi allo sfratto attraverso alcuni esposti dell'on. Filippo Ostinelli.

Con la Canottieri si allearono il Calcio Como e la Ginnastica Comense, premendo perché si giungesse a realizzare un centro polisportivo. Ma la loro azione sarebbe rimasta sulla carta se la società Novocomum, di cui era amministratore delegato l'impresario edile di Olgiate Peduzzi, non si fosse attardata oltremisura nella costruzione di un intero quartiere, superando il periodo di tempo concordato con il Comune. Si trattava di un'opera oltremodo cospicua, destinata a occupare una vasta area di forma triangolare con cinque condomini alti tre piani, oltre a scantinato nel sottosuolo. Nel 1922 l'impresa Peduzzi affidò la progettazione del quartiere all'architetto Frigerio, che ripartì l'area in quattro lotti: il lotto A, situato a sud-est, prevedeva l'edificio di maggiori dimensioni (superficie mq 710), il lotto D, centrale, due edifici (superficie mq 696 e 550), il lotto C un altro (superficie mq 685) e il lotto B, ad ovest, un altro ancora, a sagoma trapezoidale (superficie mq 717). L'architetto eseguì accuratamente le piante di ciascun edificio, prevedendo anche una variante nella distribuzione dei vani a seconda della qualificazione costruttiva, se cioè si fosse deciso di rinunciare all'edilizia signorile, inizialmente prevista, per una di tipo economico (ma comunque non popolare) rinunciando ad alcuni servizi e all'uso di materiali meno pregiati. Gli edifici disposti al vertice e alla base dell'area a forma di triangolo isoscele dovevano avere gli angoli smussati alle estremità rivolte verso le strade. L'architetto disegnò dettagliatamente l'edificio principale in un fastoso stile rinascimental-barocco, arricchito da una elaborata ornamentazione, da verande e bovindi. Quelle tavole disegnate con perizia non uscirono però mai dall'archivio privato dell'arch. Frigerio, dove sono state reperite solo ora. Il Peduzzi rinunciò infatti, presumibilmente per ragioni finanziarie, a realizzare un progetto certamente oneroso, anche se aveva ottenuto dall'amministrazione comunale di aprire il cantiere per un primo lotto di fabbricati tra il 1922 e il 1923. Non avendo però ottemperato a questo impegno, il Comune promosse contro di lui nel 1924 una vertenza giudiziaria per liberare l'area del Praa da ogni vincolo. Si arrivò poi ad un compromesso fra le parti, lasciando alla Novocomum soltanto una fetta del terreno edificabile, lungo la via XVII Maggio (oggi viale Rosselli).

All'inizio del 1926 la situazione si sblocca: le società interessate, fra cui si schiera anche la Canottieri che tuttavia si esime dal partecipare alla gestione dello stadio, presentano al Comune una proposta di realizzazione della struttura sportiva polifunzionale (campo di calcio, pallacanestro, piste in pirite e in cemento, tribune, palestre, varie sale e uffici) del costo di oltre un milione e mezzo. La cifra è in realtà molto inferiore al fabbisogno e ad

¹⁹ Cfr. la puntuale rievocazione di Gigi Dario in "Broletto", anno I, n.1, Como gennaio 1985.

opera conclusa supererà i tre milioni di lire. Per raggiungere lo scopo la proposta prevede la costituzione di una società per azioni a capitale misto, con l'accensione di un mutuo da parte del Comune pari a due terzi della somma preventivata.

Passano pochi mesi e la decisione viene presa dal commissario prefettizio in carica al Comune, Enrico Medail, con i pieni poteri che gli derivano dalle dimissioni di sindaco, giunta e consiglio. Il 18 ottobre esce la delibera: il Comune stanziava per l'operazione stadio due milioni di lire, accantonando temporaneamente altre opere in programma, fra cui l'erezione del mercato coperto²⁰. Il progetto esiste già, perché le stesse società coinvolte nell'operazione avevano dato l'incarico ad un professionista milanese, l'architetto Giovanni Greppi, segnalatosi soprattutto nell'aver dato corpo ad una vera e propria "company town" nel Bergamasco per conto dell'industria siderurgica Dalmine, con edifici di varia natura pubblici e privati che comportavano complessi interventi di natura tecnica. Nel 1926 l'arch. Greppi aveva 42 anni, giovane ancora ma già esperto anche nel dirigere lavori sul cantiere; lo coadiuvò nella progettazione dell'anello di cemento per la pista ciclistica lo studio ingegneristico milanese di Paolo e Vittorio Mezzanotte. L'impresa venne prescelta in base ad una licitazione privata, invitando tre aziende di Milano, una genovese e due comasche, la Peduzzi di Olgiate (la stessa impresa della Novocomum, che cercava così di rientrare in competizione, nell'area sulla quale avrebbe dovuto sorgere il quartiere residenziale) e la Mandelli di Cernobbio. Alla gara d'appalto successiva parteciparono solo due ditte milanesi: vinse la s.p.a. capitanata dall'ing. Barosi, specializzata nell'uso del cemento armato, materiale fornito dalla Italcementi di Bergamo. I lavori, diretti dal progettista e dall'ingegnere capo dell'ufficio tecnico comunale ing. Giuseppe Palotti, iniziarono nella prima decade del dicembre 1926 e vennero conclusi rispettando l'intesa con i committenti in un tempo record, alla fine del luglio 1927. Tecnicamente, lo stadio nelle sue dimensioni contenute su un'area di circa 140-200 metri comprendeva le tribune "riservate" protette da una pensilina in cemento, terrazzi e posti su gradini (di 18,50-86,40 metri) le gradinate "popolari" in grado di ospitare 2500 spettatori, la pista ciclo/motoristica in cemento, quella podistica di 400 metri, il campo di calcio (120 x 60 metri), ingressi, muro di cinta. Sotto la pista di cemento sono ricavati 96 box per auto racchiusi da tavolati in mattoni, mentre nelle parti sovrastanti alle terrazze delle tribune riservate si trovano tre palestre per ginnastica, scherma e pugilato di cui la più ampia avrebbe potuto prestarsi come sala per spettacoli teatrali o cinematografici, abitazioni per custodi, sedi di circoli sportivi e così via; sotto le gradinate vengono sistemati gli uffici, i servizi igienico-sanitari, gli spogliatoi. Infine, dietro le tribune, sopra la palestra, è previsto un salone ad uso ristorante coperto da un solaio a struttura mista.

Nell'insieme, un'attrezzatura efficiente, ma destinata ad un pubblico di non grande portata, in rapporto ad una città che non raggiungeva i cinquantamila abitanti. Ma l'architetto, come osservava giustamente l'anonimo autore di un opuscolo pubblicato per l'occasione, dovette affrontare un problema che andava oltre l'idoneità delle strutture: la collocazione dello stadio "*nel punto più bello di una città in riva al lago, in un anfiteatro di monti verdeggianti, ridenti di ville e giardini*". Occorreva quindi, proseguiva il commentatore "che l'insieme delle nuove costruzioni non deturpasse questa armonia" e che non avesse dimensioni, specie in altezza, tali da togliere "*agli spettatori delle gare polisportive lo spettacolo meraviglioso dei monti, del lago azzurro*" ovvero "*quello spettacolo incomparabile che i Greci sapevano dare ai loro teatri all'aperto*". L'antica Grecia è una citazione per nulla casuale. Lo stadio veniva realizzato per soddisfare le necessità dei sodalizi sportivi ma in un'occasione particolare, le celebrazioni voltiane, doveva adeguarsi nella forma, nell'immagine esteriore, a ciò che la figura del sommo scienziato rappresentava, secondo le idee e i costumi del tempo in cui era vissuto ripercossi e amplificati dall'immaginario collettivo. E il Settecento di Volta aveva i connotati del neoclassicismo, disseminati anche nel territorio adiacente all'area dello stadio, prime fra tutti le ville che s'affacciano sul lago lungo la passeggiata per villa Olmo, disegnate dal Pollack, dal Soave, dal Canonica, dal Cantoni. Soprattutto, contemporaneamente allo stadio, sorge il Mausoleo o Tempio Voltiano sull'area detta "la Rotonda" a pochi metri ad est dall'impianto sportivo, su un progetto di gusto palladiano disegnato da Federico Frigerio. È appunto l'edificio del Frigerio a fungere da modello, da riferimento ideale per la rinnovata sistemazione dell'intera fascia territoriale dei giardini a lago. Il Greppi mostra di esserne consapevole. Pur avvalendosi largamente delle risorse del cemento armato (ma lo stesso Frigerio l'adotta per lo scheletro del suo Tempio) che peraltro riveste con la pietra moltrasina e il marmo di Musso laddove l'effetto monumentale è più marcato (come sui padiglioni d'ingresso e sulla fronte esterna delle tribune), ricorre largamente a citazioni neoclassiche nel dare veste al fabbricato. La fronte verso la città, che costituisce l'ingresso "d'onore", è in questo senso significativamente ad-

²⁰ Furio Ricci, "*Come si arrivò a decidere di costruire lo stadio Sinigaglia*", in "Broletto" cit.

dobbato con un ordine di quattro alte colonne a suggerire prospetticamente un pronao, presenta una porta sormontata da un frontone e, più in alto, un'ampia piastra lapidea che reca incisa una dedicatoria in latino ai fruitori principali dello stadio, ovvero la "*juventus comensis*". Lesene in piena sintonia stilistica con le colonne del finto peristilio sulla facciata principale e basse colonne quadrangolari che sorreggono anfore marmoree ornano le edicole agli ingressi laterali su due angoli smussati del quadrilatero, due altre coppie di colonne reggono ai lati una cancellata in ferro battuto nell'ingresso posteriore verso il lago; davanti alla cancellata si elevano due pennoni, presumibilmente destinati ad appendervi bandiere (i piedestalli di tali aste sono tuttora esistenti, unica testimonianza dell'antico progetto).

Si aggiunga, per completare il previsto assetto classicheggiante della zona, che il Greppi ebbe l'incarico di studiare non solo lo stadio ma anche la sistemazione adeguata del territorio circostante: perciò provvide a proporre, oltre al riordino complessivo delle macchie di verde dei giardini pubblici, un'ipotesi dettagliata riguardante la sponda del lago antistante lo stadio, disegnando un viale alberato delimitato a nord da una massiccia scalinata sull'acqua, una piattaforma sorretta da robusti piloni subacquei sulla quale c'era spazio per una piazza ornata da una fontana, e, ai lati, per due padiglioni-darsene da riservare alle imbarcazioni dei canottieri ed ai motoscafi. Le darsene avrebbero dovuto sostituire in loco l'arsenale dei battelli e lo stabilimento balneare, che infatti vennero trasferiti in seguito a Tavernola e davanti a Villa Geno. Per di più prevede l'insediamento dell'aeroclub al posto dell'alloggio della Canottieri. Un piano completo, che non venne tradotto in un progetto esecutivo per l'incalzare degli eventi, ma che aveva indubbiamente una sua logica distributiva e una conformazione architettonica idonea ad inserirsi gradevolmente nel contesto urbanizzato.

A tale criterio d'inserimento si adeguò anche la società Novocomum per procedere all'edificazione nell'area che le era stata assegnata, in fregio alla via XXIV Maggio. Mentre si sviluppava la costruzione dello stadio, diede l'avvio ad un grande edificio per abitazioni dalla pianta a C, su progetto dell'architetto milanese Giacomo Caranchini, subentrato al Frigerio fin dal 1922. Il Caranchini si rifece comunque al progetto del Frigerio delineando un fabbricato di stile eclettico, dall'angolo stondato rivolto ad est, sovraccarico di fregi ornamentali, caratterizzato da linee sinuose ispirate al tardo secessionismo, specie nelle balconate/veranda a guisa di bovindi dei piani inferiori. Sottolineava così l'appartenenza ad una cultura di valorizzazione del passato che andava persino oltre l'intendimento celebrativo dell'anno voltiano.

Ancora una volta, l'impresario dovette nutrire molte perplessità per la non facile esecuzione di un progetto così elaborato ed anche costoso, che comportava l'intervento di artigiani specializzati. Ed ecco perciò che il tormentato parto edilizio conosce un nuovo inciampo ed una soluzione del tutto imprevedibile. I committenti decisero infatti di interrompere la realizzazione del progetto Caranchini, giunto a metà, e di apporre simmetricamente al fabbricato, completo per due lati, un edificio di pari dimensioni, rivolgendosi ad un altro architetto in grado di alleggerire la massa edilizia, che avrebbe dovuto così risultare alla fine un omogeneo corpo quadrangolare. L'individuazione dell'architetto adatto a portare a termine adeguatamente questa operazione progettuale venne agevolata dall'intervento dell'ing. Attilio Terragni, che suggerì il nome del fratello Giuseppe, solo ventitreenne ma già noto per due interventi che innestavano il nuovo sull'antico con equilibrio di volumi, il Monumento ai Caduti di Erba e soprattutto la ristrutturazione della facciata dell'albergo Metropole Suisse a Como. L'ing. Terragni conosceva bene l'impresario edile Peduzzi, amministratore del Novocomum, per conto del quale aveva già svolto incarichi professionali; ma oltre a questo, godeva di stima universale per le sue capacità e per il ruolo di esponente politico. Infatti era in quel momento vicefederale, ma sarebbe diventato podestà in un breve lasso di tempo e per le sue doti di pacato persuasore e affidabile consigliere recitò sempre una parte di eminenza grigia nell'evoluzione urbanistica della città, sostenendo l'azione rivoluzionaria del fratello non senza richiamarlo all'ordine quando gli pareva che sconfinasse nell'utopia.

Grazie dunque alla mediazione di Attilio, ecco Giuseppe accettare l'incarico di completare un edificio che era esattamente il contrario delle sue concezioni razionaliste. Si sa come aggirò l'ostacolo, ingannando la commissione d'ornato, per strapparne l'autorizzazione ai lavori, con tavole progettuali che mascheravano la rigorosa nitidezza di linee e proporzioni con una veste tradizionale, di un neoclassicismo sobriamente rivisitato. Ma il contrasto con il suo presunto "gemello" di cui avrebbe dovuto essere la continuazione era di un'evidenza clamorosa, tanto abile nello svuotamento e nella ricomposizione dei volumi quanto l'altro ostentava la loro lievitazione. Terragni rispettò solo l'andamento curvilineo dell'angolo contrapposto a quello esposto a est del palazzo di Caranchini, ma lo rese modernamente ardito e trasparente mediante l'inserimento di un cilindro di vetro bloccato dalla soletta a sbalzo dell'ultimo piano, che si protende verso il lago come la prua di una nave (di qui il soprannome

“transatlantico” dato all’edificio, che divenne più popolare dalla denominazione di “Novocomum”, d’altronde riferibile alla società edificatrice e non singolarmente, come di solito viene inteso, a quest’opera architettonica). Quando il ponteggio di cantiere del nuovo palazzo venne smantellato mostrando ciò che nascondeva, accanto allo stadio ultimato, esplose un putiferio di polemiche. Mentre Giuseppe Pagano, che anni dopo giudicherà negativamente il radicale “purismo” della Casa del Fascio, difende a spada tratta ciò che ritiene “*il primo, organico ed esauriente esempio di architettura razionalista in Italia*” sulla più importante rivista d’architettura²¹, l’opinione pubblica lo considera addirittura un’offesa all’estetica delle abitazioni, una provocazione, chiedendo a gran voce che venga demolito. Per giungere ad una soluzione pacificatrice, dovendo convenire che la realizzazione non corrispondeva al progetto concordato, l’amministrazione civica si affidò al parere di una terna di esperti: l’arch. prof. Piero Portaluppi, docente al Politecnico, l’arch. Luigi Perrone, sovrintendente alla conservazione dei monumenti per la Lombardia e una vecchia conoscenza, l’arch. Greppi, progettista dello stadio. Prevalse il parere assolutorio del più aggiornato e inventivo fra i tre, Portaluppi, che al Politecnico aveva lodato la preparazione di Terragni studente nell’esame di architettura pratica: Perrone, restauratore di monumenti antichi, si adeguò al parere del collega, mentre Greppi sollevò qualche dubbio, presumibilmente temendo, con ragione, che quell’audace inserimento di una novità costruttiva in una cornice sostanzialmente conformista non sarebbe passato senza conseguenze.

Giuseppe Terragni non stette con le mani in mano, nel frattempo. Mentre la gente strepitava e il Comune faceva a scaricabarile per non affrontare di petto la questione, il giovane, energico architetto comasco convocava una propria controcommissione, composta da intellettuali, artisti, industriali, oltre che da competenti specificamente in materia architettonica, perché si opponesse alla campagna denigratoria che si accaniva contro la sua “macchina per abitare”, per usare un termine lecorbuseriano. Fra i simpatizzanti così radunati c’era un ingegnere di poco più anziano dell’architetto comasco (32 anni contro 25), Gianni Mantero, imparentato con facoltosi imprenditori tessili, per i quali aveva progettato e realizzato una sontuosa abitazione-studio in via Volta in un raffinato e studiatissimo stile neogotico, ricco di inserti cromatici e graffiti. L’ammirazione per la focosa genialità ideativa di Terragni lo conduce ad imboccare una strada diversa, che sta a mezza strada fra il Novecento, con qualche indugio decorativo e il più severo ed essenziale Razionalismo. Nel primo ambito creativo costruisce il palazzo d’angolo fra viale Varese e via Garibaldi, la villa Albertini in via Zezio e casa Campi ad Appiano Gentile, nel secondo la villa Pirovano in via Sant’Elia (oggi sede bancaria), alcuni arredi nella IV Esposizione di Arte Decorativa a Monza nel “Padiglione della moda” in collaborazione con il gruppo di giovani architetti comaschi capitanato dal Terragni ed ancora con loro nella “Casa sul lago” esposta alla V Triennale di Milano nel 1933. Ma è soprattutto per la nuova sede della Canottieri Lario (1931), eretta con il contributo finanziario ancora della madre di Sinigaglia, che esprime il meglio di sé, adottando il lessico razionalista per delineare un edificio a un piano allungato orizzontalmente di fronte al lago, dal volume sdutto, con ampie finestrate a nastro, interni luminosi, estrema funzionalità e un trampolino in cemento armato all’esterno, realizzato dall’impresa Mondelli, che spicca per la sua elegante compattezza.

Contemporaneamente all’edificio della Canottieri, sul terreno occupato fino a quel momento da quella società di sport lacuale, s’insedia l’Aeroclub con l’hangar in struttura metallica progettato da uno specialista nel campo, l’ing. Carlo Ponci (anche lui fiancheggiatore di Terragni), mentre al fianco della Canottieri sorge la nuova sede di Motonautica e il Circolo della Vela (oggi Yacht Club), su progetto arieggiante lo stile *deco* del milanese ing. Balsamo che si avvale dell’attiva collaborazione dell’onnipresente Attilio Terragni. Non basta. Nell’arco di soli tre anni, fra il 1930 e il 33, lungo la riva apparecchiata, ormai stabilmente, per una destinazione mista tra sport nautici e aerei, culto della memoria e verde pubblico, svetta la torre binata del Monumento ai Caduti, basandosi su un vecchio schizzo avvenirista di Sant’Elia del 1914 indicato, o meglio imposto al Comune con acume critico da Filippo Tommaso Marinetti che ne intuì la valenza simbolica. Il piccolo disegno santeliano, raffigurante una “torre-faro”, venne in un primo tempo riadattato con minime varianti da Enrico Prampolini ma poi fu trasformato in un imponente monumento, dai fianchi arrotondati e ricoperti con lisce piastre di candido marmo decisamente più consoni allo stile razionalista che al futurismo avvampante di Sant’Elia, grazie all’accoppiata trainante dei fratelli Attilio e Giuseppe Terragni.

A questo punto si comprende che un’impetuosa ventata modernista ha spiazzato inesorabilmente il piano territoriale dove è inserito lo stadio del Greppi, che pure il nuovo podestà subentrato a Baragiola, ing. Luigi Negretti, di idee moderate, vorrebbe almeno in parte rispettare. Ma il messaggio lanciato da Terragni, incalzante segno

²¹ “*La Casa Bella*”, 1930, pp. 11-114. Cfr. la scheda sul Novocomum di Daniele Vitale in Giorgio Ciucci (a cura di) “*Giuseppe Terragni, opera completa*”, Electa, Milano 1996, pp. 315-321.

del Nuovo che si contrappone al Passato in quella sorta di Giano bifronte che è il Novocomum, ha dato origine a un vero e proprio terremoto, ribaltando l'aspetto ancora informe della zona che domina il tracciato della principale "passeggiata a lago" comasca in un vero e proprio sistema urbanistico dai fattori interdipendenti, nel quale resta escluso proprio l'edificio che fungeva da modello per le celebrazioni voltiane, il mausoleo classicheggiante di Federico Frigerio.

La spallata definitiva alla superata sistemazione dell'area viene data nel 1932 dall'acquisizione dello stadio da parte dell'Opera Nazionale Balilla: ed è chiaro che il cambio di gestione, con un ente di portata extraterritoriale che sostituisce il Comune per attuare una programmazione coordinata dell'educazione sportiva giovanile, rappresenta concretamente la volontà del regime fascista di imporsi come unico interlocutore soprattutto nei confronti della scuola. Il diverso indirizzo gestionale, privilegiando gli allenamenti e le esibizioni, i cosiddetti "ludi", dei giovani rispetto alle competizioni degli atleti adulti, comporta una incisiva operazione chirurgica sul corpo dello stadio, costruito appena cinque anni prima e pure – sembra incredibile – già invecchiato.

Serviva una piscina, innanzitutto. E una palestra più grande. Niente cinema, né teatro, ma uffici e attrezzature, in un luogo arioso e ben illuminato dove i giovani indotti a temprarsi nell'esercizio sportivo si sentissero a casa propria. Chi meglio dell'ing. Gianni Mantero, allestitore di una sede così ben proporzionata come quella della Canottieri, poteva esaudire questa domanda di funzionalità e insieme di eleganza architettonica? Decisione subitanea, da emergenza militaresca, evitando tutte le remore burocratiche. Parte l'incarico e Mantero, coadiuvato per il calcolo delle strutture in cemento armato dall'ing. Giuseppe Bruno, si mette al lavoro in due tempi. Prima smantella le sovrastrutture ornamentali del Greppi e le citazioni neoclassiche, lesene e modanature: via le anfore sui pilastri intermedi, semplificati i chioschi delle biglietterie agli ingressi laterali, tolti i pennoni ai lati dell'ingresso posteriore. Anche il muro di cinta e le gradinate subiscono questo procedimento di restyling: l'unica aggiunta agli impianti sportivi, che lascia intangibili l'anello di cemento, la pista per le gare di atletica e il rettangolo erboso del campo di calcio, è un'alta e smilza torre di vedetta che però non verrà realizzata, probabilmente perché viene giudicata pericolosa per gli idrovolanti che calano sul lago in fase di ammaraggio.

Ma il maggiore sforzo costruttivo viene dedicato al palazzotto dove deve essere insediata la Casa del Balilla, a ridosso della tribuna "riservata" protetta dalla pensilina di cemento. L'edificio del Greppi, con le sue colonne e la scritta in latino, viene interamente demolito. Mantero si richiama alle geometrizzanti regole razionaliste per spezzare in tante scatole quadrate o rettangolari la fronte lunga 141 metri dell'edificio che sorge al suo posto: al centro di questa catena di contenitori dalle ampie aperture vetrate pone il volume edilizio più rappresentativo, che identifica all'esterno la Casa del Balilla con la sigla ONB campeggiante in alto e all'interno racchiude la palestra. Le snelle colonne elleniche del Greppi all'ingresso principale vengono sostituite da un possente telaio rettangolare, scandito da fasce del marmo di Musso in tonalità grigio chiaro, che viene applicato su superfici intonacate in colore rosso cupo tanto da far risaltare ancora di più le sovrastrutture sporgenti. Nelle due ali laterali trovano posto gli uffici e la piscina, con vasca da 25x12 metri e profondità da 1,50 a 5 metri, alla quale dà luce sul lato a ovest un'appendice absidale costituita da un semicilindro di vetro, gemello di un altro che conduce attraverso una scala ai locali degli uffici. La vetrata curva della piscina inquadra all'interno un trampolino di originale concezione, che regge i piani di cemento per i tuffi con una leggera gabbia in tubi di metallo.

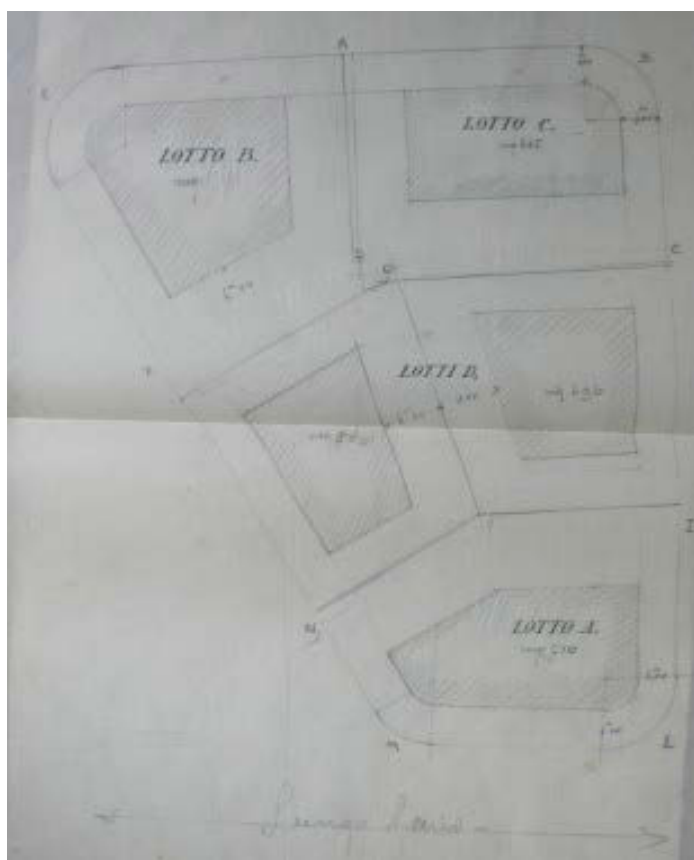
Da allora la piscina ebbe un'attività a corrente alternata, per lo più rivolta a corsi di nuoto, mentre gare di ciclismo e motociclismo si svolsero con periodica regolarità sulla pista di cemento e il campo di calcio, sempre più frequentato, si allargava anno dopo anno "divorando" lo spazio riservato all'atletica leggera, pedane e pista rossa.

Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale la superficie aperta dello stadio è diventata appannaggio esclusivo del calcio, sacrificando le altre discipline sportive ad un gioco che assumeva sempre di più le caratteristiche di un appassionante spettacolo popolare. E quando l'afflusso del pubblico aumentò, durante gli anni dei maggiori successi della squadra comasca nelle prime serie del campionato, lo stadio subì un vero e proprio cambio di connotati, moltiplicando i posti a sedere e alzando perciò i livelli delle gradinate fino a togliere la visione panoramica sul paesaggio che era stato il principale vanto del "Sinigaglia" negli anni Venti e Trenta, la più persuasiva motivazione del suo inserimento nell'avvolgente scenario naturale del primo bacino lacustre. L'enfiagione della struttura è giunta a modificare anche il muro di cinta, facendolo sporgere su quella via, allora chiamata significativamente "*Viale delle Rimembranze*", che Giuseppe Terragni aveva incluso nella progettazione del Monumento ai Caduti, considerandola un cannocchiale di vista sul fabbricato monumentale per quanti lo avvicinano provenendo dalla città. Nemmeno l'ombrello protettivo dell'intangibilità storica steso sull'intera zona dalla Sovrintendenza regionale è riuscito a mantenere sufficientemente percepibile

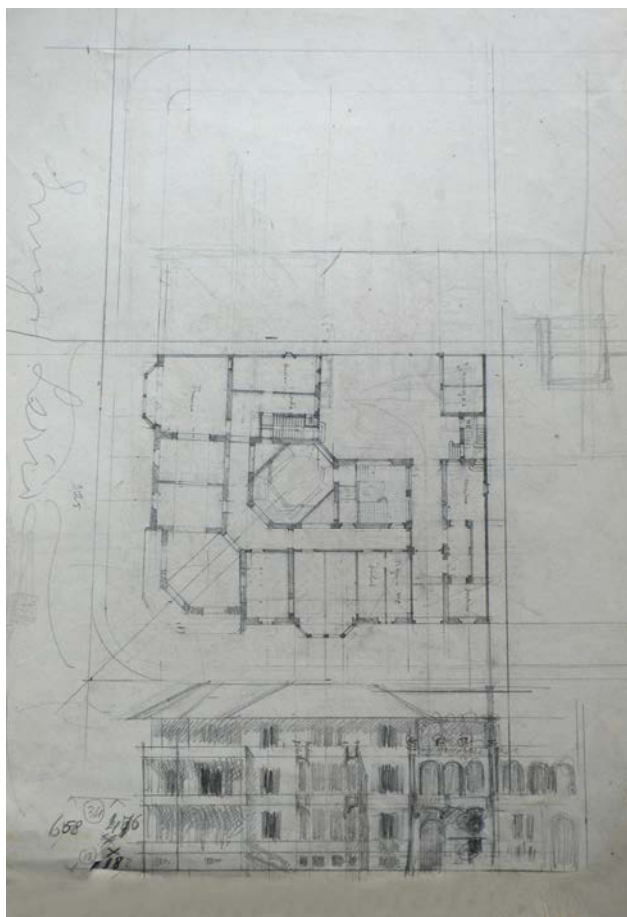
l'interconnessione progettuale che apparenta il nucleo di edifici, unico esempio di "nucleo integrato" dell'urbanizzazione razionalista. Qualche alterazione, più o meno sensibile, hanno subito nel tempo le sedi delle società nautiche, anche se i loro dirigenti, disapprovando la progressiva disarticolazione dello stadio, sollecitano un'opportuna riqualificazione di tutta l'area. Al condominio del Caranchini è stato consentito il soprizzo di un piano che l'ha distinto dal Novocomum sovrastandolo con una sorta di cresta e quindi rendendo incomprensibile la contiguità dei due edifici. Poco distante dallo stadio, l'ultima opera di Terragni, che ne seguì da lontano la costruzione durante l'ultima guerra dal fronte russo, la casa Giuliani-Frigerio, è stata accerchiata da edifici più elevati che ne hanno impedito la fruizione filtrandola attraverso un opportuno spazio "di rispetto", come aveva denunciato già la delegazione comasca di "Italia Nostra" durante il convegno del 1968 a Villa Olmo, presieduto da Bruno Zevi, sull'eredità del geniale architetto comacino.

L'avvento del Novocomum, con il terremoto polemico che ne seguì, indusse il maggior esponente dell'elettismo, Federico Frigerio, già turbato dalla mancata ricostruzione del pronao di San Giacomo, a ritirarsi dall'esercizio della professione per dedicarsi interamente ai suoi studi di archeologia e arte antica, concentrando soprattutto sul Duomo le sue ricerche storiografiche e le sue energie di coordinatore degli interventi di restauro conservativo. La presa di potere del fascismo non fu l'ultima causa del suo allontanarsi dall'agone politico, per accettare soltanto dopo la Liberazione incarichi pubblici (assessore comunale e presidente di comitati per le celebrazioni voltiane). Ma certo comprese soprattutto che doveva accettare con dignità le conseguenze di un ordine nuovo.

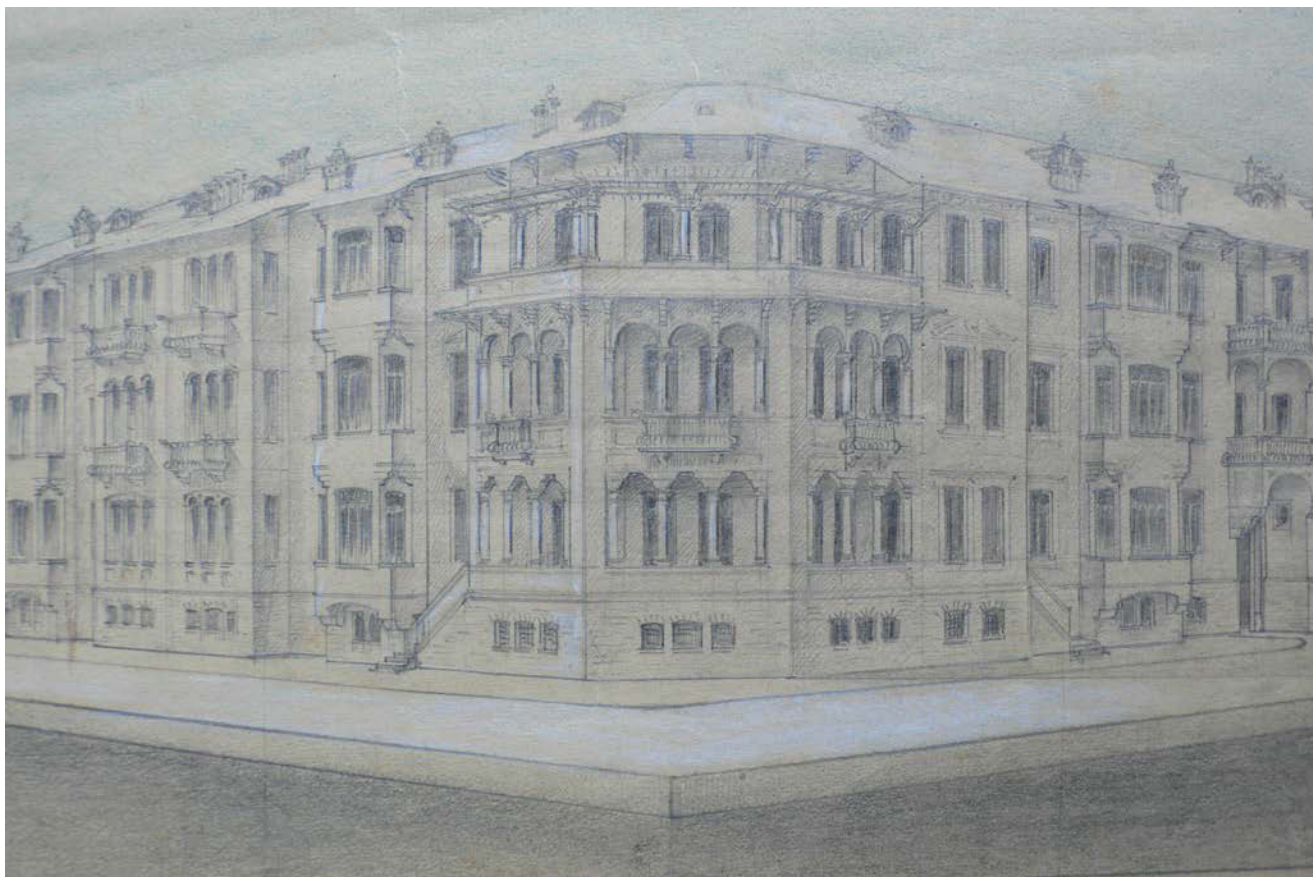
L'impetuosa ventata razionalista, sollevata dal condominio novocomense di Terragni e da quanto ne seguì aveva relegato in secondo piano, isolandola, l'opera di cui andava più fiero, il Tempio eretto per onorare Alessandro Volta. Era il segnale indubbio di una svolta epocale. Mantenendo fede alla sua formazione culturale, l'architetto conservatore si trasse in disparte: e se non apprezzò le scelte del Movimento Moderno né tantomeno il metodo con il quale cercarono di essere imposte, come del resto non aveva condiviso da giovane gli entusiasmi per l'Art Nouveau, intuì il genio di Terragni. Non accettò la scuola razionalista che ravvivava la purezza della classicità nell'innovazione progettuale, ma diede la sua stima all'uomo che meglio la seppe interpretare.



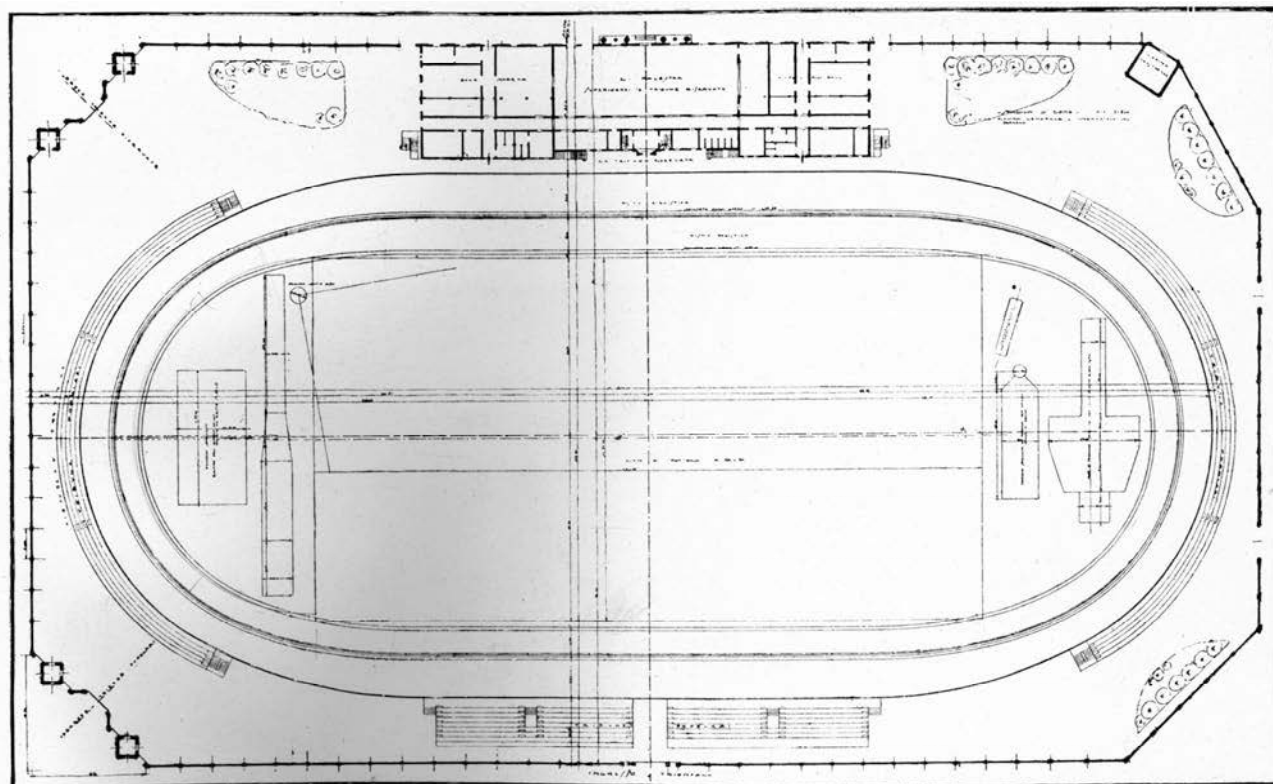
Planimetria dell'isolato residenziale progettato dall'arch. F. Frigerio e destinato ad occupare parte dell'area del Praa Pasquée (1922).



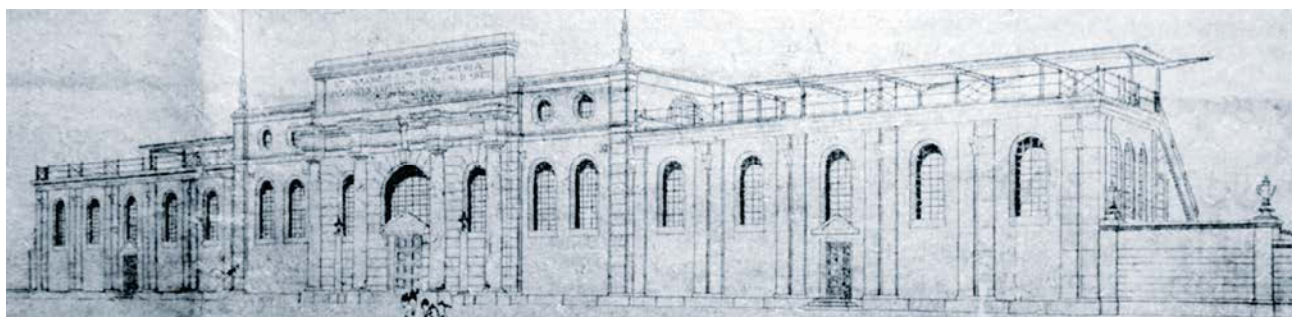
F. Frigerio, Studio per la pianta e il prospetto di uno degli edifici residenziali.



F. Frigerio, Vista prospettica della soluzione d'angolo dell'edificio da realizzare sul lotto A.



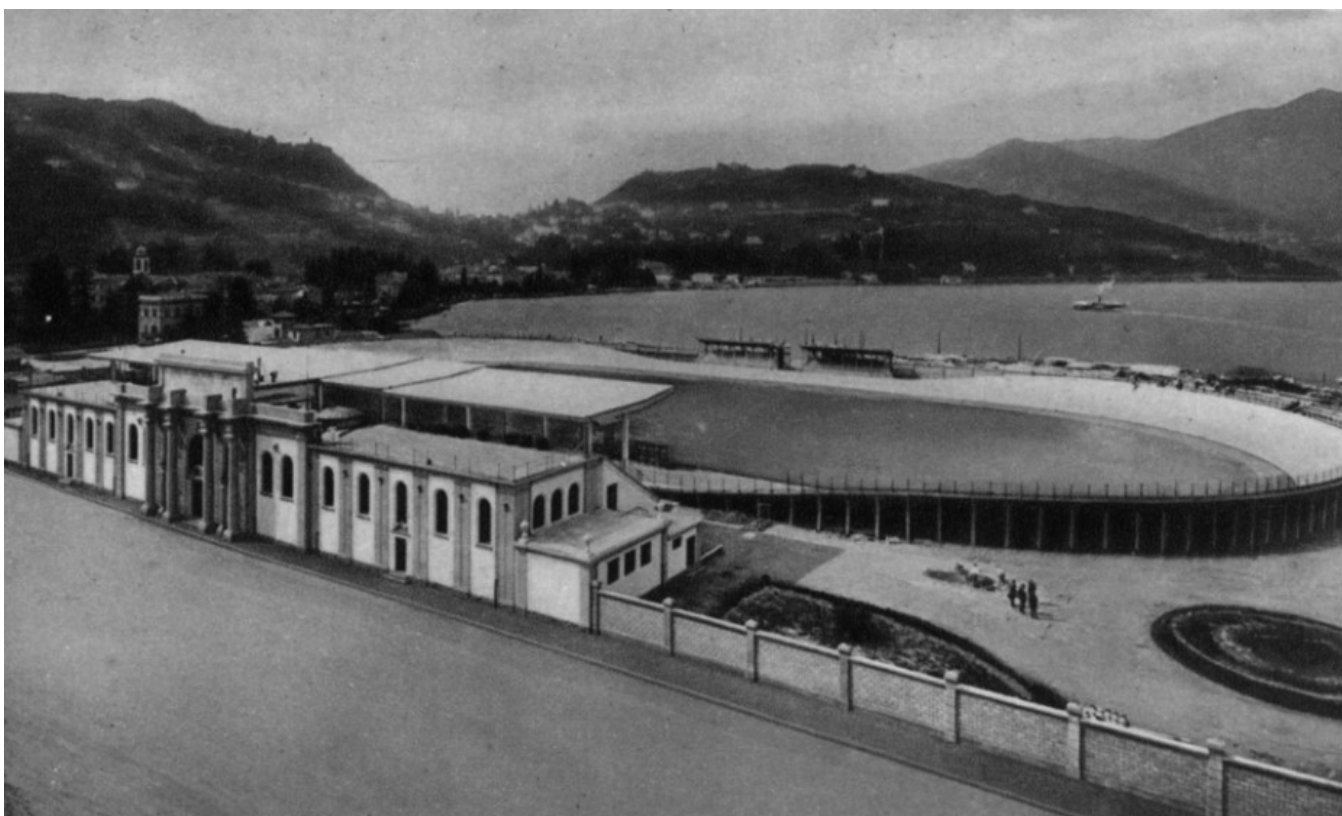
Planimetria dello stadio progettato dall'arch. G. Greppi.



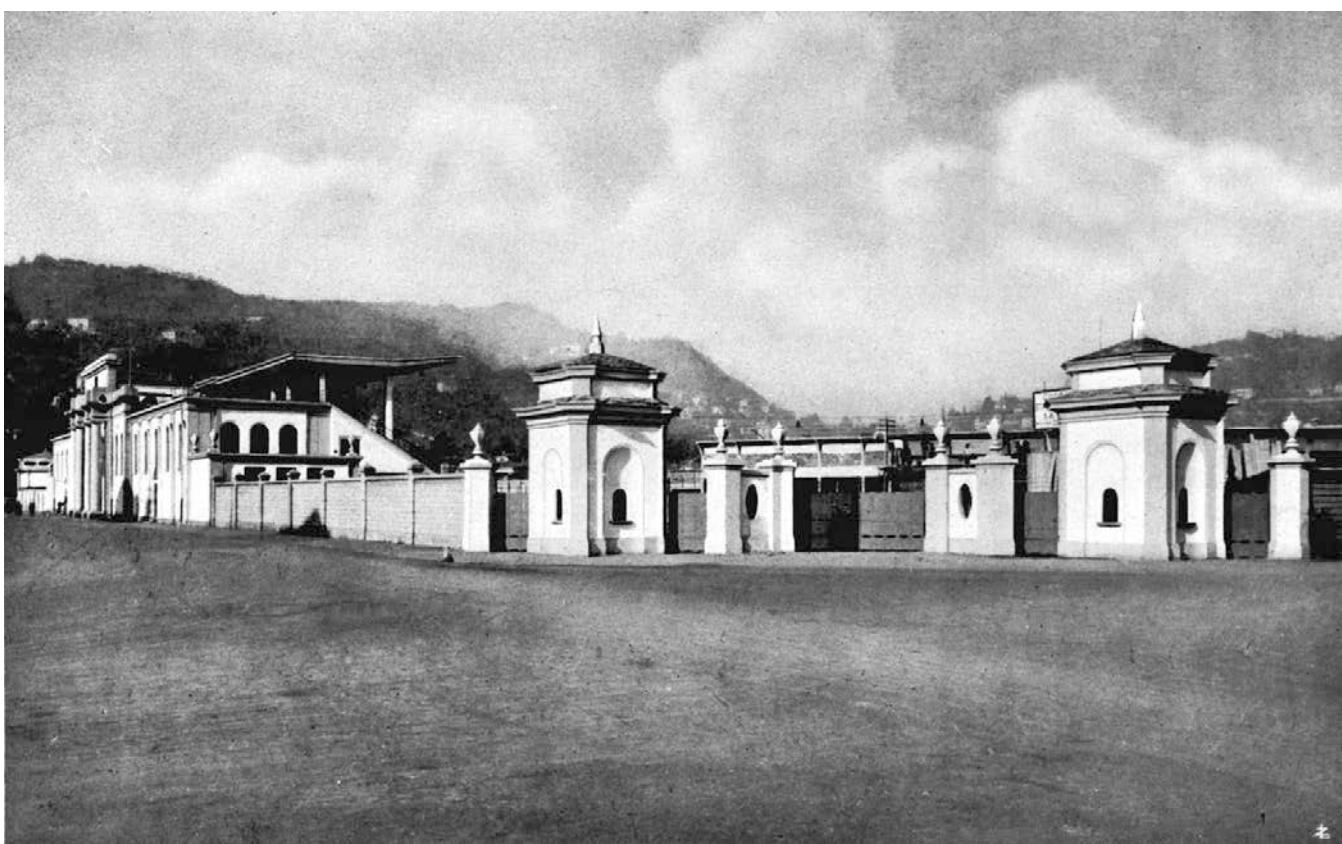
G. Greppi, Progetto della fronte dello stadio rivolta verso la città.



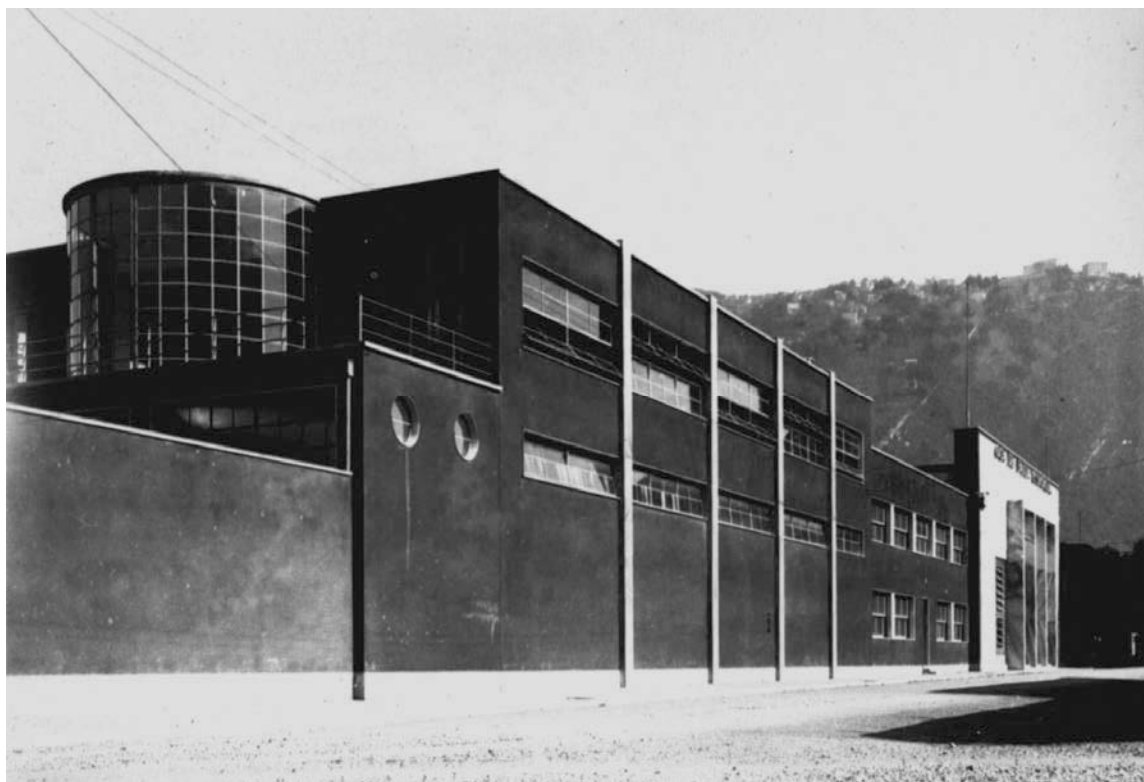
L'ingresso "d'onore" dello stadio.



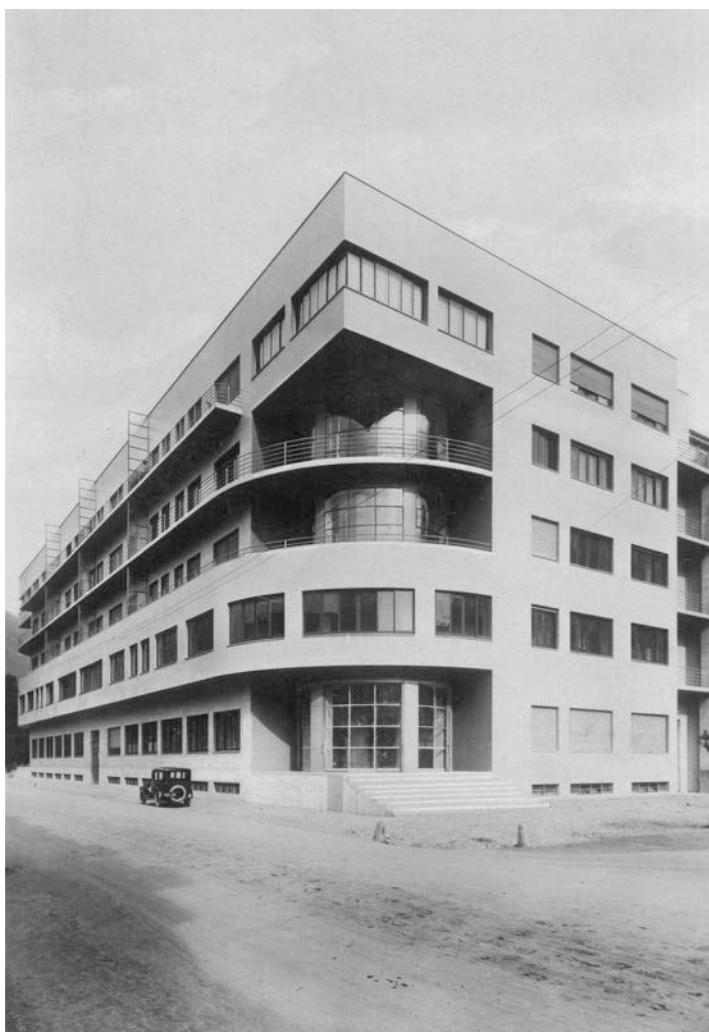
Veduta dello stadio a lavori ultimati (1927).



L'ingresso laterale dello stadio posto in corrispondenza dell'angolo smussato sud-est.



Lo stadio rinnovato ad opera dell'ing. G. Mantero: in primo piano il volume della piscina, cui segue sulla destra la fronte della Casa del Balilla (1932-1933).



L'edificio residenziale progettato dall'arch. G. Terragni per la società Novocomum (1927).



Veduta dell'area dello stadio negli anni '50.

3.5. Restauro o rifacimento?

La distanza fra le posizioni dei tradizionalisti e quella degli innovatori emerse con chiarezza nella polemica, che vide militare in campi avversi Frigerio e Terragni, sul restauro della cupola del Duomo, dopo il disastroso incendio che la danneggiò seriamente nell'autunno del 1935. Le fiamme divamparono durante la notte del 27 settembre ma i lavori di restauro si conclusero nell'ottobre 1939, quattro anni dopo. In questo periodo si discusse, anche in toni concitati, sul metodo e la finalizzazione dell'intervento: riparare l'intero apparato monumentale, così come era prima dell'incendio, o smantellare quanto era rimasto della sovrastruttura realizzata nel 1770 dall'arch. Giulio Gagliori e riportare alla luce la preesistente cupola di Filippo Juvarra del 1741? Le tesi contrapposte difendevano una l'integrità di ambedue le costruzioni per motivi di salvaguardia del percorso storico dell'edificio, mentre l'altra opponeva ragioni estetiche, sostenendo che la cupola originaria del grande Juvarra aveva dovuto subire quella calotta sovrapposta come un camuffamento, un soprabito che celava le sue fattezze, appesantendole e alterandole.

In realtà il Gagliori, architetto del Duomo di Milano, era stato chiamato per risolvere il problema di infiltrazioni insinuate sotto il manto di rame della copertura e decise quindi di proteggere l'intera cupola con un involucro di uguale forma in costoloni di legno e mattoni ricoperto da lamine di rame e sorretto da uno zoccolo lapideo alto tre metri. Fra la calotta sovrapposta e l'estradosso della cupola originaria era stata lasciata un'intercapedine percorribile, che permetteva eventuali interventi di riparazione: nel cunicolo vennero collocati anche i pinnacoli marmorei che coronavano la cupola all'esterno, sostituendoli con colonnine sagomate di minori dimensioni in sarizzo. L'incendio distrusse le parti in legno, fuse il manto metallico e danneggiò lo zoccolo di sostegno della tazza dando la possibilità di smantellarlo parzialmente. Di qui il quesito che si propose subito: riparare la calotta del Gagliori o eliminarla, ripristinando la cupola dello Juvarra?

Il Frigerio, che aveva sempre osteggiato il guscio protettivo tardosettecentesco, considerandolo un'indebita superfetazione, pubblicò una dettagliata relazione sulle tormentate vicende delle due cupole²² e sostenne che bisognava trarre partito dell'infortunio per ridare alla sola opera dello Juvarra il posto che le spettava, procedendo senza indugi a restaurarla, sostituendo le parti mancanti e ricollocando al suo posto quanto restava della struttura originaria e dei fregi ornamentali. Per guidare la mano del restauratore erano a disposizione, provvidenzialmente, plastici, disegni e progetti che il celebre artista barocco aveva eseguito e lasciato alla committenza.

Nel 1936 si accende una scaramuccia polemica che si trasforma in una marea montante di contestazioni, puntualizzazioni, frecciate sarcastiche, rovesciata in gran parte proprio sulle pagine de "La Provincia" allora in simbiosi con il settimanale del PNF "Il Gagliardetto" e quindi organo politico. Terragni, basandosi sui principi del restauro conservativo varati nel 1933 dal CIAM nella Carta di Atene, pubblica un veemente articolo su una

²² F. Frigerio, "La cupola della cattedrale di Como e le sue vicende", Cesare Nani ed., Como 1935.

rivista di attualità culturale²³. In esso, senza nominare direttamente Frigerio ma alludendo ai suoi suggerimenti parzialmente demolitori, si scaglia contro “*gli amorevoli vivisezionatori*” che si permettono di modificare l’assetto della cupola eliminando una sua plurisecolare sovrastruttura e non lasciando il monumento inalterato, “*dove era, come era*” al pari dei ricostruttori del campanile veneziano di San Marco. Gli dà man forte Margherita Sarfatti, sostenendo che quelle dell’architetto razionalista erano argomentazioni “*ragionate e ragionevoli*”²⁴.

Terragni dovrebbe avere dalla sua i dirigenti del partito fascista, che invece si pronunciano solo flebilmente sulla questione o addirittura tacciono. Accanto a Frigerio si schierano invece il vescovo Macchi, lo spezzino vescovo Costantini, l’ex podestà Negretti, il potente superarchitetto di regime Piacentini. Ma il colpo di grazia viene inferto sulla “Gazzetta del Popolo” del 17 luglio 1936 da un grande scrittore, Carlo Emilio Gadda, il quale rileva che l’apporto del Gagliori non aveva certo giovato alla cupola “apportando alcuni gravi mutamenti del disegno originale” e quindi erano da considerarsi benemeriti quanti sostenevano la sua eliminazione. Gadda aggiunge poi, maliziosamente, che non a caso il vescovo comasco alla presenza di un ministro in visita aveva definito “provvidenziale” l’incendio che dava modo di ridare alla cupola lo splendore originario.

Forte del consenso ottenuto, l’arch. Frigerio espone la sua tesi, arricchita da una accurata documentazione storico-critica, al Consiglio superiore per le Belle Arti, che l’accoglie favorevolmente, grazie anche all’intervento di Ugo Ojetti, autorevole teorizzatore di un rigoroso classicismo accademico e per questo più volte contestato da Terragni. Il “sì” del Consiglio è il necessario preludio al benessere governativo e allo stanziamento dei fondi necessari per le onerose operazioni di ripristino. Se ne incarica il sovrintendente lombardo ai monumenti, Gino Chierici, che invia il giovane e brillante funzionario arch. Piero Gazzola a dirigere i lavori. L’esito soddisfacente viene ottenuto in un arco di tempo incredibilmente breve: otto mesi, dalla primavera all’autunno dell’anno 1939²⁵. Ma la gente comune, ignara delle regole concordate fra specialisti, in quel caso dell’eterno conflitto culturale fra conservatori e innovatori ebbe l’impressione che i contendenti si fossero pirandellianamente scambiate le parti.



L’incendio della cupola del Duomo (notte del 27 settembre 1935).

²³ “*L’Italia letteraria*”, Milano, 28 giugno 1936.

²⁴ M.G. Sarfatti “*Come era, dove era*”, in “*La Provincia di Como*”, 2 luglio 1936. Cfr. la completa bibliografia sulla polemica per la cupola del Duomo in appendice al saggio di M.A. Crippa cit.

²⁵ V. la puntigliosa e talora urticante nota riassuntiva sull’episodio di F. Frigerio in “*Il Duomo di Como e il Broletto*” cit. pp.375-377.