

Università Iuav di Venezia
Dottorato di ricerca in “Architettura, Città e Design”
ICAR/18 - Storia dell'architettura
Ciclo XXXVI

ARCHITETTURA ROMANA NEL MONDO

Diplomazia e propaganda italiana ai concorsi internazionali
di architettura (1939-1943)

Tesi di Dottorato
Dottorando: Emre Yurdakul
Relatori: Prof. Marzia Marandola, Prof. Roberto Dulio
Venezia, luglio 2025

Inara'ya,

ABSTRACT

La tesi indaga il ruolo dell'architettura nella diplomazia e nella propaganda culturale dell'Italia fascista, attraverso sei concorsi internazionali di architettura svolti nella regione danubiano-balcanica durante la Seconda guerra mondiale. La ricerca, tramite l'analisi di questi concorsi – il Teatro dell'Opera di Belgrado (1939-41), la Città Universitaria di Bratislava (1940-42), la Stazione Ferroviaria di Sofia (1941-43), il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara (1941-42), il Complesso Ministeriale Slovacco a Bratislava (1942-43) e il Palazzo Municipale di Sofia (1943) – evidenzia la strumentalizzazione dell'architettura da parte del regime di Mussolini per consolidare la propria presenza politica, culturale ed economica in un'area ritenuta strategica per l'attuazione dei traguardi imperialisti. Partendo dalla descrizione di questi concorsi e dei progetti presentati dagli architetti italiani, la tesi si concentra sulle attività svolte dall'apparato diplomatico e propagandistico del regime all'estero in relazione a tali eventi. Un altro punto centrale è il ruolo di Marcello Piacentini, figura chiave dell'architettura del periodo fascista, e il legame tra la sua retorica architettonica, le vittorie ottenute nei concorsi da architetti a lui vicini e la diplomazia culturale del regime. Attraverso un'ampia indagine archivistica – condotta presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, l'Archivio Centrale dello Stato e diversi archivi italiani ed europei – e un'analisi bibliografica su periodici di architettura, stampa quotidiana e pubblicazioni politiche dell'epoca in diverse lingue, la tesi ricostruisce il contesto architettonico in cui si svolsero tali concorsi. In questo quadro, approfondisce anche la rivalità tra Italia e Germania nell'ambito della propaganda architettonica in Europa sudorientale, attraverso diversi casi emblematici. Lo studio esamina inoltre la macchina propagandistica fascista, in particolare il Ministero della Cultura Popolare e la Direzione Generale per la Propaganda, nonché il ruolo di istituzioni come il Sindacato Fascista Nazionale Architetti e la rivista "Architettura", organo ufficiale del sindacato.

This thesis examines the role of architecture in the cultural diplomacy and propaganda of Fascist Italy through six international architectural competitions held in the Danube-Balkan region during World War II. By analyzing these competitions – the Belgrade Opera House (1939–41), the University Complex of Bratislava (1940–42), the Sofia Central Railway Station (1941–43), the Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk in Ankara (1941–42), the Slovak Ministerial Complex in Bratislava (1942–43), and the Sofia City Hall (1943) – the research highlights how Mussolini’s regime instrumentalized architecture to consolidate its political, cultural, and economic presence in a region considered strategic for the pursuit of imperial ambitions. Starting from the description of these competitions and the projects submitted by Italian architects, the thesis focuses on the activities carried out abroad by the regime’s diplomatic and propaganda apparatus concerning these events. Another central focus is the role of Marcello Piacentini, the key figure of Fascist-era architecture, and the connection between his architectural rhetoric, the victories achieved in the competitions by architects close to him, and the regime’s cultural diplomacy. Through extensive archival research – conducted at the Historical Diplomatic Archives of the Italian Ministry of Foreign Affairs, the Italian Central State Archives, and various Italian and European archives – and a bibliographic analysis of architectural journals, daily newspapers, and political publications of the period in multiple languages, the thesis reconstructs the architectural and political context in which these competitions took place. Within this framework, it also explores the rivalry between Italy and Germany in the field of architectural propaganda in Southeastern Europe through several emblematic cases. Furthermore, the study examines the Fascist propaganda apparatus, particularly the Ministry of Popular Culture (Ministero della Cultura Popolare) and the General Directorate for Propaganda (Direzione Generale per la Propaganda), as well as the role of institutions such as the National Fascist Architects’ Union (Sindacato Fascista Nazionale Architetti) and its official monthly periodical “Architettura”.

INDICE

INTRODUZIONE	2
1. L'ARCHITETTURA COME STRUMENTO DI PROPAGANDA FASCISTA ALL'ESTERO	
1.1. La nascita della macchina di propaganda estera: Direzione Generale per la Propaganda	11
1.2. Il promotore, l'intermediario, il divulgatore: gli attori della propaganda architettonica	18
1.3. L'unione delle forze: l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937	29
1.4. Verso l'istituzionalizzazione della propaganda architettonica: il Servizio Propaganda dell'E42	35
2. DAL DANUBIO AL BOSFORO: LA PROPAGANDA ARCHITETTONICA NELL'AREA DANUBIANA-BALCANICA	
2.1. La rivalità italo-tedesca nell'Europa Orientale	39
2.2. L'architettura è l'ordine del giorno: la mostra di <i>Neue Deutsche Baukunst</i> a Belgrado (1940)	47
2.3. Gli architetti stranieri utili per il regime: Trendafil Trendafilov in Bulgaria	51
2.4. Le risorse italiane sul suolo straniero: Paolo Vietti-Violi tra Turchia e Jugoslavia	57
2.5. L'intelligence tramite gli architetti: Paolo Caccia Dominioni ad Ankara	66
2.6. Una competizione inaspettata: la rivalità italo-tedesca in Slovacchia	72

3. I CONCORSI INTERNAZIONALI DI ARCHITETTURA DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE

3.1. Belgrado: il concorso per il Teatro dell'opera (1939-42)	77
3.1.1. <i>Progetto di Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti e Pasquale Marabotto</i>	87
3.2. Bratislava I: il concorso per la Città Universitaria (1940-42)	101
3.2.1. <i>Progetto di Ernesto e Attilio Lapadula</i>	112
3.2.2. <i>Progetto di Aldo Lucchini e Giuseppe Pasqui</i>	115
3.2.3. <i>Progetto di Cesare Perelli</i>	115
3.3. Bratislava II: il concorso per il Complesso Ministeriale Slovacco (1942-43)	132
3.3.1. <i>Progetto di Adalberto Libera ed Ernesto Lapadula</i>	136
3.4. Ankara: il concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk (1941-42)	146
3.4.1. <i>Progetto di Arnaldo Foschini</i>	156
3.4.2. <i>Progetto di Giovanni Muzio</i>	158
3.4.3. <i>Progetto di Gino Franzì e Giuseppe Vaccaro</i>	160
3.4.4. <i>Progetto di Adalberto Libera</i>	160
3.4.5. <i>Progetto di Paolo Vietti-Violi</i>	162
3.5. Sofia I: il concorso per la Stazione Centrale (1941-43)	186
3.5.1. <i>Progetto di Luigi Gallioli</i>	192
3.5.2. <i>Progetto di Adalberto Libera ed Eugenio Montuori</i>	193
3.5.3. <i>Progetto di Enrico Castiglioni e Carlo Fontana</i>	194
3.6. Sofia II: il concorso per il Palazzo Municipale (1943)	204
3.6.1. <i>Progetto di Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini</i>	210

4. DIETRO LE QUINTE: LA DIPLOMAZIA DEL REGIME ATTRAVERSO I CONCORSI INTERNAZIONALI D'ARCHITETTURA

4.1. La prima prova balcanica: il concorso di Belgrado	220
4.2. "L'infiltrazione spirituale dell'italianità": i concorsi di Ankara e di Bratislava	231
4.3. Marcello Piacentini e la strumentalizzazione delle vittorie italiane all'estero	250
4.4. Raggiungere il Mar Nero: i concorsi di Sofia	260

5. L'EREDITÀ DEI SUCCESSI ITALIANI NEL DOPOGUERRA

5.1. Una continuità inaspettata: <i>Námestie slobody</i> nel dopoguerra (1945)	272
5.2. La nuova diplomazia architettonica: la costruzione del Mausoleo di Atatürk (1944-53)	275
5.3. Eugenio Montuori in Bulgaria: il concorso per la Stazione Centrale di Sofia (1962)	280

CONCLUSIONI	285
--------------------	-----

INDICE DEGLI ARCHIVI	290
-----------------------------	-----

FONTI ARCHIVISTICHE	291
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	303
---------------------	-----

INDICE DELLE FIGURE	316
----------------------------	-----



ARCHITETTURA ROMANA NEL MONDO

di MARCELLO PIACENTINI

Questo titolo potrà sembrare presuntuoso e chi rileverà che io ho voluto trattare non dell'architettura romana antica, come si sarebbe potuto supporre, ma della moderna, anzi della attuale; ma esso va considerato alla stregua del mio impegno, che è quello di valutare, e di dimostrare, la eterna continuità e la universale potenza dello spirito della nostra civiltà.

Le vittorie degli architetti italiani negli ultimi concorsi internazionali non costituiscono per noi ragione soltanto di soddisfazione e di orgoglio, ma hanno una chiara dimostrazione: — e questa resta anzi più — di quale sia l'orientamento architettonico verso cui la maggioranza dei popoli si sente maggiormente attratta.

Non è una semplice coincidenza il fatto che le Nazioni che più hanno operato in questi anni nei settori dell'urbanistica e dell'architettura, cioè le nazioni totalitarie, soprattutto l'Italia e la Germania; il coraggio dei popoli giovani e sani, che stanno nel loro paese e nelle loro terre il prossimo da venire e il comando spirituale universale, si è riflesso anche nelle più alte e significative opere di civiltà, in quelle che più di tutte le altre possono tramandare ai loro discendenti posterità l'impronta e la testimonianza delle gesta e della grandezza.

Nel concorso internazionale, indetto nel 1930 dal governo Turco per un ministero soltanto da dedicarsi ad Atatürk, Arnaldo Foschini, l'architetto della Via del Rinascimento in Roma e della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo nella zona dell'E.L.B., il professore di composizione nella Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, da anni i suoi allievi amano come un americano padre, è stato classificato da una Commissione internazionale, dove non era il rappresentante dell'Italia, nella terza dei cinque

Tra

FIG. 1: M. PIACENTINI, *Architettura Romana nel mondo*, in «Augustea», dicembre 1942, p. 791.

INTRODUZIONE

Gli obiettivi storici dell'Italia hanno due nomi: Asia e Africa. Sud e Oriente sono i punti cardinali che devono suscitare l'interesse e la volontà degli Italiani. [...]: questi nostri obiettivi hanno la loro giustificazione nella geografia e nella storia. [...]. L'Italia può fare questo; il suo posto nel Mediterraneo, mare che sta riprendendo la sua funzione storica di collegamento fra l'Oriente e l'Occidente, le dà questo diritto e le impone questo dovere; [...]¹.

A partire dagli anni Trenta, gli obiettivi imperialisti del regime fascista trovarono maggior spazio nelle dichiarazioni di Benito Mussolini. Questo mutamento nella retorica del Duce portò con sé anche la necessità di una riorganizzazione della struttura ministeriale, al fine di preparare l'Italia alle future missioni militari sul suolo estero. In seguito al consolidamento del meccanismo propagandistico, attraverso la fondazione del *Ministero della Stampa e della Propaganda* nel 1935 – successivamente *Ministero della Cultura Popolare* – il regime avviò la fase di implementazione dei propri traguardi egemonici al di fuori dei confini nazionali². La prima prova di questo processo avvenne tramite l'invasione dell'Etiopia tra il 1935 e il 1936.

¹ Parte del discorso tenuto da Benito Mussolini il 18 marzo 1934 alla Seconda Assemblea Quinquennale del regime fascista. Per il testo completo, si veda *Il Duce al Popolo Italiano*, in «Corriere della Sera», 19 marzo 1934, pp. 1-2.

² Riguardo il Ministero della Cultura Popolare e la Direzione Generale per la Propaganda, si veda P. V. CANNISTRARO, *Burocrazia e politica culturale nello stato fascista: Il Ministero della cultura popolare*, in *Il regime fascista*, a cura di A. Aquarone and M. Vernassa, Il Mulino, Bologna 1974, pp. 169-193; B. GARZARELLI, *Fascismo e propaganda all'estero: Le origini della Direzione generale per la propaganda (1933-1934)*, in «Studi storici», vol. 43, n. 2, 2002, pp.

Una volta compiuta la missione in Africa orientale, Mussolini decise di rivolgere l'attenzione verso il suo vero obiettivo: il Mediterraneo. Dichiarandosi unilateralmente l'erede naturale del Mare Nostrum, il regime definì tutta la regione una componente imprescindibile del suo *Spazio Vitale*³. La complessa struttura demografica e culturale dell'area, tuttavia, spinse l'Italia a diversificare i metodi e i contenuti delle attività di propaganda. In questo contesto, la variazione più evidente nell'agenda propagandistica italiana nel Mediterraneo emerse lungo l'asse nord-sud. Sulle sponde meridionali e orientali, il regime provò ad attuare una dottrina ideologica che unisse l'identità islamica delle popolazioni locali con il fascismo italiano, al fine di competere con altre potenze coloniali europee, come Francia e l'Inghilterra⁴. Sulla sponda settentrionale, invece, la situazione divenne ancora più complessa. Quest'area – denominata dall'apparato diplomatico italiano *danubiana-balcanica*⁵ – era composta da numerosi paesi indipendenti e sovrani, ciascuno caratterizzato da dinamiche uniche e differenti. Un elemento che accomunava questi stati, tuttavia, era rappresentato dalle fragilità interne generate proprio da tali dinamiche. Le tensioni interetniche, i conflitti tra diverse fazioni politiche, le relazioni complicate con gli stati confinanti e il difficile processo di consolidamento dei regimi in vigore rendevano questi paesi vulnerabili alle attività ostili delle

477-520; CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Res Gestae, Milano 2022.

³ Il concetto dello *Spazio Vitale* rappresenta l'adattamento della dottrina espansionistica nazionalsocialista del *Lebensraum* al contesto ideologico del fascismo italiano. Su questo argomento, si veda D. RODOGNO, *Il nuovo ordine mediterraneo. Le politiche di occupazione dell'Italia fascista in Europa (1940-1943)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁴ Riguardo l'approccio del regime fascista verso il mondo islamico e arabo, si veda R. DE FELICE, *Il fascismo e l'Oriente. Arabi, ebrei e indiani nella politica di Mussolini*, Il Mulino, Bologna 1988; E. GALOPPINI, *Il fascismo e l'Islam*, Edizioni all'insegna del veltro, Parma 2001; N. ARIELLI, *Fascist Italy and the Middle East, 1933-40*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010; M. PIRAS, *Politica Islamica e Propaganda Fascista in Siria e Libano (1932-1940)*, tesi di dottorato, Università degli studi di Cagliari 2011; P. SOAVE, *Fascismo e Islam*, in «Progressus», anno 5, vol. 2, 2018, pp. 79-92.

⁵ Nei documenti e nelle corrispondenze ministeriali e consolari italiani – conservati nell'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e nell'Archivio Centrale dello Stato – dalla seconda metà degli anni Trenta fino alla caduta del fascismo, il termine *danubiano-balcanica* compare numerose volte per definire la regione che corrisponde alla Penisola Balcanica, ai Paesi dell'Europa orientale attraversati dal Danubio e, in alcuni casi, anche alla Turchia.

altre potenze imperialiste. Grazie alla vicinanza geografica e spinta da una giustificazione ideologica, l'Italia di Mussolini sfruttò fin da subito la situazione nella regione danubiano-balcanica per concretizzare i propri obiettivi egemonici nel suo hinterland. Per questo motivo, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, le attività propagandistiche e della diplomazia culturale dell'Italia fascista si concentrarono proprio su questo quadrante del Mediterraneo⁶.

Il meccanismo di propaganda del regime utilizzò abilmente la stampa, la cinematografia, le missioni archeologiche, le radiotrasmissioni e ogni tipo di evento culturale per diffondere all'estero la voce del fascismo italiano⁷. Per gestire queste attività, l'apparato propagandistico si articolò in diversi uffici e operò in stretta collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri e con le rappresentanze diplomatiche italiane all'estero. Queste ultime, in particolar modo, giocarono un ruolo fondamentale sia nella definizione delle missioni sia nella loro attuazione. Il continuo flusso di informazioni relativi ai paesi stranieri, da parte della rete consolare italiana verso Roma, permise ai ministeri e alle istituzioni competenti di pianificare in modo più

⁶ Sulla politica propagandistica e la diplomazia culturale del fascismo italiano nella regione danubiana-balcanica in generale, si veda J. W. BOREJSZA, *Il fascismo e l'Europa orientale. Dalla propaganda all'aggressione*, Laterza Roma-Bari, 1981; S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, 2002; pubblicata successivamente come ID., *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Franco Angeli, Milano 2005.

⁷ Sulla propaganda e diplomazia culturale italiana all'estero durante il periodo fascista in generale, si veda W. V. ARNOLD, *The Illusion of Victory. Fascist Propaganda and The Second World War*, Peter Lang, New York 1998; B. GARZARELLI, *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all'estero*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004; F. CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Carocci, Roma 2010. Nello specifico, si veda M. CARLI, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci, Roma 2020; S. SALVAGNINI, *Il Sistema delle Arti in Italia 1919-1943*, Minerva, Bologna 2011; C. FABI, *Arte e Propaganda: l'identità del regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937*, in «Boletim Seminário Interno de Conservação de Escultura Moderna», São Paul 2014, s. p.; I. DI JORIO, *Pubblicità e propaganda durante il fascismo. Saperi e transfer di competenze fra mercato e politica*, in «Italia Contemporanea», n. 219, 2019, pp. 209-236; CAVAROCCHI, *La rete delle organizzazioni fasciste e le iniziative di propaganda culturale in Francia*, in «Cahiers d'études italiennes», 2019, s. p.; A. MARZANO, *Onde fasciste: la propaganda araba di Radio Bari (1934-1943)*, Carocci, Roma 2015; F. MELELLI, *Relazioni cinematografiche tra Italia e Romania durante la Seconda Guerra Mondiale*, in «Questiones Romanicae», n. 3, 2023, pp. 241-252;

mirato le operazioni diplomatiche e propagandistiche. Una volta definita l'agenda di propaganda, fu la stessa rete delle rappresentanze diplomatiche ad attivarsi per l'attuazione di tali operazioni.

In questo contesto, anche l'architettura divenne un efficace mezzo di propaganda all'estero. La sua evoluzione e la sua implementazione come strumento, tuttavia, avvennero in modo diverso rispetto agli altri settori artistici e culturali. Il regime fascista, che utilizzò l'arte edilizia a fini propagandistici all'interno dei confini nazionali sin dai primi anni della dittatura di Mussolini⁸, decise di applicarla anche all'estero. La primissima sperimentazione dell'architettura propagandistica fuori dall'Italia avvenne nelle colonie d'oltremare⁹. Per proiettare adeguatamente l'egemonia fascista in questi nuovi contesti estranei, gli architetti italiani adottarono diversi approcci progettuali. Mentre una parte aderì a un linguaggio orientalista ed eclettico, che amalgamava diversi elementi architettonici esotici decontestualizzati, alcuni razionalisti, come Carlo Enrico Rava, promossero la visione della *mediterraneità*¹⁰. Quest'ultimo rifiutò di distinguere le

⁸ Riguardo la relazione tra la politica e l'architettura durante il periodo fascista, si veda P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999; M. MARTIGNONI (a cura di), *Illusioni di pietra. Itinerari tra architettura e fascismo*, Museo Storico in Trento, Trento 2001; G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 2002; ID., F. DAL CO (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano 2004; NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008; E. GENTILE, *Il Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007; NICOLOSO, *Architetture per una identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Gaspari, Udine 2012.

⁹ Sull'architettura coloniale italiana, si veda M. FULLER, *Building Power: Italy's Colonial Architecture and Urbanism, 1923-1940*, in «Cultural Anthropology», vol. 3, no. 4, novembre 1988, pp. 455-487; «Rassegna», vol. 51, numero monografico *Architettura nelle colonie italiane in Africa*, 1992; FULLER, R. BEN-GHIAT (a cura di), *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York 2005; FULLER, *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism*, Routledge, New York 2006; V. SANTOIANNI, *Il Razionalismo nelle colonie italiane 1928-1943. La «nuova architettura» delle Terre d'Oltremare*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli «Federico II», 2008; A. VOKSHI, *Tracce dell'Architettura Italiana in Albania, 1925-1943*, tesi di dottorato, Università degli studi di Firenze, 2012.

¹⁰ Oltre le fonti citate precedentemente di FULLER e di SANTOIANNI, si rimanda a FULLER, *Carlo Enrico Rava: The Radical First Formulations of Colonial Rationalism*, in «Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre», vol. 1-2, 1994, pp. 150-159; B.L. MCLAREN, *Casa mediterranea, casa araba and primitivism in the writings of Carlo Enrico Rava*, in «The Journal of Architecture», vol. 13:4, 2008, pp. 453-467.

tradizioni vernacolari locali da quella italiana, considerandole parte di un'unica espressione mediterranea. Nonostante questa visione risultasse come un'apertura verso le architetture dei popoli colonizzati, i mediterraneisti proclamarono comunque la superiorità italiana, poiché ritenevano l'architettura mediterranea una diretta discendente della tradizione dell'antica Roma. Un approccio originale, invece, venne proposto da Florestano Di Fausto, uno degli architetti italiani più produttivi nelle colonie¹¹. Progettista di numerose sedi di rappresentanza diplomatica italiana in tutto il mondo, Di Fausto collaborò a lungo con il Ministero degli Affari Esteri e divenne quasi il rappresentante architettonico dell'apparato diplomatico italiano. Durante la sua attività in Dodecaneso e in Libia, recuperò le forme e gli elementi storici del luogo e li rielaborò come un collage nei suoi progetti. Il suo eclettismo, tuttavia, si distinse da quello orientalista poiché contestualizzò consapevolmente le forme locali.

Il perfezionamento della strumentalizzazione dell'architettura come un mezzo di propaganda, tuttavia, avvenne all'alba della Seconda guerra mondiale, proprio nell'area danubiana-balcanica. Vista la potenzialità strumentale dell'arte edilizia, il regime di Mussolini, attraverso le attività di architetti italiani al di fuori dei confini nazionali, cercò di consolidare la propria immagine per creare una presenza politica, culturale ed economica nella regione. L'espressione massima di questo approccio, invece, avvenne in un episodio storico unico dei sei concorsi internazionali di architettura tenuti da quattro paesi danubiano-balcanici – la Jugoslavia, la Slovacchia, la Bulgaria e la Turchia – nel corso del conflitto mondiale. Tali competizioni, nate da esigenze architettoniche o urbanistiche reali, divennero per l'Italia

¹¹ Riguardo la figura di Florestano Di Fausto e la sua attività all'estero, si veda M. STIGLIANO, *Modernità d'esportazione. Florestano Di Fausto e lo stile del costruire nei territori italiani d'oltremare*, Poliba Press, Modugno 2009; S. ANDERSON, *The Light and the Line: Florestano Di Fausto and the Politics of Mediterraneanità*, in «California Italian Studies», vol. 1(1), 2010; E. GODOLI, *La via alla mediterraneità nelle architetture di Florestano Di Fausto per le isole dell'Egeo*, in *L'architettura dell'altra modernità, XXVI Congresso di Storia dell'Architettura*, a cura di M. DOCCI, M.G. TURCO, Gangemi, Roma 2010, pp. 686-695; M.C. MIGLIACCIO, *L'attività di Florestano Di Fausto in Libia: nuove acquisizioni sul suo contributo alle trasformazioni urbane di Tripoli*, in *L'architettura dell'"altra" modernità*, 2010, pp. 697-705; U. TRAMONTI, *Florestano di Fausto dal Dodecaneso all'Albania attraverso Predappio*, in *Architetti e ingegneri italiani in Albania*, a cura di M. GIACOMELLI, A. VOKSHI, Edifir, Firenze 2012, pp. 29-34;

una perfetta occasione di penetrazione nella regione. Il regime vide questi eventi come un'opportunità per esportare i materiali da costruzione e la manodopera italiana, ma soprattutto per avviare "l'infiltrazione spirituale dell'italianità" nel territorio¹². Per questo motivo, attraverso la sua rete di rappresentanze diplomatiche, intraprese una serie di missioni di diplomazia, lobbying e di propaganda per influenzare i concorsi a favore dei propri interessi nazionali. Inoltre, simili missioni propagandistiche e diplomatiche svolte parallelamente dalla Germania di Hitler, portarono i due paesi alleati a una competizione in Europa sudorientale per saldare il proprio potere. Questa rivalità e la necessità di affermarsi nell'area, divennero ancora più cruciali e si intensificarono ulteriormente nel corso della guerra.

La complessità di questo processo portò alla nascita di un nuovo meccanismo all'interno del regime, che coinvolse lelegazioni diplomatiche, diversi ministeri – tra cui principalmente il Ministero degli Affari Esteri e il Ministero della Cultura Popolare – e varie figure di spicco del regime, come Giuseppe Bottai, Galeazzo Ciano e lo stesso Duce, nonché l'autorità indiscussa del contesto architettonico italiano del periodo, Marcello Piacentini¹³. Quest'ultimo, attraverso la retorica "dell'Architettura Romana nel mondo" [FIG. 1], costruita attorno ai successi italiani ottenuti in questi concorsi, promosse il suo "sano e universale" pensiero architettonico¹⁴, creando inoltre il materiale perfetto per la propaganda del potere al quale si appoggiava. In questa fase del regime, fortemente segnata dalla situazione bellica, la sperimentazione e il conseguente pluralismo dell'architettura coloniale del primo periodo fascista lasciarono il posto a un assoluto dominio del linguaggio monumentale, imperiale e, come definito da Piacentini, "romano"¹⁵.

¹² ARCHIVIO STORICO DIPLOMATICO DEL MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI [d'ora in poi ASDMAECI], *Direzione Generale Affari Commerciali 1928-1946*, b. Turchia 1942 bis, fasc. 16/11-1, telegramma di Giuseppe Bottai a Galeazzo Ciano, 31 marzo 1942.

¹³ Sulla figura di Marcello Piacentini, si veda M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma 1991; CIUCCI, S. LUX, F. PURINI (a cura di), *Marcello Piacentini architetto. 1881-1960*, Gangemi, Roma 2012; C. BEESE, *Marcello Piacentini: Moderner Städtebau in Italien*, Reimer, Berlino 2015; NICOLOSO, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari, Udine 2018; A. BENTIVEGNA, *Pio Piacentini e Marcello Piacentini. Qualis filius, talis pater*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 2024.

¹⁴ M. PIACENTINI, *Architettura Romana nel mondo*, in «Augustea», dicembre 1942, p. 791.

¹⁵ *Ibidem*.

A partire da questa premessa, la presente tesi intende portare alla luce il ruolo e l'impatto dell'architettura nella diplomazia culturale e nella propaganda italiana condotte nell'area danubiano-balcanica durante la Seconda guerra mondiale, attraverso l'analisi dei sei concorsi internazionali di architettura tenuti proprio in questa regione nel corso del conflitto globale. Perciò, la ricerca esamina tali competizioni dalla prospettiva del regime di Mussolini, il quale, attraverso esse, mise in atto una serie di attività diplomatiche, propagandistiche e di lobbying, con l'obiettivo di promuovere i propri interessi economici, politici e culturali nella regione. Inoltre, la tesi analizza il ruolo di Marcello Piacentini, mettendo in luce il legame tra la sua retorica architettonica, la diplomazia culturale italiana e le vittorie ottenute in questi concorsi dagli architetti della sua cerchia più stretta. Un altro aspetto su cui si concentra lo studio è la rivalità italo-tedesca che si manifestò in queste competizioni di architettura, così come l'eredità postbellica dei progetti presentati dagli architetti italiani.

La limitatissima letteratura finora prodotta ha esaminato queste sfide architettoniche soprattutto dal punto di vista del contesto architettonico locale in cui si sono svolte. Il principale motivo di questa mancanza può essere individuato nell'inconclusione della grande maggioranza di questi concorsi¹⁶ e nella dispersione della documentazione archivistica su un'ampia area geografica. Per questo motivo, la tesi si propone di ampliare tale prospettiva, unendo le analisi e le argomentazioni già esistenti, e dimostrando il collegamento tra questi concorsi attraverso una ricerca archivistica approfondita sui fondi poco esplorati. In tale contesto, oltre alle fonti archivistiche relative ai progetti di concorso, rinvenute in diversi archivi italiani ed europei, il lavoro si basa principalmente sulla documentazione esaminata presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e il fondo del Ministero della Cultura Popolare conservato presso

¹⁶ Dei sei concorsi tenuti durante la Seconda guerra mondiale, solo uno — quello per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara — ebbe un esito concreto, che portò effettivamente alla costruzione del progetto vincitore. Per questo motivo, si può constatare che solo il concorso di Ankara possiede una letteratura accademica direttamente dedicata. La produzione scientifica riguardante gli altri concorsi, invece, non si focalizza strettamente su di essi, ma li menziona o li elabora solo in modo secondario. Riguardo la letteratura esistente sul Mausoleo di Atatürk si rimanda a 3.4. *Ankara: Il concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk (1941-42)*.

l'Archivio Centrale dello Stato. Ulteriormente, lo studio, attraverso una ricerca bibliografica condotta sui periodici di architettura, la stampa quotidiana e sulle pubblicazioni politiche del periodo in diverse lingue, ricostruisce il contesto architettonico in cui si svolsero tali concorsi a carattere internazionale.

In dettaglio, la presente tesi, descrive inizialmente la nascita e lo sviluppo del meccanismo propagandistico del regime fascista, cioè il Ministero della Cultura Popolare, con particolare attenzione alla Direzione Generale per la Propaganda, fornendo una sintesi delle attività culturali svolte all'estero. Di seguito, si approfondisce come l'architettura sia stata utilizzata a fini propagandistici dal regime di Mussolini, evidenziando i principali protagonisti di questo processo: Marcello Piacentini come promotore, il Sindacato Fascista Nazionale Architetti come intermediario, e la rivista *Architettura*, organo ufficiale del sindacato, nel ruolo di divulgatore. Per comprendere il ruolo dell'architettura nella propaganda fascista, la ricerca si concentra poi su due casi emblematici: il padiglione italiano all'Esposizione Universale di Parigi del 1937, primo esempio di collaborazione tra vari attori della propaganda culturale al fine di legittimare il nuovo impero italiano, e il Servizio Propaganda dell'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, prima e ultima prova dell'istituzionalizzazione della propaganda architettonica.

Il secondo capitolo analizza le attività di propaganda architettonica effettuate dall'Italia fascista nella regione danubiano-balcanica, a partire dalla metà degli anni Trenta fino alla caduta del fascismo. In questa sezione, attraverso una sintesi della rivalità tra Germania e Italia, la ricerca approfondisce i casi in cui l'architettura e gli architetti italiani furono impiegati dal regime per consolidare la sua presenza culturale, economica e politica nel territorio in questione.

Nella terza parte, si esaminano le dinamiche, il contesto, lo svolgimento e gli esiti di sei concorsi internazionali tenuti durante la Seconda Guerra Mondiale: il concorso per il Teatro dell'Opera di Belgrado nel 1939, il concorso per la Città Universitaria di Bratislava nel 1940; il concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara; il concorso per la Stazione Centrale di Sofia nel 1941, il concorso per il Complesso Ministeriale Slovacco a Bratislava nel 1942 e il concorso per il Palazzo Municipale di Sofia nel 1943.

Oltre a riportare i dettagli di ciascun concorso, il capitolo descrive anche i progetti di ogni architetto italiano partecipante, insieme ai materiali recuperati durante le indagini bibliografiche e archivistiche.

Nel quarto capitolo, il lavoro indaga le attività di diplomazia, propaganda e lobbying condotte dalle autorità del regime fascista attraverso i concorsi internazionali. Basandosi su una vasta tipologia di documentazione archivistica, come lettere personali, telegrammi ufficiali, corrispondenze segrete, rapporti e pubblicazioni, la ricerca approfondisce i ruoli dei ministri, gerarchi, architetti e diplomatici italiani nel processo di strumentalizzazione di tali competizioni. Infine, nel quinto e ultimo capitolo, viene studiata l'eredità postbellica di alcuni progetti di concorso presentati dagli architetti italiani, che influenzarono i futuri progetti, anche dopo la caduta del fascismo.

1. L'ARCHITETTURA COME STRUMENTO DI PROPAGANDA FASCISTA ALL'ESTERO

1.1. LA NASCITA DELLA MACCHINA DI PROPAGANDA ESTERA: DIREZIONE GENERALE PER LA PROPAGANDA

A partire dal secondo decennio della dittatura fascista, il regime sentì maggiormente la necessità di uno strumento per dirigere l'opinione pubblica al fine di prepararla alle azioni militari future che sarebbero state effettuate oltre i confini nazionali. In tale contesto, *l'Ufficio della stampa del Presidente del Consiglio*, che era il canale principale di comunicazione del Duce e del Partito Fascista con il popolo, col tempo risultò inadeguato e insufficiente. Pertanto, nel settembre del 1934 l'ufficio venne elevato al rango di sottosegretario e un anno dopo nel mese di giugno divenne il *Ministero della Stampa e della Propaganda*. Ispirato dal *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* tedesco – brevemente detto anche *Propagandaministerium* – istituito da Joseph Goebbels nel 1933, il ministero, tramite una forte centralizzazione della stampa, orientò l'opinione pubblica nella direzione voluta dal regime ed eliminò le voci che non erano in linea con le ambizioni del Duce. Nel 1937 andò ad un cambiamento dell'immagine e divenne il *Ministero della Cultura Popolare*, conosciuto anche brevemente e popolarmente come *Minculpop*.

Nella formazione del nuovo corpo propagandistico, Galeazzo Ciano – il genero di Mussolini e una delle figure più rilevanti del regime fascista – giocò un ruolo cruciale. Rientrato definitivamente in Italia nel 1933, al termine della sua missione diplomatica in Cina, grazie alla posizione privilegiata all'interno del regime e con il pieno sostegno di Mussolini, divenne il segretario dell'Ufficio Stampa del consiglio della presidenza. Nello stesso anno, nel mese di maggio, durante la visita di Goebbels a Roma, il

genere del duce ebbe la possibilità di elaborare un'analisi dettagliata del *Propagandaministerium* tedesco¹⁷. Questo studio successivamente divenne una guida per la riorganizzazione dell'Ufficio e la sua futura evoluzione, prima in sottosegretariato e poi in ministero. Infatti, questa ristrutturazione dell'apparato propagandistico italiano avvenne sotto la direzione di Ciano, il quale divenne sia il capo del Sottosegretariato che il primo capo del Ministero della Stampa e Propaganda. Il gerarca spiegò le sue ambizioni e la sua idea del nuovo ministero in sviluppo, in un colloquio con il giornalista filofascista americano Giorgio Nelson Page con queste parole:

Fra breve nascerà qui [...] un'organizzazione che diventerà la prima in Italia, [...], Tutto passerà attraverso le mie mani, parleremo al mondo intero. Faremo conoscere l'Italia da signori a tutti gli altri paesi. Ci serviremo della radio, del teatro, del cinematografo. E, naturalmente ci serviremo della stampa. Ma, soprattutto, ci serviremo di uomini.¹⁸

Il ministero, parallelamente alle attività svolte all'interno dei confini nazionali, mise in pratica operazioni anche all'estero. Per gestire e pianificare queste missioni, nel settembre del 1934 – quando il Minculpop era ancora un sottosegretariato – venne istituita una nuova direzione speciale. Denominata la *Direzione Generale per la Propaganda*, la nuova divisione si occupò di rendere visibile l'impatto del fascismo italiano sulla scena internazionale e di modellare l'opinione pubblica estera nel quadro determinato dal partito fascista. La nuova direzione svolse il suo primo ruolo importante prima e durante l'invasione dell'Etiopia, attraverso un'intensa attività di propaganda internazionale. Il giornalista americano Page, ormai

¹⁷ P.E. DI RIENZO, E. D'ANNIBALE, *Gli appunti circa il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda di Galeazzo Ciano e la nascita del Ministero per la Stampa e Propaganda*, in «Nuova Rivista Storica», vol. 101, n. 2, 2017, p. 623. Esiste comunque un dibattito sulla presenza di Ciano all'incontro con Goebbels, si veda CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso* cit., p. 103.

¹⁸ G.N. PAGE, *Un americano a Roma*, Longanesi, Milano 1950, p. 437. La conoscenza di questa fonte è avvenuta grazie a GARZARELLI, *Parleremo al mondo intero* cit., p. 31.

divenuto funzionario presso la Direzione su richiesta di Ciano, riportò nelle sue memorie questo cambiamento significativo con queste parole:

Dopo il discorso di Mussolini del 2 ottobre 1935 e l'inizio delle operazioni in Etiopia, il lavoro della direzione generale della propaganda divenne febbrile. Mentre gli uffici adibiti all'invio all'estero di pubblicazioni illustrative del punto di visto italiano spedivano migliaia di volumi che comprendevano scritti di penne insigni, [...], l'ufficio radio moltiplicava i suoi sforzi per trasmettere al mondo i bollettini in varie lingue estere relativi agli avvenimenti militari in Abissinia. Oltre ai bollettini, la nostra attività radiofonica consisteva nel ribattere politicamente gli argomenti sollevati all'estero contro l'Italia¹⁹.

Durante la sua esistenza, la Direzione svolse i suoi compiti attraverso le legazioni diplomatiche e le organizzazioni politiche e culturali italiane già stabilite in vari paesi. In questo senso, la Società Dante Alighieri, fondata nel 1889 al fine di promuovere la lingua e la cultura italiana all'estero, e gli Istituti di Cultura Italiana, istituiti nel 1926, divennero le organizzazioni efficienti per la propaganda grazie alla loro grande rete di sedi ramificate in quasi ogni parte del mondo²⁰. Attraverso un processo di fascistizzazione da parte del Ministero, questi centri, oltre a essere semplici istituzioni di lingua, divennero veri e propri centri polifunzionali dove si tenevano varie tipologie di attività culturali di carattere propagandistico.

La struttura della direzione cambiò diverse volte nella sua breve esistenza. Nel 1935, la divisione venne composta da cinque sezioni, tra cui *propaganda cinematografica, servizi bibliografici e giornalistici, servizi radiofonici, mostre all'estero* e infine *nuclei per la propaganda all'interno e all'esterno*, detti anche brevemente *Uffici NUPIE*²¹. Nell'aprile del 1937, la propaganda radiofonica venne esclusa dai compiti della Direzione con

¹⁹ PAGE, *Un americano a Roma* cit., p. 452.

²⁰ Si veda F. CAVAROCCHI, *Il fascismo italiano e la propaganda culturale all'estero: la "Dante Alighieri" e gli istituti di cultura*, in *A Cultura do Poder, a propaganda nos estados autoritarios*, a cura di A. PENA-RODRÍGUEZ, H. PAULO, Pombalina, Coimbra 2016, pp. 239-260.

²¹ GARZARELLI, *Parleremo al mondo intero* cit., p. 49.

l'istituzione dell'*Ispettorato per la Radiodiffusione e la Televisione*²². Nel febbraio del 1938, i servizi della Direzione vennero raggruppati in due grandi sezioni: la *Propaganda Generale*, che si occupava delle pubblicazioni e della propaganda culturale, e la *Propaganda artistica e cinematografica*, che dirigeva la pianificazione della propaganda attraverso mostre, film e fotografie²³. Nei prossimi anni la struttura binaria della direzione venne mantenuta, attraverso le sezioni *Divisione degli affari generali e propaganda generale* – oppure chiamato semplicemente *Divisione I* – e la *Divisione della propaganda speciale* – detto anche *Divisione II*²⁴. Nel 1942, l'intera Direzione cambiò nome e divenne la *Direzione per gli Scambi Culturali*²⁵.

A causa del suo contatto continuo con le ambasciate e le altre associazioni italiane all'estero, la direzione entrò in stretta collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri. Le informazioni ricevute da oltre i confini nazionali tramite le rappresentanze diplomatiche venivano classificate dagli Affari Esteri e quelle utili per l'attività propagandistica successivamente condivise anche con il Ministero della Cultura Popolare. In tale contesto, la *Direzione Generale per gli Affari Commerciali* fu uno degli uffici che collaborò maggiormente con la Direzione della Propaganda. Informando regolarmente il Minculpop sulle questioni che riguardavano maggiormente gli interessi economici e commerciali del regime all'estero, la direzione chiedeva al ministero di attuare delle attività di propaganda e di lobbying adatte e specifiche. La collaborazione tra i due ministeri si rafforzò con la nomina di Ciano a capo degli Affari Esteri nel 1936²⁶.

Un'altra autorità con cui il Minculpop lavorò spesso a stretto contatto fu il Ministero dell'Educazione Nazionale. A causa dell'intenso uso delle attività culturali come strumento di propaganda, i due ministeri dirigevano frequentemente le missioni estere in collaborazione. In tale contesto, Giuseppe Bottai, gerarca di spicco che divenne ministro nel 1936, giocò un ruolo fondamentale²⁷. Nonostante il suo incarico non riguardasse

²² *Ivi*, p. 50.

²³ *Ivi*, p. 49.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 477.

²⁶ DI RIENZO, D'ANNIBALE, *Gli appunti circa cit.*, p. 628.

²⁷ Per la politica culturale di Bottai, si veda E. R. RAPA, *Bottai e l'arte: Un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Electa, Milano 1994.

direttamente le questioni estere, essendo una voce importante nella definizione del quadro culturale e intellettuale del paese, partecipò attivamente al processo di rendere visibile l'italianità sulla scena globale. La cultura, da lui definita come un "eccellente strumento di educazione delle masse e di formazione della coscienza nazionale"²⁸, nelle sue mani divenne anche un apparato propagandistico efficiente.

Per sviluppare e pianificare le missioni propagandistiche all'estero, i ministeri usufruivano i rapporti regolarmente ricevuti dalle rappresentanze diplomatiche italiane all'estero. Questi rapporti, oltre a segnalare diverse fonti mediatiche straniere, come articoli di giornale, radiotrasmissioni, dichiarazioni ufficiali o colloqui con le autorità locali, riportavano anche aggiornamenti sulla situazione politica ed economica, nonché chiarimenti dettagliati sulla struttura sociale, culturale e demografica relativi ai paesi in cui le ambasciate italiane operavano. Il Minculpop e altri ministeri interessati alla questione si impegnavano a programmare attività di propaganda specifiche e adatte per ciascuna nazione, tenendo conto delle informazioni riportate dai rapporti consolari. L'intensità di tali operazioni propagandistiche variava da paese a paese in base al quadro determinato dagli interessi imperialisti del regime fascista.

La rete consolare italiana seguì attentamente anche le attività svolte dagli altri stati oltre i loro confini nazionali. Le rappresentanze diplomatiche, così, da una parte, identificarono le operazioni antitaliane e antifasciste per attuare contromisure, e dall'altra cercarono di adottare le tecniche e i metodi di propaganda efficienti che dimostrarono di avere successo. In tale contesto, le autorità italiane considerarono la Germania un modello da imitare e perciò monitorarono da vicino le missioni estere della macchina propagandistica di Goebbels, che ispirò la fondazione del Minculpop. Molte ambasciate italiane operanti in diversi paesi del mondo inviarono regolarmente numerosi rapporti relativi alle attività tedesche svolte all'estero, sottolineando la loro efficienza e sollecitando la necessità di rafforzare gli sforzi propagandistici dell'Italia per competere con il loro alleato.

I ministeri attribuirono particolare importanza alle pratiche di propaganda effettuate attraverso la stampa e la radiodiffusione a causa

²⁸ E. GENTILE, *Il mito dello Stato nuovo. Dal radicalismo nazionale al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 223-224.

dell'efficacia nel raggiungere un pubblico maggiore. Tuttavia, gli eventi culturali ed artistici fecero anche parte fondamentale delle operazioni propagandistiche effettuate all'estero. Queste attività si concentrarono soprattutto nel campo cinematografico, nella musica, nella letteratura, nell'archeologia e nelle belle arti. Partendo dalla seconda metà degli anni Venti, le mostre d'arte italiane tenute all'estero occuparono una parte significativa nella politica di propaganda culturale fascista. Nel processo di trasformazione di questi eventi in missioni di promozione dell'italianità sulla scena internazionale, la critica d'arte Margherita Sarfatti giocò un ruolo essenziale. Grazie alla sua ideazione, alle sue iniziative e sfruttando anche i suoi legami personali con Mussolini, Sarfatti organizzò ben venticinque esposizioni dedicate al gruppo del *Novecento* dal 1926 fino al 1932 nelle città più importanti del mondo occidentale, tra cui Parigi, Zurigo, Amsterdam, Berlino, ma anche nella Mosca sovietica²⁹. Le mostre, oltre a diventare in breve tempo un apparato propagandistico dal punto di vista del regime, furono prima di tutto una materializzazione del pensiero sarfattiano, che amalgamava l'arte italiana con la retorica fascista. Nel 1927, la critica definì l'universalità dell'arte italiana attraverso il fascismo nel suo articolo intitolato *L'arte e il fascismo* con queste parole:

L'aggiornamento della coltura italiana nel mondo; la immissione delle correnti del pensiero e dell'arte moderna in Italia, e per converso l'immissione dell'Italia nelle correnti del pensiero e dell'arte moderna, come apportatrice di una parola caratteristicamente sua, ma non limitata ai suoi confini - [...]. Questo espansionismo imperiale della coltura italiana che dà e prende, assimila ed è assimilata universalmente, come fiume che non impigrisce in piccoli stagni, ma si alimenta di altri fiumi, è un'attitudine spirituale

²⁹ Si veda F. RAGAZZI, *Giorgio de Chirico nelle mostre di "Novecento Italiano"*, in «Metafisica», n. 7-8, 2008, pp. 201-232.

caratteristica del fascismo, che ne riprende ogni giorno con maggior vivacità la universale e imperiale tradizione antica³⁰.

Nonostante l'arte, che "è fascista prima che esistesse il fascismo"³¹, diventasse uno strumento utile per il regime grazie alle iniziative di Sarfatti, a partire dagli anni Trenta la critica d'arte perse il suo ruolo chiave come ambasciatrice culturale. Essendo donna, ebrea e distinta per il suo forte carattere indipendente, Sarfatti venne emarginata dal cerchio intellettuale del regime e dallo stesso Duce. Con la sua esclusione, anche il suo pensiero di un'arte italiana universale, arricchita e arricchente con altre espressioni culturali e artistiche del mondo occidentale, lasciò il posto a una concezione dell'italianità superiore, assoluta e destinata a dominare. In seguito alla nomina dello scultore e critico d'arte Antonio Maraini alla segreteria generale della Biennale di Venezia nel 1927 e successivamente all'elezione a commissario del Sindacato nazionale delle Belle Arti nel 1932, le esposizioni italiane d'arte tenute all'estero divennero sempre più eventi appositamente realizzati per fini politici e propagandistici³². In questo nuovo periodo, aperto con l'amministrazione di Maraini, il Sindacato e la Biennale si fecero promotori delle attività espositive all'estero. Anche dopo la nascita della Direzione Generale della Propaganda, questi enti continuarono ad essere una parte integrante dell'affermazione del fascismo sulla scena globale. La Direzione, prima sotto il sottosegretario e poi sotto il Minculpop, delegò a entrambe le istituzioni compiti organizzativi ed esecutivi. La Biennale, nel periodo tra il 1931 e il 1942, tenne una trentina di mostre d'arte in diverse parti del mondo³³.

³⁰ M. SARFATTI, *L'arte e il fascismo*, in *La Civiltà fascista*, a cura di G.L. POMBA, Torino 1928, p. 213.

³¹ *Ivi*, p. 211.

³² Riguardo la Biennale di Venezia sotto la direzione di Antonio Maraini, si veda P. SPADINI, *Antonio Maraini: la gestione della Biennale di Venezia e del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti. Primi risultati di una ricerca d'archivio*, in *E42, Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. CALVESI, E. GUIDONI, S. LUX, Marsilio, Venezia 1987, pp. 261-265; M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte. Le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006.

³³ CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito* cit., p. 187.

1.2. IL PROMOTORE, L'INTERMEDIARIO, IL DIVULGATORE: GLI ATTORI DELLA PROPAGANDA ARCHITETTONICA ALL'ESTERO

Un altro campo che venne utilizzato per motivi propagandistici, sia a livello nazionale che internazionale, fu indubbiamente l'architettura. Il regime, ma soprattutto il Duce stesso, comprendendo il ruolo fondamentale e simbolico dell'arte edilizia nella concretizzazione dell'ideologia fascista, attribuirono una certa importanza alle attività architettoniche. Bottai, già all'epoca governatore di Roma, nel 1935, al XIII Congresso Internazionale degli Architetti, sottolineò la necessità di una nuova alleanza tra l'architettura e la politica³⁴. Negli anni Venti, Sarfatti, consapevole delle potenzialità della propaganda architettonica all'estero, affermò che l'architettura fascista, insieme alla pittura e alla scultura, caratterizzata da “un'impronta e una fisionomia propria”, si sarebbe imposta al mondo³⁵. Tuttavia, legata strettamente agli interessi economici, commerciali e geopolitici, l'architettura giocò un ruolo molto più ampio dal punto di vista degli interessi del regime, e la sua importanza andava oltre la semplice diffusione dell'egemonia culturale italiana. In un promemoria datato 1° maggio 1941, riguardante la rivista *Architettura* di Piacentini e rivolto al ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri, le aspettative e gli interessi nazionali da perseguire attraverso la propaganda architettonica all'estero venivano elencati con le seguenti frasi:

[...], l'Architettura è intimamente legata ad attività inerenti a vastissimi settori dell'economia, del lavoro e della produzione autarchica italiana, fra le quali si possono citare le seguenti;

1. L'opera esecutiva delle maestranze italiane, le migliori del mondo, che debbono essere impiegate anche come veicolo di una espressione architettonica italiana. Dobbiamo costruire italianamente anche fuori d'Italia, esportando i nostri materiali ed i nostri operai.

³⁴ NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini* cit., p. 152.

³⁵ SARFATTI, *L'arte e il fascismo* cit., p. 218.

2. L'opera inventiva degli Architetti Italiani, che hanno conquistato una reputazione eccellente anche all'Estero, nell'Architettura e nell'Urbanistica, attraverso episodi di vasta risonanza.

3. L'industria dei marmi, inestimabile tesoro del nostro sottosuolo, la cui esportazione deve essere incoraggiata e promossa con tutti i mezzi³⁶.

Nonostante la Direzione Generale per la Propaganda non avesse nella sua struttura una sezione dedicata all'architettura, quando si presentava un'opportunità edilizia all'estero, adatta all'esecuzione degli interessi nazionali ed egemonici, cercava di mettere in atto le attività propagandistiche, integrandole con le missioni diplomatiche degli Affari Esteri. Tuttavia, diversamente da altri settori, l'architettura come strumento di propaganda richiese un'organizzazione più complessa e inglobò ulteriori attori. Sebbene i due ministeri avessero quasi il totale controllo sugli eventi culturali e artistici tenuti all'estero, le attività architettoniche italiane svolte sulla scena globale coinvolsero altre figure e istituzioni del regime e dell'ambito intellettuale mussoliniano.

In questo contesto, l'attore più determinante e decisivo fu senza dubbio l'autorità dell'architettura del periodo fascista, Marcello Piacentini. L'architetto romano ricoprì un ruolo centrale nel processo di tradurre l'arte edilizia in uno strumento di propaganda sia a livello nazionale che internazionale. Utilizzando abilmente i suoi legami con gli alti livelli del regime – e con Mussolini stesso – Piacentini riuscì a far adottare la sua visione dell'architettura come linguaggio nazionale, associandola alla retorica fascista. Attraverso una forte centralizzazione burocratica e accademica della professione intorno a sé, controllò e diresse ogni attività architettonica del paese, inclusa la strumentalizzazione dell'architettura come materiale di propaganda indirizzato all'estero.

³⁶ ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO [d'ora in poi ACS], *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, «Pro-memoria per l'Ecc. Il Ministro della Cultura Popolare riguardante le nuove direttive della rivista Architettura», 31 maggio 1941.

In tale processo, Piacentini oltre al ruolo di promotore svolse anche quelli di esecutore e divulgatore. Le sue strette relazioni con i gerarchi e con il Duce gli conferirono una notevole riconoscibilità anche all'estero. Diverse volte nella sua carriera, ma soprattutto a partire dalla metà degli anni Trenta, venne inviato e invitato all'estero per tenere conferenze, svolgere progetti, dare consulenze e far parte delle giurie dei concorsi. Nel 1934, la Municipalità di Sofia lo invitò come unico esponente italiano per la presentazione di una soluzione per il futuro piano regolatore della capitale bulgara³⁷. Nel 1935 il governo brasiliano di Getúlio Dornelles Vargas, attraverso la sua ambasciata a Roma, chiese al Ministero degli Affari Esteri italiano di autorizzare l'architetto a presentare un progetto per la futura città universitaria di Rio de Janeiro³⁸. L'invito, accolto favorevolmente dal governo italiano, apparve subito anche sui giornali nazionali. Nel mese di agosto dello stesso anno, Piacentini, che si recò in Brasile per fare un sopralluogo e per allacciare legami con le autorità locali, tenne anche una conferenza su "La moderna architettura romana"³⁹. Nel 1939 la Camera Municipale di Oporto lo invitò in Portogallo, sempre tramite i canali diplomatici, per redigere il nuovo piano regolatore della città. Il Ministero degli Affari Esteri e il Ministero dei Lavori Pubblici, attraverso il Ministero dell'Educazione Nazionale, fecero pressioni su Piacentini affinché accettasse l'incarico proposto dalle autorità portoghesi, considerato "di grande utilità per la penetrazione dei nostri tecnici in quella regione"⁴⁰. Nel 1941, il governo turco, tramite la sua ambasciata, chiese all'architetto italiano di far parte della giuria del concorso internazionale per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara. Anche se l'architetto

³⁷ L. STOILOVA, *Totalitarian Versus Authoritarian Urbanism: Politics and Design of Sofia in the 1930s-1950s*, in *IXth International Conference on Urban History Lyon*, agosto 2008, p. 50.

³⁸ P. NICOLOSO, *Un faro della civiltà latina: la Città Universitaria di Rio de Janeiro di Piacentini e Morpurgo: 1935-1946*, in «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», 68, 2018, p. 65.

³⁹ LUPANO, *Marcello Piacentini* cit., p. 186.

⁴⁰ ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione Universitaria (1961-1989), Divisione prima, Fascicoli personali dei professori ordinari, 3° versamento*, b. 375 «Marcello Piacentini», telegramma della Direzione Generale della Istruzione Superiore presso il Ministero dell'Educazione Nazionale al Rettore dell'Università di Roma, 27 marzo 1939.

rifiutò l'invito a causa delle sue scarse condizioni di salute⁴¹, i successi degli architetti italiani, provenienti dalla cerchia piacentiniana, divennero materiale di propaganda sia per la stampa nazionale sia per la retorica architettonica di Piacentini. Inoltre, il regime, tramite la sua rete consolare in Turchia, avviò una missione di lobbying per far realizzare il progetto vincitore di Arnaldo Foschini per esportare i materiali di costruzione. Nel 1943, di nuovo la Municipalità di Sofia, tramite la legazione bulgara a Roma, contattò il Ministero degli Affari Esteri per inoltrare gli inviti a Piacentini e Arnaldo Foschini per la loro partecipazione al concorso per il nuovo palazzo municipale della capitale⁴². Le autorità italiane considerarono il concorso come una grande opportunità di infiltrazione commerciale, politica e culturale nel paese balcanico, e perciò invitarono gli architetti, oltre a far parte dell'incarico proposto, a tenere anche delle conferenze sull'architettura e l'urbanistica fascista⁴³. Nello stesso anno, nel mese di giugno, una simile richiesta venne dal governo di Francisco Franco. Le autorità spagnole, sempre attraverso i canali diplomatici e ovviamente tramite il Ministero degli Affari Esteri, invitarono Piacentini per il mese di ottobre a tenere una conferenza a Madrid⁴⁴.

In tutte queste missioni, il Ministero degli Affari Esteri e il Minculpop gestirono le comunicazioni con le autorità straniere, rilasciarono i permessi e la documentazione necessaria per l'architetto romano, pianificarono i calendari, ma soprattutto valutarono tali incarichi dal punto di vista degli interessi economici, commerciali e politici della nazione.

⁴¹ BIBLIOTECA DI SCIENZE TECNOLOGICHE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE [d'ora in poi BSTUF], *Marcello Piacentini*, b. 336.1, telegramma di Marcello Piacentini all'Ambasciata Turca a Roma, 2 gennaio 1942.

⁴² BIBLIOTECA DEL DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TOR VERGATA [d'ora in poi BICUTV], *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Massimo Magistrati ad Arnaldo Foschini, 22 gennaio 1943.

⁴³ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, lettera di Massimo Magistrati ad Aurelio Aureli, 4 marzo 1943.

⁴⁴ ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione Universitaria (1961-1989), Divisione prima, Fascicoli personali dei professori ordinari, 3° versamento*, b. 375 «Marcello Piacentini», telegramma del Ministero degli Affari Esteri alla Presidenza dei Consiglio dei ministri, alla Direzione Generale Ordinario Universitario presso il Ministero dell'Educazione Nazionale, alla Reale Accademia d'Italia e all'Ambasciata italiana a Madrid, 12 maggio 1943.

Nonostante la fama mondiale dell'architetto dipendesse maggiormente dalla sua posizione privilegiata all'interno del regime, anche dopo la caduta della dittatura di Mussolini, Piacentini riuscì a conservare comunque una parte del suo riconoscimento attribuito dagli Stati esteri. Nell'Italia del dopoguerra, un Piacentini emarginato dall'ambito architettonico e accademico tramite i processi di *epurazione* – ma solo parzialmente e temporaneamente – venne comunque invitato diverse volte dai governi stranieri per incarichi e posizioni prestigiose. Nel 1946, l'architetto, insieme a Vittorio Morpurgo, ottenne l'incarico di progettare la sede dell'Università Commerciale Matarazzo a San Paolo, in Brasile⁴⁵. Nello stesso anno, ricevette anche un invito dalla Turchia per insegnare architettura all'Accademia delle Belle Arti di Istanbul e per la progettazione di alcuni edifici pubblici statali; tuttavia, lo rifiutò per rimanere a vivere a Roma⁴⁶. Successivamente ricevette anche delle proposte per la compilazione del nuovo piano regolatore di Caracas, in Venezuela, e per la progettazione di diversi edifici in Iraq, Iran, Siria e Libano⁴⁷.

Nella fase organizzativa della propaganda architettonica, il Sindacato Fascista Nazionale Architetti fu un apparato fondamentale. Fondato nel 1923 e diretto da Alberto Calza Bini fino al 1935, e successivamente da Enrico Del Debbio fino al suo scioglimento, il sindacato rappresentava l'apparato burocratico che mise in atto la centralizzazione della professione architettonica idealizzata da Piacentini. Oltre a lui, Calza Bini, grazie ai suoi titoli di senatore e di presidente di numerose istituzioni nazionali, ottenne per il sindacato una posizione importante anche a livello politico. Grazie al totale monopolio sulla professione, un gruppo ristretto di personaggi chiave dirigeva i concorsi, gli incarichi accademici e istituzionali, e le attività progettuali nazionali, anche tramite raccomandazioni e tangenti⁴⁸. Questo meccanismo si manifestava anche nell'ambito dell'attività propagandistica svolta all'estero. In tale contesto, il sindacato lavorò strettamente con il Ministero degli Affari Esteri, con il Minculpop e infine con la Confederazione Sindacati Fascista dei Professionisti e degli Artisti, di cui faceva parte. Le opportunità di livello internazionale e di carattere

⁴⁵ NICOLOSO, *Marcello Piacentini* cit., p. 300.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ LUPANO, *Marcello Piacentini* cit., p. 188.

⁴⁸ NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini* cit., pp. 153-160.

architettonico venivano segnalate dalla rete consolare italiana agli Affari Esteri e al Ministero della Cultura Popolare. Questi ultimi, attraverso la confederazione, informavano il sindacato, richiedendone l'intervento. A seconda della tipologia dell'incarico, l'associazione assegnava gli architetti – soprattutto quelli provenienti dalla cerchia vicina a Piacentini – per svolgere le attività all'estero e dirigeva la comunicazione tra questi ultimi e le autorità italiane e straniere.

Lo strumento che svolse il ruolo di portavoce del sindacato e di divulgazione della retorica architettonica di Piacentini fu il periodico mensile *Architettura*. La rivista venne fondata nel 1921 con il nome *Architettura e Arti Decorative* grazie alle iniziative di Gustavo Giovannoni e Piacentini, e pubblicata dalla casa editrice milanese Bestetti & Tumminelli⁴⁹. La redazione del primo periodo era composta da Arnaldo Foschini, Giulio Quirino Giglioli, Vittorio Grassi, Giuseppe Lugli e Roberto Papini⁵⁰. Nel 1923, a questi si aggiunsero anche Paolo Mezzanotte⁵¹, Antonio Maraini⁵², Giuseppe Torres⁵³ e Ghino Venturi⁵⁴. Nel 1927 la rivista subì la sua prima importante trasformazione organizzativa. Nel volume bimestrale di settembre-ottobre, il segretario generale del Sindacato Fascista Nazionale Architetti, Alberto Calza Bini, annunciò che la rivista era diventata l'organo ufficiale del sindacato grazie all'accordo raggiunto con l'editore e la presidenza dei Cultori di Architettura⁵⁵. Con questo cambiamento, che segnò il destino del periodico, anche la composizione dei responsabili venne riorganizzata. Al consiglio direttivo, oltre a Giovannoni e Piacentini, si aggiunsero Calza Bini; il presidente dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma, Edgardo Negri; Carlo Cecchelli, Gino Chierici e l'architetto milanese Giovanni Muzio⁵⁶. La redazione, composta da Luigi Lenzi, Luigi Piccinato e Cesare Valle, venne invece diretta da Plinio Marconi, che mantenne questa

⁴⁹ [Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», maggio-giugno 1921, s. p.

⁵⁰ [Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», luglio-agosto 1921, s. p.

⁵¹ [Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», agosto 1923, s. p.

⁵² [Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», ottobre 1923, s. p.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ A.C. BINI, [annuncio], in «Architettura e Arti Decorative», settembre-ottobre 1927, s. p.

⁵⁶ [Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», settembre-ottobre 1927, s. p.

posizione fino alla chiusura del periodico⁵⁷. Tre anni dopo, nel 1930, la composizione del consiglio direttivo della rivista venne nuovamente modificata, ma in misura contenuta. La direzione fu affidata a Foschini, mentre Maraini, già redattore nel primo periodo e da poco nominato segretario generale della Biennale di Venezia, e gli architetti Vincenzo Fasolo e Francesco Fischera entrarono a far parte del consiglio direttivo⁵⁸. Un anno dopo la casa editrice della rivista Bestetti & Tumminelli si associò con l'Istituto Giovanni Treccani e la casa editrice Fratelli Treves dando vita alla società Treves-Treccani-Tumminelli⁵⁹.

Nel 1932 la rivista subì la più importante trasformazione: Piacentini assunse il ruolo di direttore della rivista dopo un accordo tra il sindacato e l'editore Calogero Tumminelli. Il nuovo periodo, sotto la direzione dell'architetto romano, fu segnato anche dal cambiamento del nome della rivista, che venne intitolata semplicemente *Architettura*. La redazione, diretta da Marconi, venne riorganizzata, e Gaetano Minnucci e Mario Paniconi divennero i nuovi redattori⁶⁰. Inoltre, Piacentini, nel primo volume della rivista rinnovata, sottolineò che altri architetti collaborarono alla redazione delle varie rubriche, tra cui Alberto Alpago Novello, Camillo Autore, Marcello Canino, Giuseppe Crosa, Raffaello Fagnoni, Alfo Fallica, Enrico A. Griffini, Luigi Lenzi, Adalberto Libera, Armando Melis, Giovanni Michelucci, Gino Miozzo, Robaldo Morozzo, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Alfio Susini, Giuseppe Vaccaro e Virgilio Vallot⁶¹. Nello stesso anno, con la morte di Guido Treves, la fusione di tre case editrici si sciolse, e sua vedova Antonietta Pesenti ricostituì la Casa Editrice Treves come una casa editrice autonoma. Nel 1939, la casa editrice, che si trovava in una situazione economica difficile, venne rilevata da Aldo Garzanti, che cancellò il nome della famiglia ebraica di Treves per adeguarsi alle leggi razziali appena promulgate⁶².

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ A.C. BINI, [annuncio], in «Architettura e Arti Decorative», gennaio-febbraio 1930, s. p.

⁵⁹ P. CACCIA, *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 77.

⁶⁰ [Frontespizio], in «Architettura», gennaio 1932, s. p.

⁶¹ M. PIACENTINI, *Il nostro programma*, in «Architettura», gennaio 1932, p. 2 (1-2).

⁶² R. DE LONGIS, *Treves, Emilio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 96, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2009, s. p.

Nella primavera del 1941, la rivista completò la sua trasformazione, diventando un vero e proprio organo di propaganda del regime. In un promemoria datato 31 maggio e indirizzato al Ministero della Cultura Popolare, vennero riportate le nuove modifiche nell'organizzazione della rivista, insieme all'annuncio dell'incorporazione della rivista milanese *Rassegna di Architettura*⁶³. Secondo il documento, in Italia per anni, numerosi periodici specializzati in architettura non erano riusciti a competere con le principali riviste straniere del settore, a causa della dispersione di mezzi e risorse. Preoccupati da questa situazione, le direzioni di entrambe le riviste decisero di procedere a una fusione, con l'obiettivo di creare “un grande organo nazionale di propaganda”⁶⁴. Il documento sottolineava che, in attesa della “vittoriosa conclusione della guerra”, l'Italia doveva prepararsi a far conoscere e sviluppare le proprie attività all'estero al fine di contribuire al grande progetto di ricostruzione dell'Europa⁶⁵. Descriveva, inoltre, in dettaglio l'importanza del settore architettonico per gli interessi del regime e delineava i temi che la rivista avrebbe trattato dopo l'unione, evidenziando la necessità di una vasta diffusione sia in Italia che all'estero. Facendo notare che erano già stati avviati abbonamenti sul fronte tedesco, e che la rivista veniva redatta anche in lingua tedesca, il documento proponeva che ulteriori diffusioni fossero gestite dal Minculpop e dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Infine, ribadiva di nuovo l'importanza e il significato della distribuzione del periodico all'estero per gli interessi dell'Italia:

È da ritenere che, [...], “Architettura” potrà essere vastamente diffusa, non soltanto in Germania, ma anche in tutti i Paesi, che, nel vittorioso dopo-guerra, parteciperanno - nel quadro dell'azione politica dell'Asse - alla ricostruzione dell'Europa a tutto vantaggio, non solo del potenziamento

⁶³ ACS, «Pro-memoria per l'Ecc. Il Ministro della Cultura Popolare riguardante le nuove direttive della rivista Architettura» cit.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

di un così importante settore dell'ingegno italiano, ma anche di vasti campi della vita economica del Paese⁶⁶.

Il promemoria evidenziava inoltre che il Ministero della Cultura Popolare, con l'obiettivo di sostenere e promuovere il ruolo propagandistico della rivista sia in patria che all'estero, stanziava sovvenzioni. Le numerose ricevute firmate da Piacentini, Garzanti e Del Debbio dimostrarono che il regime sostenne finanziariamente sia *Architettura* che *Stile* – la rivista diretta da Gio Ponti⁶⁷ – dal febbraio 1941 fino al 1943 [TABELLA 1].

L'unione delle due riviste venne celebrata con entusiasmo nel numero di luglio di *Architettura*. Per l'occasione, nelle prime pagine del volume trovarono spazio i messaggi del Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai⁶⁸, del segretario nazionale del Sindacato Fascista Nazionale Architetti, Enrico Del Debbio, e infine del direttore della rivista, Marcello Piacentini. Del Debbio, mentre confermava che le diverse tendenze nell'architettura italiana contemporanea avevano contribuito “fecondamente” al suo sviluppo, giustificava il monopolio dell'organo sindacale sottolineando che era il momento in cui “tutti i filoni di tale ricchezza devono confluire in una formazione conclusiva e costruttiva”⁶⁹. Piacentini, invece, creò una correlazione tra il rinnovamento della rivista nel suo ventesimo anno e il progresso continuo della cultura italiana, che si stava rapidamente avvicinando “al nuovo ordine della vita”⁷⁰. Nel testo del consiglio direttivo, in cui vennero definiti gli obiettivi e il programma della rinnovata *Architettura*, venne riassunta anche l'importanza del campo dell'architettura dal punto di vista degli interessi della nazione e del regime fascista:

L'opportunità di tale fusione e del potenziamento di un grande organo nazionale di propaganda, al quale le EE. i

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Sulla rivista *Stile*, si veda C. ROSTAGNI, *Gio Ponti, Stile di*, Electa Architettura, Milano 2016.

⁶⁸ G. BOTTAI, *Nuova vita di "Architettura"*, in «Architettura», luglio 1941, p. 261.

⁶⁹ E. DEL DEBBIO, [annuncio], in «Architettura», luglio 1941, p. 262.

⁷⁰ M. PIACENTINI, *Onore dell'Architettura Italiana*, in «Architettura», luglio 1941, p. 263. (263-273)

Ministri dell'Educazione Nazionale e della Stampa e Propaganda hanno già concesso il loro appoggio morale e materiale, [...], si è imposta in modo decisivo nel momento attuale, mentre, in attesa della vittoriosa conclusione della guerra, l'Italia deve attrezzarsi per far conoscere, valere e sviluppare all'Estero le attività che più specificamente le competono, [...]. Fra coteste attività l'Architettura è [...] intimamente legata ad attività inerenti a vastissimi settori dell'economia, del lavoro e della produzione autarchica italiana: [...]. Chi dà opera alla valutazione nel mondo di tali nostre fiorenti attività, cui si aprono fiduciosi vasti mercati nell'Europa di domani, contribuisce dunque, oltretutto allo sviluppo dell'Arte nostra, anche a quello della vita economica della Nazione nel senso più generale⁷¹.

Con la riorganizzazione della rivista, al consiglio direttivo si aggiunse anche Giovanni Muzio⁷². L'architetto milanese entrò a far parte anche della commissione redazionale, composta da Gio Ponti, Piero Portaluppi, Giovanni Michelucci e Luigi Vietti⁷³. Nella sezione della redazione, sotto la direzione di Marconi, si unì inoltre Bruno Moretti⁷⁴. La rivista proseguì le sue attività anche negli anni in cui la guerra entrò nella sua fase più violenta in tutta Europa. Durante questo periodo, *Architettura* continuò a orientare gli iscritti del sindacato verso le attività promosse dal regime, sia in patria che all'estero, e amplificò la propaganda fascista attraverso incarichi architettonici. Consacrata come unico e indiscusso organo ufficiale di propaganda architettonica, durante il periodo bellico venne anche sostenuta finanziariamente e logisticamente dai ministeri. Tuttavia, a causa del suo incondizionato appoggio al regime di Mussolini, finì per subire la stessa sorte. Nel 1943, quando l'andamento della guerra scosse i fondamenti del regime, anche la rivista cessò le sue attività, dopo oltre venti anni, con la pubblicazione del suo 257° volume nel mese di maggio.

⁷¹ *Scopi e programma della rinnovata Architettura*, in «Architettura», luglio 1941, p. 262.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

TABELLA 1: I sussidi ricevuti dal Ministero della Cultura Popolare per le riviste *Architettura* e *Stile*⁷⁵.

Data	Somma	Causale
15 Febbraio 1941	10.000 lire	per la rivista "Architettura"
4 Giugno 1941	60.000 lire	concesse alla rivista "Architettura"
26 Dicembre 1941	60.000 lire	pari al contributo per i numeri 9 e 10 di "Stile" e 9 e 10 di "Architettura"
8 Marzo 1942	60.000 lire	pari ai contributi concessi per i fascicoli 11 e 12 di "Stile" e 11 e 12 di "Architettura"
3 Agosto 1942	90.000 lire	per i numeri 16, 17 e 18 della rivista "Stile" per i numeri 4, 5 e 6 della rivista "Architettura"
23 Dicembre 1942	70.000 lire	per la rivista "Architettura"
9 Maggio 1942	90.000 lire	per i numeri 13, 14 e 15 della rivista "Stile" per i numeri 1-2 e 3 della rivista "Architettura"
11 Novembre 1942	45.000 lire	per l'edizione tedesca dei numeri 7, 8 e 9 della rivista "Architettura"
22 Febbraio 1943	45.000 lire	per i numeri 10, 11 e 12 della rivista "Architettura"

⁷⁵ ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Marcello Piacentini al Ministero della Cultura Popolare, 15 febbraio 1941; quietanza di pagamento rilasciata da Enrico del Debbio al Ministero della Cultura Popolare, 4 giugno 1941; quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 26 dicembre 1941; quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 8 marzo 1942; quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 3 agosto 1942; quietanza di pagamento rilasciata da Marcello Piacentini al Ministero della Cultura Popolare, 23 dicembre 1942; quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 9 maggio 1942; quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 11 novembre 1942; quietanza di pagamento rilasciata dall'editore Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 22 febbraio 1943.

1.3. L'UNIONE DELLE FORZE DI PROPAGANDA: L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI PARIGI 1937

Nell'ottobre del 1935, l'Italia di Mussolini dichiarò guerra contro l'Impero d'Etiopia, uno dei pochi paesi africani rimasti sovrani nel continente. L'invasione della terra di Hailé Selassié si concluse il 5 maggio dell'anno successivo, con la caduta di Addis Abeba nelle mani delle truppe italiane. Questo episodio confermò che la retorica imperialista di Mussolini non si limitava più solo alle parole, e che il regime era ormai passato alla fase di concretizzazione dei suoi obiettivi egemonici. In seguito alla vittoria militare, il Duce, nello stesso mese, annunciò la proclamazione del nuovo Impero Romano. Tali avvenimenti, che facevano riferimento al glorioso passato dell'antica Roma, su cui il regime fascista cercò di costruire la sua legittimità, segnarono anche, a livello politico e culturale, il passaggio dall'*italianità* alla *romanità*.

Con questa nuova realtà, tutti gli eventi culturali e gli incarichi architettonici legati al regime furono nuovamente ridimensionati. Ormai rappresentanti di una Roma imperiale, la scala e il significato delle opere e degli eventi assunsero un'importanza ancora maggiore. Questo approccio portò a unire tutte le forze dell'ambito culturale italiano per formare un'unica voce propagandistica, con l'obiettivo di diffondere il messaggio del fascismo al mondo intero. In questo contesto, *l'Esposizione mondiale del 1937*, tenutasi a Parigi, divenne l'occasione perfetta per affermare questo spirito unitario che amalgamava l'arte e l'architettura italiana a scopi propagandistici.

L'unione di questi campi venne messa in atto già nel 1935 con la formazione del comitato dei commissari per la partecipazione italiana all'Expo. Mentre Piacentini fu nominato commissario aggiunto per la costruzione e il miglioramento del padiglione, Antonio Maraini venne confermato commissario aggiunto per l'organizzazione delle esposizioni d'arte⁷⁶. Furono nominati inoltre Giulio Barella commissario aggiunto alle mostre di arte decorativa, Enrico San Martino di Valperga, alla partecipazione musicale e Fabio Majnoni alla produzione industriale⁷⁷. Nel luglio del 1936, Piacentini presentò il progetto del Padiglione, realizzato in collaborazione

⁷⁶ CARLI, *Vedere il fascismo* cit., p.145.

⁷⁷ *Ibidem*.

con Giuseppe Pagano e Cesare Valle, al Duce nel Palazzo Venezia⁷⁸. Nei primi mesi del 1937, l'architetto si recò più volte a Parigi per seguire i lavori del padiglione⁷⁹. Infine, il 24 maggio dello stesso anno, l'edificio venne ufficialmente inaugurato⁸⁰.

Posizionato sulla sponda della Senna, il padiglione era composto dalla fusione di un corpo verticale e uno orizzontale. Dall'esterno, il fulcro visivo del progetto era senza dubbio il blocco verticale, detto "il torrione". Secondo Cipriano Efisio Oppo, questa struttura fu ispirata dai resti del Settizonio di Settimio Severo, che si trovava ai piedi del colle Palatino⁸¹. Sviluppato su una pianta quadrata e alto 45 metri, la torre era caratterizzata da una trama regolare di pilastri che copriva tutte le quattro facciate. All'interno, le sale di esposizione sovrapposte erano collegate da un sistema circolatorio in cui il traffico di salita era indipendente da quello di discesa. La forma e la tipologia utilizzate per il torrione divennero evidentemente anche la base per il successivo Palazzo della Civiltà dell'Eur⁸², e anche per una delle proposte presentate da Piacentini insieme a Foschini nel concorso per il Palazzo Municipale di Sofia⁸³. Il corpo basso, invece, formato da soli due piani e chiamato semplicemente "il padiglione", era collegato al torrione attraverso il blocco della "galleria". Queste tre parti del complesso, insieme a un ulteriore porticato aperto sul lato della riva della Senna, delimitavano un cortile dedicato al giardino. La sistemazione degli interni, supervisionata da Pagano, fu realizzata da diversi architetti e artisti.

La rivista *Architettura*, diretta da Piacentini, dedicò diversi volumi al Padiglione Italiano [FIGG. 5-7]. Così, l'esposizione, oltre a rappresentare un mezzo di propaganda per l'estero, venne utilizzata con lo stesso scopo anche per il pubblico italiano. Nel volume del novembre 1936, in cui venne descritto il progetto ancora non realizzato e la composizione della

⁷⁸ NICOLOSO, *Marcello Piacentini* cit., p. 193.

⁷⁹ LUPANO, *Marcello Piacentini* cit., p. 187.

⁸⁰ P. MELIS, *Piacentini e un padiglione per l'architettura e l'arte italiane all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in *Marcello Piacentini architetto. 1881-1960*, a cura di G. CIUCCI, S. LUX, F. PURINI, Gangemi, Roma 2012, p. 87.

⁸¹ C. E. OPPO, *Supplica alla fantasia*, in «Corriere della Sera», 8 novembre 1936, p. 3.

⁸² MELIS, *Piacentini e un padiglione* cit^{ivi}, p. 89.

⁸³ Si veda 3.6.1. *Il progetto di Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini*.

commissione, la rivista sintetizzò l'unione delle forze propagandistiche con queste parole:

In tal modo l'Italia, raggruppando tutto quanto intende rivelare al Mondo intero in un unico suo edificio, potrà dimostrare – attraverso le numerose e imponenti sue realizzazioni – la grande *Unità* di ogni sua attività che è la base etica della Rivoluzione Fascista⁸⁴.

Nei successivi volumi venne ricordato ai lettori, inoltre, che questa “notevolissima affermazione della capacità dell'Italia Fascista” avvenne in “un ambiente certo non benevolo”⁸⁵. Le notizie relative al Padiglione e all'esposizione trovarono ampio spazio anche nella stampa quotidiana. Il tono propagandistico definito dal Ministero della Cultura Popolare e i dettagli presentati da Piacentini nella sua rivista furono ripresi anche dai giornali italiani. La stampa nazionale riportò che Piacentini, con questo progetto, cercò di “evocare un'atmosfera tipicamente italiana, latina e mediterranea” e di “esprimere un armonioso equilibrio” tra verticalità e orizzontalità⁸⁶.

Il Padiglione Italiano dedicato all'*Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* di Parigi del 1937 fu il primo esperimento che unì diverse forze di propaganda al fine di promuovere il regime all'estero. Un'altra caratteristica distintiva di questo progetto fu che la pianificazione dell'evento avvenne parallelamente alla formazione della macchina propagandistica del regime, ovvero la Direzione Generale per la Propaganda. Dal momento in cui venne formata la commissione fino all'inaugurazione del padiglione, anche il meccanismo di propaganda del regime attraversò una fase di evoluzione. In particolare, la missione parigina divenne il caso perfetto per perfezionare le sue competenze di pianificazione

⁸⁴ *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», novembre 1936, p. 526.

⁸⁵ *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», maggio 1937, p. 243.

⁸⁶ *Padiglione dell'Italia Imperiale all'Esposizione Internazionale di Parigi*, in «La Nuova Italia», 27 maggio 1937, p. 3.

e coordinamento. Le lezioni ricavate da questo esempio vennero utilizzate successivamente in modo più efficace nel caso dei concorsi internazionali durante la Seconda Guerra Mondiale.

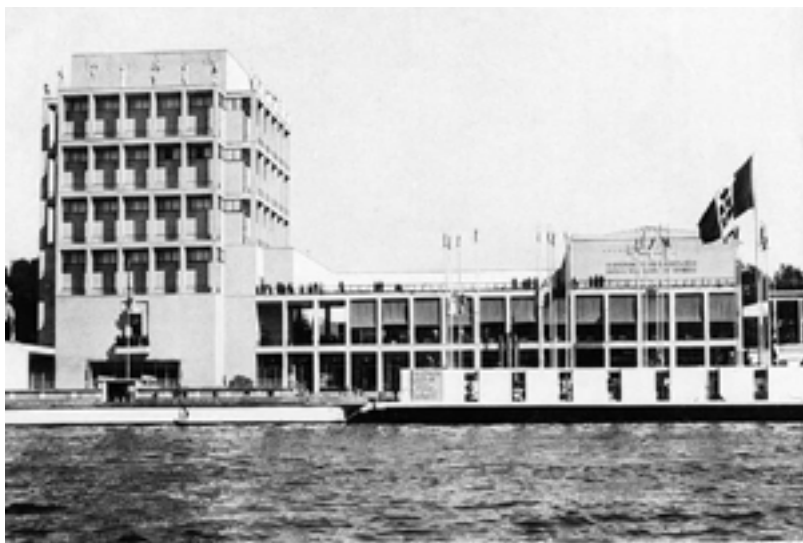


FIG. 2: Il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Parigi del 1937, vista dalla Senna. In *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», maggio 1937, p. 248.

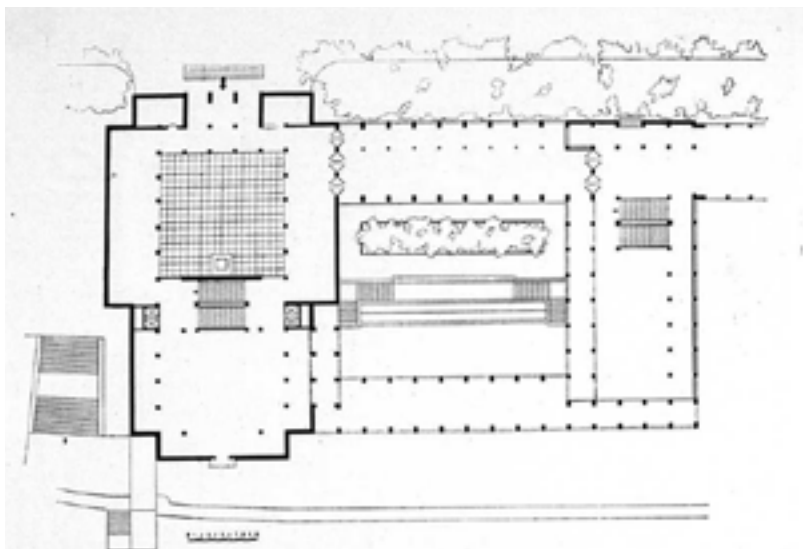


FIG. 3: Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Cesare Valle, il progetto per il Padiglione Italiano dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937, planimetria. In *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», maggio 1937, p. 246.

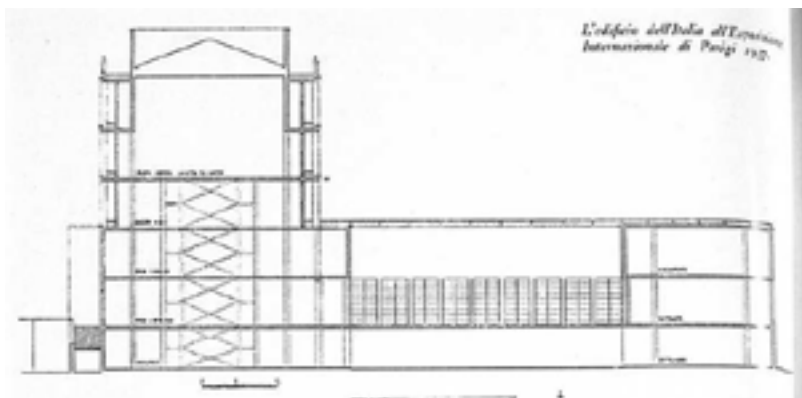


FIG. 4: Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Cesare Valle, il progetto per il Padiglione Italiano dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937, sezione longitudinale. In *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», maggio 1937, p. 246.



FIGG. 5, 6 & 7: I volumi di novembre 1936, maggio 1937 e settembre 1937 della rivista «Architettura», dedicati all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937.

1.4. VERSO L'ISTITUZIONALIZZAZIONE DELLA PROPAGANDA ARCHITETTONICA: IL SERVIZIO PROPAGANDA DELL'E42

La questione dell'organizzazione della successiva esposizione internazionale a Roma nacque con la proposta *Progetto di massima per l'Esposizione Universale di Roma*, presentata nel giugno 1935 da Giuseppe Bottai, all'epoca Governatore di Roma⁸⁷. La concretizzazione di questa volontà avvenne tuttavia un anno dopo, nel giugno del 1936, con l'approvazione della richiesta del governo italiano da parte del *Bureau International des Expositions*⁸⁸. Il 6 ottobre dello stesso anno, in una seduta del Consiglio dei ministri, il Duce annunciò la realizzazione dell'esposizione⁸⁹ e due giorni dopo nominò i commissari per l'organizzazione dell'evento⁹⁰. Il senatore Vittorio Cini assunse il ruolo del Commissario Generale; mentre il Segretario Generale della Quadriennale di Roma, Cipriano Efisio Oppo, e il Direttore Generale del Turismo presso il Minculpop, Oreste Bonomi, divennero Commissari Aggiunti. Nel dicembre, tramite la legge n. 2174, venne istituito *l'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma*⁹¹. Nello stesso mese, il Duce decise la località di Tre Fontane come l'area di progetto dove sorgerà il complesso⁹².

I commissari nominati precedentemente dal Duce assunsero la direzione del nuovo ente. Il 13 gennaio 1937, Cini dichiarò che, tramite le radiotrasmissioni, l'invito all'esposizione era stato inviato a tutte le nazioni del mondo⁹³. Fino al giugno del 1940, tra i 77 inviti ufficiali inviati agli stati stranieri, risposero positivamente 32 paesi⁹⁴.

⁸⁷ P. FERRARA, *L'EUR: Un ente per l'E 42, in E42, Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l'"Olimpiade delle civiltà"*, a cura di T. GREGORY, A. TARTARO, Marsilio, Venezia 1987, p. 73.

⁸⁸ *Ivi*, p. 75.

⁸⁹ G. FIORAVANTI, *L'Olimpiade delle Civiltà: Programmi, strutture, organizzazioni*, in *E42, Utopia e scenario del regime* cit. p. 91.

⁹⁰ *Una grande realizzazione in cammino. Il Duce nomina il Commissario per l'Esposizione romana del 1941*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 1936, p. 1.

⁹¹ FERRARA, *L'EUR: Un ente* cit., p. 77.

⁹² *Il Duce sceglie la località per l'Esposizione Universale del 1941*, in «Corriere della Sera», 16 dicembre 1936, p. 1.

⁹³ *L'invito di partecipazione al mondo radiodiffuso dal sen. Cini*, in «Corriere della Sera», 14 gennaio 1937, p. 2.

⁹⁴ FIORAVANTI, *L'Olimpiade delle Civiltà* cit., p. 99.

La direzione architettonica della massima espressione del regime fascista fu invece affidata a Marcello Piacentini. Tra il mese di giugno del 1937 e il marzo del 1939 vennero tenuti i concorsi nazionali per i principali complessi dell'esposizione⁹⁵. Questi concorsi però divennero una sfilata di progetti degli architetti più vicini alla cerchia piacentiniana. I risultati dei concorsi, inoltre, vennero utilizzati come materiale di propaganda architettonica nella rivista del sindacato *Architettura*, diretta dallo stesso Piacentini⁹⁶. La nomina di Bonomi come il commissario aggiunto rappresentò un chiaro segnale del coinvolgimento della Direzione Generale per la Propaganda negli affari dell'Esposizione Universale del 1942. Infatti, uno dei nove uffici istituiti nella struttura gerarchica dell'Ente, il *Servizio Propaganda*, divenne una succursale del Ministero della Cultura Popolare. Il 19 ottobre 1938, in una lettera inviata dalla Direzione Generale per la Propaganda al Segretario Generale dell'Esposizione, furono elencati dettagliatamente, in dieci punti, i compiti e i settori in cui i due enti avrebbero dovuto collaborare:

Per quanto riguarda in particolare la Direzione Generale per la Propaganda viene proposta che L'Esposizione Universale potrebbe inserirsi nelle seguenti attività della citata Direzione:

1. Numeri unici di giornali e riviste estere allestiti a sua cura;
2. Singoli articoli ad essa richiesti da giornali e riviste straniere;
3. Diffusione di opuscoli, volumi e riviste editate a cura della Esposizione, ovvero in collaborazione con la direzione della Propaganda;
4. Diffusione del materiale fotografico nostro insieme a quello fatto a cura dell'Esposizione Universale;

⁹⁵ A. MUNTONI, *E 42, i concorsi*, in *E42, Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. CALVESI, E. GUIDONI, S. LUX, Marsilio, Venezia 1987, p. 83. (83-100)

⁹⁶ Si veda «Architettura», numero speciale «L'Esposizione Universale di Roma 1942», dicembre 1938.

5. Inclusione di documentari e corti-metraggi dell'Esposizione nei circuiti assicurati dalla Direzione Generale della Propaganda;
6. Inclusione di materiale relativo all'Esposizione nei servizi di stampa estera effettuati dalla Direzione Generale della Propaganda attraverso suoi accordi con agenzie;
7. Orientamento verso gli Uffici dell'Esposizione di giornalisti e visitatori autorevoli che si rivolgessero alla Direzione Generale della Propaganda;
8. Possibili contatti con l'organizzazione "NU.P.I.E.";
9. Propaganda per l'Ente Universale attraverso i conferenzieri inviati all'estero a cura della Direzione Generale della Propaganda;
10. Propaganda per l'Esposizione Universale del'42 in seno alle mostre organizzate dalla Direzione Generale della Propaganda⁹⁷.

Questa stretta collaborazione tra il Minculpop e l'Ente dell'Esposizione Universale trasformò il Servizio Propaganda in un vero e proprio ufficio di propaganda architettonica, operante su scala internazionale. Il coinvolgimento del Ministero permise infatti a questo ufficio di accedere a informazioni riservate, disponibili solo a livello ministeriale, e di collaborare con istituzioni e rappresentanze italiane all'estero. A partire dal 1938, su richiesta dell'Ente, la rete consolare italiana fornì i dati riguardanti giornali, periodici, associazioni politiche, culturali, religiose e umanitarie italiane all'estero, nonché informazioni sui cittadini italiani attivi sul suolo straniero come insegnanti, industriali, commercianti e altri professionisti⁹⁸. Questi materiali vennero utilizzati dall'Ente per la preparazione di contenuti propagandistici più adatti a ciascun paese e al fine di facilitarne la diffusione attraverso le risorse presenti in questi territori. Anche dopo lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, l'ufficio continuò a

⁹⁷ ACS, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi propaganda*, b. 1248, fasc. 10714 «Propaganda attraverso MinCulPop», telegramma di Andrea Geisser Celesia di Vegliasco all'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, 19 ottobre 1938.

⁹⁸ M. MISSORI, *Le carte dell'Ente Esposizione Universale di Roma depositate presso l'Archivio Centrale dello Stato*, in *E42, Utopia e scenario del regime* cit. p. 90. (85-90).

operare, affiancandosi alle missioni di propaganda estera del Minculpop. Nonostante il periodo bellico impedisse la realizzazione dell'esposizione internazionale, il progetto architettonico dell'evento fu comunque considerato uno strumento di propaganda efficace a livello globale. In un telegramma inviato all'Ente il 10 aprile 1940, la Direzione Generale per la Propaganda sottolineò l'importanza propagandistica dell'EUR nel contesto internazionale, definendolo un elemento chiave per promuovere l'immagine dell'Italia all'estero:

L'E. 42 è tale avvenimento di valore internazionale da meritare una propaganda all'estero di vasta mole che incida in profondità ed estensione. Non di rado il rendimento pubblicitario, specialmente all'estero, delle diverse forme di propaganda costituisce un'incognita perché dipende da molteplici fattori, tra cui il maggiore è quello psicologico delle masse, che varia a seconda della mentalità e delle abitudini dei differenti paesi⁹⁹.

La documentazione archivistica relativa al Servizio Propaganda presenta grandi lacune e, per tale motivo, stabilire l'effettivo peso dell'ufficio all'interno del meccanismo propagandistico del regime risulta ancora una questione complessa. Le corrispondenze scambiate con il Ministero della Cultura Popolare, tuttavia, dimostrano chiaramente che l'ufficio svolse un ruolo attivo all'interno di questo meccanismo. Basandosi su tale coinvolgimento con il Minculpop, si può affermare che il Servizio Propaganda dell'ente autonomo dell'Esposizione Universale può essere considerato la prima e ultima prova di istituzionalizzazione della *propaganda architettonica* nel corso del ventennio fascista.

⁹⁹ ACS, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi propaganda*, b. 1252, fasc. 10821 «OBIP Belgrado», «Promemoria», 10 aprile 1940.

2. DAL DANUBIO AL BOSFORO: LA PROPAGANDA ARCHITETTONICA ITALIANA NELL'AREA DANUBIANA-BALCANICA

2.1. LA RIVALITÀ ITALO-TEDESCA NELL'EUROPA ORIENTALE

Con l'invasione dell'Etiopia terminata nel 1936, l'Italia fascista compì la sua prima avventura imperialista con successo. In seguito alla vittoria ottenuta in Africa Orientale il regime diresse la maggior parte della sua attenzione e del suo impegno diplomatico e propagandistico verso la regione mediterranea, in particolare quella danubiana-balcanica. La complessa struttura demografica e culturale dell'area, tuttavia, spinse l'Italia a diversificare le tipologie delle sue missioni di propaganda.

Il primo Stato, geograficamente vicino e di maggiore interesse per l'Italia, era il Regno dei Serbi, Croati e Sloveni, noto anche come Regno di Jugoslavia. Nato dall'unione degli Slavi meridionali, che un tempo facevano parte di diversi imperi, il Regno balcanico era tenuto insieme da una struttura politica fragile, sempre più scossa da tensioni interetniche, alimentate anche da forze esterne come l'Italia e la Germania, che avevano i propri interessi nella regione¹⁰⁰. La Cecoslovacchia, dove le minacce di Hitler si fecero sentire prima che altrove, cercava di mantenere sotto controllo gli irredentismi tedeschi nella regione dei Sudeti e quelli slovacchi nell'est del paese¹⁰¹. L'Ungheria, dopo lo smembramento dell'Impero austro-ungarico e il trattato di Trianon, si trovava in una situazione di risentimento nazionalistico per la

¹⁰⁰ Riguardo le relazioni diplomatiche tra il regime fascista e il Regno di Jugoslavia, si veda M. BUCARELLI, *Mussolini e la Jugoslavia (1922-1939)*. Edizioni BA Graphis, Bari 2006.

¹⁰¹ Riguardo le relazioni diplomatiche tra il regime fascista e la Slovacchia, si veda P. KUBIK, *Slovensko-italské vzťahy 1939-1945*, tesi di dottorato, Univerzita Karlova, 2009.

perdita di gran parte dei suoi territori storici. Allo stesso modo, la Bulgaria, che aveva perso il breve dominio sulla Macedonia e sulla Tracia occidentale durante la Seconda Guerra Balcanica, aveva cercato di riconquistare, senza successo, ciò che desiderava nel corso della Grande Guerra¹⁰². La Turchia, dopo la vittoria ottenuta nella guerra d'indipendenza contro le forze occidentali e la successiva fondazione della Repubblica nel 1923, si impegnava a consolidare la sua legittimità nel nuovo contesto mondiale in via di definizione¹⁰³. La Grecia, invece, dopo la sconfitta subita nella guerra contro le truppe turche, viveva un periodo di turbolenza politica, che culminò con la dittatura di tendenze fasciste di Ioannis Metaxas. Al nord, la Romania, nonostante avesse ampliato i suoi territori durante la Prima Guerra Mondiale, sentiva maggiormente la minaccia dell'espansionismo sovietico, trovandosi inoltre in un momento di grande instabilità politica ed economica¹⁰⁴.

Nonostante le complesse relazioni tra le nazioni dell'area danubiano-balcanica, le dichiarazioni ostili del Duce portarono a un avvicinamento tra questi paesi. Di conseguenza, nel 1934, i quattro stati della regione – Turchia, Grecia, Jugoslavia e Romania – formarono l'Intesa Balcanica, riconoscendo l'integrità dei confini di ciascuno e garantendo di prestare reciproco aiuto in caso di dichiarazione di guerra da parte dei paesi non aderenti a tale alleanza. Questo atto diplomatico, evidentemente preso in considerazione per un eventuale ostilità italiana, peggiorò le relazioni tra il regime di Mussolini e i membri dell'intesa. Tale avvenimento, però, non cambiò minimamente le ambizioni dell'Italia fascista nella regione.

Con la nomina di Galeazzo Ciano alla direzione del Ministero degli Affari Esteri, le tensioni tra l'Italia e le nazioni dell'area balcanica si calmarono

¹⁰² Sulle relazioni diplomatiche tra il regime fascista e la Bulgaria, si veda A. BASCIANI, *Alleati per caso. Italia e Bulgaria durante la Seconda guerra mondiale*, in *40 Anni di relazioni fra Italia e Bulgaria. Diplomazia, economia, cultura*, a cura di S. BALDI, A. KOSTOV, Tendril, Sofia 2020, pp. 155-186.

¹⁰³ Sulle relazioni diplomatiche tra il regime fascista e la Turchia, si veda Y. MENGEŞ, *Türkiye-İtalya İlişkileri (1928-1940)*, tesi di dottorato, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2021.

¹⁰⁴ Sulle relazioni diplomatiche tra il regime fascista e la Romania, si veda I. ŞERBAN, *Storiografia delle Relazioni Diplomatiche tra Romania e Italia (1914-1947)*, in «Analele Universităţii din Craiova», n. 2 (28), 2015, pp. 69-78.

temporaneamente¹⁰⁵. In questi anni, inoltre, con la fondazione del Ministero della Cultura Popolare, la propaganda italiana nei Balcani assunse un carattere più burocratico e organizzato, intensificandosi ulteriormente. L'Italia, tuttavia, non fu l'unico paese a investire nell'area tra il Danubio e il Mediterraneo. Le missioni svolte in Europa orientale portarono a uno scontro non solo con gli obiettivi degli altri stati occidentali, ma soprattutto con quelli del suo principale alleato politico e militare, la Germania di Hitler. Così, la Direzione Generale per la Propaganda presso il Minculpop, oltre a contrastare la propaganda inglese, francese, americana e sovietica nella regione, si trovò nuovamente in competizione con la macchina propagandistica tedesca, da cui si era ispirata. In questo contesto, l'Italia, per controbilanciare l'influenza germanica, cercò di sviluppare le proprie attività evidenziando le differenze tra il nazionalsocialismo tedesco e il fascismo italiano, rendendo quest'ultimo più appetibile — o accettabile — per i popoli dell'area danubiana-balcanica. Mentre la politica propagandistica tedesca era fortemente caratterizzata dalla retorica razziale e sosteneva una struttura culturale e sociale rigidamente gerarchica, il regime di Mussolini puntò su una finta narrativa di *primus inter pares*, enfatizzando le identità mediterranea, cattolica e latina, che dovevano aggregare i popoli della regione sotto la direzione dell'Italia fascista, considerata unilateralmente la naturale erede dell'Impero Romano¹⁰⁶.

Di conseguenza, soprattutto nella seconda metà degli anni Trenta, si osservò una significativa intensificazione delle attività culturali nei paesi balcanici e dell'Europa dell'Est. Anche in questo contesto, le attività culturali, soprattutto le mostre d'arte, giocarono un ruolo fondamentale nel contribuire all'aumento della visibilità del regime fascista. Le esposizioni del gruppo *Novecento* del periodo sarfattiano, che venivano organizzate nelle città più importanti del mondo occidentale, lasciarono il posto alle mostre promosse da Maraini con finalità politiche e di prestigio culturale e svolte in una regione fino a quel punto trascurata dall'intelligencija italiana. Nel 1935, una mostra d'arte figurativa venne organizzata a Varsavia, Poznań, Cracovia,

¹⁰⁵ Si veda F. IMPERATO, *Ciano, Stojadinović e il riavvicinamento italo-jugoslavo. Galeazzo Ciano ministro degli Esteri e la Jugoslavia (1936-1939)*, in «Qualestoria», a. XLIX, n. 1, giugno 2021, pp. 225-241.

¹⁰⁶ Si veda SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale* cit.

Bucarest e Sofia¹⁰⁷. Tra dicembre 1937 e giugno 1938, si tenne invece la mostra di bianco e nero *Volte d'Italia* a Bucarest, Sofia, Atene, Istanbul e Ankara¹⁰⁸. Nel marzo 1938, per commemorare il primo anniversario del trattato di amicizia italo-jugoslavo, e sempre con la promozione del Minculpop, del Ministero degli Affari Esteri e del Ministero dell'Educazione Nazionale, venne inaugurata *La mostra del ritratto nei secoli* a Belgrado. L'esposizione tenuta nella capitale jugoslava, a cui partecipò anche il ministro della Cultura Popolare Alfieri, ricevette molta attenzione dalla stampa locale, e il governo balcanico stimolò l'interesse popolare verso l'evento attraverso varie incentivazioni. Il diplomatico Giorgio Fragnito, che lavorò nella Direzione Generale per la Propaganda all'epoca, nelle sue memorie esprime il significato della mostra a livello diplomatico con queste parole:

Iniziativa, ovviamente non mia, alla cui realizzazione, peraltro, fui strettamente associato, fu quella, che fece epoca, della "Mostra del Ritratto italiano attraverso i secoli" a Belgrado. Eravamo nel '38, una delle più felici ed effimere stagioni dei rapporti italo-jugoslavi. Ciano e Stoyadinovich si scambiavano visite e sottoscrivevano intese. Parve, veramente, che i vecchi odi fossero stati sepolti e che un'era nuova albeggiasse sull'Adriatico. Erano questi gli indirizzi di politica estera, che Ciano preferiva e promuoveva, rivelando la sua fondamentale ragionevolezza, salvo poi a farsi strumento, per la sua non meno fondamentale debolezza, degli opposti indirizzi del suocero. Fu dunque in un'atmosfera, che non esiterei a definire di idillio, che inviammo nella frigida Belgrado una Mostra d'Arte, [...] ¹⁰⁹.

Successivamente, la mostra fu replicata a Varsavia, Helsinki, Kaunas, Riga e Tallinn¹¹⁰. In queste ultime città, inoltre, si svolse un'altra mostra itinerante riguardante il paesaggio italiano nel periodo tra novembre

¹⁰⁷ CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito* cit., p. 188.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 191.

¹⁰⁹ G. FRAGNITO, *I miei debutti nella carriera*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», vol. 39, n. 1, gennaio-marzo 1972, p. 97.

¹¹⁰ CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito* cit., p. 191.

1938 e marzo 1939¹¹¹. Ciononostante, questa atmosfera di idillio non ebbe lunga durata. Nell'aprile del 1939, con l'annessione italiana dell'Albania, tutte le nazioni dell'area danubiano-balcanica entrarono in una nuova fase di tensione. La direzione dell'espansione italo-tedesca verso la penisola balcanica, già intuibile precedentemente con l'*Anschluss* dell'Austria da parte della Germania, divenne con questo evento estremamente chiara. Nelle sue memorie, Alberto Berio, sottosegretario all'epoca dell'ambasciata italiana ad Ankara, descrisse lo stato d'animo dell'opinione pubblica turca, che si rifletteva in realtà in tutta la regione, con queste parole:

Questi fatti gettarono lo scompiglio ed il panico negli ambienti turchi, non tanto per la definitiva manomissione della sovranità albanese da parte dell'Italia, ma perché le notizie erano concordi nell'affermare che un contingente di centomila uomini fosse sbarcato dall'Italia in Albania. Perché tanto spiegamento di forze per un'operazione che si era svolta praticamente senza colpo ferire? [...]. Per anni ed anni discorsi infuocati pronunciati nel nostro paese avevano ingenerato la convinzione che l'Italia fosse decisa a qualche grande colpo. [...]. In conclusione si pensò da molti che le truppe italiane ammassate in Albania fossero destinate in realtà ad attraversare i Balcani e, in men che non si dica, a raggiungere gli stretti¹¹².

Con l'entrata in guerra nel giugno del 1940, la situazione diplomatica nella regione divenne ancora più tesa. In questo periodo, il regime di Mussolini necessitò di una riorganizzazione del meccanismo propagandistico per aumentare l'intensità, la velocità e l'efficienza delle missioni da svolgere all'estero. Per tale ragione, il 15 agosto 1940 la struttura organizzativa della Direzione Generale per la Propaganda subì una profonda modificazione. Gli uffici, che erano stati divisi secondo le pratiche che svolgevano, vennero riorganizzati e suddivisi in grandi settori geografici.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² A. BERIO, *Dalle Ande all'Himalaya. Ricordi di un diplomatico*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961, p. 114.

Inoltre, questi nuovi uffici vennero affidati a funzionari degli Affari Esteri “specialmente competenti e pratici delle rispettive regioni”. Questo dimostrò anche il coinvolgimento di Ciano, ormai ministro degli Affari Esteri, nelle politiche propagandistiche. Tali divisioni geografiche furono in totale quattro:

1. Paesi di lingua latina (Spagna, Portogallo, Francia non occupata, Svizzera ed America Latina);
2. Paesi Tedeschi ed occupati dalla Germania e Paesi Nordici;
3. Paesi di lingua inglese (Inghilterra, domini e colonie, Stati Uniti) e Paesi del Medio ed Estremo Oriente;
4. Paesi danubiano-balcanici e del vicino Oriente¹¹³.

La ristrutturazione della Direzione, oltre a rispondere a un'esigenza pratica dal punto di vista lavorativo e linguistico, fu soprattutto una riorganizzazione basata sugli interessi e sugli obiettivi egemonici del regime. Nonostante le attività propagandistiche e diplomatiche svolte nei primi tre settori geografici avessero un'importanza cruciale — sia per consolidare la legittimità del fascismo italiano sulla scena globale, sia per destabilizzare gli stati nemici — il quarto settore, cioè quello danubiano-balcanico, si distingueva dagli altri per la sua rilevanza economica e geopolitica. Infatti, come nel periodo prebellico, gli sforzi propagandistici si concentrarono su quest'ultimo settore.

Il Minculpop, oltre a riorganizzare la struttura della direzione generale, decise anche di dare preferenza, tra i mezzi di propaganda, a quelli “visivi”¹¹⁴. Secondo il Ministero, questi materiali, composti soprattutto da fotografie, documentari, film e giornali illustrati, avevano indubbiamente “la maggiore e più diretta efficacia sulle masse”¹¹⁵. Inoltre, rispetto ad altre attività culturali tenute all'estero ai fini propagandistici, richiedevano meno

¹¹³ ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto del Ministro e Segreteria Generale 1923-1943*, b. 451, O.A. Koch, «Relazione sull'attività svolta dalla Direzione Generale per i Servizi della Propaganda durante l'anno finanziario 1940-1941», 27 febbraio 1941.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

tempo e investimenti finanziari. La direzione generale sottolineò la necessità di scegliere accuratamente i materiali visivi da utilizzare per la propaganda in ogni paese, in base agli obiettivi da raggiungere e ai messaggi che si volevano trasmettere dal regime.

La nuova strategia propagandistica italiana definita per il periodo bellico venne turbata fin da subito dalle attività di propaganda svolte dagli altri paesi nella regione, in particolar modo da quelle della Germania nazista. La capacità del *Propagandaministerium* di Goebbels di variare i mezzi di propaganda in modo efficiente e sistematico spinse l'Italia a ripensare la propria strategia. Le legazioni italiane presenti nei Balcani e nel Vicino Oriente, nei loro rapporti inviati al Ministero degli Affari Esteri e al Minculpop, menzionarono più volte l'efficienza delle missioni tedesche, lamentandosi dell'insufficienza delle attività propagandistiche italiane e proponendo possibili soluzioni come diversificazione delle attività. Nonostante in questi rapporti si percepisca una certa invidia nei confronti dei colleghi tedeschi, i diplomatici italiani tennero la testa alta, affermando ogni volta che l'Italia avesse molto più da offrire nel contesto culturale rispetto alla Germania di Hitler. Le frasi riportate in una relazione inviata dall'ufficio stampa dell'ambasciata italiana ad Ankara agli Affari Esteri riassumono tale situazione:

È esplicito intendimento dell'Eccellenza l'Ambasciatore di realizzare, ove possibile, in questo paese [Turchia] delle mostre ed esposizioni italiane. Non sta certo a me di raccomandarvi, signor Ministro, un così autorevole progetto. Del resto la sua opportunità si impone da se medesima sol che si pensi alla frequenze con la quale analoghe manifestazioni si ripetono qui tanto da parte tedesca [...], al grande favore che esse incontrano e infine al sicuro, grandissimo successo che salterebbe una nostra

iniziativa in tale campo, nel quale non è esagerato dire che siamo maestri¹¹⁶.

Nel corso della guerra, un altro settore culturale in cui l'Italia dovette rivalutare la sua presenza propagandistica fu l'architettura. Durante il periodo bellico, la Germania iniziò a dare un'importanza speciale all'arte edilizia, soprattutto nell'attività di propaganda nei Balcani. In questo modo, costrinse anche indirettamente le autorità italiane a investire in questo campo per contrastare l'influenza tedesca.

¹¹⁶ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 248, fasc. 65-1-46, telegramma di Apollonj al Ministero degli Affari Esteri e al Ministero della Cultura Popolare, 15 aprile 1943.

2.2. L'ARCHITETTURA È L'ORDINE DEL GIORNO: LA MOSTRA DI *NEUE DEUTSCHE BAUKUNST* A BELGRADO (1940)

Durante il periodo bellico, il più importante avvenimento che mise l'architettura al centro delle attività di propaganda fu indubbiamente la mostra di *Neue Deutsche Baukunst*. Ideata e organizzata dall'autorità dell'architettura del regime nazista, Albert Speer, la mostra della *nuova architettura tedesca* conferì all'arte edilizia una nuova rilevanza nella politica estera della Germania di Hitler¹¹⁷. L'architettura, ormai utilizzata da più di un decennio all'interno dei confini nazionali come mezzo per persuadere e ottenere il consenso popolare, con la guerra assunse anche il ruolo di avanguardia incaricata di avviare la nazificazione delle altre nazioni. In tale contesto, le città in cui si tennero le tappe della mostra rispecchiarono gli obiettivi di espansione politica, culturale e/o militare del regime hitleriano. L'evento di Speer riuscì a raggiungere dieci città, definite secondo le necessità propagandistiche, tra cui tre tappe nella penisola iberica, travolta dal *fascismo non allineato* di Salazar e Franco, una tappa in Danimarca, già invasa dal Reich, e sei nell'area danubiana-balcanica momentaneamente indipendente [TABELLA 2]¹¹⁸. L'architetto di Hitler pianificò un totale di 21 tappe della mostra in diversi paesi del mondo, ma le condizioni belliche non lo permisero¹¹⁹. Dopo il grande successo ottenuto a Belgrado, l'esposizione che doveva tenersi in Grecia non venne realizzata a causa dell'aggressione italiana dell'ottobre 1940¹²⁰.

La mossa tedesca sconvolse già da subito le dinamiche delle politiche propagandistiche del regime fascista. L'architettura promossa da Speer, che aveva trovato ampio spazio nel numero di agosto 1939 della rivista *Architettura* ed era stata timidamente lodata dal rivale Piacentini¹²¹, divenne

¹¹⁷ Si veda U. ZECH, *Die nationalsozialistische Wanderausstellung. Neue Deutsche Baukunst und ihre Rezeption in Portugal (1941)*, tesi di laurea magistrale, Technische Universität Berlin, 2005.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 11-12; N. GUTSCHOW, J. DÜWEL, *Baukunst und Nationalsozialismus. Demonstration von Macht in Europa 1940-1943. Die Ausstellung "Neue Deutsche Baukunst" von Rudolf Wolters*, DOM, Berlino 2015, pp. 194-252.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Si veda M. PIACENTINI, *Premesse e Caratteri dell'Architettura Attuale Tedesca*, in «Architettura», agosto 1939, pp. 467-471. Inoltre, riguardo la rivalità tra Piacentini e Speer si veda S. SCARROCCIA, *Albert Speer e Marcello Piacentini: l'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Skira, Milano 1999; G. BORTOLOTTI, *Rom-Berlin La competizione tra Italia*

questa volta un problema che ostacolò gli interessi italiani nella regione balcanica. Già dalla prima tappa della mostra tenuta a Belgrado, la rete consolare italiana iniziò a inviare rapporti per informare sui dettagli dell'evento. Il 4 ottobre 1940, il giorno prima dell'inaugurazione della mostra nella capitale jugoslava, la Legazione Italiana a Belgrado inviò agli Affari Esteri una relazione dettagliata sulla questione. Il documento precisò che l'esposizione ebbe luogo grazie all'iniziativa dei ministeri degli Affari Esteri e della Propaganda del Reich e sotto il patronato del principe reggente jugoslavo. Informò inoltre che, parallelamente alla mostra, sarebbe stata organizzata tutta una serie di manifestazioni culturali tedesche, inclusi concerti e conferenze, tra cui una lezione di Speer sulla ricostruzione architettonica di Berlino. Segnalò che il Ministero delle Comunicazioni del Regno di Jugoslavia aveva ridotto del 50% le tariffe ferroviarie per coloro che avrebbero voluto visitare la mostra. Infine, evidenziò la rilevanza di tale evento, ricordando che la Legazione lo avrebbe controbilanciato con attività culturali italiane:

È superfluo sottolineare l'importanza di tale manifestazione e la larghezza di mezzi e di concetti che hanno ispirata. Mi permetto soltanto di segnalare l'opportunità che anche da parte nostra venga predisposto sin da ora un piano organico di manifestazioni culturali da tenersi in Jugoslavia durante il prossimo scorcio 1940-1941, tale da riaffermare la presenza e l'influenza della cultura italiana in questo Paese¹²².

Il contenuto del piano organico citato non venne chiarito dalla legazione neppure nei documenti successivi. Tuttavia, nel campo dell'architettura, l'opportunità per contrastare i tedeschi in Jugoslavia arrivò con la vittoria del gruppo di quattro allievi di Piacentini - Luigi Vagnetti,

fascista e Germania nazista in architettura 1936-1942, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi Roma Tre, 2020.

¹²² ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 143 «Belgrado, 1. parte, 1940-prec.», fasc. 34-1-4-H «Mostra Architettura Tedesca», telegramma del Ministero degli Affari Esteri alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 20 ottobre 1940.

Luigi Orestano, Dante Tassotti e Pasquale Marabotto - al concorso per il Teatro dell'Opera di Belgrado¹²³. Gli sforzi della Germania, che cercò di dirottare il concorso attraverso forti pressioni diplomatiche sulle autorità jugoslave, si conclusero invece con un risultato positivo per l'Italia. In seguito all'esito dichiarato nel mese di agosto del 1940, stavolta il Ministero degli Affari Esteri italiano, in collaborazione con il Minculpop, e secondo la richiesta del Duce, esercitò pressione sulle istituzioni jugoslave per la realizzazione del progetto italiano. Nonostante gli sforzi, l'idea della costruzione dell'opera dovette essere abbandonata a causa dell'occupazione tedesca di Belgrado nel mese di aprile del 1941.

Nel particolare contesto della Jugoslavia, tuttavia, l'intensità delle missioni propagandistiche italiane fu comunque elevata e significativa. Il Minculpop, secondo la strategia accordata agli inizi della guerra, riuscì, attraverso i materiali visivi¹²⁴, a raggiungere una grande parte della popolazione balcanica. Dopo lo smembramento violento del Regno Jugoslavo da parte delle forze dell'Asse, la politica propagandistica italiana cambiò leggermente approccio, mantenendo comunque un'elevata intensità di attività nella regione. Poiché, ad eccezione del Montenegro, la grande porzione ortodossa del paese rimase sotto il controllo tedesco, il regime fascista non sentì più la necessità di rivolgersi alla popolazione serba e decise di concentrarsi sulle minoranze slovena e croata rimaste all'interno dell'area di amministrazione italiana. Così, il Minculpop costruì la sua strategia propagandistica sulla matrice comune "cattolica", avanzando la tesi della latinità che univa i popoli dell'Adriatico, con l'obiettivo di attuare l'assimilazione graduale dei "slavi cattolici"¹²⁵. Nella Croazia di Pavelić, invece, l'Italia, con gli stessi mezzi di propaganda, continuò a competere con la Germania per la penetrazione economica e culturale fino alla caduta del regime fascista.

¹²³ Si veda 3.1. *Belgrado: il concorso per il Teatro dell'Opera (1939-42)* e 4.1. *La prima prova balcanica: il concorso di Belgrado*.

¹²⁴ ASDMAECL, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto del Ministro e Segreteria Generale 1923-1943*, b. 451, O.A. Koch, «Relazione sull'attività svolta dalla Direzione Generale per i Servizi della Propaganda durante l'anno finanziario 1940-1941», 27 febbraio 1941.

¹²⁵ SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale* cit., pp. 478-479.

TABELLA 2: Le tappe della mostra di *Neue Deutsche Baukunst*.

Città	Paese	Data dell'inizio	Data della fine
Belgrado	Jugoslavia	5 ottobre 1940	16 ottobre 1940
Sofia	Bulgaria	25 gennaio 1941	12 febbraio 1941
Budapest	Ungheria	20 settembre 1941	5 ottobre 1941
Lisbona	Portogallo	8 novembre 1941	16 novembre 1941
Copenaghen	Danimarca*	15 novembre 1941	1° dicembre 1941
Madrid	Spagna	6 maggio 1942	26 maggio 1942
Barcellona	Spagna	20 ottobre 1942	3 novembre 1942
Ankara	Turchia	31 gennaio 1943	15 febbraio 1943
Istanbul	Turchia	27 marzo 1943	12 aprile 1943
Smirne	Turchia	agosto 1943	agosto 1943

*Sotto controllo tedesco.

2.3. GLI ARCHITETTI STRANIERI UTILI PER IL REGIME: TRENDAFIL TRENDIFILOV IN BULGARIA

Un episodio che avvenne in Bulgaria, un altro paese balcanico in cui i poteri dell'Asse competevano tra loro per l'egemonia commerciale e culturale, riassunse tale competizione. Il 9 luglio 1941, per invito della Camera degli Ingegneri e degli Architetti Bulgari e per iniziativa dell'Associazione Bulgaro-Tedesca, l'ingegnere tedesco "Feder" – molto probabilmente Gottfried Feder – tenne una conferenza a Sofia sull'edilizia in Germania. Secondo la legazione italiana che riportò le notizie al Minculpop, l'evento suscitò "viva attesa", tuttavia risultò "non ben riuscito"¹²⁶. Ciononostante, visto che Feder era "fra i più stretti collaboratori di Hitler"¹²⁷ e che aveva "una certa influenza sulla politica urbanistica in Germania"¹²⁸, l'ambasciata notificò a Roma richiedendo di controbilanciare questa missione tedesca tramite missioni italiane:

Tenendo presente che la Patria dell'edilizia è l'Italia e che i Tedeschi stessi ne sono discepoli, nonché essendo noto che in Italia vi sono urbanisti di fama mondiale, la conferenza di Feder suggerisce di esaminare l'opportunità, quando i tempi si presenteranno adatti, di inviare a Sofia qualche architetto italiano, buono oratore e conoscitore di problemi di urbanistica [...]¹²⁹.

I tempi, tuttavia, non si presentarono adatti per un certo periodo. L'opportunità di inviare un architetto oratore che potesse tenere una conferenza sulla intensa produzione architettonica del regime fascista arrivò verso il 1943, con il concorso per il Palazzo Municipale di Sofia¹³⁰. Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, invitati ufficialmente dalle autorità bulgare a

¹²⁶ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 40 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-5-4 «Conferenza sull'urbanismo», telegramma della Legazione Italiana a Sofia al Gabinetto e alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 9 luglio 1941.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Si veda 3.6. *Sofia II: il concorso per il Palazzo Municipale (1943)*.

partecipare al concorso, furono sollecitati dalla Direzione Generale anche a tenere una conferenza in Bulgaria¹³¹. Tuttavia, questa opportunità non si realizzò perché entrambi gli architetti non riuscirono a recarsi nel paese balcanico a causa delle condizioni di guerra, sebbene accettarono l'incarico per la progettazione del nuovo palazzo.

Il Minculpop, già prima dell'invito rivolto a Piacentini e Foschini, si attivò per promuovere la propaganda architettonica in Bulgaria tramite altri mezzi. Consapevole delle circostanze difficili del periodo bellico, la Direzione Generale per la Propaganda, invece di inviare esperti italiani all'estero, cercò di coinvolgere architetti locali vicini al regime di Mussolini. Tra questi, emerse il nome di Trendafil Trendafilov (*Трендафил Трендафилов*). Nato a Plovdiv, Trendafilov, a causa della mancanza di una facoltà di architettura e ingegneria in Bulgaria fino al 1914, come molti suoi connazionali si recò all'estero per completare la sua carriera universitaria¹³². Dopo aver concluso gli studi in architettura al Politecnico di Torino nel 1900, ricoprì prima il ruolo di architetto comunale, poi quello di architetto provinciale in diverse città bulgare¹³³. Nel 1919 fu nominato direttore del dipartimento di architettura del Comune di Sofia e, nel 1921, assunse la direzione dello stesso dipartimento presso il Ministero dei Lavori Pubblici¹³⁴. Dal 1921 al 1923, inoltre, diresse la rivista ufficiale della Società degli Architetti e degli Ingegneri Bulgari, la *BIAD*¹³⁵. Durante la sua carriera professionale, svolse anche un'intensa attività pubblicitica. Tra il 1901 e il 1948, solo sulla *BIAD*, pubblicò in totale 272 contributi¹³⁶. Dal 1937 al 1944 ricoprì anche il ruolo di consigliere comunale per due mandati¹³⁷.

L'architetto si avvicinò al fascismo italiano, considerandolo una fonte di innovazione tecnica, economica e organizzativa¹³⁸. Già prima della

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² A. PITASSIO, *Trendafil Konstantinov Trendafilov, un architetto bulgaro di formazione italiana*, in «Études balkaniques», n. 2, 2014, p. 83. (82-100).

¹³³ I. АДАМОВ, *Неспокоен, търсец творец – архитект Трендафил Трендафилов*, in «Архитектура», febbraio 1989, p. 30. (30-31)

¹³⁴ PITASSIO, *Trendafil Konstantinov Trendafilov* cit., p. 84.

¹³⁵ АДАМОВ, *Неспокоен, търсец творец* cit., p. 30.

¹³⁶ PITASSIO, *Trendafil Konstantinov Trendafilov* cit., pp. 83-84.

¹³⁷ АДАМОВ, *Неспокоен, търсец творец* cit., p. 30.

¹³⁸ N. ПОРРЕТРОВ, *Архитект Трендафил Трендафилов – Забележителен Иноватор и Маргинален Фашист*, in *Пловдив през втората половина на XIX и XX век – Общество*,

guerra, iniziò a lavorare come intermediario per l'esportazione in Bulgaria delle pubblicazioni relative alla produzione architettonica italiana e tenne conferenze in nome dell'Italia. Oltre agli articoli sull'architettura, scrisse anche sul corporativismo e sulle riforme fasciste. Espresse una simpatia per la personalità di Mussolini e partecipò attivamente nella politica per promuovere le sue idee corporiste¹³⁹. Secondo un telegramma della legazione italiana, Trendafilov, in un suo articolo intitolato *La politica urbanistica italiana* e pubblicato il 2 luglio 1941 sul giornale bulgaro *Vecer*, affermò che la culla dell'edilizia fu l'Italia. Sottolineò che, “come durante la civilizzazione romana di Augusto”, il corporativismo e l'urbanesimo saranno le “due colonne” su cui si costruirà “la nuova civilizzazione mondiale di Mussolini”¹⁴⁰. Già precedentemente in contatto con Piacentini, ricoprì presumibilmente anche un ruolo rilevante nel suo invito in Bulgaria, sia per il concorso del piano regolatore che per quello del Palazzo Municipale. Ricoprì anche il ruolo di rappresentante del CAUR¹⁴¹ della capitale bulgara¹⁴².

Trendafilov, oltre a essere portavoce della propaganda architettonica italiana, divenne anche uno strumento per fronteggiare le missioni tedesche svolte sul suolo bulgaro: Nel 1934, il Comune di Sofia organizzò un concorso internazionale per il nuovo piano regolatore della città¹⁴³. L'evento divenne velocemente una scena di concorrenza tra l'Italia e la Germania. Piacentini aderì al concorso come il rappresentante architettonico del regime di Mussolini. Nel mentre, dalla Germania, parteciparono Adolf Muesmann, uno degli architetti vicini a Hitler;

Личности, Местна Власт, a cura di R. STOYANOVA, V. TANKOVA, S. SHIVACHEV,

Регионален исторически музей Пловдив, Plovdiv 2017, p. 77. (73-80).

¹³⁹ *Ivi*, p. 78.

¹⁴⁰ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 40 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-5-4 «Conferenza sull'urbanismo», telegramma della Legazione Italiana a Sofia al Ministero della Cultura Popolare, 9 luglio 1941.

¹⁴¹ I CAUR (*Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma*) furono un'organizzazione fascista internazionale, fondata nel 1933 su iniziativa del regime di Mussolini, con l'obiettivo di coordinare e promuovere i movimenti fascisti europei sotto il controllo ideologico dell'Italia; si veda M. CUZZI, *L'internazionale delle camicie nere: i CAUR, Comitati d'azione per l'universalità di Roma, 1933-1939*, Mursia, Milano 2005.

¹⁴² SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale* cit., p. 297.

¹⁴³ STOILOVA, *Totalitarian Versus Authoritarian* cit., p. 50.

Hermann Jansen, progettista del piano regolatore di Ankara¹⁴⁴, e Paul Bonatz, l'architetto con cui Piacentini si troverà più volte in rivalità¹⁴⁵. Quando il concorso si concluse con la vittoria di Muesmann, Trendafilov divenne uno dei più feroci critici del piano dell'architetto tedesco¹⁴⁶. Dopo diversi ritardi nel progetto definitivo, nell'aprile del 1938 il consiglio comunale della capitale approvò comunque all'unanimità il nuovo piano regolatore¹⁴⁷. Anche dopo questa data, però Trendafilov continuò con le sue critiche. Nell'aprile del 1939 tenne una conferenza contro il piano di Muesmann, portando esempi dell'urbanistica della Roma mussoliniana. La legazione italiana di Sofia riportò i dettagli della conferenza al MinCulPop con queste parole: Mi onoro d'informare l'E.V. che l'Ing. Trendafiloff, [...], ha tenuto in data 14 corrente, davanti all'Unione degli Ingegneri e degli Architetti a Sofia, una conferenza sulla politica urbanistica del Comune di Sofia e contro il progetto del noto ingegnere tedesco Musmann per il piano regolatore di questa città. Il predetto Ing. Trendafiloff nella sua conferenza ha citato molti esempi italiani relativi all'urbanesimo¹⁴⁸.

Il contesto bulgaro fu un ambiente in cui si osservò anche l'uso della rivista *Architettura* come strumento di propaganda estera, insieme al coinvolgimento del Sindacato Nazionale Fascista Architetti nel processo: Nel mese di aprile del 1941, l'Unione degli Ingegneri e degli Architetti Bulgari inviò alla Legazione Italiana un telegramma relativo alla creazione di una biblioteca tecnica speciale a Sofia¹⁴⁹. Secondo l'Unione, la nuova biblioteca in questione, una volta completata, sarebbe stata aperta a tutti i professionisti della Bulgaria e avrebbe contribuito significativamente al perfezionamento

¹⁴⁴ Riguardo l'attività di Jansen ad Ankara, si veda A. CENGIZKAN, *Atatürk'ün Plancısı Jansen'in Ankarası*, Arkadaş, Ankara 2025.

¹⁴⁵ Si veda 3.4. *Ankara: Il Concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk (1941-42)*; 3.6. *Sofia II: il concorso per il Palazzo Municipale di Sofia*.

¹⁴⁶ PITASSIO, *Trendafil Konstantinov Trendafilov* cit., p. 82.

¹⁴⁷ J. R. LAMPE, *Interwar Sofia versus the Nazi-style Garden City: the struggle over the Muesmann Plan*, in «Journal of Urban History», novembre 1984, p. 49. (39-62).

¹⁴⁸ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 39 «Sofia p. 1, Varie Bulgaria, 1937-1943», fasc. 9-1-5-1 «Trendafil Trendafiloff», telegramma di Giuseppe Bastianini al Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare e al Gabinetto del Ministero dell'Africa italiana, 28 aprile 1939.

¹⁴⁹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 39 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione bulgara degli architetti», telegramma di C. Nikolov alla Legazione italiana a Sofia, aprile 1941.

della tecnica architettonica e di costruzione nel paese. Per questo motivo, chiese alla legazione specificamente le pubblicazioni italiane per le seguenti motivazioni:

Tenendo presente, d'una parte, che una parte rilevante degli ingegneri ed architetti bulgari si sono laureati in Italia e d'altra parte - le grandi realizzazioni della tecnica e della architettura italiana, occorre che la nostra biblioteca disponga di libri e di riviste italiane¹⁵⁰.

Il 10 aprile, la rappresentanza italiana di Sofia inoltrò la richiesta dell'ente bulgaro alla Direzione Generale per la Propaganda¹⁵¹. Il direttore dell'ufficio, Ottaviano Koch, come in altri casi riguardanti il campo dell'architettura, decise di coinvolgere il Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti. Il 26 aprile inviò un telegramma per chiedere di esaminare la possibilità di distribuire le riviste in Bulgaria¹⁵². Il segretario nazionale Enrico Del Debbio rispose specificando che il sindacato esercitava controllo solo sulla rivista *Architettura*, ma stilò comunque una lista dei periodici italiani con gli indirizzi delle case editrici. Nel suo telegramma, propose inoltre una modalità più sistematica di distribuzione della rivista del sindacato:

Per quanto riguarda la rivista "Architettura" che molto spesso viene richiesta a scopo di propaganda, sarebbe opportuno che codesto Ministero, a simiglianza di quanto viene praticato in altri stati, e segnatamente in Germania, provvedesse ad effettuare un certo numero di abbonamenti

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 39 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione bulgara degli architetti», telegramma di Massimo Magistrati alla Direzione Generale per Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 10 aprile 1941.

¹⁵² ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 040 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione Bulgara degli Architetti», telegramma di Ottaviano Koch al Sindacato Nazionale Fascista Architetti, 26 aprile 1941.

per inviare la rivista stessa agli organi culturali e statali dei paesi stranieri¹⁵³.

Del Debbio, nella sua risposta, confermò così anche l'utilizzo frequente di *Architettura* da parte del Minculpop come strumento di propaganda rivolta all'estero. La Direzione Generale, in seguito alle informazioni ricevute dal sindacato, contattò le riviste *L'Architettura Italiana* diretta da Armando Melis¹⁵⁴ e *Domus*¹⁵⁵ — e presumibilmente anche *Case D'Oggi*, *Stile e Casa Bella*¹⁵⁶ — per la distribuzione dei loro volumi alle autorità bulgare.

¹⁵³ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 040 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione Bulgara degli Architetti», telegramma di Enrico Del Debbio alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 7 giugno 1941.

¹⁵⁴ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 040 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione Bulgara degli Architetti», lettera di Armando Melis alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, il 24 giugno 1941.

¹⁵⁵ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 040 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione Bulgara degli Architetti», lettera dell'Editoriale della rivista *Domus* alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 1° luglio 1941.

¹⁵⁶ Nel suo telegramma del 7 giugno 1941, Del Debbio riportò anche gli indirizzi delle riviste *Case D'Oggi*, *Stile e Casa Bella*, si veda ACS, telegramma di Enrico Del Debbio alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare cit.

2.4. LE RISORSE ITALIANE SUL SUOLO STRANIERO: PAOLO VIETTI-VIOLI TRA TURCHIA E JUGOSLAVIA

Un altro paese in cui la rivalità italo-tedesca divenne feroce fu senza dubbio la Turchia. A causa della sua posizione geografica estremamente strategica e della sua collocazione politica neutrale e ambigua, il paese anatolico divenne un campo di battaglia propagandistica tra tutti gli attori coinvolti nella guerra. Nonostante gli alti e bassi nelle relazioni diplomatiche, l'Italia attribuì grande importanza alla Turchia, e pertanto la giovane repubblica divenne uno dei paesi dove si concentrarono le attività del Minculpop. Un segno che conferma questa attenzione fu la nomina di Ottavio De Peppo, direttore generale per la propaganda e una delle figure più vicine a Ciano, come ambasciatore italiano in Turchia nel 1938¹⁵⁷. Inoltre, il paese fu considerato come una comoda base per avviare attività di intelligence e propaganda nei Balcani e nel Medio Oriente. Da Istanbul e Smirne, che confinano con l'Europa orientale, ad Adana, situata al confine con il mondo arabo, la rete consolare italiana in Turchia rimase sempre operativa, anche nelle missioni svolte appena fuori dal suolo turco¹⁵⁸.

Nonostante l'importanza attribuita dall'Italia, l'efficienza del meccanismo di propaganda tedesca rese comunque insufficienti gli sforzi italiani. I rapporti consolari ripeterono numerose volte che l'azione italiana in Turchia "dovrebbe essere rapida, profonda, totalitaria: altrimenti si rischia di arrivare tardi anche lì"¹⁵⁹. Una relazione anonima proveniente dal traffico di telegrammi tra il Ministero degli Affari Esteri e l'Ambasciata italiana ad Ankara confermò tale importanza attribuita alla Turchia e l'inadeguatezza degli strumenti di propaganda, soprattutto rispetto a quelli dell'alleato tedesco:

¹⁵⁷ Per la figura di Ottavio de Peppo, si veda S. PICCIAREDDA, *Ottavio de Peppo tra liberalismo e totalitarismi*, in «Collana di Ricerca Storica», 2020, pp. 9-13.

¹⁵⁸ Nella documentazione archivistica conservata presso l'Archivio Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, risulta che il Consolato italiano di Adana, oltre a svolgere le funzioni consolari nel sud-est della Turchia, fungeva anche da intermediario nel flusso di informazioni provenienti dal mondo arabo verso Roma.

¹⁵⁹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 248 «Ankara», fasc. 65-1-46 «Propaganda italiana ad Ankara (1941-1942)», Appunto per il capo del gabinetto della direzione generale per la propaganda, 8 gennaio 1942.

Questi sono i mezzi della nostra propaganda in un paese dove si parla italiano, dove, nonostante la politica, ancora si guarda all'Italia per apprendere, in un paese che oggi è per l'Oriente, quell'Oriente che noi sempre sogniamo come nostra naturale aspirazione l'unica piattaforma di lancio, che lo sarà ancor più domani anche verso il Caucaso e l'Asia di mezzo. [...]. Per non parlare della Germania che dispone mezzi imponenti [...]. Noi invece che siamo il popolo più direttamente interessato alla Turchia e al settore Levante siamo al solito invisibili e quel che è peggio "pezzezzenti". [...]. Ce li hanno i tedeschi, i francesi, gli svizzeri, gli americani, gli inglesi, manchiamo al solito noi che siamo quelli che per diritto storico dovremmo quaggiù essere i primi. [...], ripeto, dobbiamo oggi ricostruire un prestigio di venti secoli che abbiamo noi stessi distrutto e la Turchia è oggi, in questo conflitto, l'entrata all'Oriente¹⁶⁰.

Rispetto agli altri paesi balcanici, l'architettura divenne un proprio campo di propaganda in Turchia. Grazie anche agli accademici e architetti germanofoni già operanti nel paese, la scena culturale e architettonica turca era già significativamente influenzata dalla Germania anche prima della guerra. Infatti, vista l'attenzione popolare verso l'architettura, la mostra di Speer ebbe tre tappe su dieci totali solamente in Turchia nel 1943¹⁶¹. Consapevoli delle potenzialità dell'arte edilizia come strumento di propaganda, anche le autorità italiane si sforzarono di investire in tale campo. Il rapporto dell'Ambasciata italiana ad Ankara, inviato al Ministero degli Affari Esteri e al Minculpop il 15 aprile 1943 e intitolato "Intensificazione dell'attività di propaganda in Turchia", sintetizzò tale situazione:

¹⁶⁰ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 248 «Ankara», fasc. 65-1-46 «Propaganda italiana ad Ankara (1941-1942)», «Stralcio relazione sulla situazione in Turchia» [relazione allegata al telegramma di Ottaviano Armando Koch all'Ambasciata Italiana ad Ankara], 30 dicembre 1941.

¹⁶¹ Si veda E. KÜÇÜK, *Türkiye'de Nazi Almanya propagandasına bir örnek: Ankara ve İstanbul'da Alman mimari sergileri*, in «Ankara Araştırmaları Dergisi», vol. 6, n. 1, 2018, pp. 23-38.

[...], ritengo che le materie che più si presterebbero a destare l'interesse turco sarebbero l'architettura, la pittura, possibilmente la scultura, e l'artigianato. Dal punto di vista della propaganda politica, una mostra di architettura contemporanea sarebbe la più proficua non solo perché in tale campo abbiamo cosa davvero pregevolissime da mostrare, ma anche perché darebbe modo di far vedere a questo pubblico l'imponente attività svolta in materia in Italia da un ventennio a questa parte [...]. [...]. Occorre notare che l'interesse turco per l'arte edilizia è veramente grandissimo¹⁶².

Sebbene la Germania avesse il vantaggio sui mezzi di propaganda, l'Italia, tuttavia, nel contesto turco non fu così impreparata. Infatti, diversamente dagli altri paesi balcanici, in Turchia le autorità italiane, già prima della guerra, ebbero una risorsa molto utile ed efficiente dal punto di vista propagandistico: l'architetto Paolo Vietti-Violi¹⁶³. Esperto nella progettazione di strutture sportive, Vietti-Violi si recò per la prima volta in Turchia nel 1932 in seguito alla sua vittoria nel concorso internazionale per l'Ippodromo di Ankara¹⁶⁴ e divenne in breve tempo uno dei progettisti

¹⁶² ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 248, fasc. 65-1-46, telegramma di Apollonj al Ministero degli Affari Esteri e al Ministero della Cultura Popolare, 15 aprile 1943.

¹⁶³ Sulla figura di Paolo Vietti-Violi e la sua attività in Turchia, si veda R. CALZINI, *Paolo Vietti-Violi*, Les Archives Internationales, Ginevra 1932; I. ASLANOĞLU, *Two Italian Architects: Giulio Mongeri and Paolo Vietti-Violi During the Periods of First Nationalism and Early Modernism in Ankara*, in *Atti del Convegno. Architettura e architetti italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX secolo*, Istituto di Italiano di Cultura, Istanbul 1995, pp. 13-19; A.A. ANGEL, *Vietti-Violi; un architecte italien en Turquie*, in *Ivi*, pp. 9-12; M. PALUMBO, *Paolo Vietti-Violi architetto (1882-1965)*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2000; P. VOLORIO (a cura di), *Architettura e sport: Paolo Vietti-Violi. Il mondo ossolano di un architetto internazionale a cinquant'anni dalla scomparsa*, Associazione Culturale Ossola Inferiore, Domodossola 2016; P. RICCO, *Finding a Balance between Art and Technique; The Sports Centers Designed by Paolo Vietti-Violi in Turkey*, in *Italian architects and builders in the Ottoman empire and modern Turkey: Design across borders*, a cura di E. GODOLI, P. GIRARDELLI, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2019, pp. 267-279.

¹⁶⁴ Si veda P. VIETTI-VIOLI, *Les installations sportives d'Ankara*, in «La Turquie Kemaliste», n. 13, 1936, pp. 11-13; ID., *Il Centro Sportivo di Ankara*, in «Rassegna di Architettura», n. 4, 1937, pp. 129-136.

stranieri più operativi nel paese. Grazie ai legami stretti con membri influenti del governo turco, ottenne numerosi incarichi statali, tra cui la progettazione di quasi ogni impianto sportivo costruito durante il periodo monopartitico della repubblica. Oltre al suo expertise, partecipò anche ai concorsi per l'elaborazione dei progetti degli edifici più prestigiosi del regime kemalista. Lo stato turco, inoltre, chiese a Vietti-Violi di stabilirsi definitivamente nel paese e di dedicare completamente la sua attività al servizio del governo¹⁶⁵. Infatti, l'architetto aprì anche uno studio ad Ankara con collaboratori locali. Consapevoli della fama e della posizione privilegiata dell'architetto tra la classe dirigente turca, le autorità italiane lo sostennero a livello diplomatico per intensificare la penetrazione culturale ed economica in Turchia. Un esempio rilevante di tale intromissione diplomatica avvenne nel contesto del concorso per il nuovo Palazzo del Parlamento nel 1937. Il 9 luglio, l'ambasciatore italiano Carlo Galli, venuto a conoscenza del fatto che nessun italiano era stato invitato al concorso, scrisse direttamente al primo ministro turco İsmet İnönü. La lettera dell'ambasciatore, tuttavia, non richiese la partecipazione di un qualsiasi architetto italiano, ma suggerì esplicitamente il nome di Vietti-Violi al presidente del consiglio:

L'omission des architectes italiens, maîtres incontestés de tout ce qui rapporte à l'art architectural, est sûrement involontaire. J'ai l'honneur d'attirer la haute attention de Votre Excellence, à ce sujet, persuadé qu'Elle voudra bien donner Ses hautes instructions à qui de droit pour que quelques architectes italiens de réputation mondiale soient également invités à prendre part au concours précité. A cette occasion je me permets de rappeler à Votre Excellence, entre autres, l'Ingénieur Vietti-Violi qui a donné en Turquie des preuves de grande capacité et dont Votre Excellence n'a pas

¹⁶⁵ ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 15, fasc. Cer.Q «Ing. Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Carlo Galli, 23 giugno 1936.

manqué d'apprécier le talent et qui serait à même de faire un projet en tout digne de la Turquie nouvelle¹⁶⁶.

La richiesta dell'ambasciatore venne accolta da İnönü¹⁶⁷ e l'architetto italiano partecipò al concorso. Tuttavia, il progetto dell'architetto austriaco Clemens Holzmeister vinse la gara¹⁶⁸. Ciononostante, questo episodio non scoraggiò né Vietti-Violi né la diplomazia italiana. Negli anni successivi, anche durante quelli bellici e postbellici, il progettista italiano ottenne diversi incarichi pubblici e partecipò a numerosi concorsi organizzati dalle autorità turche, controbilanciando fino a un certo punto anche le attività tedesche.

L'avvicinamento di Vietti-Violi al regime fascista avvenne fin dai primi anni. Nel 1923, Mussolini, dopo aver ricevuto un album contenente delle immagini di un suo progetto — presumibilmente dell'Ippodromo di San Siro — inviò all'architetto una lettera personale per ringraziarlo, affermando che egli aveva “saputo dimostrare che la tecnica costruttiva italiana non ha nulla da invidiare alle più vantate ed ardite concezioni straniere”¹⁶⁹. Il successo dell'architetto, sia a livello nazionale che internazionale, venne ufficialmente riconosciuto dallo stato italiano con diverse onorificenze. Vietti-Violi fu insignito dell'onorificenza di Commendatore della Corona d'Italia il 30 aprile 1924, del Grande Ufficiale della Corona d'Italia il 23 giugno 1930 e del Cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro il 14 gennaio 1932¹⁷⁰. Nel 1936, l'ambasciatore Galli richiese al Ministero degli Affari Esteri italiano, in riconoscimento dei successi dell'architetto in Turchia, di invocare un atto straordinario per la concessione

¹⁶⁶ ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 12, fasc. B19 «Ing. Paolo Vietti-Violi», lettera di Carlo Galli a İsmet İnönü, 9 luglio 1937.

¹⁶⁷ ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 12, fasc. B19 «Ing. Paolo Vietti-Violi», lettera di İsmet İnönü a Carlo Galli, 15 luglio 1937.

¹⁶⁸ Si veda L. KARSLI ALPAGUT, *III. Türkiye Büyük Millet Meclisi Binası yarışma ve yapım süreci*, in «Mimarlık», n. 296, 2000, pp. 51-55.

¹⁶⁹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Benito Mussolini a Paolo Vietti-Violi, 13 aprile 1923.

¹⁷⁰ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», curriculum vitae di Paolo Vietti-Violi allegato al suo telegramma a Dino Alfieri, 19 febbraio 1937.

“motu proprio” della Commenda dei SS. Maurizio e Lazzaro. Nel telegramma in cui fece tale richiesta, Galli riassunse il ruolo e il significato dell’operato di Vietti-Violi per lo Stato italiano:

Nel segnalare all’E.V. questo italiano che col suo lavoro e le doti del suo carattere ha fatto e fa opera di vera e duratura propaganda per il nostro Paese, e, con sapiente discrezione, nel suggerire l’uso di materiali e macchinari nazionali apre la strada all’estero a ditte italiane specializzate a beneficio della produzione nazionale e ad onore del nome Italia, [...] ¹⁷¹.

Consapevole dell’importanza del suo ruolo in Turchia per lo Stato italiano, Vietti Violi cercò di sottolinearlo in ogni comunicazione scambiata con il Minculpop e con altre autorità del regime. Il 7 ottobre 1937, nel suo telegramma al ministro Alfieri per informarlo che era l’unico partecipante italiano al concorso per il nuovo palazzo del parlamento turco, affermò che il suo probabile successo nella competizione sarebbe stato “anche quello dell’Italia”¹⁷². Nella stessa documentazione, descrisse il suo ruolo in Turchia come “difendere i colori del Fascismo e dell’Italia all’estero” e “lottare per il buon nome della Patria”¹⁷³. Il 10 maggio 1939, in un’altra lettera inviata ad Alfieri per annunciare che aveva preso l’incarico dello Stadio di Istanbul, affermò che era “felice di portare tale nuova vittoria dell’arte e della tecnica italiana all’estero”¹⁷⁴.

Il successo di Vietti Violi in Turchia aprì la strada a nuove opportunità, sia per l’attività dell’architetto che per le missioni diplomatiche e propagandistiche del regime fascista nei Balcani. Infatti, nel 1937, Vietti Violi ottenne la possibilità di ampliare i suoi lavori anche in Jugoslavia, l’anno in cui le relazioni italo-jugoslave entrarono in una fase di pacificazione e

¹⁷¹ ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 15, fasc. Cer.Q «Ing. Paolo Vietti-Violi», telegramma di Carlo Galli al Ministero degli Affari Esteri, 2 marzo 1936.

¹⁷² ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Dino Alfieri, 7 ottobre 1938.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Dino Alfieri, 10 maggio 1939.

riavvicinamento. Grazie alle iniziative di Ciano, ormai dirigente della politica estera italiana, e del primo ministro jugoslavo Milan Stojadinović, il 25 marzo vennero firmati un trattato di amicizia e un accordo commerciale. Tramite queste iniziative, conosciute anche semplicemente come gli *accordi Ciano-Stojadinović*, la Jugoslavia puntava a conservare l'integrità del suo territorio, contrastando il separatismo croato che era sostenuto dall'Italia per destabilizzare il paese. L'obiettivo del regime fascista, invece, era quello di riavviare la penetrazione economica e commerciale che era stata persa a vantaggio della Germania dopo le sanzioni economiche imposte dalla Società delle Nazioni in seguito all'invasione dell'Etiopia¹⁷⁵. Per consolidare questa nuova era – che avrà una vita breve – entrambi i paesi aumentarono le collaborazioni in ogni campo possibile. In tale contesto, Vietti-Violi riuscì a ottenere incarichi direttamente dal governo jugoslavo. Un mese dopo il trattato di amicizia, il 28 aprile, l'architetto inviò al ministro Alfieri una comunicazione con i dettagli della sua recente visita a Belgrado, chiedendo inoltre di poter ottenere l'incarico di un altro progetto italiano stipulato durante la visita di Ciano in Jugoslavia:

Mi permetto fare seguito alla mia precedente comunicazione con la quale partecipavo a V.E. l'invito rivoltomi dal Governo Yugoslavo, per informarLa che al mio ritorno dalla Turchia, avvenuto la settimana scorsa, mi sono fermato a Belgrado per mettermi a disposizione del Presidente del Consiglio, S.E. Milan Stoyadinovitch che mi ha personalmente ricevuto in modo molto cortese e mi ha tracciato un programma di futuri lavori di carattere sportivo, molto interessante da svolgere a Belgrado. Il primo lavoro da seguire il nuovo ippodromo di Belgrado, a Zemun, (frazione della capitale,) e debbo presentare un progetto di massima al più presto. [...]. Il Presidente della Municipalità di Belgrado, Sig. Slada Ilic, mi ha comunicato pure che S.E. il conte Ciano, nell'occasione del suo recente viaggio a Belgrado, aveva promesso l'intervento dell'Italia, alla futura Fiera di Belgrado, con un Padiglione Ufficiale, e mi ha domandato, se, approfittando dell'incarico già ricevuto per

¹⁷⁵ Si veda IMPERATO, *Ciano, Stojadinović* cit.

l'Ippodromo, non avrei potuto essere designato dal nostro Governo, per la stesa del progetto e la Direzione dei Lavori in questo Padiglione?¹⁷⁶

In seguito alla lettera di Vietti-Violi, Alfieri comunicò con il Ministero delle Corporazioni e il Ministro degli Scambi e Valute, e gli chiese se fosse possibile assegnare l'incarico all'architetto¹⁷⁷. Nonostante i tentativi del ministro, Vietti-Violi non riuscì a ottenere né la progettazione né la direzione dei lavori, poiché l'organizzazione dell'intervento alla fiera in questione era già affidata all'Istituto Nazionale Fascista per il Commercio Estero¹⁷⁸. La costruzione del padiglione cominciò nel luglio del 1937 e l'edificio venne inaugurato nel 1938¹⁷⁹. Vietti-Violi riuscì comunque ad ottenere l'incarico dell'Ippodromo di Zemun e degli impianti sportivi a Smederevo [FIG. 10].

¹⁷⁶ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Dino Alfieri, 28 aprile 1937.

¹⁷⁷ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», telegramma di Dino Alfieri a Ferruccio Lantini, 4 maggio 1937; telegramma di Dino Alfieri a Felice Guarnieri, 31 maggio 1937.

¹⁷⁸ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Felice Guarnieri a Dino Alfieri, 12 giugno 1937.

¹⁷⁹ *Arte Italiana all'estero*, in «Rassegna della Istruzione Artistica», settembre-ottobre-novembre-dicembre 1938, p. 578.



FIG. 8: Paolo Vietti-Violi, la tribuna della presidenziale dell'Ippodromo di Ankara, vista dalla pista del galoppo. In «Rassegna di Architettura», no. 4, 1937, p. 132.



FIG. 9: Paolo Vietti-Violi, Planimetria generale del Centro sportivo di Smederevo in Jugoslavia, 1937. In Archivio Ippodromi di San Siro-SNAI [d'ora in poi SNAI].

2.5. L'INTELLIGENCE TRAMITE GLI ARCHITETTI: PAOLO CACCIA DOMINIONI AD ANKARA

Nel periodo che portò alla guerra mondiale, la Turchia, oltre ad essere un campo di propaganda, fu anche teatro dell'utilizzo degli architetti per fini di *intelligence* da parte del regime fascista. Nel febbraio del 1935, il Ministero degli Affari Esteri incaricò l'ingegnere e militare Paolo Caccia Dominioni per la direzione dei lavori per la costruzione della nuova sede dell'ambasciata italiana ad Ankara. La progettazione della struttura, inizialmente studiata diverse volte da Paolo Vietti-Violi, venne successivamente assegnata, sempre dallo stesso ministero, a Florestano Di Fausto, che fu il progettista di numerose legazioni italiane all'estero. Con lo scoppio della guerra in Etiopia, però, Caccia Dominioni venne chiamato alle armi. In seguito alla vittoria italiana in Africa, nel 1937 l'architetto venne assegnato nuovamente allo stesso incarico. Tuttavia, la decisione già da subito venne duramente e ripetutamente criticata da Vietti-Violi, che sollecitò più volte le autorità italiane per correggere questa "grave ingiustizia che sta per essere commessa"¹⁸⁰. Secondo l'architetto, vista la sua attività nel paese anatolico, egli fu il candidato ovvio per la direzione dei lavori della nuova sede. In una delle sue numerose e lunghe lettere inviate al ministro Alfieri, citando i successi ottenuti in Turchia e sottolineando di aver già redatto ben cinque progetti per l'ambasciata in precedenza, chiese l'intervento del gerarca per far cambiare idea al ministro degli Affari Esteri Ciano. Nella sua comunicazione diede la seguente motivazione per cui doveva ricevere l'incarico:

Putroppo, malgrado le ripetute promesse fattami, oggi, mi viene comunicato ufficiosamente, che questa sovrintendenza, viene affidata all'Arch. Caccia-Dominioni, estraneo al ministero, come me, ma non possedendo come è mio caso, una organizzazione tecnica sul luogo, la perfetta conoscenza attraverso molti e difficili lavori, dei materiali, dei prezzi, usi, Imprese, ecc. Questa esclusione totale di questo lavoro, viene a compromettere gravemente la mia

¹⁸⁰ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Dino Alfieri, 18 agosto 1937.

situazione in Turchia, perché le Superiori Autorità Turche, che mi hanno sin ora la loro più assoluta fiducia e stima, non potranno comprendere la ragione della mia totale assenza, [...]»¹⁸¹.

Vietti-Violi concluse la sua lettera comunicando la sua disponibilità a recarsi a Roma e a scrivere anche al capo del governo, se fosse necessario, per evitare che tale errore si manifestasse. Alfieri inoltrò la richiesta dell'architetto a Ciano, affermando che Vietti-Violi fosse riuscito a conquistare prestigio presso il governo turco e nell'ambiente di Ankara. Il ministro, inoltre, aggiunse che gli sarebbe stato molto grato se avesse tenuto l'architetto nella "promessa sovrintendenza"¹⁸². Tuttavia, Ciano rifiutò tale appello con una breve e chiara risposta e insistette nettamente sulla scelta di Caccia Dominioni. Nella sua lettera ad Alfieri, il genero di Mussolini comunicò che il ministero non aveva mai dato incarichi o affidamenti a Vietti-Violi in tal senso e affermò che non poteva accogliere la richiesta dell'architetto¹⁸³. In seguito alla decisione netta del Ministero degli Affari Esteri, Caccia Dominioni, nel gennaio del 1938, si recò ad Ankara per dare avvio ai lavori. Oltre alla direzione della costruzione, apportò significative modifiche al progetto di Florestano Di Fausto e, nel frattempo, svolse anche attività per mantenere le relazioni ufficiali con le autorità locali¹⁸⁴. Il 25 ottobre 1938 trasformò la sua prima esperienza ad Ankara in un articolo per il giornale *Corriere della Sera*¹⁸⁵.

Tuttavia, una serie di telegrammi tra Caccia Dominioni, l'Ambasciata Italiana in Turchia e il Ministero degli Affari Esteri dimostra che l'architetto fu utilizzato anche per raccogliere informazioni sulle persone scomode per il regime fascista. Il 7 agosto 1939, il Ministero degli Affari Esteri inoltrò un rapporto del Consolato Italiano di Innsbruck all'Ambasciata di

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Dino Alfieri a Galeazzo Ciano, 24 agosto 1937.

¹⁸³ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Galeazzo Ciano a Dino Alfieri, 3 settembre 1937.

¹⁸⁴ C. PALLINI, A. SCARAMUZZI, *Paolo Caccia Dominioni's work for the Italian embassy at Ankara*, in «ABE Journal», n. 12, 2017, s. p.

¹⁸⁵ P. CACCIA DOMINIONI, *Il cantiere magico*, in «Corriere della Sera», 25 ottobre 1938, p. 3.

Ankara riguardante l'architetto austriaco Clemens Holzmeister, che due anni fa vinse il concorso per il nuovo palazzo del parlamento turco, sconfiggendo anche il progetto di Vietti-Violi¹⁸⁶. Secondo il rapporto, Holzmeister, che fu un cittadino tedesco “imparentato con ebrei”¹⁸⁷ e che ebbe ottime relazioni con gli ambienti governativi ma anche con il presidente della Turchia, informava il governo turco sulla situazione tedesca “in senso assolutamente sfavorevole” e svolgeva “azioni ostili all'Italia”¹⁸⁸. Visto il recente accordo di garanzia firmato tra la Turchia, l'Inghilterra e la Francia contro l'espansionismo italiano, secondo l'intelligence ricevuto dal consolato di Innsbruck, l'architetto austriaco avrebbe influenzato le autorità turche sulla questione. Il Ministero degli Affari Esteri, inoltrando il messaggio all'Ambasciata Italiana in Turchia, richiese informazioni riguardo a Holzmeister. Caccia Dominioni, contattato dal sottosegretario dell'ambasciata Alberto Berio, il 28 agosto trasmise le seguenti informazioni:

Il Dott. Ing. Clemens H., [...] ha fatto molti lavori in Turchia, e specialmente in Ankara si può dire che le principali costruzioni di carattere ufficiale sono sue. È ariano, ma di sentimenti fortemente antihitleriani. Pare non abbia più alcun contatto con le autorità tedesche locali, e che non possa più tornare in Germania. Il suo personale d'ufficio è prevalentemente ebreo. Quanto alla sua posizione personale qui, è ottima e le vicende politiche degli ultimi mesi l'avrebbero ancora rafforzata nei riguardi locali. Mi riservo ulteriori notizie¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Riguardo le attività di Holzmeister in Turchia, si veda A. BALAMIR (a cura di), *Clemens Holzmeister: Çağın dönümünde bir mimar*, Boyut, Istanbul 2010.

¹⁸⁷ ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 8 «Ing. Holzmeister», telegramma del Ministero degli Affari Esteri all'Ambasciata Italiana in Turchia, 7 agosto 1939.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 8 «Ing. Holzmeister», telegramma di Paolo Caccia Dominioni ad Alberto Berio, 23 agosto 1939. Nel telegramma, il nome di Caccia Dominioni non è menzionato esplicitamente. Tuttavia, l'intestazione “Ambasciata d'Italia in Turchia / Costruzione Nuova Sede d'Ankara / Il Direttore dei Lavori” e la firma “tuo PCD” scritta a matita in fondo, rafforza fortemente l'ipotesi che il telegramma sia dell'architetto.

Nello stesso telegramma, l'architetto riportò inoltre informazioni relative a un certo "A.B.", molto probabilmente richieste dall'ambasciata in un'altra corrispondenza:

Il giovane A.B., che fu qui tempo fa in seguito alla frattura d'un braccio, è poco conosciuto dagli italiani di Ankara, perché non li ha mai frequentati prima che il Brunetto lo facesse impiegare con lui. Lo si dipinge come uomo di accesi sentimenti antitaliani. Slavo militante, secondo il vecchio stile di dieci anni fa. Avrebbe una buona posizione nella società che lo impiega, e avrebbe dichiarato d'essere pagato Ltche [lire turche] 350 al mese. Non sarebbe alieno dal divertimento (gioco e donne), e spende volentieri. Non posso dare informazioni sulla sua moralità, ma mi sembra si tratti di un uomo svelto e normale¹⁹⁰.

Il telegramma di Caccia Dominioni rivelò che gli architetti italiani, oltre ai motivi propagandistici, potevano essere utilizzati dal regime anche come risorse utili per le attività di intelligence. Le informazioni ricavate dal contesto in cui gli architetti operavano venivano inoltrate tramite la rete consolare alle autorità a Roma. Tuttavia, è possibile che questo tipo di comunicazione tra la risorsa e l'ambasciata avvenisse oralmente, dato che entrambi gli attori si trovavano nello stesso paese. Il caso del telegramma di Caccia Dominioni fu unico per il fatto che alcuni uffici dell'ambasciata erano ancora operativi a Istanbul¹⁹¹, mentre l'architetto era incaricato della costruzione della nuova sede della legazione ad Ankara. Da questo punto di vista, la comunicazione di Caccia Dominioni può essere considerata una documentazione rara che rivela una pratica probabilmente molto più

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Il trasferimento definitivo dell'ambasciata da Istanbul ad Ankara avvenne durante l'incarico dell'ambasciatore Carlo Galli, in seguito alla costruzione della nuova sede. La motivazione del trasferimento fu il cambiamento della capitale turca da Istanbul ad Ankara, avvenuto dopo la fondazione della Repubblica nel 1923. Fino al trasloco, Palazzo Venezia, l'attuale consolato italiano a Istanbul, svolse comunque alcune funzioni dell'ambasciata. Per la storia del Palazzo Venezia a Istanbul, si veda G. CORTESE, *Il Palazzo di Venezia a Istanbul*, Carlo Colombo, Roma 2018.

comune. L'incarico successivo dell'architetto rappresenta inoltre un punto a favore di questa ipotesi: nel 1941, Caccia Dominioni, dopo il completamento del progetto, venne definitivamente richiamato alle armi e assegnato al *Servizio Informazioni Militare* (SIM), la prima organizzazione italiana di intelligence militare, operante tra il 1925 e il 1945¹⁹².

¹⁹² Si veda U. PIERNOLI, *Nome in codice K2. Paolo Caccia Dominioni*, Nuova Argos, 2018.



Fig. 10: Paolo Vietti-Violi, progetto per l'Ambasciata d'Italia ad Ankara, prospetto e pianta generale, ca. 1935. In SNAI.

2.6. UNA COMPETIZIONE INASPETTATA: LA RIVALITÀ ITALO-TEDESCA IN SLOVACCHIA

La concorrenza propagandistica durante il periodo bellico tra le due principali potenze dell'Asse avvenne anche in un contesto inaspettato, quello della Slovacchia — proprio nel *cortile di casa* della Germania — e in un campo imprevisto, cioè quello architettonico. Lo stato slovacco, appena fondato in seguito all'invasione tedesca della Cecoslovacchia, nacque come un paese satellite della Germania di Hitler. Governato dal regime clericofascista di Jozef Tiso e geograficamente circondato dalle nazioni occupate dal nazionalsocialismo, il paese danubiano fu economicamente e politicamente dipendente dalla Germania. Tuttavia, la schiacciante presenza del Terzo Reich spinse il governo di Tiso a cercare alleati alternativi e l'Italia divenne il candidato ideale. Infatti, i rapporti italo-slovacchi ebbero origine ben prima dello scoppio della guerra. Il movimento secessionista slovacco fondato dal presbitero Andrej Hlinka, già molto prima dell'ascesa al potere del nazionalsocialismo in Germania, si organizzò ispirandosi apertamente al fascismo italiano. L'ala paramilitare del Partito Popolare Slovacco, la *Rodobrana*, fondata nel 1922, imitò l'organizzazione e le operazioni degli squadristi italiani. Con la fondazione della Slovacchia fascista, in seguito allo smembramento della Cecoslovacchia, questa visione positiva verso l'Italia di Mussolini conservò la sua validità. Nonostante la Germania di Hitler garantisse "l'indipendenza" slovacca dai cechi ed esercitasse una forte presenza politica, ideologica ed economica sul nuovo stato collaboratore, l'Italia venne percepita come un partner alternativo per controbilanciare l'influenza tedesca. Inoltre, l'identità cattolica, che fu uno dei pilastri principali su cui si fondò il clerico-fascismo slovacco, avvicinò ancora di più il governo di Tiso all'Italia mussoliniana. In questo contesto, il ripudio del nazionalsocialismo tedesco verso la Chiesa cattolica divenne un ulteriore fattore a favore del fascismo italiano. Sebbene appartenesse alla sfera slava orientale, la nuova Slovacchia preferì associare le sue origini al passato romano della regione danubiana. Il ministro dell'educazione slovacco, Josef Sivak, riportò questa visione, che fa riferimento alla latinità della Slovacchia, in un suo discorso tenuto il 29 marzo 1943 a Bratislava così:

Occorre ricordare che la Slovacchia, data la sua posizione geografica, entrò nella sfera dell'Impero Romano [...]. Il noto *limes romanus* passava sul territorio dell'odierna Slovacchia [...]. È comprensibile, come il limes romano, esteso fino al Danubio Centrale, nonché i vivi rapporti economici dell'Impero Romano con i popoli confinanti abbiano influenzato visibilmente la civiltà locale, ed in questo caso anche la popolazione che occupava il territorio dell'odierna Slovacchia. Ne faccio cenno per ricordare che la civiltà slovacca è stata fortemente influenzata anche dall'antica civiltà romana, il che le dà indubbiamente il diritto di vantare di essere antica e mondiale¹⁹³.

Questo interesse verso l'Italia da parte della Prima Repubblica Slovacca, tuttavia, fu inizialmente unilaterale. L'Italia, anche a causa della sua scarsissima conoscenza del nuovo paese, lo considerò come una succursale del Reich. Infatti, tutta l'area danubiana con la guerra entrò quasi completamente nella sfera politica, culturale ed economica tedesca. Ciononostante, un certo interesse da parte del regime fascista verso il nuovo stato slovacco nacque tramite una conoscenza graduale in seguito all'allacciamento di legami diplomatici. Il 22 novembre 1939, Tiso accettò l'incarico del Conte Guido Roncalli di Montorio come ambasciatore d'Italia¹⁹⁴, sancendo così la fondazione della prima ambasciata italiana a Bratislava. Con l'istituzione dei rapporti ufficiali, anche la Direzione Generale per la Propaganda iniziò le sue attività sul suolo slovacco. Da una parte, la rappresentanza italiana a Bratislava inviava regolarmente a Roma notizie e rapporti relativi alla situazione culturale, politica e sociologica del paese; dall'altra, il Minculpop pianificò le attività di propaganda da svolgere. In questo contesto, dal punto di vista dell'Italia, un avvenimento divenne

¹⁹³ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», telegramma del Ministero degli Affari Esteri alla Direzione Generale per gli Scambi Culturali presso il Ministero della Cultura Popolare, 20 aprile 1943.

¹⁹⁴ ARCHIVIO STORICO ISTITUTO LUCE [d'ora in poi LUCE], *Giornale Luce B*, codice B162205, filmato «Nella sua residenza estiva il Presidente della Repubblica Dottor Josef Tiso ha ricevuto il Primo Ministro Italiano accreditato presso il Governo Slovacco Conte Guido Roncalli di Montorio, che gli ha presentato le credenziali di S. M. il Re Imperatore», 22 novembre 1939.

fondamentale per comprendere la nuova Slovacchia: Il 6 agosto 1940, il Ministero della Cultura Popolare ricevette una nota verbale dalla legazione slovacca a Roma, in cui venivano invitate “alcune personalità del mondo culturale e giornalistico italiano” a partecipare a una serie di manifestazioni e corsi universitari che avrebbero avuto luogo in diverse parti della Slovacchia dal 15 al 30 dello stesso mese¹⁹⁵. La motivazione dell’invito era di presentare “il quadro completo della nazione millenaria” con tutte le sue caratteristiche e di allacciare i rapporti culturali e commerciali. Questa forte volontà di presentarsi venne accettata dalle autorità italiane. All’evento parteciparono otto rappresentanti dall’Italia, due dalla Germania, dieci dalla Jugoslavia, otto dalla Romania, tre dalla Danimarca, tre dalla Svezia, uno dalla Bulgaria e uno dalla Spagna¹⁹⁶. In seguito a tale forte presenza italiana, uno dei rappresentanti, Manlio Sargenti, al suo ritorno stilò una relazione dettagliata che divenne per la Direzione Generale una delle fonti principali per conoscere la Slovacchia. Nel suo rapporto, Sargenti spiegò le caratteristiche del fascismo slovacco, che amalgamava diversi aspetti di quello italiano e tedesco, e fece un quadro generale della struttura demografica, economica e sociale del paese. Successivamente precisò che, lo stato slovacco avendo perso il suo ruolo di fornitore di materie prime, in particolare di ferro, in seguito all’indipendenza, si mise alla ricerca all’estero di un nuovo sbocco per le esportazioni. Infine, sottolineando che l’Italia era il terzo partner commerciale subito dopo il Protettorato di Boemia e Moravia — la parte ceca della ex-Cecoslovacchia sotto l’invasione tedesca — e la Germania, riassunse l’importanza della penetrazione culturale ed economica in Slovacchia:

Per converso il Cattolicesimo avvicina in un certo modo la cultura slovacca al mondo latino e può farne un anello di congiunzione fra questo e il mondo slavo. Per tenersi su un terreno più concreto e pratico, avvicina la Slovacchia all’Italia, facendo preferire l’amicizia e la collaborazione [...]

¹⁹⁵ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», nota verbale della Legazione Slovacca a Roma al Ministero della Cultura Popolare, 6 agosto 1940.

¹⁹⁶ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», lettera di Manlio Sargenti ad Alessandro Pavolini, 7 ottobre 1940.

con la Germania, che, se pure necessaria, viene sentita troppo estranea ed opprimente. [...], la Slovacchia mantiene un orientamento spirituale accentuatissimo a favore dell'Italia. [...]. In conclusione esistono oggi in Slovacchia le premesse e le condizioni, per un'efficace azione dell'Italia nel campo culturale, in quello economico, e infine, in quello più strettamente politico; [...]. L'Italia potrà assicurare, in tal modo, l'espansione delle proprie ideologie [...] in un paese che, per quanto di piccola statura, è pur sempre situato nel cuore di quell'Europa danubiana che rappresenta per l'Italia un centro di interessi vitali¹⁹⁷.

Il 12 ottobre il direttore generale per i servizi per la propaganda, Ottaviano Koch, inoltrò il rapporto di Sargenti alla rappresentanza diplomatica italiana a Bratislava, tramite gli Affari Esteri, chiedendo se l'ambasciatore Roncalli fosse d'accordo sull'opportunità di sviluppare un'azione propagandistica¹⁹⁸. Il 27 novembre Roncalli rispose a Roma con un telegramma classificato "urgente". Definendo la relazione di Sargenti una ricerca obiettiva e seria, elencò le attività di propaganda in corso — tra cui l'introduzione dell'insegnamento dell'italiano nelle scuole medie e l'istituzione di una cattedra di lingua italiana all'università di Bratislava — e quelle in fase di implementazione, come la fondazione di un istituto di cultura nella capitale slovacca. Sottolineò che le relazioni commerciali tra i due paesi negli ultimi mesi furono assai proficue e che si era in procinto di stipulare un accordo commerciale. Tuttavia, l'ambasciatore affermò che un'eventuale propaganda specifica italiana non potrebbe essere realizzata senza attrito con quella tedesca e che, per svolgere questa azione parallela, ma non concorrente, sarebbero stati necessari dei mezzi grandiosi che, secondo lui, sono "sproporzionati all'importanza di questo paese"¹⁹⁹.

¹⁹⁷ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», rapporto di Manlio Sargenti allegato alla sua lettera del 7 ottobre 1940.

¹⁹⁸ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», telegramma di Ottaviano Koch al Ministero degli Affari Esteri, 12 ottobre 1940.

¹⁹⁹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», telegramma di Guido Roncalli di Montorio al Ministero degli Affari Esteri, 27 novembre 1940.

L'idea di concorrere con la Germania — che in termini di mezzi di propaganda dimostrò la sua superiorità quasi ovunque nell'area danubiana-balcanica — in un paese geograficamente e politicamente vicino ad essa, non sembrò a Roncalli realistica. Ciononostante, come sottolineato dalla relazione di Sargenti, la Slovacchia cercò comunque di avvicinarsi all'Italia dal punto di vista economico, culturale e politico per controbilanciare la “estranea ed opprimente” presenza tedesca²⁰⁰. L'espressione di questo approccio avvenne nel campo architettonico. L'11 dicembre dello stesso anno, l'ambasciata di Bratislava inviò un telegramma ai ministeri degli Affari Esteri, della Cultura Popolare, dei Lavori Pubblici e delle Corporazioni per comunicare che il governo slovacco aveva bandito un concorso per la città universitaria²⁰¹. Il mega progetto, che prevedeva la riqualificazione dell'area più simbolica della capitale, divenne il primo dei due concorsi slovacchi in cui l'Italia dovette concorrere contro la Germania²⁰². Mentre entrambe le potenze dell'Asse competevano per l'opportunità commerciale e il valore simbolico offerti dai concorsi, la nuova Slovacchia li utilizzò per rompere il dominio tedesco sul paese. Tuttavia, gli avvenimenti bellici non permisero la concretizzazione di tali obiettivi per nessuna delle nazioni in questione.

²⁰⁰ ACS, lettera di Manlio Sargenti ad Alessandro Pavolini, 7 ottobre 1940, cit.

²⁰¹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», telegramma di Guido Roncalli di Montorio al Ministero della Cultura Popolare, 11 dicembre 1940.

²⁰² Si veda 3.2. *Bratislava I: il concorso per la Città Universitaria (1940-42)* e 3.3. *Bratislava II: il concorso per il Complesso Ministeriale Slovacco (1942-43)*.

3. I CONCORSI INTERNAZIONALI DI ARCHITETTURA DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE (1939-1943)

3.1. BELGRADO: IL CONCORSO PER IL TEATRO DELL'OPERA (1939-41)

Il Regno dei Serbi, Croati e Sloveni nacque in seguito alla conclusione della Grande Guerra. Belgrado, che fino ad allora era stata una città balcanica di modeste dimensioni, divenne così la capitale di uno stato con milioni di nuovi sudditi. Questo mutamento portò con sé la necessità di un rifacimento della città, al fine di trasformarla in un vero capoluogo all'occidentale. La Jugoslavia, oltre a cercare di aderire al nuovo ordine politico che stava modellando l'Europa, si trovò nella necessità di proiettare il proprio potere sui nuovi territori acquisiti, mantenuti insieme da una fragile unione. In questo quadro, Belgrado divenne il simbolo di questa agenda politica attraverso la sua nuova architettura²⁰³.

Come in tutto il resto del paese, tuttavia, la linea architettonica che rimodellò la città non mostrò un'omogeneità stilistica. L'identità e la storia della Jugoslavia, in bilico tra Est e Ovest, fecero sviluppare un contesto architettonico segnato da progettisti provenienti da diverse formazioni e codici culturali. Questa situazione si riflette soprattutto nell'architettura della capitale. Belgrado divenne così il palcoscenico dove diversi linguaggi architettonici competevano tra di loro. Queste competizioni inoltre divennero ancora più visibili grazie ai numerosi concorsi internazionali di

²⁰³ Riguardo l'architettura di Belgrado nel periodo tra le due guerre mondiali, si veda L. BLAGOJEVIĆ, *Modernism in Serbia. The elusive margins of Belgrade architecture, 1919-1941*, MIT Press, 2003. Inoltre si veda B. B. MIŠIĆ, *Средњоевропски Утицаји на Развој Београдске Архитектуре 1919-1941*, tesi di dottorato, Univerzitet u Beogradu, 2019.

architettura organizzati dalle autorità del Regno. Come in diverse città d'Europa, nel periodo tra le due guerre, il concorso architettonico divenne uno strumento per conferire un nuovo volto al tessuto urbano — di solito in linea con la visione politica del paese organizzatore — e/o per risolvere le problematiche nate dallo scontro tra il tessuto urbano storico e le pratiche di vita moderne. In questo contesto, la Belgrado del periodo monarchico fu un caso emblematico dove concorsi architettonici e urbanistici di carattere multinazionale divennero quasi una norma per cambiare il volto della città²⁰⁴. Questo, tuttavia, oltre ai conflitti tra diversi linguaggi architettonici, fece emergere un altro scontro: quello tra gli architetti locali e quelli stranieri. In questo quadro, all'alba della Seconda guerra mondiale, il 9 luglio 1939, il giornale serbo *Vreme* annunciò ai suoi lettori che a breve sarebbe stato bandito un concorso internazionale per il nuovo teatro dell'opera della capitale jugoslava²⁰⁵. L'articolo dichiarava che il nuovo edificio sarebbe stato "il teatro più bello di tutti i Balcani e dell'Europa centrale"²⁰⁶, e ne elencava dettagliatamente le caratteristiche. Destinato all'area dove sorge il Parco Manjež (*Парк Мањеж*), la struttura avrebbe avuto 2.000 posti a sedere e, oltre agli spazi riservati ai visitatori comuni, anche quelli specifici per la famiglia reale. Il giornale, inoltre, definiva soprattutto i dettagli tecnologici e innovativi del teatro, come gli apparati elettrici per la scenografia, il sistema di protezione antincendio, gli impianti di altoparlanti e la dotazione di 200 telefoni pubblici.

Qualche giorno dopo, il 15 luglio, il giornale *Politika* pubblicò un'altra notizia riguardante il concorso per il nuovo teatro²⁰⁷. L'articolo, intitolato *Due problemi urbani: le questioni dello stadio olimpico e del teatro dell'opera di Belgrado*, riportava i dibattiti avvenuti il giorno prima all'interno della Camera degli Architetti riguardo alle modalità di realizzazione di

²⁰⁴ Riguardo i concorsi architettonici e urbanistici a Belgrado durante il periodo tra le due guerre, si veda E. ИБРАХИМОВА, *Broken Mechanism: Architectural Competitions for Administrative Buildings in Interwar Belgrade*, tesi di laurea magistrale, Central European University of Budapest, 2016.

²⁰⁵ *Будућа београдска Опера имаће 2.000 места и биће најлепша грађевина на Балкану и у Средњој Европи*, in «Време» [Vreme], 9 luglio 1939, p. 7.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Питање Олимпијског Стадиона и Државне Опере у Београду*, in «Политика» [Politika], 15 luglio 1939, p. 8.

entrambi i progetti di prestigio. Così, il tono entusiasta precedentemente utilizzato da *Vreme* lasciò spazio a un tono critico nelle pagine di *Politika*. Il giornale, basandosi sui dibattiti, definì la proposta di costruire il teatro nel Parco Manjež un sacrificio considerevole. L'area in questione rappresentava l'unico parco situato in una posizione centrale della città e, oltre a essere ben curato, era stato realizzato appena otto anni prima. Gli architetti belgradesi affermarono inoltre di non essere favorevoli a incaricare progettisti stranieri per la costruzione sia dello stadio che del teatro, sottolineando che le questioni riguardanti la capitale dovrebbero essere affidate unicamente a esperti jugoslavi. Infine, dichiararono che verranno presentate alle autorità le richieste di riconsiderazione di tali questioni in base alle critiche riportate durante la riunione.

Nonostante le petizioni degli architetti, le autorità jugoslave decisero comunque di rendere il concorso internazionale e nei mesi successivi pubblicarono il bando in lingua serba e francese [FIG. 11-12]²⁰⁸, diffondendolo anche in ambiti stranieri. Nel mese di settembre, tuttavia, la Germania di Hitler iniziò l'invasione della Polonia, facendo scattare il fuoco di una guerra continentale. Così, il concorso ebbe inizio proprio nel periodo in cui gli avvenimenti bellici cambiarono totalmente le dinamiche politiche dell'Europa. Nello stesso mese, le riviste di architettura estere iniziarono a dare la notizia del concorso nelle loro pagine. In Italia, la rivista *Architettura*, diretta da Piacentini, nel suo supplemento 13 del volume di settembre, pubblicò interamente il bando tradotto in italiano, accompagnandolo con una planimetria generale dell'area di costruzione e una mappa di Belgrado, su cui venne indicata l'ubicazione del progetto all'interno della città²⁰⁹.

Composto da due parti principali, il bando, nella prima parte, spiegava le caratteristiche del concorso in dodici punti. Dal primo al quarto articolo, il documento elencava le regole generali dell'evento. Mentre il punto uno chiariva l'internazionalità del concorso, il secondo articolo definiva il contenuto del materiale da presentare alla giuria, tra cui tutti i disegni in scala

²⁰⁸ *Интернационална Утакмица за Израду Идејне Скице за Нову Зграду Државне Опере у Београду. Concours International pour le Projet du Nouvel Édifice de l'Opéra National à Belgrade*, Штампa Државне Штампарије Краљевине Југославије, Belgrado 1939.

²⁰⁹ *Concorso internazionale per il progetto del Nuovo Teatro Nazionale dell'opera in Belgrado*, in «Architettura», suppl. sindacale n. 13, settembre 1939, pp. 148-151.

1:200, una planimetria generale in scala 1:500, le prospettive interne ed esterne, e una relazione tecnica in serbo-croato o in francese²¹⁰. Ogni busta contenente i disegni e le relazioni doveva essere contrassegnata da un numero di 6 cifre di identificazione e doveva pervenire entro il 30 novembre dello stesso anno alla sezione tecnica del Ministero dell'Istruzione Pubblica, che era il banditore del concorso²¹¹.

Dal quinto all'undicesimo articolo, il bando elencava i premi, definendo le modalità della loro consegna e della pubblicazione dell'esito. Il ministero jugoslavo mise a disposizione 150.000 dinari per il primo premio, 100.000 per il secondo e 75.000 per il terzo posto. In aggiunta, fu prevista una somma di 125.000 dinari da suddividere tra i progetti meritevoli di acquisto²¹². Il bando chiariva inoltre che, nel caso mancasse un progetto degno del primo premio, la commissione del concorso avrebbe distribuito la somma dei premi in un'altra maniera. I risultati sarebbero stati pubblicati sui giornali e i premi consegnati 30 giorni dopo la pubblicazione dell'esito²¹³. Infine, tutti i disegni e le relazioni sarebbero stati esposti al pubblico sette giorni dopo la chiusura dei lavori della giuria²¹⁴.

L'articolo 12 descrive invece la struttura della giuria, composta esclusivamente da esperti e ufficiali jugoslavi provenienti da diverse parti del regno e rappresentanti di vari uffici statali e università del paese. I membri regolari della giuria furono: Dušan Jakšić, Ministro aggiunto dell'Istruzione pubblica; Đoko Kovačević, Rettore della Scuola Normale di Pedagogia; Stanislav Josifović, Ministro aggiunto dei Lavori Pubblici; Svetozar Jovanović, architetto e professore della Facoltà Tecnica dell'Università di Belgrado; Edo Chène, architetto e professore della Facoltà Tecnica dell'Università di Zagabria; Ivan Vurnik, architetto e professore della Facoltà Tecnica dell'Università di Lubiana; Ivan Ivačić, architetto e Direttore della Sezione di Architettura del Ministero dei Lavori Pubblici; Branislav Vojinović, Direttore del Teatro Nazionale di Belgrado; Petar Kognović, Direttore del Teatro Nazionale di Zagabria; Dimitrije Leko, architetto e

²¹⁰ *Интернационална Утакмица за сит.*, p. 7.

²¹¹ *Ivi*, pp. 7-8.

²¹² *Ivi*, p. 9.

²¹³ *Ivi*, p. 10.

²¹⁴ *Ibidem*.

professore della Facoltà Tecnica dell'Università di Belgrado e, infine, Radoslav Todorović, capo della Sezione Tecnica del Ministero dell'Istruzione Pubblica²¹⁵.

La seconda parte del bando – quella più dettagliata – elenca tutte le richieste e le caratteristiche che deve avere il nuovo teatro dell'opera. Secondo il documento, gli edifici esistenti nell'area di costruzione, tra cui la Casa degli Ufficiali, il Teatro Nazionale di Vračar e l'Accademia di Musica, sarebbero stati demoliti insieme al parco *Manjež*, affinché gli architetti potessero utilizzarla interamente e liberamente senza vincoli legati alla conservazione. L'area, situata all'incrocio di quattro strade, tra cui le arterie importanti della città come Via Nemanjina (*Немањина улица*) e Via Kralja Milana (*Улица краља Милана*), doveva essere considerata come “un'unità organica” dal punto di vista urbanistico. Il nuovo teatro doveva avere l'aspetto di un “monumento rappresentativo, degno di una capitale” e doveva essere un'unica struttura in cui potevano essere collocate anche le funzioni dell'Accademia di Musica, dell'Accademia di Belle Arti, oltre ai laboratori, agli spazi e ai relativi servizi²¹⁶.

Il bando chiarì che l'auditorium doveva ospitare 1500 posti a sedere, diversamente da quanto riportato dal giornale *Vreme*, e che due terzi dei posti dovevano essere collocati in platea, mentre il restante nei palchi laterali. Tra questi palchi, oltre a quelli pubblici, dovevano essere previsti un palco per la corte reale insieme a sei palchi ufficiali, due accanto a quello reale e quattro nella parte opposta. Il palco reale doveva essere dotato anche di un piccolo salone, una sala da tè, uno spogliatoio, un bagno e altri servizi necessari. Anche gli altri palchi ufficiali, sia quelli posizionati accanto a quello reale sia quelli collocati sul lato opposto, dovevano avere per ciascuno un piccolo salone con relativi servizi. Gli ingressi alla platea e ai balconi laterali dovevano essere gerarchizzati e separati l'uno dall'altro²¹⁷.

L'orchestra prevedeva uno spazio destinato per un insieme di 110 esecutori e doveva comunicare facilmente con i diversi locali adibiti agli strumenti, agli uffici di vari dirigenti, agli spazi di riposo per i suonatori durante l'intervallo, al buffet, un locale riservato ai fumatori (*fumoir*), ai

²¹⁵ *Ivi*, p. 11.

²¹⁶ *Ivi*, p. 15.

²¹⁷ *Ivi*, p. 16.

guardaroba e ai bagni. Il palcoscenico, invece, prevedeva quattro scene diverse: una principale, due laterali e una di fondo²¹⁸. Queste dovevano essere facilmente accessibili dai locali di servizio adibiti a spogliatoi²¹⁹, sale prova per l'orchestra, per il coro, il corpo di ballo, e quella in comune²²⁰. Oltre a questi spazi, era previsto anche un locale accessibile dall'esterno dell'edificio per la custodia temporanea dei cavalli, e un altro locale destinato al loro equipaggiamento. Furono previsti anche locali che dovevano essere vicini al palcoscenico, ma potevano essere distribuiti in diversi punti dell'edificio secondo la loro destinazione, come i vari uffici²²¹ e i magazzini²²². Il bando,

²¹⁸ Secondo il bando, la scena principale poteva raggiungere una larghezza di 30 metri e una profondità di 24 metri, con un'apertura massima di 12 metri di larghezza e 9 metri di altezza. Le scene laterali, invece, dovevano avere il lato più corto rivolto verso la scena principale, con una larghezza di 12 metri. L'altro lato poteva arrivare fino a 22 metri di larghezza. Le aperture di queste due scene, situate ai lati corti, erano di 9 x 9 metri. L'ultima scena, quella di fondo, poteva avere una larghezza massima di 18 metri e una profondità di 20 metri. Inoltre, era previsto un ripostiglio vicino a una delle due scene laterali per le scenografie, con una larghezza di circa 9 metri. Sul lato opposto, lungo l'altra scena laterale, doveva essere previsto uno spazio aggiuntivo di circa 100 mq da adibire a deposito provvisorio per gli accessori; si veda *Ivi*, p. 17.

²¹⁹ Un'area di circa 650 mq era destinata alle guardarobe degli uomini, e un'altra di circa 550 mq a quelle delle donne. Queste aree dovevano essere suddivise in stanze di circa 12 mq ciascuna, al massimo per quattro persone. Le stanze erano riservate ai solisti, ai membri del coro e del corpo di ballo. Il numero totale degli artisti era al massimo di 230, composti da 45 solisti (18 donne e 27 uomini), un coro maschile e uno femminile (ciascuno composto da 50 persone), un coro di bambini (16 persone) e il corpo di ballo (65 persone, di cui 26 uomini e 39 donne). Inoltre, erano richieste due guardarobe comuni, una per gli uomini e una per le donne, ciascuna di circa 130 mq, da utilizzare durante le comparse.

²²⁰ Due spazi, situati al livello del piano del palcoscenico, ciascuno di circa 20 mq; tre spazi per gli studi e le prove dei solisti, ciascuno di 30-40 mq; due spazi per il coro, uno di 150 mq e l'altro di 50 mq; due spazi per gli esercizi del corpo di ballo, uno di 200 mq e l'altro di 30 mq; uno spazio per gli esercizi della scuola del corpo di ballo, di circa 100 mq; e una sala per le prove comuni, di 350-500 mq; si veda *Ivi*, p. 18

²²¹ Diciotto grandi uffici di circa 18-20 mq e dodici piccoli uffici di circa 10-12 mq per il personale artistico della direzione artistica generale; quattordici grandi uffici di circa 18-20 mq e dodici piccoli uffici di circa 10-12 mq per il personale tecnico, due uffici di 25-30 mq per il direttore generale dell'opera; una sala riunioni di circa 60 mq; un locale di circa 20 mq per il segretario amministrativo dell'opera; due locali di circa 30 mq per il direttore amministrativo; due locali di circa 20-40 mq per il tesoriere, il capo contabile e l'ufficio contabilità; un locale di circa 40 mq per l'economato; un locale di circa 30 mq per i custodi; due locali di circa 40 mq per il personale aggiunto, i segretari e i dattilografi; due locali di circa 20-40 mq per il bibliotecario e la biblioteca; un locale di circa 20 mq per l'archivista.; si veda *Ivi*, pp. 18-19.

²²² Un magazzino per le scene di circa 4000 mq; un magazzino per gli accessori e i mobili di circa 2000 mq; un magazzino per il materiale di illuminazione di circa 350 mq; un magazzino per il

come ultimo punto, sottolineava che i concorrenti erano “autorizzati a scostarsi” dal programma del concorso nel caso trovassero soluzioni migliori o riuscissero a soddisfare le richieste in una maniera non prevista²²³. Richiedeva comunque fermamente che i partecipanti considerassero tre punti principali come non modificabili, cioè garantire la sicurezza, conservare il numero di sedute richieste e non superare eccessivamente la volumetria. La notizia del concorso in Italia, oltre che su *Architettura*, trovò spazio anche nelle pagine della rivista *Architettura Italiana*, diretta da Armando Melis²²⁴. In Germania, invece, *Modern Bauformen* segnalò ai suoi lettori tedeschi l’inizio dell’evento²²⁵. E proprio in Germania, il concorso di Belgrado iniziò ad assumere un significato ulteriore, che influenzerà anche le successive competizioni architettoniche internazionali tenute durante il periodo bellico. Le autorità del Reich videro la sfida jugoslava come un’ottima opportunità di propaganda e di penetrazione politica, commerciale e culturale verso il regno balcanico. Infatti, già quando si ebbe notizia dell’apertura di un concorso a carattere internazionale, il *Propagandaministerium* si attivò immediatamente facendo capire che la Germania di Hitler desiderava ottenere a qualsiasi costo l’incarico, sia della progettazione che della costruzione del nuovo teatro. Così, le autorità della propaganda tedesca, coinvolgendo anche l’ambasciata a Belgrado e con l’aiuto di Albert Speer, incentivarono la partecipazione degli architetti tedeschi, per rendere il concorso più attraente, aumentando persino il premio jugoslavo con i fondi del Reich²²⁶. Quando fu chiaro che i progettisti tedeschi non sarebbero riusciti a presentare le loro proposte per tempo, la Germania fece pressione,

materiale di decorazione di circa 1200 mq; un laboratorio di circa 600 mq, dotato di una stufa, per la preparazione dei colori; un deposito per le forniture dell’economato di circa 60 mq; un locale per la falegnameria di circa 300 mq, comunicante con il laboratorio di pittura; un laboratorio di sartoria di circa 300 mq; una calzoleria con spazio per cinque operai; due laboratori rispettivamente per la ferramenta, per lo stagnino e per l’elettricista; infine, gli spazi per gli impianti di riscaldamento, ventilazione, installazione idraulica e per la centrale elettrica; *Ivi*, pp. 19-20.

²²³ *Ivi*, p. 20.

²²⁴ *Belgrado. Concorso internazionale per il progetto del nuovo Teatro Nazionale dell’Opera*, in «*Architettura Italiana*», ottobre 1939, p. 277.

²²⁵ *Belgrad, Opernhaus*, in «*Moderne Bauformen*», ottobre 1939, p. 163.

²²⁶ Si veda A. HEINRICH. *Theatre in Europe under German occupation*, Routledge, New York 2017, s. p.

sempre tramite la sua ambasciata, sulle autorità jugoslave affinché prorogassero la scadenza²²⁷.

Il concorso, infatti, non riuscì a concludersi entro il termine prestabilito dal bando. A causa delle pressioni tedesche e delle condizioni belliche, che cominciarono a farsi sentire, la fine del concorso venne quindi spostata al nuovo anno. Nel 31 gennaio il concorso finalmente si concluse, e successivamente la giuria si riunì per valutare oltre 70 progetti, di cui più della metà provenienti dall'estero²²⁸. Nonostante ciò, il vento della guerra influenzò anche gli esiti, spingendo i membri della commissione giudicatrice a prendere una decisione che tenne in considerazione piuttosto la situazione politica estera. Infatti, i risultati, oltre a rappresentare un'incoerenza dal punto di vista del linguaggio architettonico, dimostrarono un approccio apertamente diplomatico. Alla fine del periodo di valutazione, la giuria decise di non assegnare alcun primo e secondo premio, frazionando invece gli altri premi tra gli architetti provenienti da diversi paesi [TABELLA 3]. Il terzo posto venne condiviso tra il progetto degli architetti zagabresi Vladimir Turina e Hinko Gottwald [FIG. 14] e quello del gruppo italiano formato dagli architetti Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e lo scenotecnico Carlo Rende. Il quarto premio, invece, andò alla proposta dell'architetto belga Raoul Beguin [FIG. 17] e a quella dei progettisti tedeschi Helmut Heinrich e Hans Heuser [FIG. 13]. L'ultimo premio, il quinto, venne frazionato tra il duo americano di origine russa Joshua D. Lowensfish e Nicholas B. Vassiliev [FIG. 15] e il progetto dell'architetto belgradese Ivan Savković [FIG. 16]. La giuria, inoltre, effettuò una redistribuzione dei premi in denaro, consegnando 75.000 dinari a ciascun progetto del terzo premio, 50.000 dinari a quelli del quarto posto e 37.500 per ognuno del quinto posto. Ulteriormente, assegnò il premio di 25.000 dinari al progetto di Milorad

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ La rivista serba *Umetnecki Pregled* riportò che in totale 70 progetti parteciparono al concorso. Il giornale *Vreme* riferì che al concorso avevano partecipato 70 progetti, di cui 45 provenienti dall'estero. La rivista *Pencil Points* riportò invece la partecipazione di 74 progetti, tra cui 49 esteri, si veda *Исход конкурса за Београдску оперу*, in «Уметнички преглед» [Umetnički pregled], aprile-maggio 1940, pp. 144-148; *Изложба идејних скица за нову зграду државне опере у Београду. Компромис између античког позоришта у природи и модерне позоришне зграде*, in «Време» [Vreme], 6 aprile 1940, p. 7; *New Yorkers win award in Belgrade*, in «Pencil Points», giugno 1940, pp. 58-59.

Pantović e Božidar Obradović per la sua “concezione interessante e originale”²²⁹. La commissione non pubblicò un elenco completo e definitivo dei circa settanta partecipanti. Tra alcuni concorrenti non premiati ci furono dalla Jugoslavia Ružica Ilić²³⁰, Petar e Branko Krstić, Milovan Kovačević, Zdenko Strižić, Vaso Todorović, Drago Ibler, Mate Bajlon e Emanuel Šamanek²³¹. I risultati, oltre a essere il frutto della diplomazia estera, furono anche inconsistenti dal punto di vista architettonico. I progetti premiati, infatti, non dimostrarono alcun tipo di somiglianza o uniformità né stilistica né planimetrica. Mentre la proposta degli allievi di Piacentini, sviluppata su una pianta quadrata, riportava le caratteristiche della linea architettonica sostenuta dall'architetto romano, il progetto degli architetti croati Turina e Gottwald, invece, articolato intorno a una pianta circolare, mostrava caratteristiche funzionaliste e somiglianze con il progetto per il Palazzo dei Soviet di Le Corbusier. Gli architetti tedeschi Heinrich e Heuser, in linea con il linguaggio *speeriano* in voga nella loro patria, presentarono un progetto dallo stile classicista. Il 29 marzo il giornale *Politika* annunciò ai suoi lettori la pubblicazione dell'esito, definendo brevemente le caratteristiche dei progetti premiati. Anche se comunicò che nessun progetto aveva vinto la sfida, il giornale descrisse il progetto italiano come la proposta che “forse verrà implementata”²³². Gli articoli che vennero pubblicati nei giorni a seguire, tuttavia, riportarono le reazioni degli architetti e degli esperti locali verso il concorso, che si concluse con un totale fallimento. Il 6 aprile, i giornali *Politika* e *Vreme* riportarono tali critiche emerse durante una riunione tenuta presso l'Ordine degli Architetti Jugoslavi²³³. Secondo le notizie, gli architetti belgradesi criticarono la modalità dello svolgimento del concorso, la partecipazione degli architetti stranieri e l'insufficienza delle richieste del progetto rispetto alle necessità della città. Un teatro dell'opera con una

²²⁹ *Исход конкурса за cit.* p. 147.

²³⁰ D. MILIVOJEVIĆ, *Процеси Планирања, Пројектовања и Градње Урбане Целине Трга Партизана у Жичу*, tesi di dottorato, Univerzitet u Beogradu, 2018, p. 276

²³¹ MIŠIĆ, *Средњоевропски Утицаји на cit.*, p. 231.

²³² *Каква ће Изгледати Нова Државна Опера у Београду*, in «Политика» [Politika], 29 marzo 1940, p. 11.

²³³ *Београдски архитекти оштро критикују одлуке донете на међународном конкурс за нову Београдску оперу*, in «Политика» [Politika], 6 aprile 1940, p. 6; *Изложба идејних скица cit.*

capienza di soli 1500 posti fu considerato inadatto per la capitale del Regno balcanico. Inoltre, vista la molteplicità di stili tra i progetti finalisti, gli architetti ritennero il concorso incoerente dal punto di vista del linguaggio architettonico e sottolinearono che gli architetti jugoslavi avrebbero potuto presentare progetti altrettanto validi, se non migliori, rispetto a quelli stranieri.

In Italia, invece, l'esito del concorso belgradese venne interpretato diversamente. Le critiche dei progettisti jugoslavi segnalate dalla stampa locale lasciarono il posto a un entusiasmo nelle pagine dei giornali italiani, che riportarono la notizia con informazioni leggermente falsificate. *Il Popolo d'Italia* e il *La Stampa*, diversamente da ciò che accadde, segnarono ai loro lettori che gli architetti italiani avevano vinto il primo premio tra oltre 200 progetti²³⁴. Nonostante i quotidiani diffusero questa notizia a livello nazionale, l'origine della retorica della vittoria italiana ottenuta a Belgrado fu data dalla rivista di Piacentini. Il volume di marzo di *Architettura* era infatti interamente dedicato al progetto degli allievi dell'architetto romano. Piacentini utilizzò abilmente l'occasione per promuovere il suo pensiero architettonico, mentre la stampa quotidiana riciclava la sua retorica a fini di propaganda del regime²³⁵.

Nei mesi successivi, l'Italia, attraverso una serie di attività di lobbying e pressioni diplomatiche, cercò di ottenere l'incarico dell'intero progetto. Anche se la documentazione relativa a queste missioni presenta delle lacune, le informazioni disponibili dimostrano che il progetto italiano si avvicinò molto alla sua messa in atto²³⁶. Con il totale smembramento del Regno di Jugoslavia, però, questa occasione venne definitivamente arginata.

²³⁴ *Artisti italiani vincitori del Concorso per l'Opera di Belgrado*, in «Il Messaggero», 27 marzo 1940, p. 5; *Le udienze del Duce*, in «La Stampa», 6 maggio 1940, p. 6.; *Udienze di Mussolini*, in «Il Popolo d'Italia», 8 maggio 1940.

²³⁵ *Progetto vincitore nel concorso per il Nuovo Teatro dell'Opera di Stato di Belgrado*, in «Architettura», marzo 1940, pp. 111-120.

²³⁶ Si veda 4.1. *La prima prova balcanica: concorso di Belgrado*.

3.1.1. Progetto di Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti e Pasquale Marabotto

I progettisti illustrarono i dettagli della loro proposta in una relazione di sette pagine consegnata alla giuria²³⁷. Datata gennaio 1940 e articolata in otto punti, il documento descriveva inizialmente la sistemazione urbanistica del progetto. Secondo la soluzione ideata dagli architetti italiani, gli edifici già esistenti nell'area sarebbero stati demoliti, come previsto dal bando, “per rispondere a tutti i requisiti funzionali ed estetici di un grande teatro”²³⁸. Davanti all'edificio venne progettata una nuova piazza, attraversata diagonalmente da via Milan, individuata dai progettisti come l'arteria principale per raggiungere l'edificio. Sebbene con questa decisione la facciata principale del teatro si affacciasse su una delle strade più affollate della città, gli architetti sostenevano che la struttura mantenesse una distanza sufficiente per isolarsi dalla zona più trafficata della piazza, permettendo così che “la sua monumentalità potesse essere totalmente goduta”²³⁹. Gli architetti suggerirono inoltre di deviare la linea tranviaria che attraversava via Milan verso il perimetro dello spazio urbano, per renderlo più definito e accessibile ai pedoni. Le facciate laterali, invece, furono destinate agli accessi ai palchi della famiglia reale e agli spettatori di rilievo. L'ingresso della Corte Reale fu posizionato appositamente sul fianco sinistro dell'edificio, poiché, provenendo dalla dimora reale *Kraljevski Dvor* (Кралевски двор), situata a sud della città, si raggiungeva prima questo lato. Con questo approccio progettuale, gli architetti intendevano fare in modo che la famiglia reale, prima di accedere all'edificio, passasse dalla piazza, godendo così dell'effetto notturno della facciata principale.

Il nuovo teatro, definito dai suoi ideatori come “un volume parallelepipedo perfetto” e posizionato simmetricamente sull'asse centrale della piazza, era caratterizzato da un'altezza totale costante, rendendo così visibile la sua “sobria chiarezza della massa”²⁴⁰. Sebbene gli architetti vedessero

²³⁷ BSTUF, *Luigi Vagnetti*, 3.14.2, L. Vagnetti, L. Orestano, D. Tassotti, P. Marabotto, C. Rende, *Progetto per il nuovo Teatro dell'opera di stato di Belgrado. Note di Relazione*, gennaio 1940.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

l'edificio come un unico corpo, in realtà era formato da due volumi: quello principale, dedicato al teatro, e quello più rappresentativo che si affacciava sulla piazza, ossia il corpo d'ingresso dove si trovava il vestibolo e le biglietterie. Quest'ultimo, leggermente distaccato dal blocco del teatro, era caratterizzato da una colonnata che circondava ogni lato al livello del secondo piano. Il piano terra, invece, era completamente privo di ornamenti e giochi di volume e ospitava un ingresso ampio ma semplice. Gli spettatori, una volta attraversato il vestibolo, arrivavano al foyer principale, dove avveniva lo smistamento dei flussi verso la platea, la galleria e i palchi. Coloro che si dirigevano verso la platea salivano le scale, accompagnati da statue di danzatrici ellenistiche [FIG. 30]²⁴¹.

La volumetria parallelepipedica dell'edificio, facilmente percepibile dall'esterno, si proiettava anche nella planimetria. La sala, infatti, fu formata come un grande spazio rettangolare. Nella relazione, i progettisti giustificarono questa scelta criticando le nuove forme paraboliche introdotte dalle "architetture internazionali"²⁴². Secondo loro, queste soluzioni che si erano diffuse recentemente nei nuovi teatri non erano necessarie e ritenevano che una buona acustica si potesse ottenere anche in sale caratterizzate da "una quadratura architettonica nobilissima nelle linee orizzontali e verticali"²⁴³. Il soffitto della sala, inoltre, era caratterizzato da un gigante rivestimento circolare decorato e leggermente sfalsato verso il basso. Le fonti di illuminazione, situate sopra questo rivestimento, introducevano nella platea una luce indiretta e diffusa attraverso l'apertura formata dallo sfalsamento.

Per i progettisti, mentre il corpo del teatro era in cemento armato, il volume dell'ingresso poteva essere in muratura ordinaria. Il rivestimento esterno dell'edificio poteva essere realizzato in pietra istriana o in un materiale locale simile, oppure con una tarsia leggermente variata di colore. Il basamento della loggia, invece, era concepito in macigno scuro, mentre tutti gli ordini architettonici erano in marmo bianco. Le coperture del

²⁴¹ I progettisti, nella loro relazione, accanto alla dicitura "danzatrici ellenistiche" aggiunsero la nota "Museo di Napoli". Infatti, come è visibile nella prospettiva interna dell'atrio principale, gli architetti si riferivano alle cinque statue delle Danaidi, dell'età repubblicana romana, precedentemente identificate erroneamente come danzatrici, che oggi si trovano al Museo Archeologico Nazionale di Napoli; si veda *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

palcoscenico e della sala, per attraversare l'ampio spazio, erano composte da capriate metalliche.

TABELLA 3: Gli esiti del concorso internazionale per il Teatro dell'Opera di Belgrado.

No.	Progettista	Provenienza	Premio	Pr. in denaro
?	Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto, Carlo Rende	Italia	III. Premio Ex Aequo	75.000 din.
332733	Vladimir Turina & Hinko Gottwald	Jugoslavia	III. Premio Ex Aequo	75.000 din.
241115	Raoul Beguin	Belgio	IV. Premio Ex Aequo	50.000 din.
141414	Helmut Hentrich & Hans Heuser	Germania	IV. Premio Ex Aequo	50.000 din.
?	Joshua D. Lowensfish & Nicholas B. Vassilieve	Stati Uniti	V. Premio Ex Aequo	37.500 din.
427689	Ivan Savković	Jugoslavia	V. Premio Ex Aequo	37.500 din.
777777	Milorad Pantović & Božidar Obradović	Jugoslavia	–	25.000 din.
111911	?	Italia	–	–
?	Mate Bajlon & Emanuel Samanek	Jugoslavia	–	–
?	Petar & Branko Krstić	Jugoslavia	–	–
?	Vaso Todorović	Jugoslavia	–	–
?	Drago Ibler	Jugoslavia	–	–
?	Zdenko Strižić	Jugoslavia	–	–
?	Ružica Ilić	Jugoslavia	–	–
?	Milovan Kovačević	Jugoslavia	–	–

Altri autori non sono stati identificati.

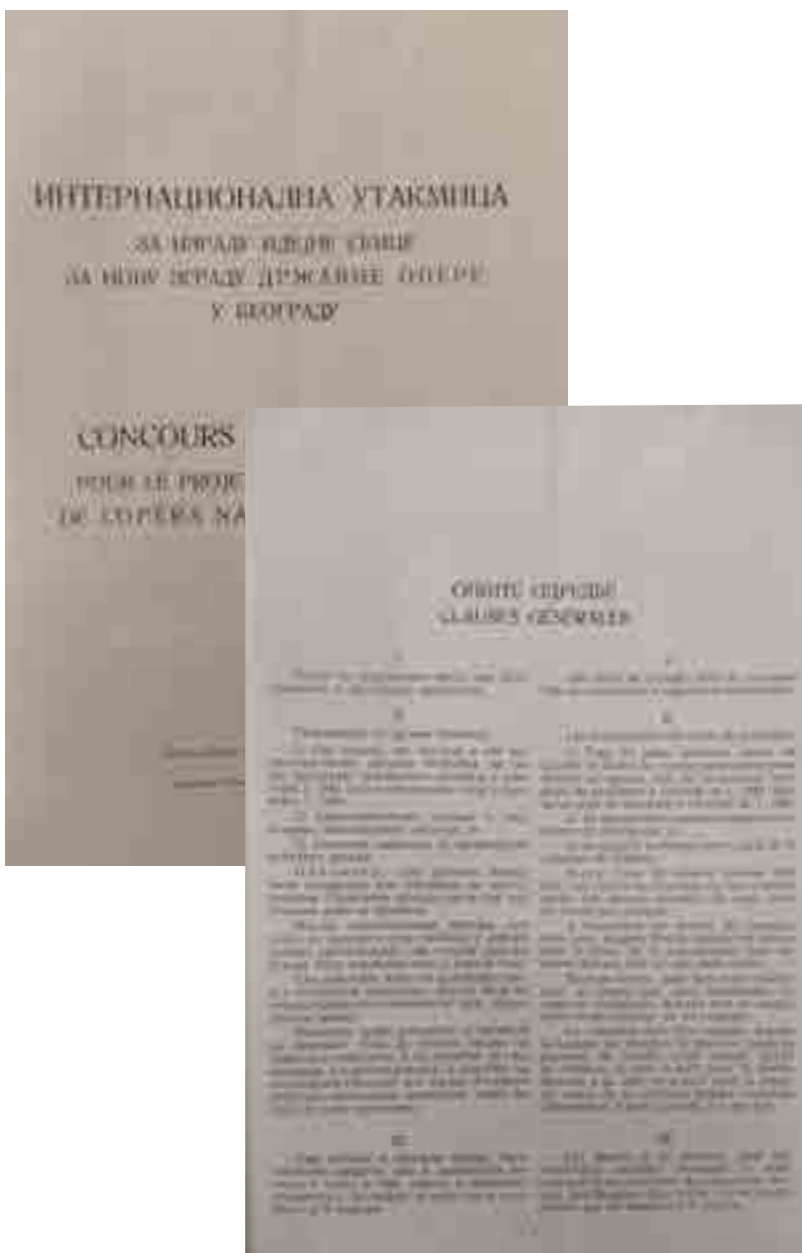


FIG. 11 & 12: Il bando del concorso per il Teatro dell'Opera di Belgrado, 1939. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 3.14.1.



FIG. 13: Helmut Hentrich & Hans Heuser, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetto, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

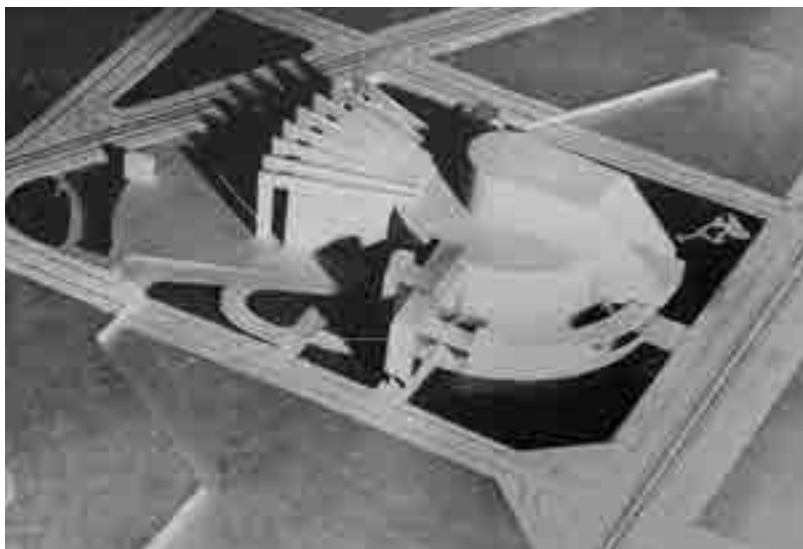


FIG. 14: Vladimir Turina & Hinko Gottwald, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

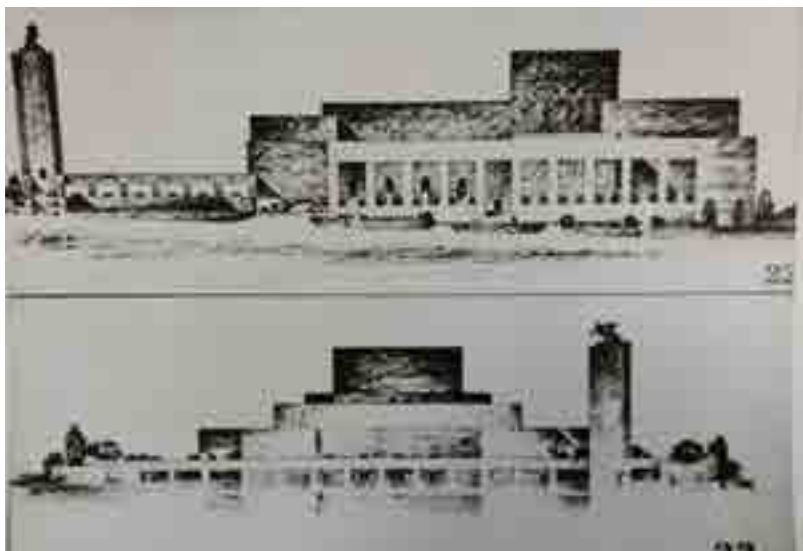


FIG. 15: Joshua D. Lowensfish e Nicholas B. Vassiliev, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetti, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

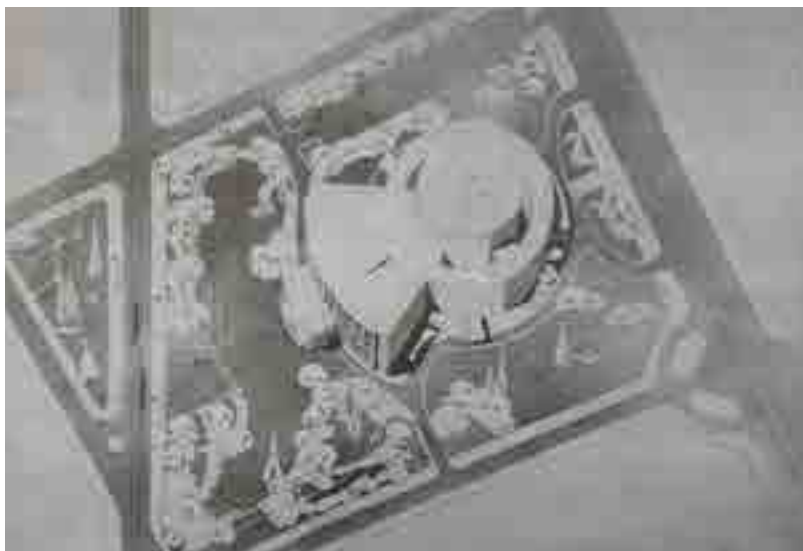


FIG. 16: Ivan Savković, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, assonometria, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».



FIG. 17: Raoul Beguin, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetto, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».



FIG. 18: Autore italiano non identificato, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».



FIG. 19: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.



FIG. 20: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

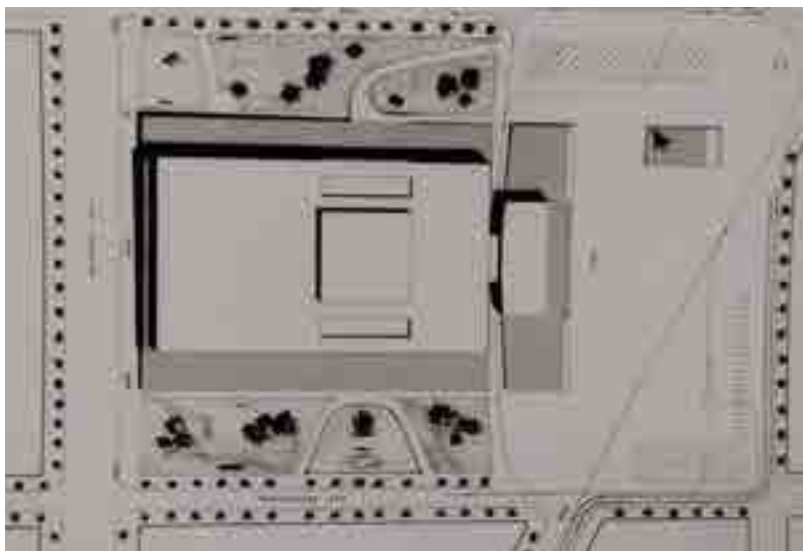


FIG. 21: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, planimetria generale, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

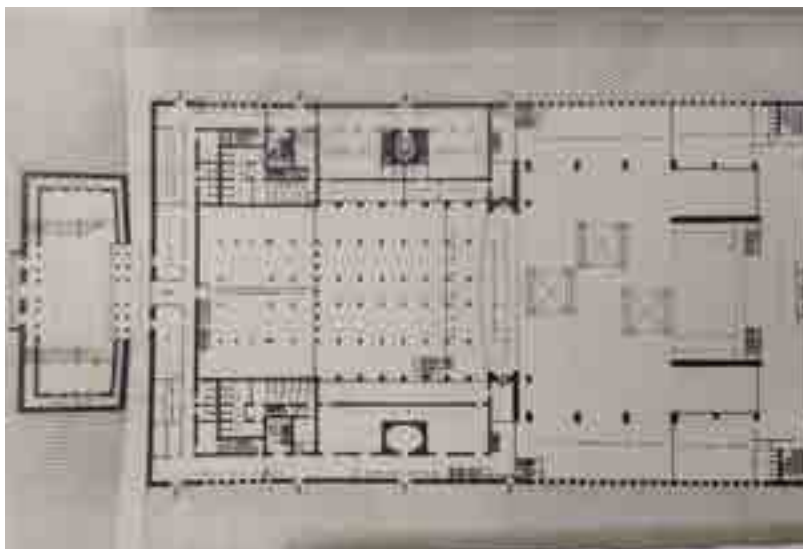


FIG. 22: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, planimetria del piano terra, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

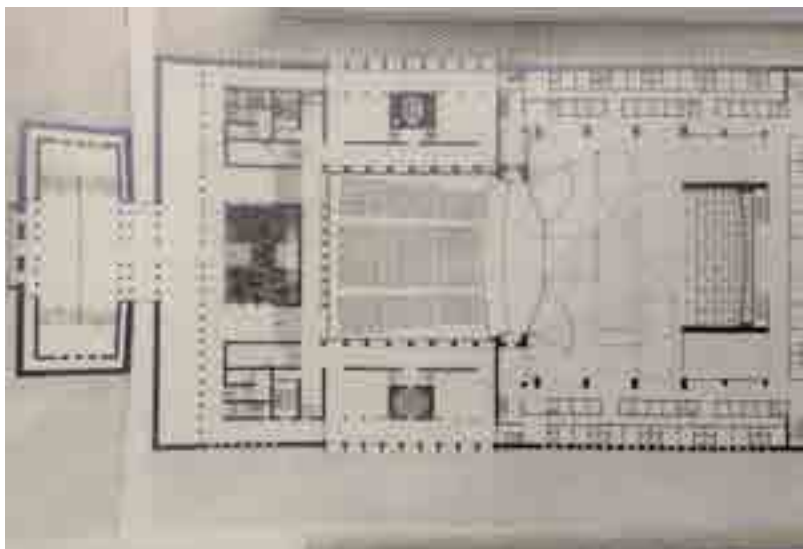


FIG. 23: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, planimetria del livello platea, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

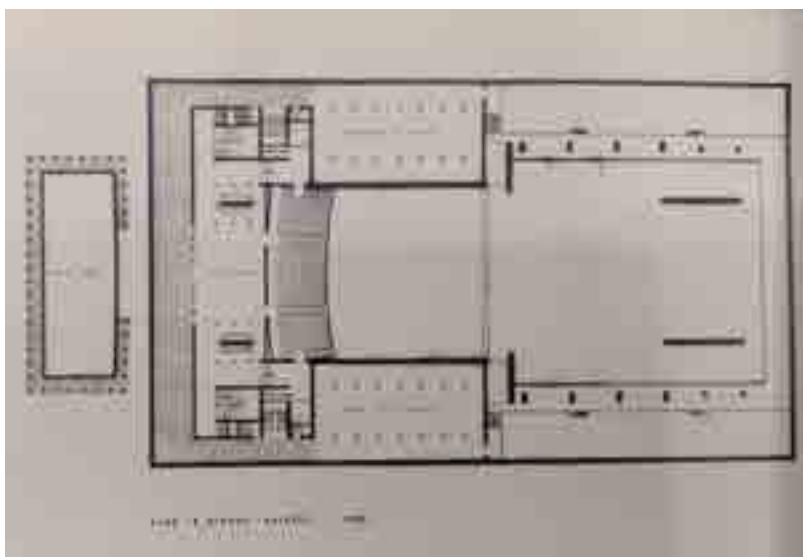


FIG. 24: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, planimetria del livello galleria, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.



FIG. 25: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetto verso la piazza, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

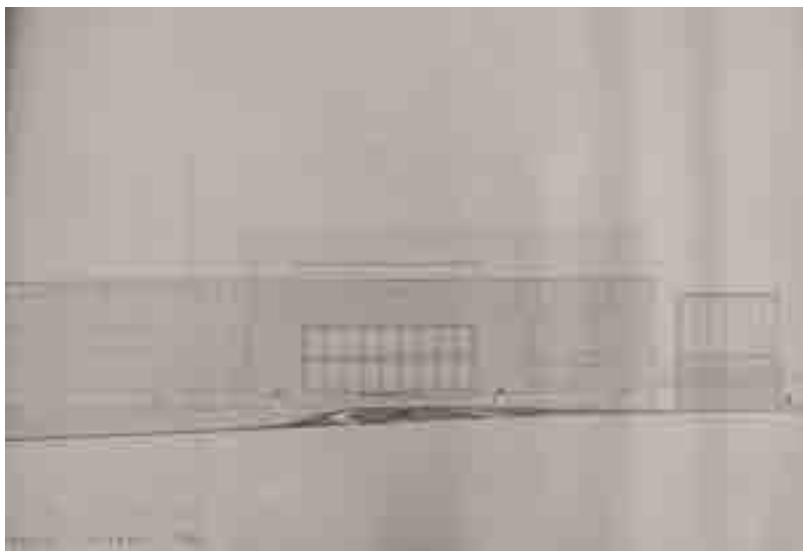


FIG. 26: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetto laterale, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.



FIG. 27: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, dettaglio interno, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

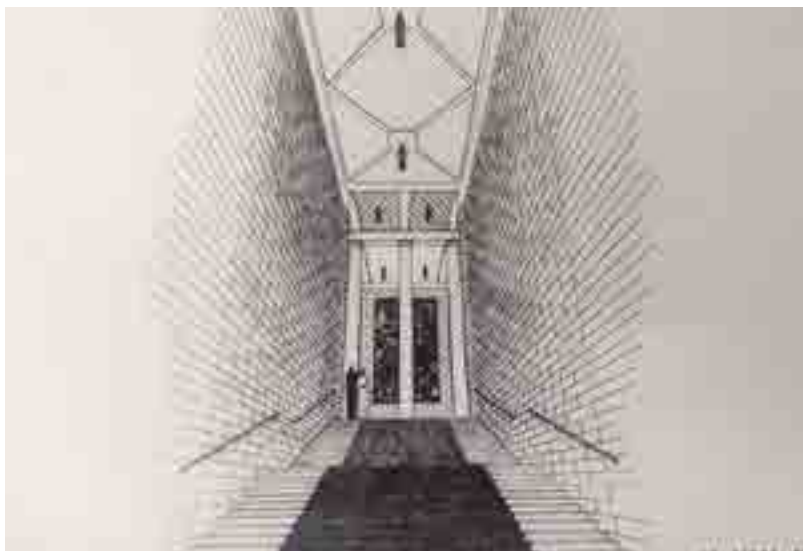


FIG. 28: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, vista prospettica dell'accesso al foyer principale, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.



FIG. 29: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, vista prospettica del foyer principale, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

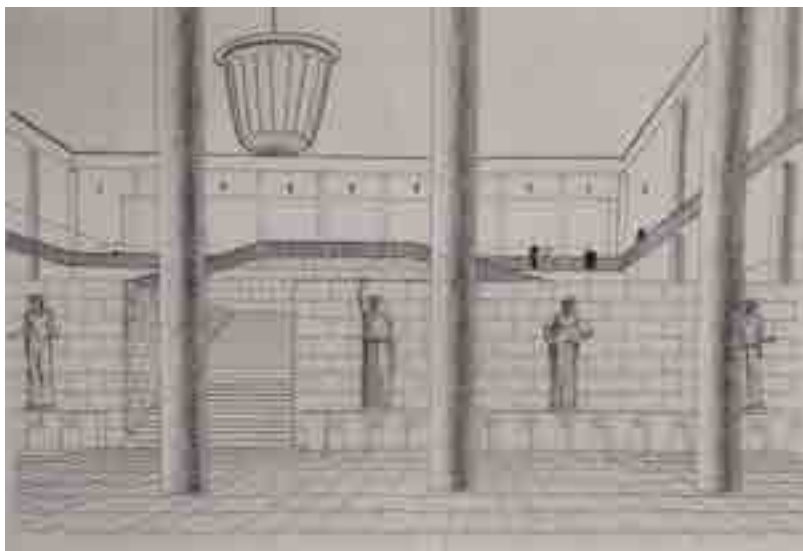


FIG. 30: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, vista prospettica del vestibolo, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

3.2. BRATISLAVA I: IL CONCORSO PER LA CITTÀ UNIVERSITARIA (1940-42)

Nel 1939, la Germania di Hitler invase la Cecoslovacchia. Di seguito, la regione slovacca, sotto la dittatura clericofascista di Josef Tiso, dichiarò la sua indipendenza, pur diventando a tutti gli effetti uno stato satellite del Terzo Reich. Bratislava, che durante gli anni di unione con i cechi aveva avuto un'importanza geopolitica minima, ottenne così il titolo di capitale del nuovo paese. Come accaduto molte volte in altri capoluoghi dell'Europa continentale, anche la città danubiana divenne subito una tela dove il regime cercò di concretizzare la sua egemonia attraverso interventi urbanistici e architettonici²⁴⁴.

Nel caso di Bratislava, questo procedimento assunse anche un carattere razzista. La complessa struttura demografica della città divenne subito una questione per l'agenda nazionalsocialista della Germania e, di conseguenza, per il regime di Tiso. Mentre metà della popolazione urbana era formata da slovacchi, il resto era composto da grandi comunità di cechi, tedeschi, ungheresi ed ebrei. Questi ultimi, soprattutto, divennero il principale bersaglio del processo di "arianizzazione" della città. Tiso utilizzò gli interventi urbanistici come uno strumento per cancellare l'identità ebraica della capitale²⁴⁵. Tali interventi, tuttavia, divennero inaspettatamente anche la scena di un conflitto con il suo principale alleato. Il Reich di Hitler, consapevole della presenza di una considerevole comunità germanica nella città, promosse dei progetti architettonici e urbanistici per rendere visibile l'identità tedesca di *Pressburg*²⁴⁶. In questo contesto politico e sociale, nei

²⁴⁴ Riguardo l'architettura e l'urbanistica di Bratislava sotto il regime di Tiso, si veda P. SZALAY, M. BOGÁR, K. HABERLANDOVÁ, N. BARTOŠOVÁ, L. KRISTEKOVÁ, *Vojnová Bratislava 1939-1945*, Marenčin PT, Bratislava 2019. Inoltre, per un quadro generale dell'evoluzione della città danubiana, si veda H. MORAVČÍKOVÁ (a cura di), *(Un)planned Bratislava*, Veda, Bratislava 2019.

²⁴⁵ Durante il periodo del regime di Tiso, inoltre, la maggior parte della popolazione ebraica della capitale venne inviata nei campi di sterminio nazisti. Riguardo alla deportazione degli ebrei di Bratislava, si veda K. HRADSKÁ, *Dislokácie Židov z Bratislavy na jeseň 1941*, in ROGULOVÁ, JAROSLAVA, HERTEL, MAROŠ (a cura di), *Adepti Moci a úspechu. Etablovanie Elit V Moderných Dejínach*, Veda, Bratislava 2016, pp. 315–324.

²⁴⁶ Nella stampa e nelle corrispondenze ufficiali del periodo del Terzo Reich, le autorità tedesche si riferivano alla città esclusivamente con il suo nome tedesco, cioè *Pressburg*. Per l'attività architettonica e urbanistica della Germania di Hitler in Slovacchia di Tiso, si veda R. NEMEC, *Die Ökonomisierung des Raums: Planen und Bauen in Mittel- und Osteuropa unter den Nationalsozialisten 1938 bis 1945*, Dom publishers, Berlino 2020.

primi anni della guerra, la Slovacchia bandì un concorso internazionale per la progettazione della città universitaria della capitale

Nel periodo prebellico, la costruzione di un complesso universitario nel capoluogo slovacco era già stato un tema ricorrente. Per questo motivo, negli anni Trenta il governo cecoslovacco aveva indetto un concorso per la realizzazione di un campus universitario a *Mlynská Dolina*, una località che si trova a ovest della città²⁴⁷. Successivamente le autorità decisero di prediligere *Podhradie*, il quartiere circostante il Castello di Bratislava (*Bratislavský hrad*), come zona più plausibile per la costruzione del centro accademico. Dopo l'invasione tedesca e la successiva fondazione della Prima Repubblica Slovacca, tale idea venne nuovamente riconsiderata. Il regime di Tiso decise di indire un nuovo concorso agli inizi degli anni Quaranta – questa volta di carattere internazionale – nell'area più simbolica e centrale della nuova capitale. Il concorso, oltre a risolvere una problematica urbana risalente al periodo prebellico, divenne anche un'opportunità politica. Il nuovo governo promosse questo intervento imponente, posizionato nella parte più panoramica della città, come un simbolo concreto del suo potere. Inoltre, il progetto divenne un mezzo efficace per la trasformazione demografica e razziale sostenuta dall'ideologia nazista. *Podhradie*, oltre ad essere la zona più centrale della città, ospitava anche il quartiere della comunità ebraica. La rinnovazione di quest'area, quindi, invece di rappresentare una semplice riqualificazione urbanistica, si tradusse in un intervento di arianizzazione di Bratislava.

Il 14 febbraio 1940, il governo slovacco pubblicò il decreto del concorso per la costruzione della città universitaria²⁴⁸. In base a questo decreto, il Ministero delle Comunicazioni e dei Lavori Pubblici, in accordo con quello dell'Educazione Nazionale, bandì il concorso in data 26 settembre dello stesso anno²⁴⁹. Nel marzo dell'anno successivo, il bando trovò spazio sia nelle riviste di architettura tedesche che italiane. La rivista *Architettura* di Piacentini pubblicò l'intero bando, tradotto in italiano, nel primo

²⁴⁷ M. BOGAR, *Plánovininie Mesta*, in *Vojnová Bratislava 1939-1945* cit., p. 167.

²⁴⁸ *Concorso internazionale per un piano di sistemazione e di ricostruzione del terreno destinato al complesso degli edifici universitari di Bratislava*, in «Architettura», suppl. sindacale, marzo 1941, p. 16.

²⁴⁹ *Ibidem*.

supplemento del volume di marzo del 1941. Formato da 16 articoli, il documento iniziava con una breve definizione del progetto. L'articolo secondo, invece, definiva quali architetti fossero idonei per la partecipazione.

Art. 2. - Il concorso è pubblico, anonimo, e possono parteciparvi tecnici di razza ariana, cittadini della Slovacchia, della Germania, del Protettorato di Boemia e Moravia [Cechia], dell'Italia e della Jugoslavia²⁵⁰.

Nonostante la brevità, l'articolo secondo definì le caratteristiche essenziali del concorso. Tale punto dimostrò infatti che il governo slovacco vedeva il concorso, rendendolo internazionale, come un atto diplomatico nei confronti dei suoi alleati più stretti, cioè la Germania e l'Italia. Inoltre, dal punto di vista architettonico, il nuovo regime considerò questi due paesi come modelli per la definizione del nuovo linguaggio architettonico del paese. L'enfasi sulla partecipazione esclusiva degli architetti appartenenti alla razza ariana per la riqualificazione di un'area con una popolazione ebraica significativa fu, inoltre, una chiara e netta dimostrazione della trasformazione demografica nei confronti della minoranza semitica della capitale.

Nell'articolo successivo, il bando chiarì che l'esito del concorso sarebbe servito per l'elaborazione del progetto di risanamento della località del castello e delle aree adiacenti, e per la graduale costruzione dei singoli edifici. L'articolo quattro, invece, definì dettagliatamente l'area del progetto. Secondo il bando, la zona della città universitaria occupava una grande porzione occidentale della città. Partendo da Via Židovská (Via dei Giudei), che separava il quartiere del castello dalla parte orientale della città, l'area si sviluppava verso ovest, seguendo la riva del Danubio²⁵¹.

L'articolo quinto del bando costituì la parte più elaborata e lunga del documento. Il testo iniziava con un'introduzione allo stato attuale, all'aspetto fisico e allo sviluppo storico della zona del castello. In diversi punti, l'articolo sottolineava l'importanza storica e panoramica della collina su cui si trovava il castello e richiedeva ai progettisti di tenere conto dell'armonica

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ *Ibidem.*

distribuzione degli edifici. Inoltre, ricordava che, con l'abbandono dei residenti originari aristocratici, il castello e il tessuto urbano storico adiacente avevano subito una graduale decadenza e col tempo erano diventati abitazioni di famiglie appartenenti alle classi sociali più basse. Successivamente, elencava una lista delle strutture di importanza storica che dovevano essere conservate e rispettate nella zona di bonifica dagli architetti concorrenti: le mura di cinta del Castello, la torre angolare sud-occidentale del castello risalente al XV secolo, l'antica porta del castello detta Porta Sigismondo (chiamata anche erroneamente Porta Corvina), sempre del XV secolo, la Porta Leopoldina del 1674, la Porta di Maria Teresa del XVIII secolo, la Chiesa di S. Nicola (*Chrám sv. mikuláša*) del XV-XVIII secolo, il gruppo scultoreo della SS. Trinità in Piazza Rybné, il Duomo di S. Salvatore in Via Židovská, la chiesa e la canonica in Piazza Pater Scherza, e l'ex Casa dei Pescatori (*Dom Rybárov*) in Via Podhradská²⁵².

Nello stesso articolo, il bando definì come il progetto dovesse connettersi con le principali arterie della città e descrisse anche la situazione degli impianti dell'acqua, dell'elettricità e del gas. Dopo aver fatto un riassunto della situazione dei territori confinanti con la zona di bonifica, il testo cominciò a definire dettagliatamente i singoli edifici che sarebbero stati progettati. Secondo il documento, il complesso del politecnico doveva essere interamente collocato sul lungofiume del Danubio. Successivamente, si specificò che la realizzazione dell'intero progetto avrebbe potuto essere compiuta a tappe e completata in un periodo complessivo di venti anni. Mentre gli edifici adibiti al politecnico, che non potevano superare i tre piani, sarebbero stati costruiti per primi, il resto del progetto avrebbe potuto essere completato nel corso del tempo. Gli edifici che sarebbero stati collocati sulla cima della collina potevano essere di quattro o più piani per creare una veduta dominante e monumentale. Data la pendenza del terreno, il bando chiarì che sarebbe stato necessario collocare le singole strutture in modo da risultare piacevoli a livello panoramico da ogni punto di vista, ma soprattutto dalla riva opposta del Danubio.

L'articolo sei del bando spiegò il contenuto e la modalità di spedizione dei materiali ausiliari che sarebbero serviti agli architetti

²⁵² *Ibidem.*

concorrenti per la realizzazione dei loro progetti. Il suddetto materiale – composto dal documento con le condizioni del concorso, il programma edile, la pianta della città in scala 1:2500 e in scala 1:500, la pianta del terreno della costruzione in scala 1:1000, le fotografie dell'area e il volume intitolato *Il Castello di Bratislava* scritto da D. Menclová – poteva essere ricevuto dal Ministero delle Costruzioni e dei Lavori Pubblici slovacco via posta dopo il versamento di 300 Ks (corone slovacche). L'articolo successivo elencava invece tutti i disegni e gli elaborati che ogni progetto del concorso doveva presentare alla commissione giudicatrice²⁵³. La lista, inoltre, definiva tutti i 23 edifici che dovevano far parte del complesso²⁵⁴.

Nei punti successivi, il bando chiarì anche le caratteristiche obbligatorie che ogni elaborato doveva avere e la modalità di spedizione dei progetti alle autorità slovacche competenti prima del 1° giugno 1941, definito come termine improrogabile del concorso²⁵⁵. Il montepremi ammontava a 425.000 Ks, e il progetto che fosse risultato primo sarebbe stato premiato con una somma di 150.000 Ks, mentre il secondo avrebbe ricevuto 100.000 Ks e 75.000 Ks il terzo. La commissione tenne inoltre da parte 100.000 Ks per altri

²⁵³ Il piano regolatore di tutta la zona di risanamento in scala 1:5000; il piano regolatore in scala 1:1000, con l'indicazione delle quote; uno schema d'insieme e dei singoli edifici; schizzi lineari, in proiezione e in spaccato, delle principali comunicazioni e degli spazi liberi; prospetti in scala 1:500 di ciascun edificio del complesso; prospetti schematici dell'intero complesso in scala 1:500; spaccati delle principali comunicazioni e degli spazi, in scala 1:500, con quote originali e quelle modificate dal progetto; un panorama prospettico a volo d'uccello di tutta la collina del castello e della zona circostante; viste prospettiche montate sulle fotografie allegate; una relazione tecnica con le modifiche previste al terreno e alla sistemazione dell'intero complesso; calcolo dello spazio edificato; calcolo approssimativo del costo di costruzione degli edifici; si veda *Ivi*, p. 18.

²⁵⁴ Un edificio centrale per l'Università e la Biblioteca Universitaria; un edificio per la Facoltà di Giurisprudenza, la Facoltà Cattolica di Teologia e per la Facoltà Evangelica di Teologia; tre edifici per gli istituti teorici della Facoltà di Medicina; un edificio per le cliniche chirurgica, propedeutica, ortopedica e urologica; un edificio per la clinica pediatrica; un edificio per la clinica neurologica e psichiatrica; un edificio per la maternità; un edificio per la clinica oftalmica, otorinolaringoiatrica e odontoiatrica; un edificio per la clinica dermatologica; un edificio per l'amministrazione degli ospedali e delle cliniche; un edificio per la Facoltà di Lettere e Scienze Naturali; un edificio per la Scuola Superiore di Belle Arti; un edificio per l'Istituto di Educazione Fisica; un edificio centrale del Politecnico; un edificio per le sezioni di Ingegneria Edile, Geodesia e Architettura; un edificio per le sezioni di Ingegneria Forestale e Agricola; un edificio per la sezione di Meccanica ed Elettrotecnica; un edificio per la sezione di Ingegneria Commerciale; un edificio per la sezione di Chimica Tecnologica; infine, un edificio per la centrale di riscaldamento; si veda *Ivi*, p. 18.

²⁵⁵ *Ibidem*.

progetti che sarebbero stati ritenuti meritevoli di acquisto. Con la pubblicazione dell'esito, sarebbe stata organizzata anche una mostra a Bratislava al fine di esporre per un periodo di 14 giorni i migliori progetti²⁵⁶.

Come definito dall'articolo otto del bando, la giuria sarebbe stata composta da nove membri, dei quali sette sarebbero stati rappresentanti degli uffici e degli esperti slovacchi. Questi ultimi erano gli ingegneri Vladimír Pojtek e Stefan Fajnor, rappresentanti del Ministero delle Comunicazioni e dei Lavori Pubblici slovacco; Stefan Osuský e Vladimír Wagner, per il Ministero dell'Educazione Nazionale; Hugo Humburský, per il Ministero dell'Interno; il professore Miroslav Kopřiva, rappresentante del Politecnico di Bratislava; il professor Alojz Chura, per l'Università di Bratislava; l'ingegnere Ivan Štefánec, per la Società degli Ingegneri Slovacchi; e, infine, l'ingegnere Eugen Barta, rappresentante della Città di Bratislava²⁵⁷. Gli altri due membri rimanenti sarebbero stati due specialisti, un italiano e un tedesco, invitati esclusivamente per il concorso²⁵⁸. Nel bando i loro nomi non comparivano poiché non erano stati ancora comunicati prima della pubblicazione del documento.

Verso la fine del 1940, il governo slovacco informò, attraverso canali diplomatici, le autorità italiane e tedesche dell'apertura di un concorso e richiese la nomina di un esperto come membro della commissione giudicatrice. L'11 dicembre, la legazione italiana a Bratislava inoltrò la notizia ai ministeri degli Affari Esteri, della Cultura Popolare, dei Lavori Pubblici e delle Corporazioni²⁵⁹. Successivamente, Alberto Calza Bini, l'organizzatore ed ex segretario del Sindacato Fascista Nazionale degli Architetti, fu nominato membro italiano della giuria. Tuttavia, per motivi non documentati, Calza Bini inviò Adalberto Libera al suo posto. In Germania, invece, il pittore preferito di Hitler e presidente della Camera delle Belle Arti del Reich, Adolf Ziegler, nominò Hermann Jansen come membro tedesco.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 19.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 18.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 19.

²⁵⁹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47, telegramma di Guido Roncalli di Montorio al Ministero della Cultura Popolare, 11 dicembre 1940.

Ziegler comunicò la sua scelta ad Albert Speer il 29 novembre 1940 con un telegramma²⁶⁰.

Nonostante il bando chiarisse nettamente che il 1° giugno fosse la data di termine ed improrogabile, le condizioni belliche obbligarono la commissione del concorso a posticiparla al 31 dicembre dello stesso anno²⁶¹. Fino a quella data, il Ministero delle Comunicazioni e dei Lavori Pubblici slovacco ricevette in totale 200 richieste del documento del bando, di cui 16 dalla Slovacchia, 127 dalla Germania, 27 dal Protettorato di Boemia e Moravia, 15 dalla ex Jugoslavia e 12 dall'Italia²⁶². L'interesse degli architetti tedeschi verso il concorso si manifestò anche nel numero dei progetti consegnati. La commissione del concorso, alla fine del termine, ricevette in totale 24 progetti, di cui 16 appartenenti a progettisti tedeschi. Il resto fu composto da 2 progetti provenienti dalla Slovacchia, 2 dal Protettorato di Boemia e Moravia e 3 dall'Italia²⁶³. Sebbene vi fosse un grande divario tra il numero delle richieste di partecipazione e quello dei progetti presentati, Vladimír Pojtek, uno dei membri della giuria, definì comunque questa situazione come un grande risultato. Sottolineando le difficili condizioni belliche e l'arduo compito assegnato agli architetti concorrenti, l'esperto slovacco affermò che l'esito dimostrava la grande attenzione internazionale verso il concorso²⁶⁴.

Dopo la chiusura della competizione, la giuria si riunì per la prima volta il 16 marzo 1942 e il 18 marzo eseguì un sopralluogo nell'area di progetto²⁶⁵. La pressione da parte tedesca si fece sentire anche in questa fase del concorso. Jansen, raccomandato dalle autorità tedesche, divenne il presidente della giuria. Inoltre, altri due esperti germanofoni – gli ingegneri architetti Franz Wimmer da Praga e Siegfried Möth da Vienna – vennero aggiunti al lavoro di valutazione dei progetti²⁶⁶. La giuria esaminò le proposte secondo i seguenti sei criteri: la fattibilità economica, la collocazione dei

²⁶⁰ NEMEC, *Die Ökonomisierung des Raums* cit., p. 312.

²⁶¹ V. POJTEK, *Budúce univerzitné mesto v Bratislave*, in «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 4.

²⁶² *Ibidem*

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ NEMEC, *Die Ökonomisierung des Raums* cit., p. 312.

²⁶⁶ POJTEK, *Budúce univerzitné mesto* cit., p. 5.

singoli edifici, il valore architettonico ed artistico, la riqualificazione del castello, la viabilità e il collegamento tra la collina del castello e il lungofiume.

Alla fine della valutazione, che durò circa un mese, la giuria decise di eliminare 13 progetti su 24. Tuttavia, neanche gli altri nove progetti rimasti soddisfacevano i criteri prestabiliti nel bando. Secondo la commissione giudicatrice, nessun progetto prese in considerazione l'area del castello in modo efficiente e nessuno dei complessi progettati si integrò nel paesaggio della città. Per questo motivo, la giuria guidata da Jansen decise di non assegnare nessun primo premio. Il concorso si concluse invece con due secondi premi, un terzo premio, un quarto premio e cinque acquisti. Il secondo posto fu condiviso tra il progetto di Ernesto e Attilio La Padula e quello degli architetti berlinesi Hans Wolfgang Draesel e Will Kreuer [FIG. 31]. Entrambi i gruppi ricevettero un premio in denaro di 100.000 Ks, mentre i progettisti italiani furono premiati ulteriormente con 10.000 Ks per la qualità degli elaborati, soprattutto per i fotomontaggi realistici. L'architetto slovacco Emil Bellus [FIG. 32] condivise il terzo posto con il progetto degli architetti tedeschi H. Gilbert Schröder e A. Schnitzlein [FIG. 33]. Mentre Bellus ricevette un premio in denaro di 60.000 Ks, il duo originario di Monaco di Baviera ricevette 55.000 Ks. La giuria decise di assegnare altri premi in denaro a cinque progetti: 30.000 Ks al progetto di Aldo Luchini e Giuseppe Pasqui, 20.000 Ks a quello dei fratelli Luckhardt [FIG. 35] dalla Germania, 15.000 Ks a Carl Kramer da Berlino [FIG. 34], 15.000 Ks al progetto di Heinrich J. Roth e Max Werner Tornack da Berlino [FIG. 36] e, infine, 15.000 Ks a Josef Wentzler di Dortmund²⁶⁷.

Nonostante la chiara dominanza tedesca, sia nella composizione della giuria che tra i partecipanti al concorso, gli architetti italiani ottennero un risultato rilevante. Tra i tre progetti italiani inviati alle autorità slovacche, l'unico non premiato fu quello di Cesare Perelli. Il nome dell'architetto milanese, tuttavia, riapparve in un altro concorso internazionale tenuto durante il periodo bellico. Tra le corrispondenze inviate al Ministero degli Affari Esteri italiano per richiedere informazioni e materiali riguardanti il concorso per il mausoleo di Atatürk ad Ankara, ci furono anche quelle inviate da Perelli²⁶⁸.

²⁶⁷ *Ivi*, pp. 7-8

²⁶⁸ Si veda 3.4. *Ankara: il concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk (1941-42)*.

Un altro nome che attirò l'attenzione tra i partecipanti fu quello di Kurt Karl Perlsee. L'architetto tedesco di religione ebraica, originario di Praga, dovette lasciare il suo paese nel 1939 in seguito all'invasione della Cecoslovacchia da parte della Germania nazista. Perlsee si rifugiò prima in una località svizzera nel Canton Vaud, poi in Inghilterra e infine negli Stati Uniti²⁶⁹. Nello stesso periodo l'architetto riuscì comunque a partecipare al concorso di Bratislava, sebbene l'articolo 2 del bando vietasse la partecipazione ai progettisti ebrei. Anche se il progetto di Perlsee non venne premiato, il suo nome fu elencato nella relazione finale.

La giuria rese pubblici nel mese di aprile e i risultati furono inizialmente pubblicati nei giornali. Successivamente, nel mese di maggio, la rivista slovacca di letteratura e attualità *Elán* gli pubblicò insieme a una lunga e dettagliata relazione di Vladimír Pojtek. Nel suo articolo, l'architetto slovacco, oltre a spiegare le motivazioni per cui erano stati scelti i progetti premiati, descrisse anche la situazione precedente dell'area e le idee future per la costruzione. Nonostante nessun progetto avesse soddisfatto pienamente i criteri, l'architetto affermò che tutte le soluzioni selezionate sarebbero state utilizzate per il progetto definitivo nell'area. Pojtek, ricordando le condizioni della guerra, chiarì che fino alla fine del conflitto non sarebbe stato costruito nessun edificio. Inoltre, menzionò brevemente che gli abitanti dell'area sarebbero stati spostati dopo la guerra, ma promise che non sarebbe stato toccato neanche un singolo edificio prima della conclusione delle ostilità²⁷⁰.

In Germania, nel mese di giugno, *Moderne Bauformen*, il periodico di architettura tedesco, riporta nelle sue pagine la notizia della conclusione del concorso e la classificazione finale dei progetti, rendendo noti anche i nomi dei progettisti premiati²⁷¹. Successivamente, nel mese di ottobre, le planimetrie generali di 23 progetti vengono pubblicate nella rivista di architettura slovacca *Slovenský Staviteľ* con un testo redatto dal Ministero

²⁶⁹ G. JANKEVIČIŪTĖ, *About Two Gems in the Stadtkrone of Kaunas, the Provisional Capital of Interwar Lithuania*, in *State Construction and Art in East Central Europe, 1918-2018*, a cura di A. CHMIELEWSKA, I. KOSSOWSKA, M. LACHOWSKI, Routledge, New York 2022, p. 254.

²⁷⁰ POJTEK, *Budúce univerzitné mesto* cit., p. 7

²⁷¹ *Pressburg Hochschulstadt*, in «Modern Bauformen», XLI, giugno 1942, p. 43.

lungo sette pagine che spiega la problematica dei progetti presentati al concorso²⁷².

In Italia, la notizia della premiazione dei fratelli La Padula compare prima nei quotidiani. Il 3 aprile, il *Corriere della Sera* e il *Popolo d'Italia* riportano la notizia con orgoglio, mantenendosi fedeli ai dettagli e oggettivamente corretti²⁷³. Tuttavia, la notizia nelle mani di Marcello Piacentini cambiò tono. Nelle lettere che scrisse al Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai e Michele Biancale, l'architetto romano parlò della "vittoria" dei fratelli La Padula non citando la condivisione del secondo premio con un gruppo tedesco²⁷⁴. Lo stesso atteggiamento si vedrà successivamente anche nella rivista *Architettura* da lui diretta. Nel volume che verrà dedicato al progetto di concorso dei fratelli La Padula, il premio ricevuto dagli architetti italiani sarà presentato come una vittoria netta, chiara e assoluta, come se i progettisti avessero ottenuto il primo posto²⁷⁵. Piacentini, unendo questo successo ottenuto a Bratislava con la vittoria di Foschini ad Ankara e quella dei quattro neolaureati a Belgrado, creò una retorica che utilizzerà per promuovere la linea giusta e "sana" dell'architettura italiana del periodo mussoliniano²⁷⁶. Questo discorso utilizzato da Piacentini nelle sue corrispondenze private e nei suoi articoli, verrà ripetuto anche dagli altri autori e dalle altre pubblicazioni periodiche, raggiungendo un ampio pubblico.

I risultati finali [TABELLA 4], così come la composizione dei membri della giuria e quella dei progettisti partecipanti, dimostrarono nuovamente il lato politico del concorso. Anche se la giuria non assegnò un primo premio, affermando che nessuno dei progetti era degno architettonicamente, le autorità slovacche, attraverso un esito senza un chiaro e netto vincitore,

²⁷² *Medzinárodná súťaž na výstavbu slov. vysokých škôl*, in «Slovenský Staviteľ», XII, n. 9-10, settembre-ottobre 1942, pp. 281-292.

²⁷³ *Architetti italiani premiati in un concorso a Bratislava*, in «Corriere della Sera», 3 aprile 1942, p. 4; *Due architetti italiani vincitori del concorso per la Città Universitaria di Bratislava*, in «Il Popolo d'Italia», 3 aprile 1942, p. 3.

²⁷⁴ Inoltre si veda 4.3. *Marcello Piacentini e la strumentalizzazione delle vittorie italiane all'estero*.

²⁷⁵ G. ROISECCO, *Vittorie dell'architettura italiana. Concorso per la sistemazione urbanistica ed architettonica della Città Universitaria di Bratislava*, in «Architettura», n. 253, gennaio 1943, pp. 1-19.

²⁷⁶ Si veda 4.3. *Marcello Piacentini e la strumentalizzazione delle vittorie italiane all'estero*.

cercarono attentamente di accontentare gli alleati, mantenendo sotto controllo la loro influenza, soprattutto quella tedesca. Per questo motivo, come gli altri concorsi di carattere internazionale tenuti durante la Seconda Guerra Mondiale, anche il concorso per la città di Bratislava diventò un mezzo diplomatico per mettere in regola le relazioni tra il paese ospitante della competizione e le due maggiori potenze dell'Asse; la Germania e l'Italia.

Come la relazione finale della giuria chiarisce, una gran parte dei progetti inviati alle autorità slovacche presentava caratteristiche sorprendentemente diverse dai criteri indicati nel bando del concorso. Questa tendenza controcorrente rispetto alle regole della competizione si nota soprattutto nella rielaborazione dell'area del castello e, in particolare, del castello stesso. Tranne il progetto degli architetti italiani Pasqui e Luchini, tutti gli altri prevedevano la demolizione totale o parziale dell'edificio più simbolico della città. Mentre alcuni progettisti, come i fratelli La Padula, sostituivano il castello con un nuovo edificio dalle sembianze e/o volumetria simile, altri progettisti, come i fratelli Luckhardt, elaboravano l'area da capo ignorando completamente il tessuto e le connessioni urbane preesistenti. Un atteggiamento progettuale unico, invece, fu riportato dall'architetto tedesco Jozef Wentzler, che prevedeva di conservare il castello come rovina.

Il modo in cui l'area del castello venne preso in considerazione dagli architetti stranieri fece emergere insoddisfazione tra il pubblico della capitale slovacca. Essendo consapevole della situazione, Pojtek nel suo articolo cercò di dare una spiegazione ai cittadini, giustificando comunque la scelta dei progettisti. L'architetto slovacco riconobbe l'importanza storica e simbolica del castello sia per Bratislava che per l'intero paese; tuttavia, difese i progettisti che volevano inserire un nuovo edificio che dominasse la città invece di preservarne le rovine. Affermò che, date le difficoltà tecniche e finanziarie, il restauro del castello non era realizzabile. Secondo la giuria, considerando anche i principi dell'urbanistica contemporanea, costruire un edificio moderno al posto del castello avrebbe rivitalizzato dignitosamente il panorama della città. L'architetto difese la sua posizione sostenendo che ogni edificio doveva portare il carattere del suo periodo e perciò garantì che il

nuovo edificio non sarebbe stato “un corpo morto in un organismo vivente” come l’attuale castello in rovina²⁷⁷.

Nonostante la giuria e la maggior parte dei progetti sostenessero la demolizione del castello, alcune figure più rilevanti dell’architettura del Terzo Reich presero una posizione simile a quella dei cittadini di *Pressburg*. Nel volume di marzo 1943 della rivista *Die Kunst im Deutschen Reich*, Hans Stephan, l’ispettore generale dell’edilizia della città di Berlino e amico intimo di Albert Speer, respinge l’idea della demolizione del castello. Definendo la struttura storica come il simbolo della difesa contro i Turchi e i Mongoli, crea un’analogia con la situazione bellica sul fronte sovietico ed esprime che un simbolo così importante non deve essere distrutto²⁷⁸.

Oltre ai diversi approcci per la riqualificazione dell’area del castello anche il linguaggio architettonico utilizzato dagli architetti dimostrò una grande varietà. Mentre i fratelli La Padula e l’architetto slovacco Emil Belluš usarono volumi semplici rappresentati in una scala monumentale, la maggior parte dei progetti tedeschi - come quelli di Tornack e Roth, di Kreur e Draesel e di Carl Cramer - aderivano a un linguaggio classicista e storicista. Il progetto dei fratelli Luckhardt, invece, sebbene non rispettasse il tessuto urbano esistente, prevedeva una planimetria generale composta da linee sinuose e organiche che prendevano in considerazione lo sviluppo geografico e topografico della collina del castello.

Un punto comune che unì tutti i 24 progetti partecipanti invece fu lo sviluppo urbanistico lungo il Danubio. Come suggerisce il bando, tutti gli architetti concentrarono gli edifici adibiti al politecnico sulla riva, dedicando una parte alla piazza che affaccia sul fiume. Inoltre, sul lato della collina del castello che guarda verso il Danubio, lasciarono un’area verde per separare visivamente l’edificio collocato in cima dal complesso situato sul lungofiume.

3.2.1. Progetto di Ernesto e Attilio Lapadula

La relazione preparata dai fratelli Lapadula, e firmata il 25 agosto 1941, attraverso un breve riassunto delle richieste del bando, elencò le scelte

²⁷⁷ POJTEK, *Budúce univerzitné mesto* cit., p. 6.

²⁷⁸ Si veda H. STEPHAN, *Die Formung einer Hauptstadt*, in «Die Kunst im Deutschen Reich», edizione di architettura «Die Baukunst», dicembre 1943, pp. 223-228.

progettuali con relative motivazioni, e di seguito, descrisse brevemente ogni singolo edificio del complesso universitario²⁷⁹. Questo documento, inoltre, accerta che i fratelli non riuscirono a consegnare il progetto prima del 1° giugno, data definita come termine e successivamente prorogata al 31 dicembre.

Gli architetti romani nella loro relazione affermarono che gli “edifici sono stati collocati con disciplinata gerarchia e rispettando la configurazione fisica del terreno”²⁸⁰. Infatti, il loro progetto, seguendo la topografia dell'area in questione, si sviluppava maggiormente lungo due assi paralleli tra loro. Partendo dal Duomo di San Martino, il primo asse raggiungeva la quota del castello attraverso una scalinata monumentale e si sviluppava verso ovest seguendo l'andamento della collina. In questa porzione della loro proposta, partendo da Via Zidovska, collocarono le facoltà di teologia evangelica e cattolica, il nuovo edificio centrale che sostituirà il castello, il complesso del policlinico e gli altri edifici destinati alla facoltà di medicina. Il secondo asse, invece, partendo approssimativamente da *Rybné Námestie*, si sviluppava tutto lungo il Danubio. Qui vengono posizionate tutte le altre facoltà del Politecnico e dell'Università di Bratislava. La zona rimasta tra le due parti del campus, che corrispondeva al pendio della collina del castello, era dedicata a un'area verde non edificata. Il collegamento tra la cima della collina e la riva del fiume veniva invece risolto tramite una rete di strade piccole e sinuose che seguivano la struttura topografica dell'area.

Come nella maggior parte degli altri progetti del concorso, anche nella proposta dei fratelli Lapadula, l'edificio collocato al posto del castello diventò il fulcro di tutto il complesso universitario. I progettisti decisero di demolire l'edificio storico mantenendo solo la torre angolare, che doveva essere conservata secondo il bando. Nella relazione che avevano consegnato alla giuria spiegarono tale motivazione progettuale:

È stata da noi attentamente vagliata la possibilità di consigliare un restauro di utilizzazione del fabbricato del Castello, ma ci siamo convinti che una soluzione perfetta

²⁷⁹ ARCHIVIO LAPADULA [d'ora in poi AL], *Documenti allegati ai progetti*, b. 11, E. Lapadula, A. Lapadula, *Relazione*, 25 agosto 1941.

²⁸⁰ *Ibidem*.

non era possibile e che essa veniva in ogni modo a rappresentare un ripiego o, peggio, un falso architettonico²⁸¹.

Gli architetti romani, al posto del castello demolito, posizionarono il nuovo edificio centrale dell'Università di Bratislava, chiamato anche brevemente il Rettorato. Formato da un parallelepipedo cubico e sollevato leggermente dalla quota originale, il "castello moderno" veniva raggiunto dagli ovest ed est attraverso larghe scalinate monumentali. Ognuno di questi due ingressi, che delineava un lato dell'edificio, era affiancato da due sculture equestri e conduceva a un porticato attraverso cui accedere al palazzo. Nei due lati rimanenti si trovavano altri due ingressi più piccoli e secondari. Le facciate, prive di ornamenti e finestre, erano caratterizzate da una serie di tagli sottili, alti e fitti, che formavano delle aperture per portare la luce all'interno. Il livello di ingresso si sviluppava su una pianta quadrata mentre i piani superiori avevano una planimetria a forma di H. Il palazzo ospitava le funzioni più rappresentative e collettive come l'aula magna, la biblioteca, sale di rappresentanza e diversi uffici, tra cui quello del rettore. L'uso dei due ingressi principali dell'edificio seguiva la gerarchia accademica: mentre gli studenti entravano dall'ingresso che guarda verso la città, i professori e gli ospiti di rilevanza utilizzavano l'altro ingresso principale che dà accesso alla sala d'onore.

Il palazzo del Rettorato, che fu indubbiamente l'edificio più rilevante dell'intero complesso, dimostrava somiglianze con un altro progetto rappresentativo di Ernesto Lapadula, quello del Palazzo della Civiltà Italiana realizzato per l'Esposizione Universale del 1942. Entrambi gli edifici monumentali, formati da parallelepipedi minimalisti e sviluppati su una pianta centrale quadrata, si ergevano su una piattaforma sollevata dal terreno ed erano accessibili da due lati opposti attraverso larghe scalinate accompagnate da sculture equestri. Nonostante le differenze volumetriche tra i due progetti definitivi, un disegno preliminare del Palazzo della Civiltà confermò che il punto di partenza di entrambi gli edifici fu quasi lo stesso. Diversamente da quello realizzato – e corretto da Marcello Piacentini – il

²⁸¹ *Ibidem.*

palazzo romano descritto nello schizzo fu caratterizzato da aperture a forma quadrata invece di arcate, e gli ingressi raggiunti dalle scalinate erano composti da un porticato, come nel progetto di Bratislava. Le due linee verticali che dividono la facciata principale in tre parti dimostravano ulteriormente un possibile ripensamento da parte di Lapadula per creare una volumetria simile a quella del palazzo del Rettorato.

3.2.2. *Progetto di Aldo Luchini e Giuseppe Pasqui*

Un altro progetto italiano che ricevette il premio in denaro fu quello degli architetti romani Aldo Luchini e Giuseppe Pasqui [FIG. 55]. Intitolato *Venustas*, la proposta dei progettisti italiani dimostrò un approccio più conservativo del castello rispetto agli altri progetti. L'edificio storico che veniva restaurato diventò il fulcro del progetto ed era raggiunto da una scalinata monumentale e lineare, che assomiglia a quella riportata nella proposta dai fratelli Lapadula. Tuttavia, diversamente da loro, Luchini e Pasqui dislocarono il complesso universitario collocando i singoli edifici a distanza tra loro. Questo approccio, tuttavia, creò difficoltà nel percepire il progetto come un'unica entità. La giuria, pur valutando positivamente l'integrazione dei singoli edifici nel paesaggio, criticò la limitata praticità del progetto, affermando che gli architetti si erano concentrati soprattutto sulla parte artistica piuttosto che su quella spaziale e funzionale²⁸². Nel volume della rivista di architettura dedicato al concorso, Giulio Roisecco definì il progetto di Luchini e Pasqui “elegante, sicuro e ricco di invenzione”, pur criticando l'eccessivo sviluppo in altezza delle cliniche, che entravano in concorrenza con l'edificio del rettorato²⁸³. Infine, aggiunse che forse il loro progetto avrebbe dovuto meritare una maggiore considerazione da parte della giuria²⁸⁴.

3.2.3. *Progetto di Cesare Perelli*

L'unico progetto italiano che non ricevette alcun tipo di premio o riconoscimento fu quello dell'architetto milanese Cesare Perelli. Sulla sua

²⁸² POJTEK, *Budúce univerzité mesto* cit., p. 8.

²⁸³ ROISECCO, *Vittorie dell'architettura italiana* cit., p. 10.

²⁸⁴ *Ibidem*.

proposta, con il motto *Accademia Istropolitana*, non esiste sufficiente documentazione. L'unico disegno riguardante questo progetto è la planimetria generale pubblicata nella rivista di architettura slovacca *Slovenský Staviteľ* [FIG. 56]²⁸⁵. Secondo questa pianta, la proposta del progettista italiano si sviluppava in due complessi compatti – quello del policlinico e quello dell'università – separati tra loro dalla quota. Questi complessi non prevedevano edifici solitari, ma due strutture uniche a pianta a scacchiera, che formavano così numerosi cortili interni.

²⁸⁵ *Medzinárodná sítaz* na cit., p. 284.

TABELLA 4: Gli esiti del concorso internazionale per la Città Universitaria di Bratislava.

N.	Progettista	Motto	Provenienza	Premio	Pr. in denaro
20	Ernesto & Attilio La Padula	<i>Hrad Bratislava 2</i>	Italia	II. Premio Ex-Aequo	100.000 Ks + 10.000 Ks
9	Wolfgang Draesel & Will Kreuer	<i>Klinik westwärts</i>	Germania	II. Premio Ex-Aequo	100.000 Ks
15	Emil Bellus	<i>Strieborný medzištvorec</i>	Slovacchia	III. Premio	60.000 Ks
10	H. Gilbert Schröder & H. Schnitzlein	<i>Largo</i>	Germania	IV. Premio	55.000 Ks
18	Aldo Luchini & Giuseppe Pasqui	<i>Venustas</i>	Italia	Acquisto	30.000 Ks
5	Hans & Wassili Luckhardt	<i>A-B-C</i>	Germania	Acquisto	20.000 Ks
7	Carl Kramer	<i>Hauptstadt am Strom</i>	Germania	Acquisto	15.000 Ks
2	Heinrich J. Roth & Max Werner Tornack	<i>Burg</i>	Germania	Acquisto	15.000 Ks
21	Josef Wentzler	<i>200.200</i>	Germania	Acquisto	15.000 Ks
14	?	<i>ARS</i>	?	–	–
16	Kurt Karl Persee	<i>Doppelkreuz</i>	Prot. Bohemia e Moravia (?)	–	–

N.	Progettista	Motto	Provenienza	Premio	Pr. in denaro
4	Rudolf Perco	<i>Radikal und Ideal</i>	Germania	–	–
23	Erich Duelli	<i>Die Burg</i>	Germania	–	–
3	?	<i>121212</i>	?	–	–
13	Engelhardt	<i>Skizzen</i>	Germania	–	–
6	Franz Stadler	<i>Turm der Tradition</i>	Germania	–	–
22	Theodor Suhnel	<i>Hochschul- Forum, Pressburg</i>	Germania	–	–
8	?	<i>Sachsenland</i>	?	–	–
24	Klaus Köppen	<i>Burgstadt</i>	Germania	–	–
12	Karl Rugel (?),	<i>Burgberg</i>	Germania	–	–
1	?	<i>Hochschulsta- dt Pressburg</i>	?	–	–
19	Cesare Perelli	<i>Academia Istropolitana</i>	Italia	–	–
17	?	<i>Znak znovuzroden- ia</i>	Slovacchia (?)	–	–
11	Franz Roeckle	<i>140.339</i>	Germania	–	–



FIG. 31: Wolfgang Draesel e Willi Kreuer, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 6.



FIG. 32: Emil Bellus, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 5.



FIG. 33: Gilbert Schröder e A. Schnitzlein, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 6.



FIG. 34: Carl Cramer, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 8.



FIG. 35: Hans & Wassili Luckhardt, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 7.



FIG. 36: Heinrich Roth e Max-Werner Tornack, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 8.



FIG. 37: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, fotomontaggio, vista dal centro città, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 38: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, 1940-1942. In AL, sc. 6



FIG. 39: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 40: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria generale, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 41: Attilio ed Ernesto Lapidula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, fotomontaggio, dettaglio del Rettorato, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 42: Attilio ed Ernesto Lapidula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, fotomontaggio, dettaglio, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 43: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, dettaglio del Rettorato, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 44: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, dettaglio, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 45: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, dettaglio, 1940-1942. In AL, sc. 6.

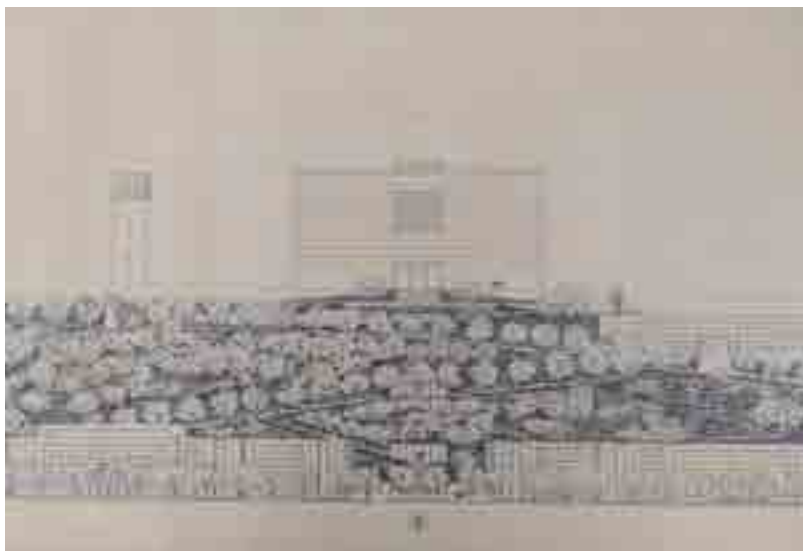


FIG. 46: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, prospetto verso il Danubio, 1940-1942. In AL, sc. 6.

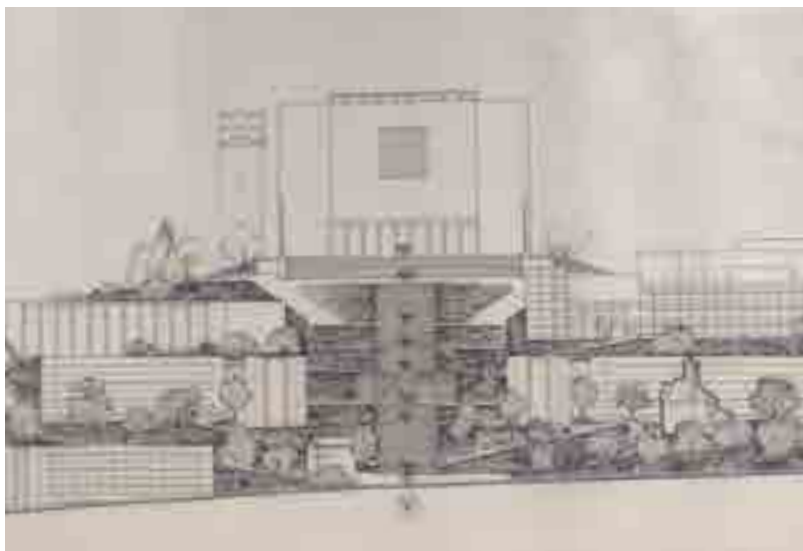


FIG. 47: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, prospetto verso Via Zidovska, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 48: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, il Rettorato, vista prospettica, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 49: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, il Rettorato, planimetria D-D, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 50: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, il Rettorato, prospetto ovest, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 51: Ernesto Lapadula, schizzo per il Palazzo della Civiltà Italiana, non datato, In AL.

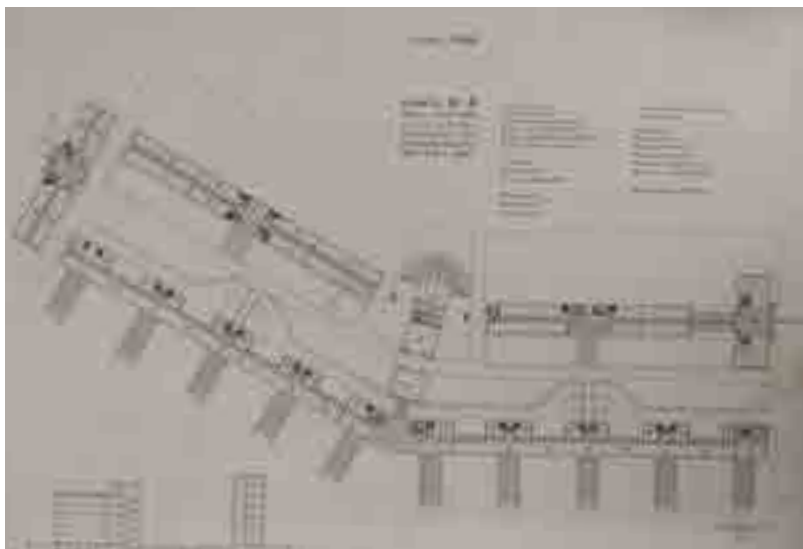


FIG. 52: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, 1940-1942. In AL, sc. 6

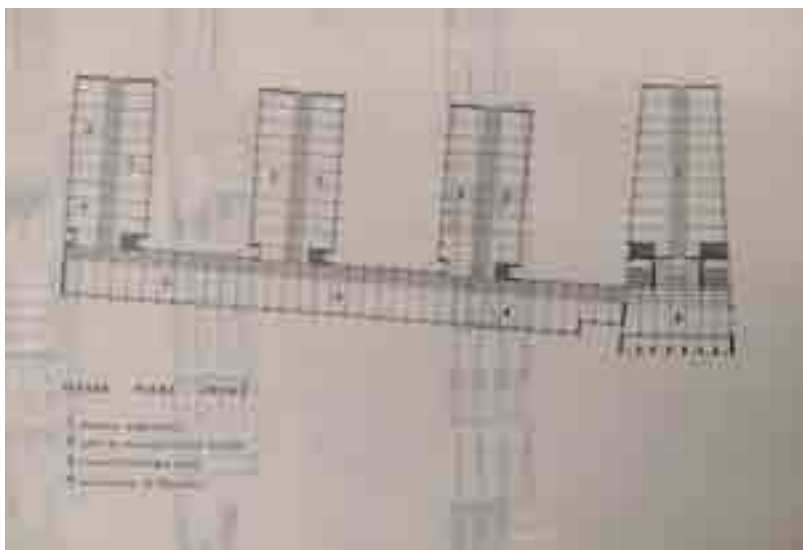


FIG. 53: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria della facoltà di filosofia, 1940-1942. In AL, sc. 6.

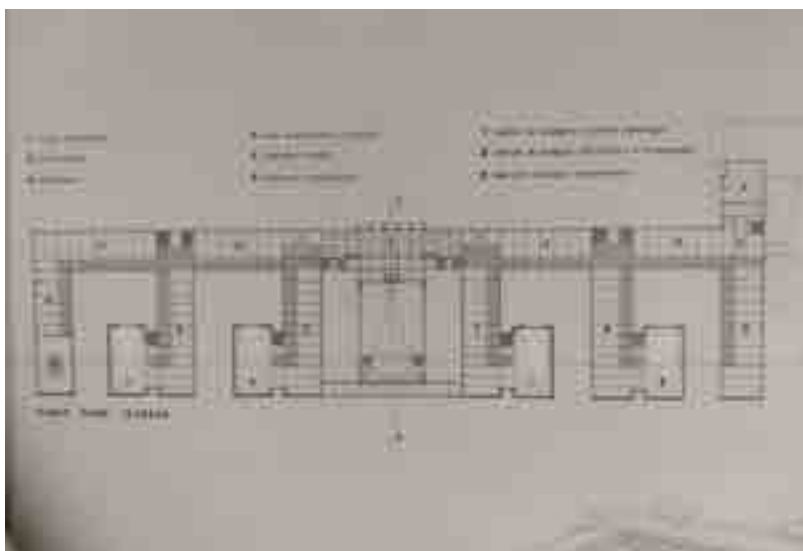


FIG. 54: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria dell'istituto delle belle arti, 1940-1942. In AL, sc. 6.



FIG. 55: Aldo Luchini e Giuseppe Pasqui, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 7.



FIG. 56: Cesare Perelli, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria generale, 1940-1942. In «Slovenský Staviteľ», XII, n. 9-10, settembre-ottobre 1942, p. 284. .

3.3. BRATISLAVA II: IL CONCORSO PER IL COMPLESSO MINISTERIALE SLOVACCO (1942-43)

La riqualificazione e la ridestinazione di *Námestie slobody* (Piazza dell'Indipendenza) fu una delle questioni urbanistiche di Bratislava che rimase irrisolta per molti decenni. La zona, situata al confine nord della città storica, un tempo era conosciuta come *Firšnal* e ospitava i giardini dell'arcivescovado. Quando fu convertita in piazza negli anni Venti, l'area non riuscì a diventare un vero e proprio spazio urbano funzionante. Circondata dalle baracche militari e dal gasdotto della città, *Námestie* rimase un'area completamente vuota e trascurata, utilizzata occasionalmente per esercitazioni e parate militari, nonché per mercati aperti e fiere non permanenti²⁸⁶. A causa della sua grandezza e incuria, i cittadini la denominarono "Sahara"²⁸⁷. Nel 1929 la Prima Repubblica Cecoslovacca tenne due concorsi, al fine di integrare l'area nel tessuto urbano e trasformarla in un simbolo politico dello stato. Tuttavia, questi sforzi non si concretizzarono soprattutto a causa della situazione economica nazionale provocata dalla Grande Depressione²⁸⁸.

Con la caduta della Cecoslovacchia e la fondazione del regime fascista di Tiso, la riqualificazione di *Námestie slobody* riacquistò importanza. Anche il nuovo governo filonazista colse l'occasione per trasformare la piazza in un simbolo che rappresentasse i nuovi ideali della nuova Slovacchia. Infatti, le autorità, prima di tenere un concorso internazionale per l'area del castello, considerarono di collocare la città universitaria proprio in questa zona. Con la decisione di trasformare *Podhradie* nel centro accademico della capitale, *Námestie slobody* venne destinata a ospitare il nuovo complesso governativo composto dai nuovi ministeri e gli uffici del Partito del Popolo di Tiso e del Partito Nazionalsocialista Tedesco²⁸⁹. Per questo motivo, il Ministero dei Trasporti e Lavori Pubblici, l'ente governativo che aveva gestito anche il primo concorso, bandì verso la metà del 1942, una nuova

²⁸⁶ M. POTOVAR, *Námestie slobody v Bratislave: kontinuita a premeny architektonických stratégií*, in *Moderné a/alebo totalitné v architektúre 20. storočia na Slovensku*, a cura di H. MORAVČÍKOVÁ, Slovart, Bratislava 2013, p. 157.

²⁸⁷ V. POJTEK, *Budujeme Vládnú štvrť v Bratislave*, in «Elán», XIV, n. 1, settembre 1943, pp. 4–6.

²⁸⁸ POTOVAR, *Námestie slobody v Bratislave* cit., p. 158.

²⁸⁹ POJTEK, *Budujeme Vládnú štvrť v Bratislave* cit., p. 5.

competizione architettonica a numero chiuso. Oltre agli edifici destinati agli organi del governo, il ministero chiese agli architetti di progettare due monumenti, uno dedicato ai militi ignoti e l'altro ad Andrej Hlinka, il presbitero cattolico e il fondatore del Partito Popolare Slovacco²⁹⁰. Il bando richiedeva inoltre un'area destinata alla piazza dove potessero essere realizzati comizi e manifestazioni per celebrare il nuovo regime. Le autorità slovacche richiesero infine ai progettisti di non demolire il Palazzo Arcivescovile d'Estate (*Letný arcibiskupský palác*), che si trova nelle adiacenze dell'area di progetto, ma di incorporarlo nel nuovo complesso governativo.

Nonostante l'insuccesso avuto nel precedente concorso per la città universitaria, il ministero decise comunque di rendere internazionale anche il concorso per il complesso ministeriale. Il governo di Tiso, tuttavia, per questa occasione, cercò di evitare le stesse problematiche organizzative e diplomatiche incontrate durante la competizione precedente. Pertanto, optò per bandire un concorso aperto solo ai progettisti invitati dal ministero. In questo modo, le autorità slovacche probabilmente ipotizzavano di tenere sotto controllo l'influenza dei suoi alleati, soprattutto quella tedesca, pur mantenendo anche buoni rapporti diplomatici con essi.

La repubblica slovacca vide il nuovo concorso anche come un'ulteriore opportunità per la definizione del linguaggio architettonico del regime. Gli ostacoli paesaggistici e storici incontrati nel concorso precedente, per il complesso accademico della capitale, non permisero ai progettisti di sviluppare liberamente una nuova architettura monumentale che avrebbe dovuto rappresentare il potere del nuovo stato. Invece, queste inconvenienze non si presentarono nella nuova area di progetto. *Namestie slobody*, essendo un'area senza certa destinazione d'uso e da tempo trascurata, offriva agli architetti partecipanti la possibilità di proporre delle soluzioni con una libertà progettuale quasi assoluta.

Con la definizione dell'area e i dettagli del complesso, il ministero decise di contattare per la partecipazione al concorso sette studi di architettura. Anche in questo caso, la commissione giudicatrice decise di tenere conto dell'“arianità” dei progettisti e di accontentare i loro alleati, italiani e tedeschi. Tra i sette studi di architettura invitati al concorso, solo

²⁹⁰ *Ivi*, p. 4

quattro — due locali e due stranieri — presentarono progetti. Mentre gli architetti slovacchi Eugen Barta, Milan Harminc ed Emil Bellus, premiato con il terzo posto nel concorso precedente, non parteciparono alla competizione, Josef Gočár da Praga e il gruppo formato dagli architetti slovacchi Eugen Kramár e Štefan Lukačovič costituivano i due gruppi locali. Nonostante il governo non permettesse agli architetti cechi di lavorare nel territorio della nuova repubblica, Gočár riuscì a partecipare al concorso grazie alle sue origini slovacche. L'architetto, inoltre, aveva già partecipato a uno dei concorsi tenuti nel 1929 per la sistemazione della stessa area. Adalberto Libera, che fu membro della giuria nel concorso precedente, insieme a Ernesto La Padula, il "vincitore" dello stesso concorso, formò il gruppo che rappresentava il Regno d'Italia. L'ufficio viennese, composto dagli architetti Siegfried Theiss, Hans Jaksch e Werner Theiss, rappresentava invece la Germania di Hitler.

La gara si concluse il 1° marzo 1943, come dichiarato dal bando. La giuria, composta da alcuni membri del concorso precedente, tra cui Vladimír Pojtek, Stefan Fajnor e Franz Wimmer, si riunì dal 15 al 21 giugno. La commissione giudicò i quattro progetti secondo gli otto criteri già prestabiliti, tra cui la viabilità, gli spazi verdi, la disposizione degli edifici singoli in relazione ai monumenti, l'efficienza finanziaria in termini di utilizzo del terreno e la disposizione.

Alla fine del periodo di valutazione, la giuria pubblicò gli esiti definitivi. I risultati trovarono spazio nella rivista dell'ordine degli ingegneri slovacchi *Technický obzor slovenský*²⁹¹ e, come nel precedente concorso, anche nella rivista *Elán* con un articolo di Pojtek²⁹². Tuttavia, diversamente dal concorso precedente, stavolta la commissione decise di assegnare un primo premio. Il progetto di Josef Gočár risultò vincitore e il progettista cecoslovacco ricevette il premio di denaro corrispondente a 70.000 Ks²⁹³. Tuttavia, l'approccio diplomatico verso i progetti degli architetti provenienti dall'Italia e dalla Germania non cambiò. Anche stavolta gli architetti italiani e tedeschi vennero premiati e condivisero il secondo posto ricevendo ognuno

²⁹¹ *Súťažné návrhy Vládnej štvrti v Bratislave*, in «Technický obzor slovenský», ottobre 1943, pp. 141-150.

²⁹² POJTEK, *Budujeme Vládnu štvrt' v Bratislave* cit.

²⁹³ *Súťažné návrhy Vládnej* cit. pp. 147-149

un premio di denaro di 60.000 Ks²⁹⁴. Sebbene arrivino all'ultimo posto, anche gli architetti slovacchi Kramár e Lukocovic ricevettero un premio di denaro corrispondente a 50.000 Ks²⁹⁵.

Anche se parteciparono solamente quattro progetti al concorso, le proposte dimostrarono una grande varietà dal punto di vista stilistico e formale. Il concorso diventò il terreno per una gara tra il razionalismo italiano, il neoclassicismo tedesco e il funzionalismo cecoslovacco, che vide vincitore proprio quest'ultimo. Il progetto vincitore di Gočár, formato da semplici volumi cubici e con una piazza più ridotta rispetto alle altre proposte, rappresentò un linguaggio architettonico universale evitando ogni tipo di regionalismo. La giuria premiò soprattutto la fattibilità economica e la praticità del complesso ministeriale dell'architetto cecoslovacco. Il progetto di Kramár e Lukoviči, invece, giudicato dalla commissione per essere inadatto per un centro governativo e privo di fantasia, era caratterizzato da un edificio principale a forma di arco che divideva la *Namestie Slobody* in due parti. La parte più grande della piazza, a forma ellittica, creava un'area rappresentativa circondata da un lato dal nuovo complesso e dall'altro lato dal Palazzo Arcivescovile. Gli uffici amministrativi, invece, erano collocati nella zona posteriore, cioè dietro l'edificio principale. La commissione giudicò inadeguata anche la forma curvilinea della struttura centrale per la collocazione degli altri singoli edifici. Nonostante le critiche, il progetto degli architetti slovacchi fu l'unica proposta che non modificò notevolmente l'infrastruttura esistente.

Oltre a essere una chiara dimostrazione della *germanicità*, il progetto dello studio viennese prevedeva molte più demolizioni degli edifici esistenti rispetto agli altri progetti. Infatti, la proposta suggeriva di trasferire la stazione ferroviaria esistente in un altro punto della città e di demolire una parte del tessuto urbano adiacente all'area di progetto, per rendere il progetto più simmetrico e per adattare la viabilità secondo la composizione architettonica. Il progetto, ispirato dai *Gauforum*²⁹⁶, dimostrò un approccio invasivo verso la capitale slovacca, sia dal punto di vista stilistico sia dal punto di vista della fattibilità. Formato da una planimetria generale molto regolare

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 144-146.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 144.

²⁹⁶ NEMEC, *Die Ökonomisierung des Raums* cit., p. 335.

e quadrata, la proposta dei progettisti tedeschi, attraverso un linguaggio classicista speeriano, aveva l'intenzione di costruire un centro governativo della Germania imperiale nel territorio del suo "alleato". La piazza, mantenuta il più grande possibile e affacciata sia dall'edificio del Partito Popolare Slovacco sia da quello del Partito Nazionalsocialista Tedesco, fu progettata con l'intenzione di ospitare raduni ispirati a quelli di Norimberga.

3.3.1. *Progetto di Adalberto Libera ed Ernesto Lapadula*

Il progetto di Libera e Lapadula suggeriva una soluzione composta da blocchi cubici di diverse altezze, caratterizzati da una fitta griglia di finestre e semplici colonnati. Come nella proposta dello studio viennese, il complesso progettato dagli italiani incornicia la piazza su tre lati. Il Palazzo Arcivescovile d'Estate e il giardino pubblico che lo circonda delineano invece il quarto lato, cioè quello occidentale della *Namestie*. In questa porzione della piazza, Libera e La Padula risolvono il leggero rialzamento della quota inserendo una cordonata lunga tutto il lato, creando così una tribuna da sfruttare durante i raduni. Gli architetti giocarono con l'altezza dei singoli edifici per creare una gerarchia tra le diverse parti del complesso. Inserirono l'edificio più monumentale, quello del Partito Popolare Slovacco, formato da un blocco rettangolare alto 15 piani, sul lato nordorientale della piazza [FIG. 63]. Questo palazzo, che avrebbe dovuto ospitare la sala dei gerarchi ed altre funzioni più rappresentative del nuovo regime, era dotato anche di una grande balconata da utilizzare durante le manifestazioni. Dietro al palazzo era collocata una struttura più bassa che si sviluppava orizzontalmente verso nord ovest, oltre i confini della piazza. Accessibile sempre dall'edificio principale del partito, questa parte del complesso ospitava funzioni sia rappresentative che governative, come le sale del parlamento, delle esposizioni e delle feste. Il lato sud-est della piazza era delineato da un altro blocco uniforme, alto 8 piani e lungo 300 metri [FIG. 64]. Dedicato agli uffici dei quattro ministeri e caratterizzato da un portico e sette statue equestri, l'edificio dava accesso ai blocchi secondari che erano collocati dietro. Il bordo sud-ovest della piazza era invece chiuso da un altro edificio unico, quello del Partito Nazionalsocialista Tedesco, che si ergeva anche oltre i confini della piazza, seguendo la strada che conduceva verso est [FIG. 65]. È interessante notare che,

nella gerarchia creata tramite le altezze, gli architetti italiani dedicarono alle autorità tedesche l'edificio più basso della piazza.

Nonostante la giuria riconoscesse il valore artistico del progetto italiano, giudicò che fosse inadeguato per la realizzazione. Secondo Pojtek, la proposta di Libera e La Padula, come quella austriaca, richiedeva il risanamento di una grande area e questo poteva risultare molto costoso a causa della procedura di esproprio. Inoltre, Pojtek criticò la “spigolosità” del progetto, ritenendolo non adatto al carattere curvilineo del paesaggio collinare circostante²⁹⁷.

La proposta definitiva consegnata dagli architetti romani alla commissione del concorso dimostrò molte analogie con i progetti precedenti di Libera. La collocazione degli edifici a pettine per creare una gerarchia tra quelli principali e secondari è un netto riferimento al quartiere INCIS sulla via Imperiale a Roma. Progettato nel 1940 insieme a Eugenio Montuori, Giuseppe Vaccaro e Mario De Renzi e mai realizzato, il complesso residenziale prevedeva una grandiosa riqualificazione urbana e si sviluppava attorno a una piazza monumentale, come nella proposta per la capitale slovacca. Un altro progetto romano di Libera che dimostrò somiglianze planimetriche e formali fu quello per il Palazzo del Littorio su viale Aventino, progettato nel 1937 sempre con De Renzi e Vaccaro. La pianta trapezoidale dei livelli di accesso e il ritmo regolare delle finestre e delle aperture sulle facciate, sono elementi che si ripetono anche nel progetto di Bratislava. Come nel concorso precedente per la città universitaria della capitale slovacca, gli architetti italiani anche in questo caso riutilizzarono i loro progetti romani più rappresentativi e monumentali ma non realizzati, adattandoli alle esigenze richieste dal nuovo concorso.

Libera e La Padula, prima di giungere a una proposta definitiva, progettaronò altre otto soluzioni [FIGG. 69-76]. In queste proposte preliminari, sviluppate solamente a scala urbanistica, i progettisti provarono diverse collocazioni e raggruppamenti per i singoli edifici. Inoltre, sperimentarono varie forme per la piazza e diverse soluzioni per la distribuzione delle arterie. Queste proposte dimostrarono ulteriormente le somiglianze con i progetti realizzati per Roma, soprattutto con quello per il

²⁹⁷ POJTEK, *Budujeme Vládnú štvrť* cit., p.8

quartiere INCIS. Un punto comune che unisce tutte queste proposte è l'approccio progettuale verso il palazzo dell'Arcivescovo d'estate. L'edificio barocco, di rilevanza storica e architettonica, in ogni soluzione proposta dagli architetti, viene valorizzato come una parte integrata del progetto e delinea il lato occidentale della *Namesťe Slobody*.

Un dettaglio piccolo ma significativo da notare nei disegni di Libera e La Padula è la silhouette del castello di Bratislava che appare dietro il palazzo dell'Arcivescovo [FIG. 67]. Nelle prospettive realistiche che dipingono il lato occidentale della piazza, i progettisti romani preferirono aggiungere il castello nella sua forma attuale di rovina, invece della loro proposta progettata per il concorso precedente tenuto per la città universitaria.



FIG. 57: Josef Gočár, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In «Elán», XIV, n. 1, settembre 1943, p. 1.



FIG. 58: Siegfried Theiss, Hans Jaksch e Werner Theiss, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In «Elán», XIV, n. 1, settembre 1943, p. 6.



FIG. 59: Eugen Kramár e Štefan Lukačovič, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In «Elán», XIV, n. 1, settembre 1943, p. 7.

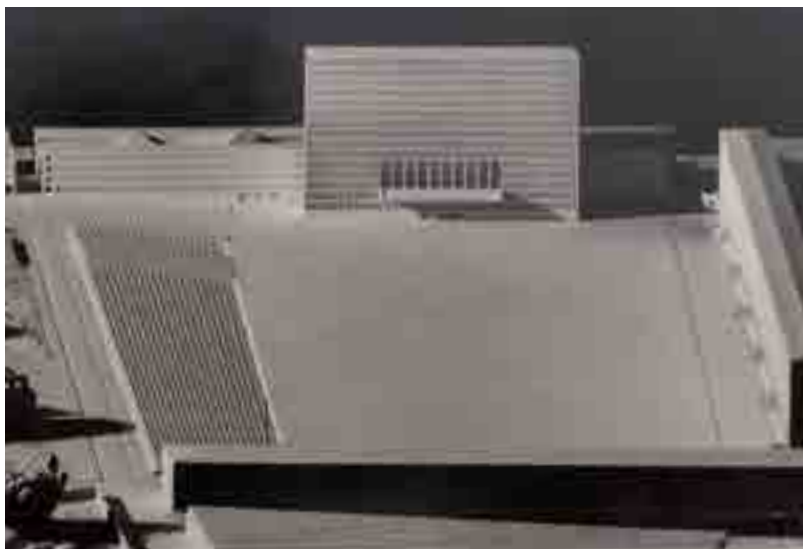


FIG. 60: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In *AL*, sc. 7-8.

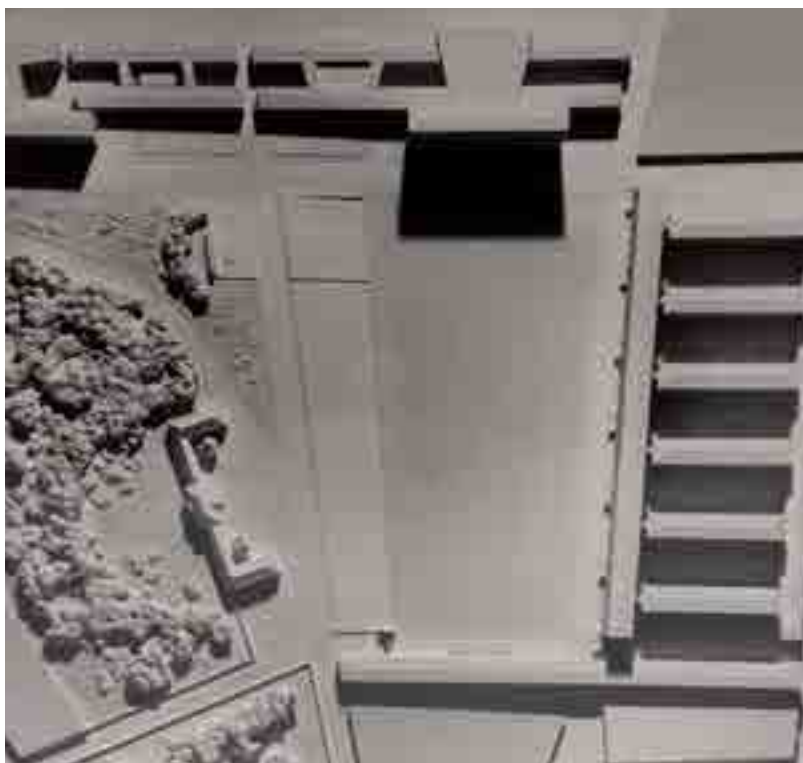


FIG. 61: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In *AL*, sc. 7-8.



FIG. 62: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In *AL*, sc. 7-8.



FIG. 63: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, edificio del Partito del Popolo Slovacco, vista prospettica, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.



FIG. 64: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, edificio dei ministeri, vista prospettica, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.



FIG. 65: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, edificio del Partito Nazionalsocialista Tedesco, vista prospettica, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.



FIG. 66: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, vista prospettica della tribuna e del Palazzo Arcivescovile d'Estate, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.



FIG. 67: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, vista prospettica della piazza, dettaglio del Castello di Bratislava, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

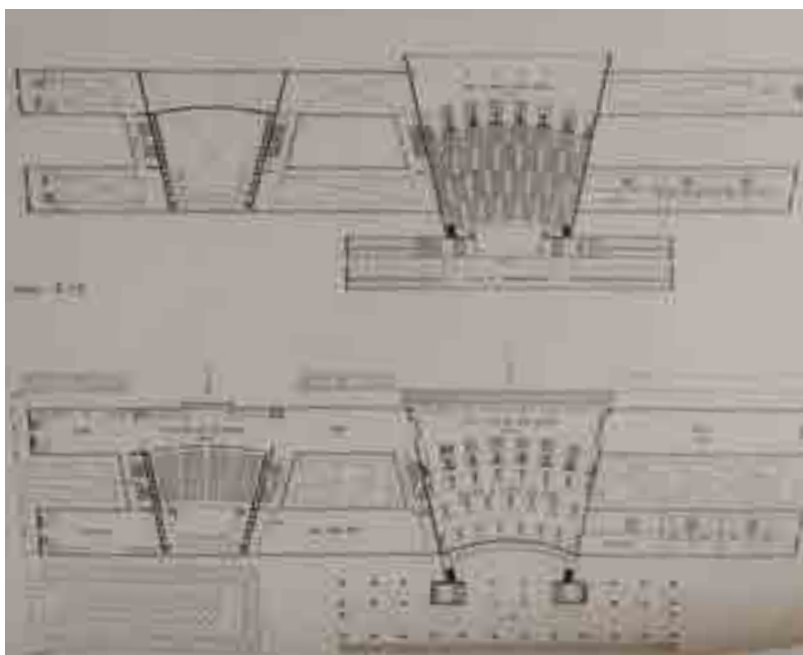
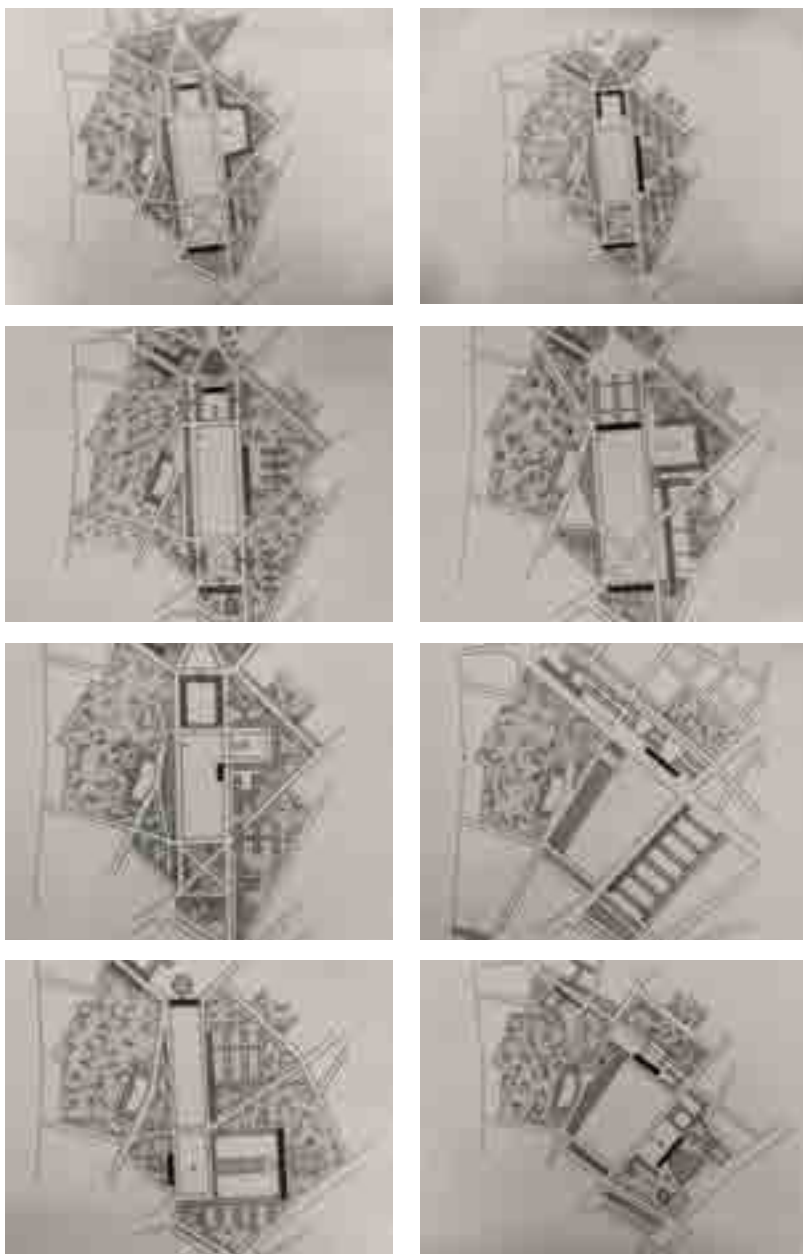


FIG. 68: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, edificio del Partito del Popolo Slovacco, planimetrie, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.



FIGG. 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75 & 76: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, studi preliminari della planimetria generale, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

3.4. ANKARA: IL CONCORSO PER IL MAUSOLEO DI MUSTAFA KEMAL ATATÜRK (1941-42)

Il 10 novembre 1938, il fondatore della repubblica turca Mustafa Kemal Atatürk morì al Palazzo di Dolmabahçe a Istanbul. Da lungo tempo malato, lo statista turco aveva trascorso i suoi ultimi anni in questa dimora imperiale in stile barocco ottomano. Subito dopo la sua morte, nella Grande Sale delle Cerimonie venne allestito un catafalco temporaneo, dove la bara del leader venne esposta al pubblico dal 16 al 19 novembre²⁹⁸. Solo tre giorni dopo il suo decesso, il governo annunciò l'intenzione di costruire un mausoleo in onore del fondatore della repubblica²⁹⁹. Nel frattempo, ad Ankara iniziarono i preparativi del funerale ufficiale, programmato per il 21 dello stesso mese.

La nuova capitale del paese divenne la sede ovvia sia per celebrare il funerale sia per ospitare il mausoleo dello statista. Storicamente un insediamento di modeste dimensioni, con la fondazione della Repubblica nel 1923 e la successiva proclamazione come capoluogo, la città anatolica crebbe esponenzialmente, e assunse un ruolo simbolico nel rappresentare il nuovo regime. Istanbul, che nel corso della sua storia costituì il centro politico, economico e culturale di diversi imperi, venne così messa in secondo piano, per rendere visibile la rottura dal passato monarchico. La Repubblica kemalista, per proiettare i principi di laicità e modernità al popolo, designò Ankara come un luogo di sperimentazione. Attraverso numerosi interventi urbanistici e architettonici, trasformò la città in un simbolo concreto del

²⁹⁸ *Atatürk'ün aziz naaşları yarın ziyaret edilecek*, in «Akşam», 15 novembre 1938, pp. 1, 7.

²⁹⁹ Riguardo il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk, si veda A. BATUR, M. SPEIDEL (a cura di), *Thinking for Atatürk: Two Works: The Catafalque and Anıtkabir: Two Architects*, Bruno Taut and Emin Onat, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul 1998; C. WILSON, *Representing National Identity and Memory in the Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 68, n. 2, giugno 2009, pp. 224-253; T. BORAN, *Anıtkabir'in İnşası (1938-1953)*, AFT, Ankara 2012; WILSON, *Beyond Anıtkabir: The funerary architecture of Atatürk: The construction and maintenance of national memory*, Routledge, New York 2016; M. GIACOMELLI, *The Italian Participation in the Competition for Atatürk's Mausoleum in Ankara*, in *Italian architects and builders in the Ottoman empire and modern Turkey: Design across borders*, a cura di E. GODOLI, P. GIRARDELLI, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2019.

nuovo periodo³⁰⁰. In questo processo, gli architetti provenienti dai paesi germanofoni ricoprirono un ruolo cruciale³⁰¹. Infatti, fin da subito dopo la morte di Atatürk, gli architetti tedeschi divennero protagonisti nel processo di progettazione del catafalco funerario e del successivo mausoleo. Il governo turco, qualche giorno dopo il decesso del fondatore della Repubblica, incaricò Bruno Taut della realizzazione di queste strutture. Nel frattempo, Martin Elsaesser, un altro architetto tedesco esule in Turchia, realizzò un progetto precedente a quello ideato da Taut, che venne però rifiutato³⁰².

Esiliato nel 1933 dalla Germania nazista, Taut trovò inizialmente rifugio in Giappone e, dopo tre anni, si trasferì in Turchia, dove acquisì rapidamente fama in ambito architettonico e accademico³⁰³. Nei suoi anni trascorsi nella giovane repubblica, l'architetto tedesco guadagnò la fiducia del leader turco e venne nominato preside del Dipartimento di Architettura all'Accademia di Belle Arti di Istanbul (*İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi*), dopo le dimissioni di Ernst Egli da tale incarico. Oltre al suo ruolo burocratico e accademico, realizzò anche numerosi progetti, tra cui la sua iconica casa sul Bosforo, l'edificio della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Ankara, il Liceo Scientifico di Trebisonda e il Liceo Atatürk ad Ankara³⁰⁴.

Il 14 novembre 1938, dopo una lunga notte di lavoro, Taut completò il progetto del catafalco con la collaborazione degli architetti Ernest

³⁰⁰ Per le attività architettoniche e urbanistiche ad Ankara nel primo periodo repubblicano, si veda A. CENGİZKAN, N. M. CENGİZKAN, *The Construction of a New City: Ankara 1923-1933*, Koç Üniversitesi, İstanbul 2022.

³⁰¹ Per le attività degli architetti tedeschi, austriaci e svizzeri in Turchia nel primo periodo repubblicano, si veda B. NICOLAI, *Moderne und Exil - Deutschsprachige Architekten in der Türkei, 1925-1955*, Verlag für Bauwesen, Berlin 1998; L. ALPAGUT, A. WAGNER (a cura di), *Bir başkentin oluşumu: Avusturyalı, Alman ve İsviçreli mimarların Ankara'daki izleri - Das Werden einer Hauptstadt: Spuren deutschsprachiger Architekten in Ankara*, Goethe Institut, Ankara 2001.

³⁰² WILSON, *Representing National Identity* cit., p. 227.

³⁰³ Riguardo l'attività di Bruno Taut in Turchia, si veda P. ARDIZZOLA, *La linea eterodossa di Bruno Taut in Turchia, ovvero una possibile conciliazione fra tradizione e modernità*, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2010; E. AKCAN, B. NICOLAI, *Building in Exile - Bruno Taut: Turkey 1936-1938*, Niggli, Salenstein 2022.

³⁰⁴ ARDIZZOLA, *La linea eterodossa* cit. Ivi, p. 42.

Mundt e Alfred Runge³⁰⁵. Tra il 17 e il 19 novembre, il progetto venne realizzato sotto la supervisione dell'architetto turco Mahmut Bilen nella piazza situata di fronte al parlamento³⁰⁶. La scelta dell'area del progetto fu significativa tanto quanto il catafalco stesso: L'edificio del parlamento, realizzato dall'architetto Vedat Tek nel 1923 in stile neoclassico turco, fu un simbolo della repubblica laica e moderna fondata da Atatürk, la quale contrastava con il passato imperiale e religioso del paese. In linea a questo concetto, infatti, il catafalco di Taut, privo di ogni simbolo islamico, simulò un funerale secolare e all'occidentale. Il progetto dell'architetto tedesco era caratterizzato da sei colonne – le quattro più alte al centro, le due più basse ai due lati – che rappresentavano i sei pilastri del *kemalismo*. La bara del leader, coperta dalla bandiera nazionale, venne collocata su una piattaforma a gradino e fu posizionata al centro geometrico del progetto. Nonostante la semplicità della struttura, l'imponente scenografia ideata da Taut riuscì a nascondere l'intera facciata del parlamento, grazie anche agli elementi non architettonici di allestimento come bandiere e ghirlande.

In un contesto architettonico fortemente influenzato dagli storicismi, la decisione di affidare l'incarico della realizzazione del catafalco funerario a Bruno Taut rappresentò una scelta ambigua. Taut adottò un approccio notevolmente distinto rispetto alla linea architettonica nazionalista dell'epoca, e abbracciò i regionalismi con cautela. Sottolineò che un'imitazione superficiale della tradizione poteva portare a un nazionalismo distorto e romanzista, causando una produzione di *arte kitsch*³⁰⁷. Tuttavia, la missione turca di Taut si interruppe bruscamente. Il 24 dicembre 1938, a quasi un mese dalla scomparsa di Atatürk e dalla realizzazione del catafalco funerario, l'architetto tedesco morì inaspettatamente. La sua scomparsa sancì in modo netto anche la fine di una possibile seconda linea architettonica, lontana dagli storicismi e classicismi spogliati, che avrebbe potrebbe essere adottata dallo stato turco come espressione architettonica nazionale. In seguito, la scena architettonica del paese entrò sotto il completo dominio dello stile nazionalistico, che nei decenni a seguire prenderà il nome di

³⁰⁵ ID. *Bruno Taut, metteur en scene del catafalco di Mustafa Kemal Atatürk*, in «IN_BO», vol. 8, n. 12, dicembre 2017, p. 155.

³⁰⁶ WILSON, *Representing National Identity* cit., p. 227.

³⁰⁷ B. TAUT, *Türk Evi, Sinan, Ankara*, in «Her Ay», n. 2, 1938, pp. 93-98.

*Secondo Movimento dell'Architettura Nazionale (İkinci Milli Mimari Akımı)*³⁰⁸. Agli inizi degli anni Quaranta, Sedad Hakkı Eldem, uno degli architetti più rilevanti nel panorama nazionale, consolidò le caratteristiche di questo linguaggio architettonico attraverso il suo articolo/manifesto pubblicato sulla rivista *Arkitekt*³⁰⁹. Sebbene non siano aderenti al nazismo, i numerosi architetti esuli provenienti dai paesi di lingua tedesca, contribuirono alla nascita di questo nuovo stile nazionalista attraverso i loro progetti e le loro attività accademiche tramite le università turche. Inoltre, l'atmosfera politica globale giocò un ruolo decisivo nel cementare questo nuovo linguaggio. Nonostante la repubblica cercò di seguire ufficialmente una linea neutrale, le ideologie autoritarie che stavano già marciando in Germania e in Italia da molti anni trovarono un terreno fertile nell'ambito accademico e politico anatolico. In questo nuovo contesto culturale emerso all'alba della Seconda guerra mondiale, le autorità decisero di bandire un concorso al fine di realizzare un mausoleo che fosse degno di ospitare la salma del *padre dei turchi*.

Il 27 novembre 1938, a quasi venti giorni dal decesso di Atatürk, i giornali riportarono che una volta identificato il sito di costruzione del mausoleo, sarebbe stato indetto un concorso internazionale tra architetti locali e stranieri. Il 29 novembre, il nuovo eletto primo ministro Celal Bayar annunciò la decisione di formare una commissione speciale al fine di identificare il luogo più consono all'opera³¹⁰. La commissione costituita da burocrati di alto livello, provenienti dai diversi ministeri, decise di richiedere il parere di esperti accademici stranieri che stavano lavorando sul suolo turco. Tra il 16 e il 20 dicembre dello stesso anno, gli esperti; tra cui Clemens

³⁰⁸ Riguardo l'architettura in Turchia durante il primo periodo repubblicano si veda M. SÖZEN, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1984; S. BOZDOĞAN, *Modernizm ve Ulusun İnşası. Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde mimari kültür*, Metis, Istanbul 2001; I. ASLANOĞLU, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara 2001; R. HOLOD, A. EVİN, S. ÖZKAN (a cura di), *Modern Turkish Architecture 1900-1980*, Chamber of Architects of Turkey, Ankara 2005; A. BATUR, *A concise history: Architecture in Turkey during the 20th Century*, Chamber of Architects of Turkey, Istanbul 2005.

³⁰⁹ Si veda S.H. ELDEM, *Yerli mimariye doğru*, in «Arkitekt», n. 111-112, marzo 1940, pp. 69-74.

³¹⁰ *Parti grubu dün toplandı. Ebedi Şefimiz için yapılacak Anıt-kabir*, in «Cumhuriyet», 30 novembre 1938, p. 1.

Holzmeister, Hermann Jansen, Rudolf Belling, Henri Prost e Bruno Taut – qualche giorno prima della sua morte –; presentarono il loro rapporto alla commissione, concordando sull'idea di costruire il mausoleo nell'area di *Çankaya*, dove si trovava la dimora del Presidente della Repubblica³¹¹. Il Consiglio dei ministri decise di inviare il rapporto finale al gruppo parlamentare del Partito Popolare Repubblicano. Il 3 gennaio 1939, il partito formò una nuova commissione di 15 deputati per esaminare il rapporto stilato dagli esperti. I membri decisero quindi di valutare i siti suggeriti dagli accademici stranieri facendo un sopralluogo. Il deputato Mithat Aydın propose la collina di *Rasattepe* come luogo più adatto per la costruzione del mausoleo, evidenziando la sua dominante vista panoramica su Ankara, identificabile da ogni quartiere della città³¹². Tuttavia, questa proposta divise sia la commissione che il parlamento tra i sostenitori di *Çankaya* e quelli di *Rasattepe*. A seguito delle diverse discussioni, il 17 gennaio 1939, la proposta di *Rasattepe* venne votata e, seppur con un ristretto margine, venne accettata dal gruppo parlamentare³¹³. Nonostante la decisione approvata definitivamente, le discussioni pubbliche sul luogo del progetto continuarono.

Collocata fuori dall'area urbanizzata della città, la località di *Rasattepe* prendeva il suo nome da un piccolo osservatorio meteorologico situato in cima della collina. Nonostante sembrasse una formazione naturale, la collina in realtà era un tumulo artificiale che faceva parte di un sistema delle necropoli, risalente al periodo frigio. Le autorità turche prima di livellare il terreno per la costruzione del mausoleo, decisero di attuare una missione archeologica in questa zona conosciuta anche con il nome di *Beştepe*. Gli scavi cominciarono il 1° luglio 1945 sotto la direzione dell'Istituto della Storia Turca e si protrassero per venti giorni³¹⁴. Alla fine della missione, nell'area adibita al futuro monumento furono scoperte due tombe frigie risalenti all'VIII secolo a.C.³¹⁵.

³¹¹ WILSON, *Representing National Identity* cit., p. 229.

³¹² BORAN, *Anıtkabir'in İnşa Edildiği Rasattepe'nin Tespit Edilme Süreci ve Morfolojik Değişim*, in «Idealkent», vol. 2, n. 4, p. 158. (148-173).

³¹³ *Ivi*, p. 161.

³¹⁴ *Ivi*, p. 162.

³¹⁵ *Ibidem*.

La notizia della possibilità di indire un concorso di carattere internazionale suscitò fin da subito una forte reazione nella comunità intellettuale e artistica turca. Numerosi architetti e associazioni culturali si opposero all'idea di coinvolgere architetti stranieri nella realizzazione del mausoleo. L'Associazione Turca degli Architetti sosteneva infatti che il mausoleo avrebbe dovuto essere costruito solamente da artisti e architetti locali. D'altra parte, le legazioni e gli architetti stranieri manifestarono immediatamente il loro interesse per il concorso. Fin dalla pubblicazione del primo annuncio da parte della stampa locale, l'Ambasciata Italiana ad Ankara cominciò a monitorare la situazione e inviare regolarmente i rapporti riguardanti il concorso alla Farnesina.

Nonostante le reazioni pubbliche e le condizioni belliche, il 1º marzo 1941 la commissione emise l'annuncio ufficiale per un concorso di architettura a livello internazionale al fine di realizzare il mausoleo di Atatürk, ormai conosciuto dal pubblico semplicemente con il nome *Anıtkabir*, cioè “Il Mausoleo”. Il bando ufficiale, composto da due parti principali e redatto in turco e in francese, venne reso disponibile a tutti gli architetti locali e stranieri a seguito di una richiesta formale alle autorità turche. La prima parte del documento, formato da ventiquattro articoli, descriveva le caratteristiche generali del concorso³¹⁶. Sottolineava che la competizione era aperta sia ad architetti locali che stranieri e indicava come termine per la presentazione dei progetti il 31 ottobre dello stesso anno. La giuria – ancora non definita – doveva essere composta da almeno tre membri e, al termine del periodo di valutazione, doveva consegnare al governo turco i tre progetti migliori. In base a questi suggerimenti, la presidenza del consiglio avrebbe scelto il progetto vincitore. I tre progetti premiati dovevano ricevere un premio di 3.000 lire turche ciascuno, mentre il vincitore assoluto avrebbe ottenuto inoltre il 3% del costo totale di costruzione del mausoleo. Se la giuria avesse ritenuto altri progetti meritevoli di riconoscimento, sarebbero stati previsti ulteriori premi d'acquisto di 1.000 lire turche ciascuno.

³¹⁶ *Atatürk Anıt-Kabir Proje Müsabakası. Concours pour le projet du mausolée d'Atatürk*, Devlet Matbaası, Ankara, 1941, pp. 3-10; citato da BORAN, *Mekân ve Siyaset İlişkisi bağlamında Anıtkabir (1938-1973)*, tesi di dottorato, Ankara Üniversitesi, 2011, pp. 94-95.

Nella seconda parte, composta da trenta punti, il bando descriveva più dettagliatamente i requisiti per il mausoleo³¹⁷. Nei primi punti, il documento sottolineava che il monumento doveva mettere in risalto le caratteristiche personali dello statista e garantire spazi adeguati al fine di permettere al popolo di esprimere il massimo rispetto nei suoi confronti. Per questo motivo, il bando richiedeva un ingresso monumentale al complesso del mausoleo, una piazza adeguata ai raduni di circa 10–15 mila persone – in grado di accogliere la folla durante gli anniversari della sua morte – e un museo che raccontasse la storia della nuova repubblica laica attraverso la sua vita. Il flusso dei visitatori doveva essere pensato in modo da condurli verso il museo al termine della visita alla salma. La sala del sarcofago doveva poter ospitare almeno 250 persone contemporaneamente e doveva rappresentare i sei pilastri del kemalismo. Oltre a questi spazi principali, erano richiesti anche locali secondari e di servizio, tra cui quattro stanze per il personale amministrativo, due stanze per il personale tecnico e i custodi, un locale per ospitare l'unità militare cerimoniale composta da 15 soldati, i locali tecnici per gli impianti, un guardaroba destinato ai visitatori, un'area di riposo per i visitatori, e un parcheggio per cinquanta automobili. Probabilmente influenzata anche dalla guerra in corso, la commissione del concorso richiedeva la presenza di un rifugio antiaereo per proteggere la salma di Atatürk e altri oggetti presenti nel museo, in caso di un possibile bombardamento. Il bando, inoltre, sottolineava l'importanza del posizionamento della struttura all'interno dell'area di progetto. Secondo quanto riportato nel documento, il monumento doveva essere collocato sulla cima di Rasattepe, affinché fosse visibile da ogni punto della città. La sistemazione paesaggistica attorno ad esso era parte integrante del concorso e prevedeva la realizzazione di alcuni edifici di servizio, tra cui un alloggio per il giardiniere, un locale destinato a otto giardinieri e al custode, uno spazio per quindici operai, un magazzino per gli utensili, un atelier per le riparazioni e una serra. Tali edifici non dovevano in alcun modo compromettere la vista complessiva del monumento. Inoltre, era richiesto l'inserimento di un vivaio nel parco che circondava il mausoleo.

³¹⁷ *Ivi*, pp. 11-19; citato da BORAN, *Mekân ve Siyaset* cit., pp. 96-99.

Nonostante l'avvio ufficiale del concorso per il mausoleo, si registrò un notevole ritardo nella nomina dei membri della giuria. Tale mancanza di professionalità durante un concorso realizzato per un progetto così significativo per il paese, venne criticata duramente dalla rivista *Arkitekt*³¹⁸. La commissione del mausoleo, intenzionata a includere esperti stranieri nella giuria, si rese conto del poco preavviso a disposizione per l'invito ufficiale, e optò quindi per spostare il termine del concorso. Il 25 ottobre 1941, si decise quindi di posticipare la scadenza al 2 marzo dell'anno successivo³¹⁹. Nel frattempo, il Ministero degli Affari Esteri turco entrò in contatto con le rappresentanze diplomatiche europee per la selezione degli esperti. In Italia, Marcello Piacentini ricevette un invito ufficiale dallo stato turco, ma lo declinò a causa delle sue condizioni di salute³²⁰. La mancata comunicazione della sua decisione alla Farnesina creerà successivamente, all'interno della diplomazia italiana, una piccola crisi. A seguito di una serie di comunicazioni tra il Ministero degli Affari Esteri turco e le rappresentanze diplomatiche europee, gli architetti Paul Bonatz dalla Germania, Ivar Tengböm dalla Svezia³²¹ e Karoly Weichenger dall'Ungheria vennero nominati come membri stranieri della giuria. Successivamente, la commissione procedette con la designazione dei membri turchi e incaricò l'architetto e accademico Arif Hikmet Holtay³²², il Direttore dell'Ufficio della Pianificazione Urbanistica di Ankara Muhlis Sertel³²³ e il Sottosegretario del Ministero dei Lavori Pubblici Muammer Çavuşoğlu³²⁴.

³¹⁸ *Anıt-kabir müsabakaya konuldu*, in «Arkitekt», n. 121-122, febbraio 1941, pp. 43-44.

³¹⁹ *Anıt-Kabir projeleri*, in «Ulus», 26 ottobre 1941, p. 1.

³²⁰ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 336.1, telegramma di Marcello Piacentini all'Ambasciata turca a Roma, 2 gennaio 1942.

³²¹ BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 1, b. 5, fasc. 15, telegramma del Ministero degli Affari Esteri turco alla Presidenza del Consiglio dei ministri turca, 6 ottobre 1941.

³²² BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 122, b. 871, fasc. 6, telegramma della Presidenza del Consiglio dei ministri turca al Ministero dell'Educazione Nazionale turca, 11 marzo 1942.

³²³ BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 122, b. 871, fasc. 6, telegramma della Presidenza del Consiglio dei ministri turca a Muhlis Sertel, 11 marzo 1942.

³²⁴ BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 122, b. 871, fasc. 6, telegramma della Presidenza del Consiglio dei ministri turca al Ministero dei Lavori Pubblici turco, 11 marzo 1942.

Il concorso si concluse il 2 marzo 1942, come previsto dall'ultimo aggiornamento del bando. La giuria tenne la sua prima riunione il 12 marzo nel Palazzo delle Esposizioni di Ankara [FIG. 77]³²⁵. Dopo un periodo di otto giorni dedicato alla valutazione dei progetti, il 20 marzo i membri conclusero il loro rapporto³²⁶. Il giorno seguente, il primo ministro Refik Saydam ricevette l'esito finale: la giuria selezionò otto progetti finalisti, tra i quali tre – Johannes Krüger dalla Germania [FIG. 79], Arnaldo Foschini dall'Italia, ed Emin Onat e Orhan Arda dalla Turchia [FIG. 78] – condivisero il primo posto, ricevendo un premio ciascuno di 3.000 lire turche. Gli altri cinque progetti finalisti –Kemali Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Aru e Recai Akçay dalla Turchia [FIG. 81]; Mehmet Ali Handan e Feridun Akkozan dalla Turchia [FIG. 82]; Giovanni Muzio dall'Italia; Roland Rohn dalla Svizzera [FIG. 80] e, infine, Giuseppe Vaccaro e Gino Franzi dall'Italia – ottennero menzioni d'onore, con premi di 1.000 lire turche ciascuno. Il 24 marzo la notizia degli esiti trovò posto sulle pagine dei giornali turchi³²⁷. In occasione del termine del concorso, tra il 24 marzo e il 4 aprile, venne allestita una mostra nel Palazzo delle Esposizioni, dedicata ai progetti concorrenti. I progetti finalisti, inoltre, vennero pubblicati sulla rivista *Arkitekt*³²⁸.

Secondo il rapporto finale della giuria³²⁹, al concorso partecipano 49 progetti, di cui due non vennero presi in considerazione a causa della consegna in ritardo [TABELLA 5]. Mentre la metà dei partecipanti erano costituiti da architetti turchi, il resto dei progettisti – ad eccezione di un architetto svizzero – proveniva dai paesi dell'Asse oppure dalle nazioni sotto

³²⁵ *Anıt-Kabir için hazırlanan projeler Ankaraya geldi*, in «Cumhuriyet», 12 marzo 1942, p. 1.

³²⁶ *Anıt-Kabir için 3 milyon lira ayrıldı*, in «Akşam», 21 marzo 1942, p. 1.

³²⁷ *Anıt-Kabir müsabakası. İlk netice dün ilan edildi*, in «Cumhuriyet», 24 marzo 1942, p. 1; *Anıt-Kabir proje müsabakası neticelendi*, in «Akşam», 24 marzo 1942, p. 1; *Atatürk anıt-kabir projeleri seçildi*, in «Vakit», 24 marzo 1942, p. 1; *Anıt-Kabir için seçilen üç proje ilan edildi*, in «Tan», 24 marzo 1942, p. 1; *Anıt-kabir proje müsabakası neticesi*, in «Vatan», 24 marzo 1942, p. 1; *Ebedi Şef Atatürk için Rasattepede yapılacak Anıt-Kabir milletler arası proje müsabakası neticelendi*, in «Yeni Gün», 24 marzo 1942, p. 1; *Anıt-Kabir proje müsabakası. Jürinin ittifakla verdiği kararlar anlaşıldı*, in «Yeni Asır», 24 marzo 1942, p. 1; *Anıt-Kabir Projesi Dün Seçildi*, in «Bugün», 24 marzo 1942, p. 1.

³²⁸ Z. SAYAR, *Anıt-kabir müsabakası münasabetile*, in «Arkitekt», n. 133-134, gennaio-febbraio 1943, pp. 1-21.

³²⁹ *Atatürk Anıt-Kabir proje müsabakası hakkında jüri raporu. Rapport du jury relatif au concours de projets du Mausolée d'Atatürk*, Başvekâlet Matbaası, Ankara, 1942.

l'occupazione tedesca. Tuttavia, l'assenza di un elenco completo dei concorrenti impedisce tutt'oggi di determinare con precisione le identità e il numero esatto dei partecipanti. In questa circostanza, alcuni nomi sono identificabili attraverso documentazioni secondarie: la rivista *Arkitekt*, dopo aver pubblicato i progetti degli otto finalisti, nei numeri seguenti diede spazio ad altri sei progetti: Sedat Hakkı Eldem [FIG. 84]³³⁰, Necmi Ateş [FIG. 83]³³¹, Clemens Holzmeister dall'Austria [FIG. 86]³³², Adalberto Libera e Paolo Vietti-Violi (Italia) e il progetto del gruppo turco formato da Selim Benar, Bahaettin Rahmi Ediz e Demirtaş Kamçıl [FIG. 85]³³³. Dalle comunicazioni ministeriali invece emergono i nomi degli architetti francesi Auguste Perret³³⁴ e Paul Bigot³³⁵, che, secondo il contenuto di questi documenti, sono i due progettisti che consegnarono in ritardo. Ulteriori documentazioni riportano tra i partecipanti nomi di Ruknettin Güney dalla Turchia³³⁶, Hans Döllgast³³⁷ e German Bestelmeyer dalla Germania³³⁸, e François Carpentier (Francia), Albert Laprade³³⁹ e Louis Süe dalla Francia di Vichy³⁴⁰.

In ambito italiano –oltre Foschini, Muzio, Vaccaro, Franzì, Libera e Vietti-Violi –è probabile che avessero partecipato al concorso altri architetti provenienti dalla penisola. Nel febbraio del 1941, l'architetto milanese Cesare Perelli chiese all'Ambasciata ad Ankara informazioni riguardanti al

³³⁰ *Anıt-kabir müsabakası projeleri*, in «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, pp. 59-60.

³³¹ *Ivi*, pp. 61-63.

³³² *Ivi*, pp. 64-65.

³³³ *Anıt kabir proje müsabakası*, in «Arkitekt», n. 137-138, maggio-giugno 1943, pp. 106.

³³⁴ BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 1, b. 5, fasc. 20, telegramma del Ministero delle Dogane e dei Monopoli turco alla Presidenza del Consiglio dei ministri turca, 20 novembre 1944.

³³⁵ BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 1, b. 5, fasc. 12, telegramma dell'Ambasciata della Francia di Vichy al Ministero degli Affari Esteri turco, 27 febbraio 1942.

³³⁶ C. OSMANGAOĞLU İLMEN, *Tasarımları ve eğitimciliği ışığında Nezih Eldem'in mimarlık anlayışı*, tesi di laurea magistrale, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007, p. 10.

³³⁷ C. WILSON, *Anıt-kabir'in Ötesi. Atatürk'ün Mezar Mimarisi. Ulusal Belleğin İnşası ve Sürdürülmesi*, Koç Üniversitesi, İstanbul 2015, pp. 108-109.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Institut français d'architecture. Archives d'architecture du XXe siècle*, Mardaga Pierre, Liege 1995, p. 208

³⁴⁰ *Ivi*, p. 488.

concorso³⁴¹. Due anni prima, il pittore e il progettista livornese Lorenzo Cecchi, fece una richiesta simile alla stessa legazione, ma morì prima dell'annuncio ufficiale del bando³⁴². Angiolo Mazzoni, in una lettera indirizzata a Marcello Piacentini, menzionava il concorso già concluso, esprimendo il suo interesse iniziale a partecipare con “il Coccia”, nonostante poi non abbia effettivamente inviato alcun progetto³⁴³. Inoltre, Enrico Del Debbio, rifiutò l'invito ufficiale fatto dalle autorità turche a causa dei suoi numerosi incarichi istituzionali in corso³⁴⁴. Nei mesi seguenti, la commissione del concorso decise di risolvere la questione del primo posto allungando il procedimento. Con questo atteggiamento cercò di placare le reazioni sia dell'opinione pubblica locale sia di quella dei Paesi dell'Asse. Infatti, fin dalla comunicazione dei risultati, l'Italia avviò diverse missioni di lobbying verso i politici turchi di alto livello tramite i suoi diplomatici presenti sul territorio. Dopo trattative protratte per diversi mesi, anche a causa dell'andamento sfavorevole della guerra per l'Italia, il governo turco riuscì a ottenere una decisione netta e assegnò il primo posto al progetto turco³⁴⁵.

3.4.1. Progetto di Arnaldo Foschini

Foschini propose un mausoleo posizionato su una piattaforma quadrata situata in cima a *Rasattepe*, raggiungibile tramite una serie di scalinate lineari e monumentali [FIGG. 87-93] Inoltre, una strada sinuosa che seguiva la topografia della collina, incrociando le scale in diversi punti, portava alla prima delle tre piazzette disposte come un terrazzamento sullo stesso asse lineare. Il monumento era composto da un volume parallelepipedo a pianta centrale quadrata ed era caratterizzato da forme e ornamenti che facevano riferimento all'antica Roma. Per bilanciare la verticalità del blocco del mausoleo, appena fuori dall'edificio, ai quattro angoli della piattaforma, furono collocati quattro obelischi ornati con bassorilievi. Il mausoleo era

³⁴¹ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, lettera di Cesare Perelli all'Ambasciata italiana ad Ankara, 22 febbraio 1941.

³⁴² ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, lettera di Lorenzo Cecchi all'Ambasciata italiana ad Ankara, 14 febbraio 1939.

³⁴³ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 354, lettera di Angiolo Mazzoni a Marcello Piacentini. 28 maggio 1942.

³⁴⁴ M.L. NERI. *Enrico Del Debbio*, Idea books, 2006, p. 201.

³⁴⁵ Si veda 4.2. “*L'infiltrazione spirituale dell'Italianità*”: *Concorsi di Ankara e di Bratislava*.

accessibile da tutti e quattro i lati e la salma di Atatürk fu posizionata al centro dello spazio interno. La forma piramidale del sarcofago dello statista turco dirigeva lo sguardo dei visitatori verso i mosaici, le tarsie marmoree e gli affreschi che coprivano l'intera cupola. Quest'ultima, incastonata nel volume parallelepipedo del mausoleo, non era visibile dall'esterno. Gli ornamenti della cupola, seguendo gli assi dei quattro ingressi, scendevano verso la quota dell'ingresso. Sulla tomba erano riportate le scritte dei sei pilastri del kemalismo [FIG. 93]. Il sarcofago, inoltre, mostrava molte somiglianze formali con le teche espositive progettate da Ernesto Lapadula, Giovanni Guerrini e Mario Romano per la Mostra della Civiltà Italiana del 1941-1942 [FIG.94]. Il museo e altri locali destinati a diverse funzioni invece erano nascosti sotto il basamento del mausoleo ed erano accessibili dal livello della seconda piazza, la più grande, progettata per i raduni. Così, l'effetto generale dato dall'intero complesso funerario era concentrato sul blocco del mausoleo situato in cima.

La proposta di Foschini, oltre ai riferimenti all'antica Roma, si presentò come una rivisitazione del suo progetto romano più riconoscibile, quello della Basilica dei Santi Pietro e Paolo, progettata per l'Esposizione Universale del 1942. Questa somiglianza, soprattutto nell'uso della pianta centrale e nel posizionamento al centro di una piazza quadrata situata in cima a una collina, accessibile tramite scalinate monumentali e lineari, era particolarmente evidente nei suoi studi preliminari per il progetto di Ankara [FIGG. 95-98]. Nelle viste prospettiche dei quattro versioni iniziali, era visibile che il punto di partenza di Foschini era sempre la stessa planimetria e tipologia. Mentre il primo progetto preliminare si presentava come una versione semplificata di quella proposta alla giuria, con un ingresso trilitico, la seconda versione si distingueva dalla precedente per un peristilio che circondava il blocco su tutti e quattro i lati. La terza e la quarta versione, invece, erano costituite da volumi cubici semplici e si differenziavano tra loro soltanto per la presenza di una cupola. Questi ultimi due esempi, con la loro forma elementare, sembravano costituire il prototipo che diede origine sia al progetto del mausoleo di Atatürk che a quello per la basilica romana.

Piacentini, nel volume di *Architettura* dedicato ai progetti italiani del concorso, affermò che la proposta di Foschini, oltre a un “vago sentimento orientale”, dimostrava “l'equilibrio e l'armonia classica, umanistica”, ed era in linea con un linguaggio lontano “da ogni romanticismo

come da ogni barocchismo”³⁴⁶. Tuttavia, proprio questa caratteristica classicista suscitò un’opinione sfavorevole nell’ambiente architettonico turco, che considerò il progetto di Foschini troppo “romano”³⁴⁷. La giuria, pur lodandolo in generale e definendolo “un lavoro maturo e bello”, criticò la sistemazione del parco e il terrazzamento delle piazze, ritenendoli “troppo formalistici”³⁴⁸. Inoltre, suggerì una decorazione interna più semplice.

3.4.2. Progetto di Giovanni Muzio

Il mausoleo progettato da Giovanni Muzio fu composto da un monumento funerario a forma piramidale, appoggiato su una pianta esagonale, e dimostrò una certa autonomia stilistica rispetto agli altri progetti italiani [FIGG. 99-100]. Nonostante la scelta formale fosse un riferimento netto all’antichità occidentale, il progetto, tuttavia, non aderì completamente alla *romanità* che caratterizzava in maniera evidente altri progetti italiani. Muzio preferì adottare le caratteristiche ornamentali più rappresentative dell’architettura lombarda medievale, che costituivano già un elemento ricorrente nel suo repertorio di progetti. Come era visibile nella Chiesa di Sant’Ambrogio a Cremona e nel Convento dell’Angelicum a Milano, le nicchie presenti sia all’interno che all’esterno del mausoleo e la volontà di rendere visibili i materiali che componevano le murature facevano un riferimento netto all’architettura romanica dell’Italia settentrionale. Muzio, tuttavia, raggiunse al livello di monumentalità richiesto dal linguaggio architettonico sostenuto da Piacentini in Italia, aggregando comunque gli elementi regionali lombardi. In questo modo, riuscì anche a distinguersi dalla linea piacentiniana che dominò negli altri progetti e a creare un approccio stilistico autonomo.

Nella relazione finale, la giuria del concorso criticò soprattutto il sistema di costruzione del mausoleo ideato da Muzio. Secondo i membri della commissione, l’architetto milanese, inserendo numerose aperture nella copertura, rendeva impossibile una costruzione in pietra, come da lui suggerito, e pertanto sarebbe stato necessario utilizzare il cemento armato.

³⁴⁶ *Progetto dell’architetto Arnaldo Foschini*, in «Architettura», novembre 1942, pp. 349-353.

³⁴⁷ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF1/25, fasc. AF1/25.C4, relazione della giuria tradotta in italiano, 1942.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Inoltre, evidenziarono l'incompatibilità tra il mausoleo stesso e la sistemazione dell'area circostante³⁴⁹.

La proposta di Muzio riprese – probabilmente in modo involontario – anche numerose caratteristiche di un *kümbet*, la tipica tomba monumentale dell'epoca selgiuchide. Nonostante queste strutture avessero dimensioni molto più ridotte rispetto al progetto dell'architetto milanese, rispecchiavano caratteristiche architettoniche simili e la stessa funzione funeraria e monumentale. Destinati alle salme dei sovrani turchi medievali, *kümbet* si sviluppavano su una pianta centrale, circolare oppure ottagonale, e venivano coperti da una cupola a forma conica o piramidale. Tuttavia, queste somiglianze sembrarono essere solo coincidenze e, anche se non fossero in ogni caso, non furono notate dalla giuria.

Un'altra somiglianza interessante si riscontrò in un altro progetto di mausoleo elaborato negli stessi anni dall'architetto spagnolo Luis Moya Blanco. Intitolato *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*, il complesso funerario idealizzato dal progettista era il frutto di un esercizio architettonico teorico, elaborato tra il 1937 e il 1938, senza una direttiva di incarico [FIG. 101]³⁵⁰. Tuttavia, i disegni trovarono comunque spazio nel volume di settembre del 1940 della rivista politica franchista *Vértice*³⁵¹. La struttura ideata da Moya Blanco era caratterizzata soprattutto da un edificio a forma piramidale dedicato ai soldati franchisti uccisi durante la guerra civile. Come nella proposta di Muzio per il concorso di Ankara, il monumento era formato da una copertura a doppia calotta e caratterizzato da nicchie di illuminazione che portavano la luce naturale all'interno dell'edificio, dove era collocata la cripta. Sebbene si sviluppasse su una pianta quadrata – diversamente da quella esagonale di Muzio – il mausoleo mostrava molte somiglianze simboliche, ma soprattutto formali e tipologiche.

³⁴⁹ SAYAR, *Anıt-kabir müsabakası münasabete* cit, p. 18

³⁵⁰ A. GONZALEZ-CAPITEL, *La Arquitectura de Luis Moya Blanco (1927-57)*, tesi di dottorato, Universidad Politécnica de Madrid, 1976, p. 59.

³⁵¹ L.M. BLANCO, *Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional*, in «Vértice», n. 36, 1940, pp. 7-11.

3.4.3. Progetto di Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro

La proposta ideata da Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro era costituita da un semplice parallelepipedo cubico, posizionato su quattro piedistalli, raggiungibile da una strada pedonale lineare [FIGG. 102-103]. Mentre la facciata principale era caratterizzata da un maestoso bassorilievo, gli interni erano ornati da mosaici i cui disegni furono realizzati da Achille Capizzano³⁵². Al centro della struttura si trovava il sarcofago di Atatürk, sotto una grande bandiera turca appesa orizzontalmente al soffitto. Anche in questo caso, la giuria mosse delle critiche al sistema di costruzione. Il progetto, che prevedeva l'uso di uno scheletro in calcestruzzo o ferro ricoperto da lastre di pietra, secondo la giuria non offriva sufficienti garanzie di durata eterna dell'opera³⁵³. Il museo e gli altri locali – come nel progetto di Foschini e in quello di Adalberto Libera – furono nascosti sottoterra, “per non turbare la purezza dei volumi del Mausoleo”³⁵⁴.

3.4.4. Progetto di Adalberto Libera

Uno degli architetti italiani che partecipò frequentemente ai concorsi internazionali durante il periodo bellico, Adalberto Libera, non ottenne alcun riconoscimento nella competizione per il mausoleo, anche se il suo progetto dimostrava molte somiglianze tipologiche con quello di Franzi e Vaccaro. Questa situazione, che gli sembrò sospetta, lo spinse a scrivere all'ambasciata italiana ad Ankara per chiedere spiegazioni³⁵⁵. Essendo stato uno dei primi – forse il primo – a consegnare il suo progetto, Libera dubitò che i suoi disegni e il modellino non fossero arrivati a destinazione oppure fossero stati dimenticati in un magazzino. Tuttavia, dalla relazione finale della giuria, allegata alla risposta dell'ambasciata, si capì che il progetto di Libera

³⁵² Anche se l'inventario dell'ARCHIVIO ACHILLE CAPIZZANO, situato nel MAON a Rende, segnala l'esistenza di tre disegni dell'artista, durante le indagini di ricerca non è stato possibile reperirli.

³⁵³ SAYAR, *Anıt-kabir müsabakası münasabete* cit., p. 20.

³⁵⁴ *Progetto degli architetti Giuseppe Vaccaro e Gino Franzi*, in «Architettura», novembre 1942, pp. 361-363.

³⁵⁵ ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-10, fasc. 25, lettera di Adalberto Libera a Giuseppe Castruccio, 16 aprile 1942.

era stato valutato ma non premiato³⁵⁶. In questa decisione giocò presumibilmente anche il linguaggio razionalista del progettista, che contrastava con la linea architettonica classicista della giuria.

La proposta dell'architetto italiano era costituita da un maestoso parallelepipedo in calcestruzzo armato a forma di sarcofago romano, sollevato su due massicci piedistalli, che permettevano l'accesso dei visitatori all'interno della struttura [FIG. 112]. Sulla facciata principale era collocato un altorilievo gigantesco raffigurante una figura equestre di Atatürk. Il mausoleo era situato sulla cima di una collina, raggiungibile tramite una strada pedonale lineare, caratterizzata da numerose fontane posizionate lungo il percorso [FIGG. 113-114]. Questa sistemazione esterna del progetto fu valutata negativamente dalla giuria, che la considerò troppo schematica e non adatta al terreno dell'area di costruzione. Una volta giunti sotto il sarcofago, i visitatori potevano accedere alla sala d'onore, dove era collocata la salma dello statista, tramite scale o ascensori. Lo spazio interno era caratterizzato da pareti ornate con mosaici e da ballatoi che si affacciavano sulla sala d'onore, ma questi furono criticati dalla giuria per la loro "inutilità". Inoltre, la mancanza di luce naturale rendeva necessario l'uso di illuminazione artificiale, il che rappresentava un altro punto negativo per Libera. Il museo dedicato al fondatore della repubblica, invece, era situato al piano sotterraneo ed era raggiungibile sia tramite scale che ascensore.

Come in molte altre occasioni di concorsi internazionali tenuti durante la guerra, anche il progetto di Libera riportava elementi già presenti nei suoi progetti romani. In questo caso, il mausoleo si presentava come una rielaborazione della soluzione adottata per il salone dei ricevimenti del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, realizzato per l'Esposizione Universale del '42. Nonostante i due progetti avessero funzioni diverse, il punto focale — il sarcofago nel caso del mausoleo e la sala nel caso del palazzo — era collocato al centro geometrico dello spazio interno e circondato dai ballatoi laterali [FIG. 116]. L'unica differenza sostanziale tra le due soluzioni era che le posizioni dei ballatoi e delle pareti ornate dai mosaici erano invertite [FIGG. 117-118]. Nel Mausoleo di Atatürk, infatti, i ballatoi erano posizionati

³⁵⁶ ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-10, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo a Adalberto Libera, 12 maggio 1942.

sopra i mosaici, mentre nel caso del Palazzo dei Congressi si trovavano sotto le pareti che dovevano ospitare i mosaici progettati da Achille Capizzano, Franco Gentilini, Giorgio Quaroni e Giovanni Guerrini.

3.4.5. Progetto di Paolo Vietti-Violi

L'ultimo progetto italiano che trovò spazio nelle pagine del volume speciale di Architettura fu quello di Paolo Vietti-Violi, uno degli architetti italiani più prolifici nel contesto turco. Secondo la rivista *Architettura*, il progettista “sentì il mausoleo come lo sentivano i Greci e i Romani: un'ampia mole chiusa, solenne, istoriata; narrativa, commemorativa ed esaltativa allo stesso tempo”³⁵⁷. La proposta di Vietti-Violi, diversamente dagli altri progettisti italiani, si sviluppava su una pianta circolare ed era distinta da un volume verticale a forma cilindrica. La copertura di questo blocco era ornata da bassorilievi che richiamavano le colonne trionfali dell'antica Roma [FIGG. 105-111]. Le piccole finestre laterali, posizionate in cima al volume, portavano la luce naturale all'interno del mausoleo, e come in molte soluzioni presentate al concorso, la salma di Atatürk era collocata al centro della sala funeraria. La piazza, situata davanti al mausoleo e ideata per i raduni, era raggiungibile tramite una scalinata lineare ed era caratterizzata da una statua equestre del fondatore della repubblica turca. L'edificio, invece, era accessibile tramite un vestibolo a pianta rettangolare, e il museo e altri spazi erano disposti nei blocchi laterali attaccati al mausoleo. Questa scelta, tuttavia, fu criticata dalla giuria, poiché i volumi ausiliari rompevano la visuale del blocco funerario principale³⁵⁸. Infine, la sistemazione dell'area circostante era molto più elaborata rispetto a quella degli altri architetti italiani e consisteva in un parco con numerosi percorsi pedonali.

³⁵⁷ *Progetto dell'architetto Paolo Vietti-Violi*, in «Architettura», novembre 1942, pp. 366-367.

³⁵⁸ SAYAR, *Anıt-kabir müsabakası münasabete* cit. p. 11.

TABELLA 5: Gli esiti del concorso internazionale per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara.

No.	Progettista	Provenienza	Premio	Pr. in denaro
14916	Arnaldo Foschini	Italia	I. Premio Ex-Aequo	3000 tl
21472	Johannes Krüger	Germania	I. Premio Ex-Aequo	3000 tl
60927	Emin Onat & Orhan Arda	Turchia	I. Premio Ex-Aequo	3000 tl
11119	Roland Rohn	Svizzera	Acquisto	1000 tl
63636	Giovanni Muzio	Italia	Acquisto	1000 tl
87541	Giuseppe Vaccaro & Gino Franzi	Italia	Acquisto	1000 tl
12898	Feridun Akozan & Mehmet Ali Handan	Turchia	Acquisto	1000 tl
22218	Kemali Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Aru & Recai Akçay	Turchia	Acquisto	1000 tl
12345	Adalberto Libera	Italia	–	–
?	Paolo Vietti-Violi	Italia	–	–
?	Ruknettin Güney	Turchia	–	–
?	Sedat Hakkı Eldem	Turchia	–	–
?	Selim Benar, Bahaettin Rahmi Ediz & Demirtaş Kamçıl	Turchia	–	–
?	Necmi Ateş	Turchia	–	–
?	Clemens Holzmeister	Austria*	–	–
?	Hans Döllgast	Germania	–	–

No.	Progettista	Provenienza	Premio	Pr. in denaro
?	German Bestelmayer	Germania	–	–
?	Louis Stie	Francia*	–	–
73737	Paul Bigot**	Francia*	–	–
?	François Carpentier	Francia*	–	–
?	Albert Laprade	Francia*	–	–
?	Auguste Perret**	Francia*	–	–
?	[Cesare Perelli]***	Italia	–	–

* Sotto il controllo tedesco
** Consegnato in ritardo.
*** La sua partecipazione è incerta.



FIG. 77: La giuria del concorso per il mausoleo di Atatürk durante la valutazione del progetto di Arnaldo Foschini (da sinistra a destra: Arif Hikmet Holtay, Ivar Tengbom, Karoly Weichinger, Muhlis Sertel, Paul Bonatz e Muammer Çavuşoğlu), Palazzo delle Esposizioni di Ankara, marzo 1942. In ARKDES, ARKM.1984-102-0127.



FIG. 78: Emin Onat e Orhan Arda, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto frontale, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 5.

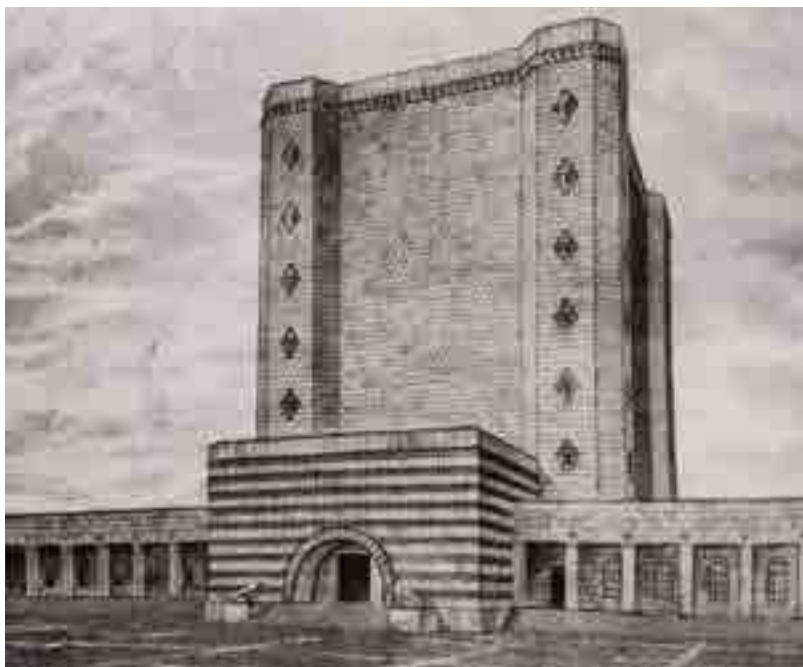


FIG. 79: Johannes Krüger, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 8.

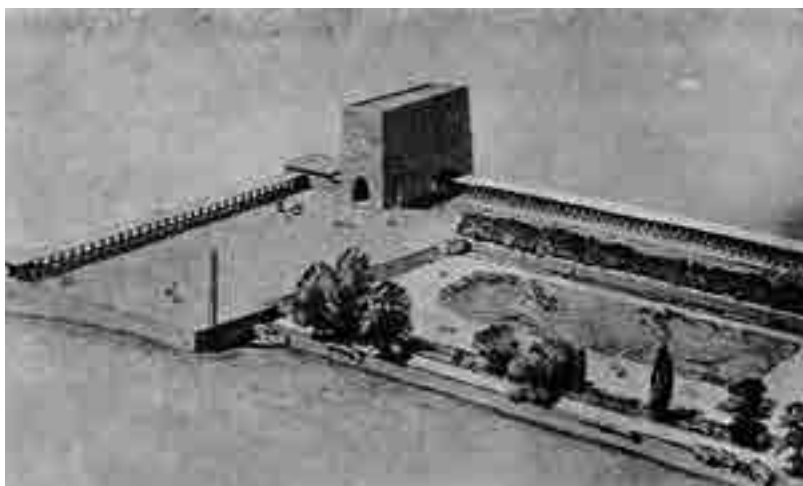


FIG. 80: Roland Rohn, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 18.



FIG. 81: Kemali Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Aru & Recai Akçay, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara , vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 13.

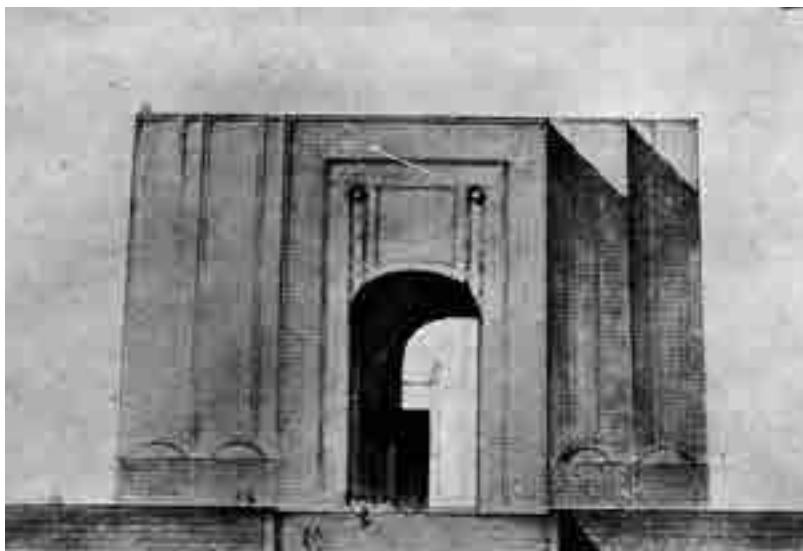


FIG. 82: Feridun Akozan & Mehmet Ali Handan, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 16.



FIG. 83: Necmi Ateş, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara , vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, p. 61.



FIG. 84: Sedad Hakkı Eldem, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, p. 59.

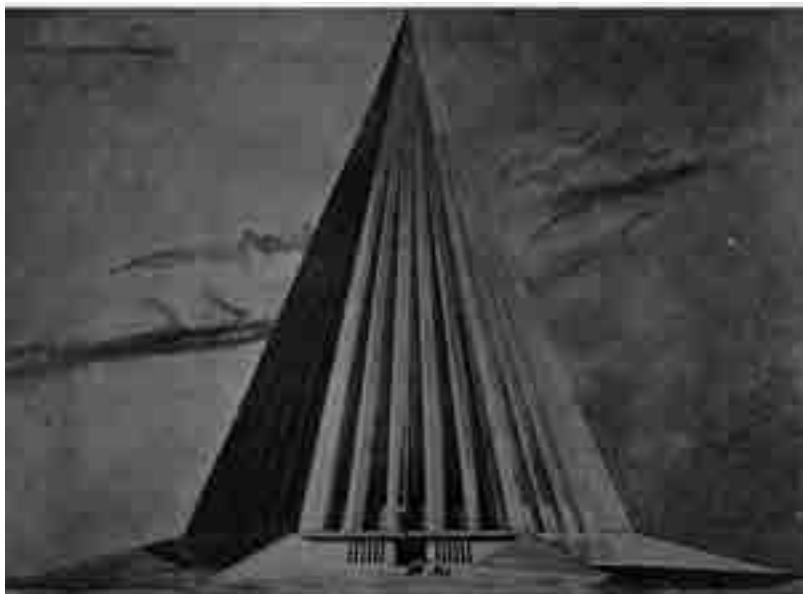


FIG. 85: Selim Benar, Bahaettin Rahmi Ediz & Demirtaş Kamçıl, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, p. 106.

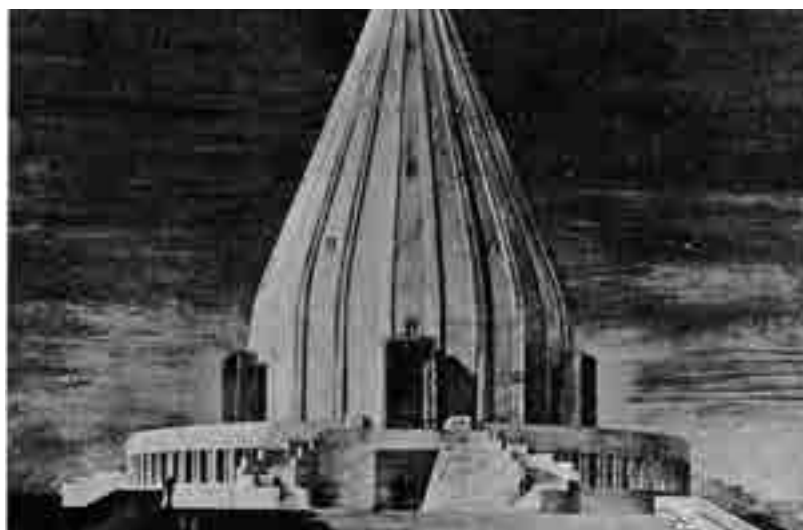


FIG. 86: Clemens Holzmeister, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, p. 64.

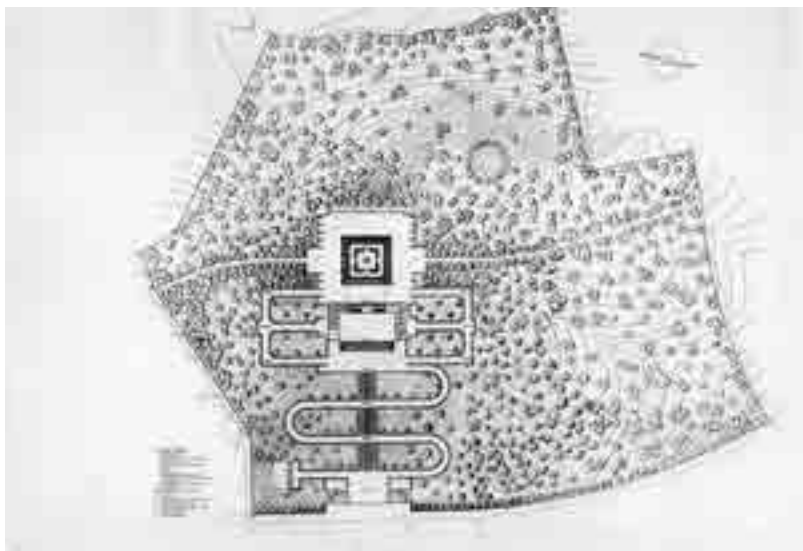


FIG. 87: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria generale, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.



FIG. 88: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto frontale del complesso, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.



FIG. 89: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto frontale del mausoleo, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

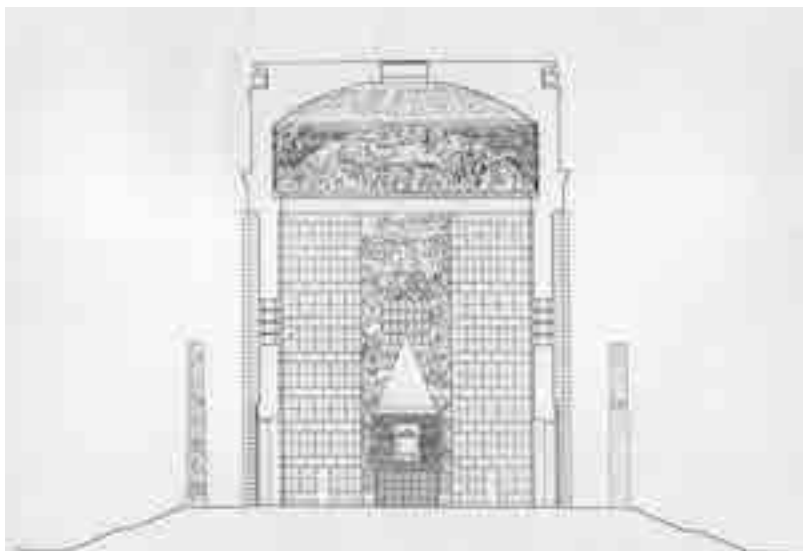


FIG. 90: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, sezione del mausoleo, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.



FIG. 91: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

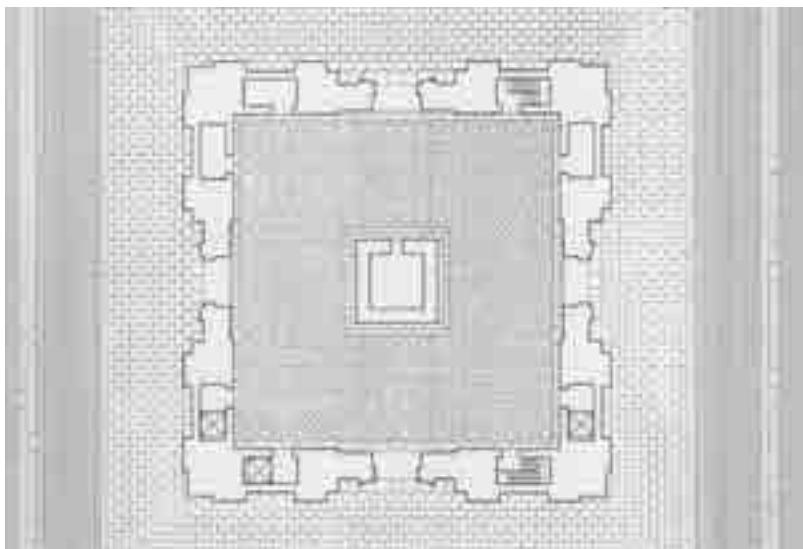


FIG. 92: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria del mausoleo, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.



FIG. 93: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

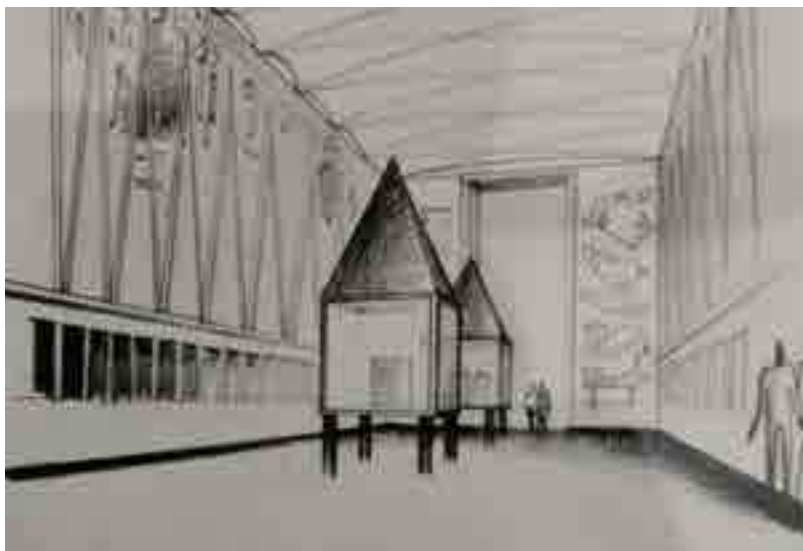
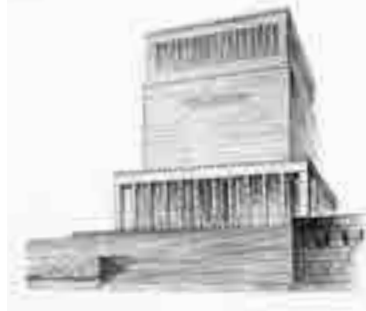
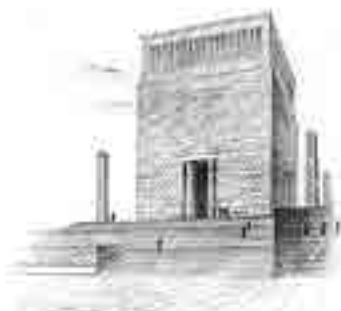


FIG. 94: Ernesto Lapadula, Mario Romano e Giovanni Guerrini, progetto per l'allestimento della Mostra della Civiltà Italiana, vista prospettica, 1941-1942. In AL, cart. 1-2.



FIGG. 95, 96, 97 & 98: Arnaldo Foschini, progetti preliminari per il concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, 1941-1942. In ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25. Lettera di Raffaele Montagna a Ottavio De Peppo, 25 aprile 1942.



Fig. 99: Giovanni Muzio, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 359. Il disegno originale si trova in Archivio Muzio [d'ora in poi AM].



Fig. 100: Giovanni Muzio, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 357. Il disegno originale si trova in AM.



Fig. 101: Luis Moya Blanco, *Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional*, vista prospettica, 1940. In Archivo Histórico Digital de la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid , *Luis Moya Blanco*, LMOYAB_P003_CR078-01_043.



FIG. 102: Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 361.



FIG. 103: Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 363.



FIG. 104: Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 363.



FIG. 105: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.



FIG. 106: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

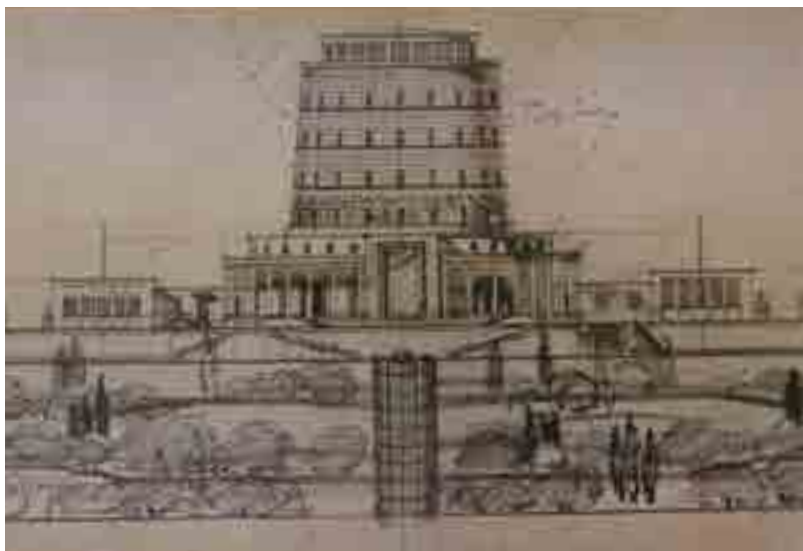


FIG. 107: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.



FIG. 108: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria generale, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

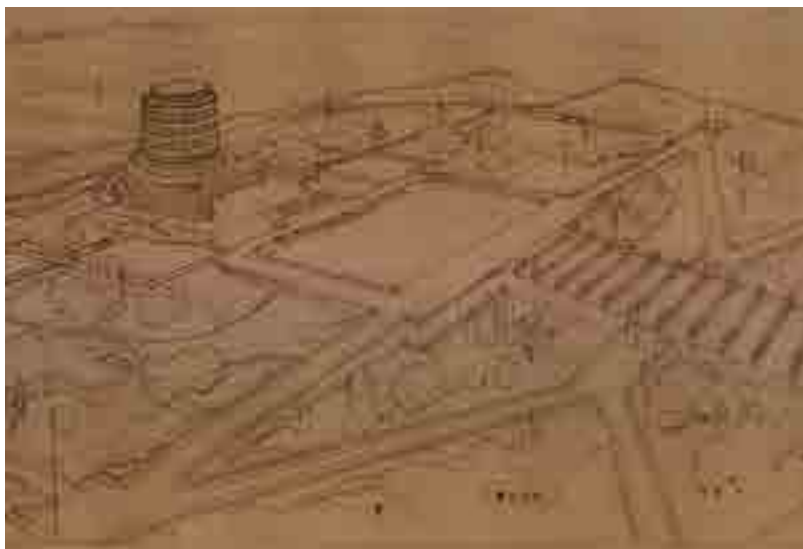


FIG. 109: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.



FIG. 110: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.



FIG. 111: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.



FIG. 112: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.



FIG. 113: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

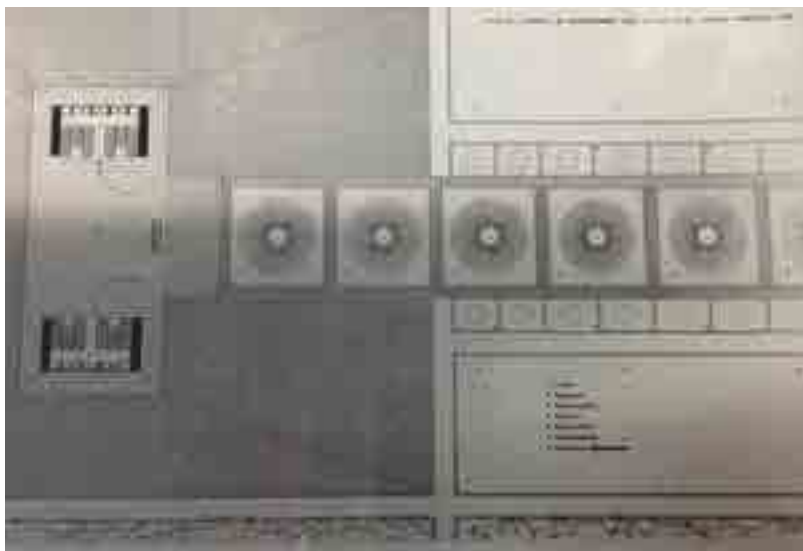


FIG. 114: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria generale, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

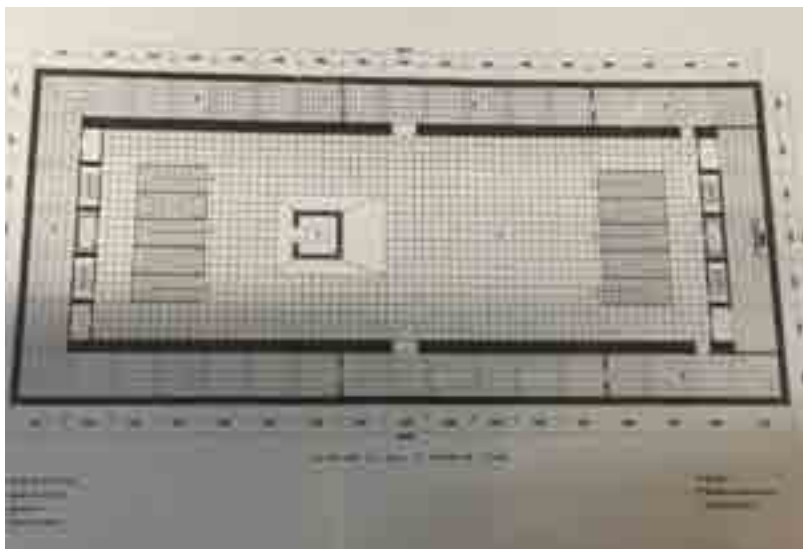


FIG. 115: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.



Fig. 116: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

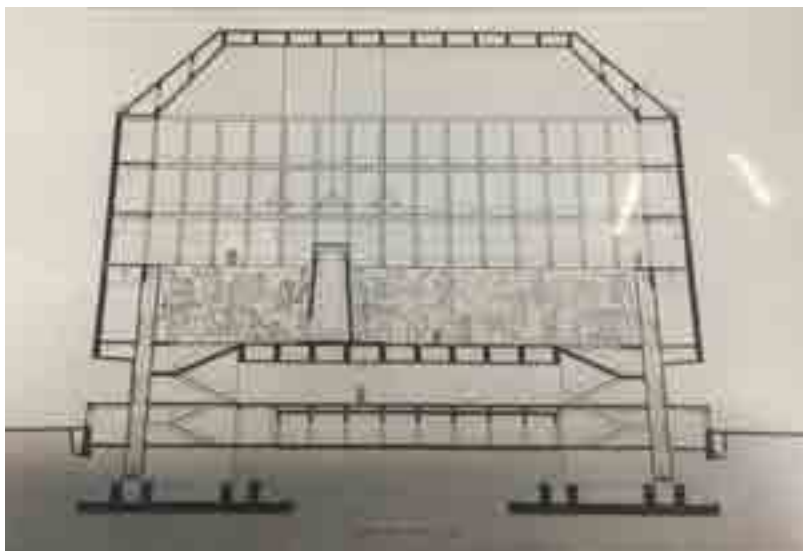


FIG. 117: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, sezione longitudinale, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

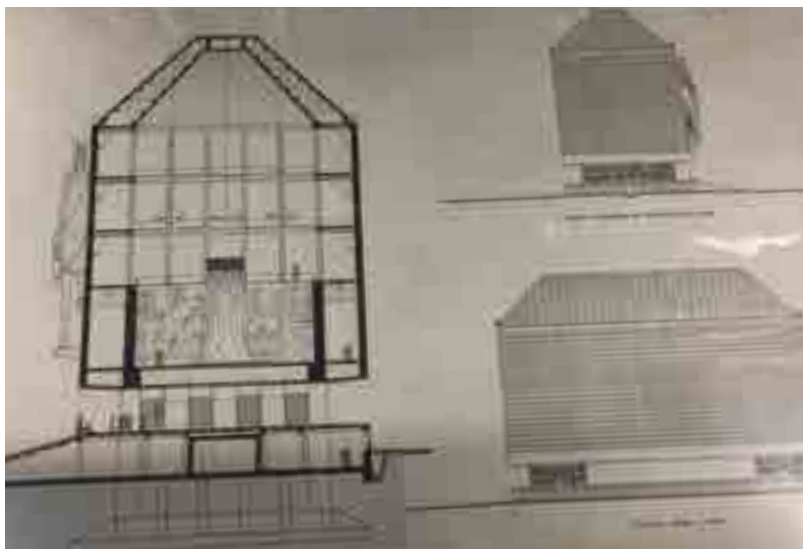


FIG. 118: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, sezione trasversale e prospetti, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

3.5. SOFIA I: IL CONCORSO PER LA STAZIONE CENTRALE (1941-43)

La stazione centrale di Sofia, situata a nord della città, venne costruita nel 1888 secondo il progetto del primo architetto capo del Regno di Bulgaria, Antonin Kolar, in collaborazione con il connazionale ceco Bohdan Prosek e l'architetto bulgaro Todor Markov³⁵⁹. Lunga 96 metri e larga 12 metri e collegata al centro urbano tramite il boulevard della principessa Maria Luisa (*Княгиня Мария-Луиза*), l'edificio subì diverse modifiche sostanziali nel corso della sua storia. Il primo ampliamento, relativo al lato occidentale, avvenne quasi dieci anni dopo la sua costruzione, nel 1895. Successivamente, nel 1901, 1902 e 1905, furono apportati vari miglioramenti³⁶⁰. Originariamente costituita da un unico piano, tra il 1913 e il 1914 venne aggiunta una sovrastruttura che divenne il secondo piano dell'edificio, destinato ai servizi per il personale. Negli stessi anni venne redatto un nuovo progetto che, tuttavia, non fu mai realizzato.

Nonostante fosse considerata la stazione centrale più grande della penisola balcanica, l'edificio con il tempo divenne inadeguato e insufficiente a causa della crescita demografica e dell'aumento del numero di passeggeri. La città di Sofia, che alla fine dell'Ottocento ospitava circa 20.000 persone arrivò a contare circa 300.000 abitanti negli anni Trenta³⁶¹. Nello stesso periodo, anche il numero di passeggeri aumentò esponenzialmente, passando da circa 80.000 a circa 2 milioni³⁶². Oltre al traffico passeggeri, la linea ferroviaria bulgara divenne una rete cruciale per il trasporto merci grazie alla sua posizione centrale nei Balcani. Con lo scoppio della guerra, inoltre, l'interesse delle forze dell'Asse verso questo crocevia strategico aumentò notevolmente.

Per risolvere la questione della stazione centrale, verso la fine del 1941, la Direzione Generale delle Ferrovie del Regno di Bulgaria decise di bandire un concorso internazionale. Tramite le rappresentanze diplomatiche presenti nel paese balcanico, il governo bulgaro comunicò la notizia agli altri paesi dell'Europa continentale. Il 1° settembre, la legazione italiana a Sofia

³⁵⁹ L. VANOVA, *Brothers Prosek-Builders of European Sofia among the Documents of State Archives-Sofia and Central State Archives*, in *Paginae Historiae*, 22.2, 2014, pp. 228-247.

³⁶⁰ A. MILTENOV, *Международният конкурс за идеен проект за приемно здание на гара София и градоустройствено решение на предгаровия площад*, in «Архитектура» [Arkhitektura], aprile-maggio 1963, pp. 4-6.

³⁶¹ LAMPE, *Interwar Sofia versus cit.*, p. 39.

³⁶² MILTENOV, *Международният конкурс за cit.*, p. 4.

inoltrò la comunicazione al Ministero degli Affari Esteri per la diffusione negli ambienti interessati³⁶³. Di seguito, la rivista *Architettura* pubblicò l'intero bando in italiano nel supplemento del volume di ottobre³⁶⁴. Un mese dopo, nella Germania *Moderne Bauformen* segnalò il concorso ai suoi lettori tedeschi³⁶⁵.

Il bando, formulato in 26 punti, definì molto dettagliatamente la richiesta dell'ente bulgaro per la nuova stazione. Nel primo punto, il documento sottolineò che il concorso era aperto sia agli architetti locali che stranieri, tuttavia, non chiari quali nazioni fossero specificamente sollecitate dalla notizia. Ciononostante, nel ventiseiesimo punto, il bando precisò che il documento fosse redatto, oltre che in bulgaro, anche in tedesco, italiano e francese. Sebbene questa informazione non chiarisse esplicitamente i paesi ai quali furono inviati gli inviti, era possibile intuire le nazioni a cui gli autori bulgari desideravano rivolgersi. Nell'articolo due specificò che oltre alla progettazione della nuova stazione, il concorso prevedeva anche la sistemazione dell'area adibita alla piazza che si trovava davanti alla struttura. Nel successivo articolo, il bando fissò il 1° marzo 1942 come il termine della competizione e stabilì che i progetti dei concorrenti dovessero essere consegnati entro tale data, direttamente all'ufficio della Direzione Generale delle Ferrovie Bulgare o inviati alla legazione bulgara presente nel loro paese. L'articolo quattro delineò le modalità di consegna, mentre l'articolo cinque elencò tutti i materiali da presentare, tra cui i disegni architettonici, da realizzare tutti in scala 1:200, gli schizzi e gli schemi da allegare, e un modello in gesso in scala 1:333, che doveva comprendere, oltre all'edificio, anche l'area circostante³⁶⁶.

Dal sesto al decimo punto, il bando definì la composizione della giuria e delineò tutte le caratteristiche che i membri dovevano avere. Secondo il documento, tutti i componenti della commissione giudicatrice sarebbero stati architetti o funzionari locali che rappresentavano diversi enti bulgari, tra

³⁶³ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 1° settembre 1941.

³⁶⁴ *Concorso internazionale per progetti per la costruzione della Nuova Stazione Centrale di Sofia*, in «Architettura», suppl. sindacale, ottobre 1941, pp. 67-71.

³⁶⁵ *Sofia, Bahnhofempfangsgebäude und Gestaltung des Bahnhof*, in «Moderne Bauformen», novembre 1941, p. 97.

³⁶⁶ *Concorso internazionale per progetti* cit., p. 67.

cui la Direzione Generale delle Ferrovie Bulgare, che fu il banditore del concorso, il Ministero dei Lavori Pubblici del Regno di Bulgaria, l'Unione degli Architetti e Ingegneri Bulgari, la Camera degli Architetti e Ingegneri Bulgari e il Comune di Sofia. La decisione finale presa dalla giuria sarebbe stata valida solamente se i due terzi della maggioranza fossero stati d'accordo e una volta definita non avrebbe potuto essere soggetta ad appello. L'undicesimo punto, invece, elencò i premi: il vincitore del concorso avrebbe ricevuto 200.000 leva bulgari, mentre il secondo classificato ne avrebbe ricevuti 150.000 e il terzo 100.000 leva. La direzione, inoltre, mise a disposizione ulteriori 80.000 leva per l'acquisto dei progetti che avrebbero presentato "un certo interesse"³⁶⁷.

I successivi articoli – dal dodicesimo a ventiseiesimo – oltre a definire altri dettagli del concorso, delinearono anche le modalità di pagamento in caso di vittoria, i ruoli del vincitore e le richieste specifiche per l'elaborazione del progetto finale³⁶⁸. Il bando si concludeva con la parte più dettagliata e lunga, intitolata "Parte costruttiva", in cui veniva descritta dettagliatamente l'area di progetto ed elencati tutti i locali richiesti con le metrature desiderate. Dal modo in cui erano raggruppati i locali, si capiva che la Direzione Generale delle Ferrovie immaginava la nuova stazione suddivisa in tre parti: la prima porzione comprendeva il piano terra rivolto verso la piazza, la seconda i piani superiori, e la terza il piano terra affacciato sui binari. Secondo il bando, la prima parte era caratterizzata principalmente dall'atrio d'ingresso di circa 1500 mq che dava sulla piazza, occupando così la parte più rappresentativa della struttura. Inoltre, questa sezione della stazione ospitava le funzioni destinate ai viaggiatori, come la biglietteria³⁶⁹, le sale d'attesa

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 68.

³⁶⁹ I ventidue sportelli per la vendita dei biglietti erano suddivisi in prima, seconda e terza classe, con uno sportello riservato ai viaggiatori esenti o con riduzione. Seguivano il locale per la timbratura dei biglietti, di circa 60 mq; i bagni pubblici, suddivisi in 14 reparti per uomini e altrettanti per donne, dotati di lavabi e orinatoi; il locale per l'inserviante; e le edicole per il controllo dei biglietti all'ingresso dei binari; si veda *Ivi*, p. 69.

suddivise per classe³⁷⁰, i ristoranti³⁷¹ – anch'essi suddivisi per classe –, i vari negozi³⁷², il servizio bagagli³⁷³, l'ufficio per gli oggetti smarriti³⁷⁴, l'ufficio postale³⁷⁵, l'ufficio della compagnia dei vagoni letto e delle carrozze ristorante³⁷⁶, l'ufficio informazioni e cambio valuta³⁷⁷, il servizio sanitario³⁷⁸,

³⁷⁰ La sala d'aspetto di prima e seconda classe di circa 300 mq; la sala d'aspetto per militari di circa 150 mq; i due locali per il comandante ciascuno di 30 mq; la sala di riposo presso i locali del comando di circa 20 mq; si veda *Ibidem*.

³⁷¹ Il ristorante di prima e terza classe di circa 150 mq; la sala per banchetti, aggiunta al ristorante di prima classe di circa 100 mq; i bagni per uomini e donne aggiunti ai ristoranti di circa 60 mq; la cucina per cibi caldi di circa 60 mq; la cucina per cibi freddi di circa 45 mq; la cucina per caffè e tè di circa 15 mq; la latteria di circa 20 mq; il locale per lavatura piatti di circa 75 mq; il locale per lavare e preparare le provviste di circa 75 mq; il locale del frigorifero per vivande e colazioni fredde di circa 40 mq; il locale per la cucina e zona pranzo per i camerieri e il personale di cucina di circa 75 mq; sei camere da letto a due letti ciascuna per il personale maschile addetto ai lavori del buffet; cinque camere da letto a due letti per il personale femminile; bagni interni per le camere da letto; la guardaroba, i bagni e le docce per il personale di cucina; l'abitazione per l'esercente del buffet con tre stanze, cucina, bagno; si veda *Ibidem*.

³⁷² I magazzini per la vendita di fiori, articoli da viaggio e turismo, librerie, drogherie e profumerie, il magazzino vivande con frigorifero, il magazzino per la vendita di ricami bulgari e oggetti di antichità.

³⁷³ Il locale per il bagaglio a mano (guardaroba) di circa 240 mq; il locale per pacchi e bagagli con possibilità di arrivo di carri dalla parte della piazza di circa 350 mq; il locale per pacchi postali e bagaglio in arrivo con annessa una stanza per pacchi facilmente deteriorabili, raggiungibile anche dalla piazza di circa 350 mq; il locale per bagaglio e pacchi postali corredati da documenti irregolari, con locale per il pubblico di circa 150 mq; il locale per il bagaglio che sottostà a dogana con locale per il pubblico di circa 100 mq; i locali addetti a cancellerie e casse aggiunti a tutti gli altri locali addetti al servizio bagagli di circa 80 mq; gli sportelli per la consegna dei bagagli, aggiunti a ciascun locale del servizio bagagli di circa 40 mq; il locale diurno di circa 30 mq; la cancelleria di circa 20 mq; la guardaroba, i bagni e la stanza di riposo per i facchini di turno e portieri di circa 25 mq; si veda *Ibidem*.

³⁷⁴ L'Ufficio del capo di circa 20 mq; la cancelleria di circa 20 mq; la sala delle aste pubbliche di circa 60 mq; il magazzino per gli oggetti rinvenuti di circa 80 mq; si veda *Ibidem*.

³⁷⁵ L'Ufficio del capo stazione di circa 20 mq; la sala per telegrafisti, lettere raccomandate, cabine telefoniche, sportelli per il pubblico di circa 80 mq; la sala degli apparecchi di circa 80 mq; i bagni e lavabi per il personale; si veda *Ibidem*.

³⁷⁶ L'ufficio informazione e vendita di biglietti con locale per il pubblico di circa 100 mq; l'ufficio del capo-ufficio di circa 15 mq; la cancelleria di circa 20 mq; la stanza per il personale di turno e supplente di circa 24 mq; i bagni di circa 20 mq; si veda *Ivi*, p. 70

³⁷⁷ La sala per gli impiegati e la sala per il pubblico di circa 140 mq; si veda *Ibidem*.

³⁷⁸ Il gabinetto del medico di circa 24 mq; l'area ambulanza di circa 16 mq; la stanza per l'infermiera di circa 16 mq; la camera a tre letti per malati di circa 24 mq; i bagni per uomini e donne di circa 20 mq; si veda *Ibidem*.

i locali di servizio per il personale³⁷⁹ e, infine, l'ala destinata alle partenze di gruppo o alle destinazioni di breve distanza³⁸⁰.

Nonostante il massiccio carico di lavoro definito dal bando per un periodo relativamente breve, il concorso vide una notevole partecipazione, soprattutto dai paesi dell'Asse o dalle nazioni sotto l'occupazione o controllo italo-tedesco. Dopo il termine della sfida, la giuria valutò oltre sessanta progetti, tra cui undici provenienti dall'Italia³⁸¹. Tuttavia, il tempo di valutazione durò molto più a lungo del previsto. Nel mese di agosto del 1942, la commissione giudicatrice annunciò che la valutazione non era ancora conclusa; perciò, la richiesta di restituzione dei materiali ai progettisti – come definito nel bando – sarebbe stata possibile solo 45 giorni dopo la pubblicazione dell'esito ufficiale³⁸².

Verso la fine dello stesso mese, la giuria comunicò i risultati finali [TABELLA 6]. Tuttavia, la conclusione non fu quella aspettata, e la diplomazia bellica si rivelò nuovamente un fattore determinante negli esiti, come in altri concorsi tenuti durante il periodo di guerra. La giuria, composta da esperti bulgari, decise di non assegnare alcun progetto al primo posto, mentre il secondo e il terzo posto furono condivisi tra sei progetti ciascuno. La provenienza degli architetti premiati rifletteva anche questo approccio diplomatico. I progettisti che ottennero il secondo posto furono: Hermann

³⁷⁹ L'ufficio del capo stazione di circa 35 mq; due stanze per sotto capi, ciascuna di circa 20 mq; due stanze per la cancelleria e registratura di circa 25 mq; la stanza per il cassiere con sala d'aspetto per il personale e cancelleria del capo contabile di circa 50 mq; la stanza per il cassiere generale, cancelleria per il contabile e locale per il pubblico di circa 100 mq; i locali per il personale di contabilità e di cancelleria di circa 50 mq; i servizi, i bagni per uomini e donne, lavabi di circa 50 mq; si veda *Ibidem*.

³⁸⁰ Il vestibolo di circa 700 mq; dodici sportelli per vendita biglietti; la cancelleria aggiunta agli sportelli di circa 16 mq; la cassa di circa 16 mq; il guardaroba e i gabinetti aggiunti alla cancelleria e agli sportelli di circa 20 mq; la sala d'aspetto per il pubblico a mano di circa 140 mq; il guardaroba per il bagaglio a mano di circa 20 mq; la spedizione colli con locale per il pubblico di circa 140 mq; i bagni per uomini e donne con locale per l'insergente di circa 20 mq; l'edicola per portiere, giornali, fiori, ecc; si veda *Ibidem*.

³⁸¹ Secondo Gallioli, in una pubblicazione redatto dalla Direzione Generale delle Ferrovie Bulgare vennero segnalati i 65 progetti "più interessanti". Il telegramma di Massimo Magistrati affermò invece che al concorso abbia partecipato 70 progetti, tra cui 11 italiani, si veda L. GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano 1945.

³⁸² *Nouveau bâtiment de la gare de Sofia*, in «Bulletin technique de la Suisse romande», n. 68, 8 agosto 1942, p. 191.

Brauhausener dalla Germania, František Marek dal Protettorato di Boemia e Moravia, Raina Damianova Delibaševa e Atanas Delibašev dalla Bulgaria, Haberle Marijan e Ivo Cic Marijan dalla Croazia di Pavelić, lo studio architettonico Basilov-Solov dalla Bulgaria, e infine Luigi Gallioli dall'Italia. Anche la composizione dei progettisti che ricevettero il terzo posto seguì lo stesso criterio: Gheorghii Ovcharov, Pančo Ribarov e Ivan Popov da Sofia, Hans Kleinschmidt e Fritz Sauer da Berlino, Phil. W. Stang e Rudolf Marwitz da Düsseldorf, Gerhard Donath ed Ernst Göttl da Berlino, Eduard Martin, Robert Trnik e Kurt Pfennig sempre da Berlino, e infine Armando Titta da Torino³⁸³. La giuria decise inoltre di assegnare una menzione onorevole, senza premi e senza ulteriori classifiche, a otto progetti, tra cui quello di Adalberto Libera in collaborazione con Eugenio Montuori.

Sebbene il concorso si fosse concluso con un fallimento, la questione iniziale per cui le autorità bulgare avevano deciso di organizzare una competizione tra esperti locali e stranieri continuava a persistere. In questo contesto, la Direzione Generale delle Ferrovie Bulgare ebbe l'idea di organizzare una sfida più contenuta, più gestibile e con meno pubblicità. Così, verso la fine del 1943, l'ente bulgaro decise di bandire un secondo concorso, stavolta riservato esclusivamente ai progettisti già premiati in precedenza dalla giuria³⁸⁴. Questa decisione, tuttavia, mirava non solo a ottenere un progetto finale architettonicamente valido, ma anche a gestire le influenze dei paesi alleati, in particolare quella della Germania.

Ciononostante, anche il secondo concorso ebbe un destino simile a quello del primo. Nel novembre del 1943, gli Alleati iniziarono a bombardare pesantemente le città bulgare, e in seguito a questi atti bellici, che continuarono anche l'anno successivo, l'area circostante della stazione centrale esistente venne danneggiata gravemente. Con l'aggravarsi del conflitto, la necessità di rinnovare le strutture della capitale bulgara per renderle più efficienti fu sostituita dall'urgenza di ricostruire o proteggere ciò che già esisteva. In questo contesto, definito e dominato pienamente dalla guerra, la questione del concorso per la stazione centrale svanì gradualmente,

³⁸³ *Concorso internazionale per la nuova Stazione di Sofia*, in «Architettura», suppl. sindacale, novembre 1942.

³⁸⁴ GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli* cit., p. 129.

e in seguito all'invasione della Bulgaria da parte delle truppe sovietiche verso la fine del 1944, scomparve completamente senza una conclusione ufficiale.

3.5.1. Progetto di Luigi Gallioli

L'unico progetto italiano che ricevette il secondo premio ex aequo fu la proposta dell'ingegnere Luigi Gallioli [FIGG. 119-125]. Dirigente del suo studio milanese e attivo soprattutto nella progettazione di diverse infrastrutture e impianti, sia in Italia che all'estero, Gallioli decise di partecipare al concorso bulgaro con "l'intento di far conoscere la propria attività nei Balcani"³⁸⁵. In seguito al fallimento della prima competizione, l'ingegnere prese parte anche al secondo concorso, per il quale ricevette un invito, apportando piccole modifiche alla sua proposta.

La facciata principale del suo progetto era caratterizzata da una grande pensilina a sbalzo in struttura mista di cemento armato, ferro e vetro, che offriva riparo ai veicoli in arrivo. I viaggiatori, scesi dai mezzi sotto questa copertura o provenienti dalla piazza, proseguivano successivamente verso una sala d'attesa grandiosa, dove erano concentrati i principali servizi, come la biglietteria e le sale d'attesa. Infine, l'atrio dava accesso a una galleria coperta che correva sopra i binari, ai quali si accedeva tramite due scale per ciascuno. Il primo binario, utilizzato soprattutto dalle linee che servivano l'hinterland della capitale, era invece servito da un atrio separato, situato nella stessa quota e accessibile ai mezzi tramite una rampa che collegava il livello della piazza a quello del binario. Questa organizzazione dei flussi di viaggiatori su due quote diverse divenne anche il punto di forza del progetto di Gallioli. Inoltre, la pensilina che dà accesso all'atrio e le linee razionaliste che definirono sia gli esterni che gli interni del progetto dimostrarono chiari riferimenti alla stazione di Santa Maria Novella a Firenze, progettata dal *Gruppo Toscano* diretto da Giovanni Michelucci negli anni Trenta.

³⁸⁵ *Ibidem.*

3.5.2. Progetto di Adalberto Libera ed Eugenio Montuori

Oltre alla proposta di Gallioli e a quella di Armando Titta³⁸⁶, alla quale fu assegnato il terzo premio ex aequo, un altro progetto italiano di cui si ha conoscenza e che ricevette una menzione d'onore fu quello di Adalberto Libera ed Eugenio Montuori. La stazione proposta da questi ultimi era composta da un volume lungo 100 metri e largo 24 metri, caratterizzato da una grande pensilina sporgente sia verso la piazza che verso i binari, e correva lungo due lati principali [FIGG. 126-127]. Diversamente dal progetto di Gallioli, sotto la grande tettoia, oltre alle automobili private e agli autobus pubblici, potevano arrivare anche le linee tramviarie. Inoltre, a differenza del progetto dell'ingegnere milanese, la pensilina ideata da Libera e Montuori valorizzava maggiormente la connessione con la piazza. Infatti, gli architetti preferirono gestire i flussi dei viaggiatori non all'interno dell'edificio, ma già nella piazza, giocando con i livelli dello spazio urbano. La parte centrale, con una leggera pendenza, arrivava alla quota dell'atrio principale, il quale dava accesso alla galleria che attraversava i binari dall'alto, con scale che permettevano di scendere ai binari stessi. Le parti laterali della piazza, invece, seguivano la quota originale dei binari e davano accesso al primo binario, da cui partivano i treni per le destinazioni a breve percorrenza.

Un altro elemento che distinse il progetto di Libera e Montuori fu il volume verticale situato a nord della piazza. Gli architetti, nel promemoria preparato per il concorso, definirono il corpo staccato come un elemento per controbilanciare la lunghezza eccessiva della stazione. Inoltre, aggiunsero che poteva essere utilizzato come albergo di transito e che l'edificio non faceva parte del progetto della stazione, ma rientrava nella sistemazione della piazza circostante³⁸⁷.

Sebbene la proposta di Libera e Montuori non ricevette un premio e non poté partecipare al secondo concorso, ebbe un'influenza molto maggiore rispetto agli altri progetti concorrenti. Nel dopoguerra, il progetto degli architetti italiani divenne un prototipo per l'edificio di testata della

³⁸⁶ Durante le indagini non è stata riscontrata alcuna pubblicazione o documentazione archivistica riguardante il progetto del concorso di Armando Titta.

³⁸⁷ BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY [d'ora in poi BK], *Fonds d'architectes, ingénieurs et designers; Adalberto Libera, Oeuvre architecturale*, b. LIB 37 «Projet pour la gare de Sofia, concours», relazione relativa al progetto della Stazione Centrale di Sofia, 1940.

stazione di Termini, realizzato nel 1950 secondo il progetto di Montuori, in collaborazione con Leo Calini, Annibale Vitellozzi e Massimo Castellazzi, e servì inoltre come modello per il nuovo e ultimo concorso tenuto negli anni Sessanta per la stazione centrale di Sofia³⁸⁸.

3.5.3. Progetto di Enrico Castiglioni e Carlo Fontana

Un quarto progetto italiano del concorso – con autori noti – fu quello dell'architetto lombardo Enrico “Richino” Castiglioni, realizzato con la collaborazione dell'ingegnere Carlo Fontana [FIGG. 129-131]. Secondo quanto riportato nel curriculum di Castiglioni – presentato per la domanda di abilitazione alla libera docenza – il progetto bulgaro realizzato in collaborazione con Fontana ottenne una segnalazione di merito³⁸⁹..

I progettisti presentarono una visione stilistica della stazione differente rispetto a quella dei loro connazionali. Mentre Libera, Montuori e Gallioli si rifacevano maggiormente alle forme razionaliste, Castiglioni e Fontana optarono per un linguaggio più classicista e monumentalista, pur spogliato dei suoi ornamenti. Una struttura ad esedra, collocata al centro del corpo della stazione, costituiva il punto focale del progetto e segnalava la posizione dell'ingresso principale. Davanti a questa struttura, una pensilina a forma di U raccoglieva il flusso dei passeggeri in arrivo alla stazione tramite automobili e altri veicoli. Al centro della pensilina d'ingresso era collocata una torre dell'orologio, che rappresentava anche l'elemento più alto dell'intero complesso. Un porticato composto da doppie colonne regolari correva lungo tutta la facciata principale affacciata sulla piazza.

Come in altri progetti italiani, anche la stazione progettata da Castiglioni e Fontana si sviluppava su due livelli. Due ampie aperture nella piazza portavano luce al piano inferiore, probabilmente destinato all'accesso ai binari dei treni regionali. Oltre a questo gioco plastico nel pavimento, la sistemazione urbana circostante, ideata dai progettisti italiani, definiva la piazza in modo diverso rispetto a quella dei loro connazionali. A sud dell'area di progetto, i cinque blocchi orizzontali e sopraelevati erano orientati

³⁸⁸ Si veda 5.3. *Eugenio Montuori in Bulgaria: il concorso per la Stazione Centrale di Sofia (1962)*

³⁸⁹ *Enrico Castiglioni Richino (1914-2000). Ingegnere, architetto, “uomo universale”*, a cura di P. BOSSI, Nomos, Busto Arsizio 2024, p. 203.

perpendicolarmente rispetto al volume della stazione, creando sia una barriera visiva rispetto al tessuto urbano meridionale, sia un percorso d'accesso per i passeggeri verso la piazza.

TABELLA 6: Gli esiti del concorso internazionale per la Stazione Centrale di Sofia.

Progettista	Provenienza	Motto	Premio	Pr. in denaro
Hermann Brauhauser	Germania	<i>Presto</i>	II. premio ex-aequo	120.000 lv.
Raine Damianova Delibasceva & Atanas Delibashev	Bulgaria	<i>20-2</i>	II. premio ex-aequo	120.000 lv.
Luigi Gallioli	Italia	<i>S.T.I.O.</i>	II. premio ex-aequo	120.000 lv.
Frantisek Marek	Prott. Bohemia & Moravia	<i>357</i>	II. premio ex-aequo	120.000 lv.
Haberle Marijan & Ibe Marijan	Croazia	<i>Transeurope</i>	II. premio ex-aequo	120.000 lv.
Vasilov - Zolov	Bulgaria	<i>Vittoria ferroviaria</i>	II. premio ex-aequo	120.000 lv.
Gerhard Donath & Ernst Göttl	Germania	<i>Europäische Renaissance</i>	III. premio ex-aequo	80.000 lv.
Hans Kleinschmidt & Fritz Sauer	Germania	<i>AXE</i>	III. premio ex-aequo	80.000 lv.
Phil W. Stang & Rudolf Marwitz	Germania	<i>Mlada Bulgaria</i>	III. premio ex-aequo	80.000 lv.
Eduard Martin, Kurt Pfennig & Robert Trnik	Germania	<i>100986</i>	III. premio ex-aequo	80.000 lv.
Georgi Ovtcharov, Raitscho Ribarov & Ivan Popov	Bulgaria	<i>Porta Aurea Ulpiae Serdicae</i>	III. premio ex-aequo	80.000 lv.
Armando Titta	Italia	<i>ATA</i>	III. premio ex-aequo	80.000 lv.

Progettista	Provenienza	Motto	Premio	Pr. in denaro
Adalberto Libera & Eugenio Montuori	Italia	?	Menzione d'onore	–
Enrico Castiglioni & Carlo Fontana	Italia	?	Menzione d'onore	–
?	Germania (?)	<i>Luft und licht aber ohne oberlicht</i>	Menzione d'onore	–
?	Germania (?)	<i>Tradition und technik</i>	Menzione d'onore	–
?	Germania (?)	<i>Orientierung</i>	Menzione d'onore	–
?	Italia (?)	<i>Stazione 17</i>	Menzione d'onore	–
?	?	<i>I.T.5</i>	Menzione d'onore	–
?	Italia (?)	<i>42- Costruzione</i>	Menzione d'onore	–
?	Italia (?)	<i>Libera Uscita</i>	Menzione d'onore	–

Altri progettisti non sono stati identificati.



FIG. 119: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, vista prospettica, 1942-1943. In L. GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 129.

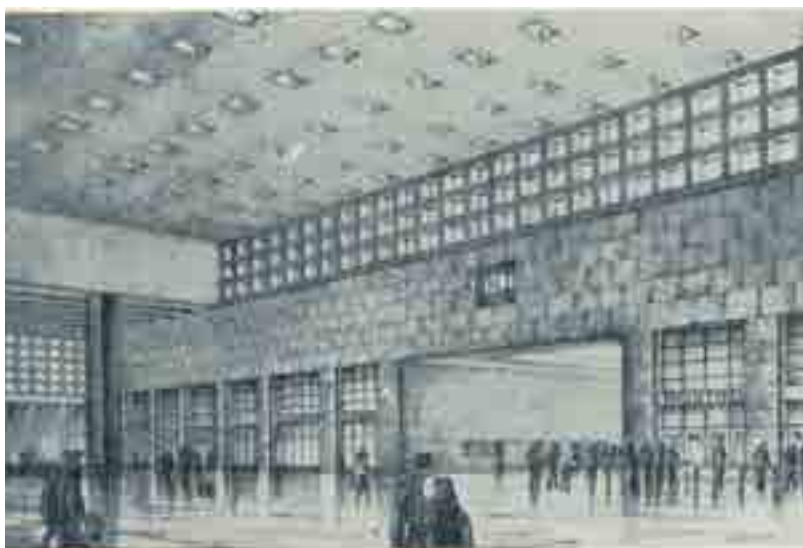


FIG. 120: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, vista prospettica interna, 1942-1943. In L. GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 129.

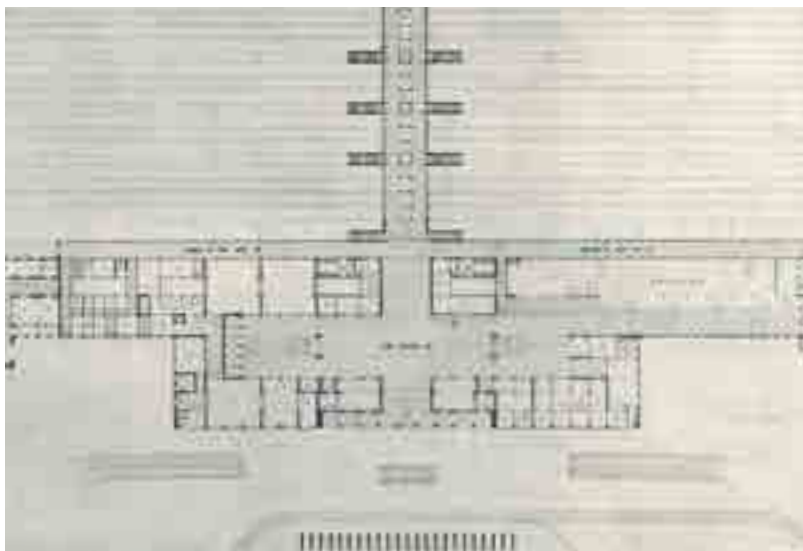


FIG. 121: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, planimetria del “piano piazza”, 1942-1943. In L. GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 130.

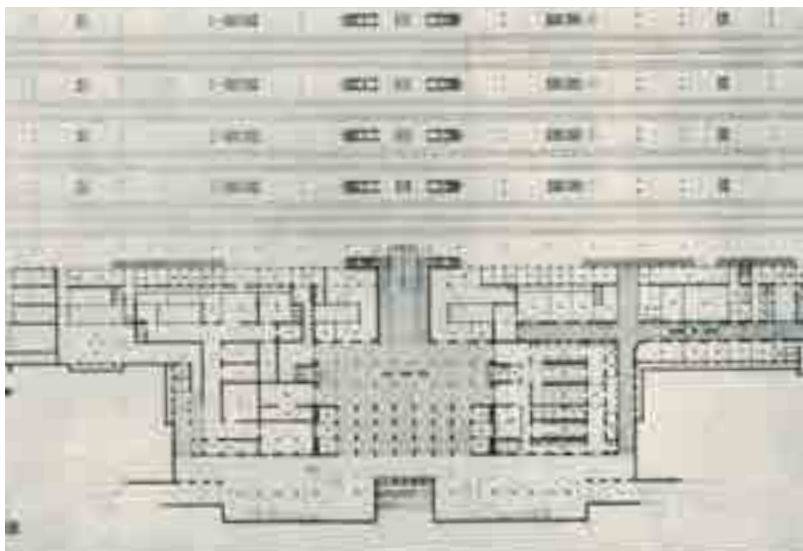


FIG. 122: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, planimetria del “piano dei marciapiedi”, 1942-1943. In L. GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 131

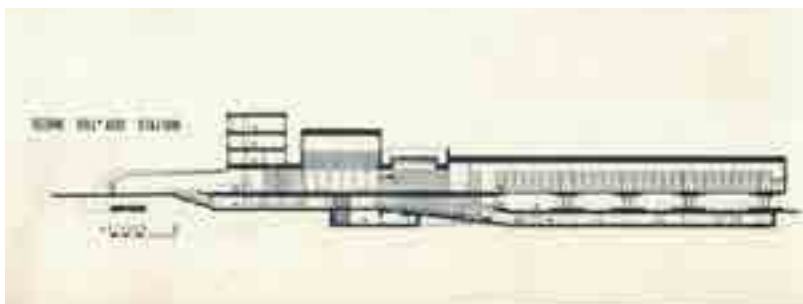


FIG. 123: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, sezione “sull’asse stazione”, 1942-1943. In L. GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 129.

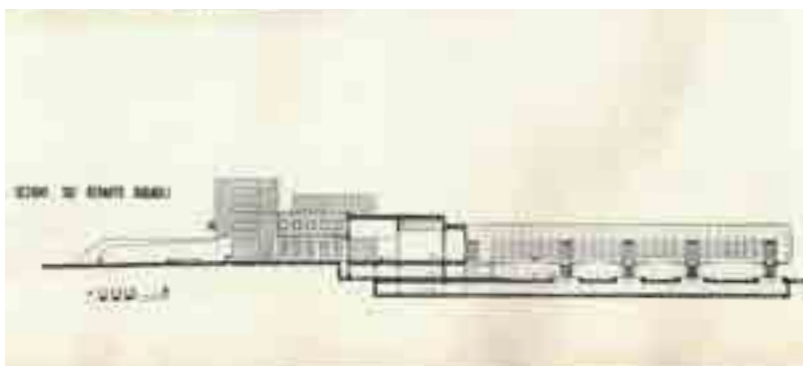


FIG. 124: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, sezione “sull reparto bagagli”, 1942-1943. In L. GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 130.

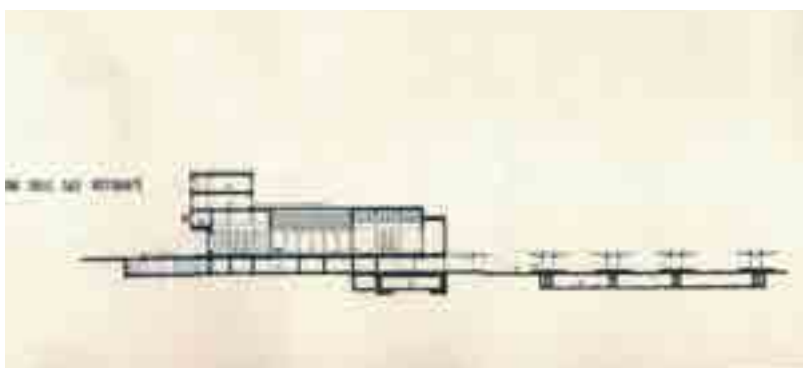


FIG. 125: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, sezione “sulle sale ristorante”, 1942-1943. In L. GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 131



FIG. 126: Adalberto Libera ed Eugenio Montuori, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 150.

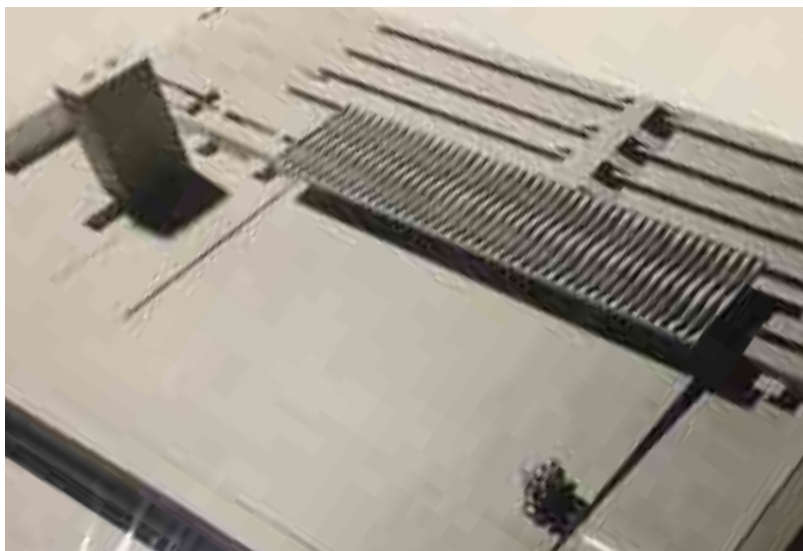


FIG. 127: Adalberto Libera ed Eugenio Montuori, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 150.



FIG. 128: Adalberto Libera ed Eugenio Montuori, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, vista prospettica interna, 1942-1943. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 150.



FIG. 129: Enrico Castiglioni e Carlo Fontana, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In ASPM, *Enrico Castiglioni*.



FIG. 130: Enrico Castiglioni e Carlo Fontana, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In ASPM, *Enrico Castiglioni*.



FIG. 131: Enrico Castiglioni e Carlo Fontana, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In ASPM, *Enrico Castiglioni*.

3.6. SOFIA II: IL CONCORSO PER IL PALAZZO MUNICIPALE (1943)

Nel mese di gennaio del 1943, un altro ente bulgaro, il comune di Sofia, decise di bandire un ulteriore concorso, questa volta per il nuovo palazzo municipale della città. Vista l'esperienza della precedente competizione architettonica svolta per la stazione centrale, il comune tenne il concorso aperto solo ai certi architetti invitati. Nonostante ciò, anche in questa occasione, l'approccio diplomatico del Regno di Bulgaria verso le nazioni alleate fece sentire il suo peso: oltre ai progettisti locali, il comune decise di invitare anche quattro esperti stranieri, tra cui due dalla Germania e due dall'Italia. Per questo motivo, le autorità bulgare, attraverso le legazioni tedesca e italiana, inoltrarono la comunicazione dell'evento. Gli architetti stranieri che ricevettero l'invito, tuttavia, non furono progettisti qualsiasi, ma figure di rilievo nel contesto architettonico dei loro rispettivi paesi. I due architetti che rappresentarono il Reich nel concorso furono Richard Ermisch, il *Stadtbaudirektor* del Municipio di Berlino, e Paul Bonatz, uno dei più importanti rappresentanti dell'architettura dell'era hitleriana – anche se non aderente al nazionalsocialismo – ed ex membro della giuria nel concorso per il Mausoleo di Atatürk ad Ankara. Gli architetti italiani invitati furono invece Arnaldo Foschini, esponente e docente della scuola romana e vincitore ex aequo nello stesso concorso turco, e Marcello Piacentini, ormai il direttore indiscusso dell'architettura del periodo fascista.

L'area destinata alla costruzione del nuovo palazzo fu la porzione sud del Giardino Pubblico (*Градска градина*). Trovandosi in un punto centralissimo della capitale, il parco era delimitato dagli edifici più rappresentativi e monumentali della città, tra cui il Palazzo Reale³⁹⁰, il Teatro Nazionale³⁹¹, la Banca Nazionale di Bulgaria e il Ministero della Guerra. Vista la sua ubicazione centrale all'interno del tessuto urbano, il futuro palazzo

³⁹⁰ Conosciuto come il Palazzo del Principe (*Княжески дворец*), successivamente come il Palazzo dello Zar (*Царски дворец*), l'edificio era originariamente un *konak* ottomano che ospitava l'amministrazione turca della città. In seguito alla liberazione bulgara, il palazzo venne demolito quasi completamente e fu ricostruito sulle fondazioni originali secondo il progetto dell'architetto austriaco Viktor Rumpelmayer in stile neobarocco, ampliandosi anche verso est. A partire dagli anni Cinquanta, ospita la Galleria Nazionale d'Arte e il Museo Nazionale Etnografico.

³⁹¹ Il Teatro Nazionale (*Народен театър*), oggi il Teatro Nazionale Ivan Vazov (*Народен театър „Иван Вазов“*), fu costruito tra il 1904 e il 1907 dagli architetti viennesi specializzati in architettura teatrale, Ferdinand Fellner e Hermann Helmer, in stile neobarocco.

municipale, invece di essere un semplice edificio governativo, doveva essere un monumento ambizioso che glorificasse il Terzo Regno Bulgaro. In questo contesto, l'invito dei più prominenti architetti al concorso fu in linea con l'importanza dell'incarico.

Verso la fine del mese di gennaio, la legazione italiana a Sofia comunicò la notizia del concorso agli architetti italiani. L'8 febbraio la stessa legazione, tramite il Ministero degli Affari Esteri, trasmise il bando a Foschini e Piacentini³⁹². Composto da venticinque articoli, il documento definiva molto dettagliatamente le caratteristiche sia della competizione che del progetto. Nel primo punto, comunicava che il concorso in questione era “segreto” tra gli architetti bulgari e aperto a quattro esperti stranieri, due tedeschi e due italiani. La richiesta a essi era l'elaborazione del progetto concettuale del nuovo palazzo municipale della capitale, che doveva essere sia esternamente che internamente “ricco e monumentale” e degno del regno balcanico.

Tutti gli architetti invitati dovevano consegnare al comune – o alla legazione bulgara presente nel loro paese – entro il 31 marzo dello stesso anno i seguenti materiali: le planimetrie, quattro sezioni, i prospetti di tutte le facciate in scala 1:200, i disegni prospettici sia degli interni che degli esterni, una planimetria generale che inquadrava la soluzione urbanistica dell'area circostante l'edificio in scala 1:500, due modelli – uno in scala 1:100 e uno in scala 1:250 – e una relazione contenente tutti i dettagli. I disegni dovevano essere consegnati in copia eliografica e fissati su un cartone rigido di dimensioni 60 per 80 cm. Gli architetti stranieri dovevano firmare apertamente i loro disegni, mentre quelli bulgari dovevano inserire un motto identificativo.

La giuria era composta dal sindaco, dal vicesindaco, da un consigliere comunale, dal direttore della direzione di urbanistica e architettura, da un “noto architetto straniero” e da due architetti locali invitati, il capo dell'ufficio di architettura presso il Ministero dei Lavori Pubblici bulgaro, un rappresentante dell'Unione degli ingegneri e degli architetti bulgari e, infine, un rappresentante della Camera degli ingegneri e

³⁹² BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, bando del concorso internazionale per il Palazzo Municipale di Sofia, 1943.

degli architetti bulgari. A eccezione dei membri con incarichi ufficiali, gli altri non erano ancora stati decisi al momento della pubblicazione del bando. Una volta concluso il concorso, la giuria doveva riunirsi entro quindici giorni e annunciare i risultati entro sessanta giorni dalla prima seduta. Dopo la proclamazione dei risultati, i progetti dovevano essere esposti al pubblico per otto giorni.

I premi stabiliti per tutti i partecipanti erano: 300.000 leva bulgare per il primo posto, 225.000 per il secondo e 150.000 per il terzo. Inoltre, la giuria disponeva di ulteriori 300.000 leva per l'acquisto di progetti meritevoli. Confrontando la somma in denaro offerta nel concorso per la stazione ferroviaria, che fu inferiore, si poteva notare quanto le autorità bulgare dessero importanza al nuovo complesso municipale. Il bando chiariva inoltre che gli architetti stranieri, indipendentemente dall'assegnazione dei premi, potevano ricevere una ricompensa, che sarebbe stata contrattata con loro. Secondo il bando, il nuovo palazzo monumentale doveva essere caratterizzato da una torre, collegata "organicamente" al resto dell'edificio e ben integrata dal punto di vista urbanistico. Gli architetti potevano decidere liberamente il posizionamento dell'intero complesso all'interno dell'area di costruzione, tenendo conto che la struttura doveva essere accessibile dalle vie confinanti, quali Via Vasil Levski (*Улица Васил Левски*, oggi Via Diacono Ignazio [*Улица Дякон Игнатий*]), Via Generale Gurko (*Улица Генерал Гурко*) e Via Principe Alessandro I (*Улица Княз Александър I*). I progettisti dovevano inoltre considerare il collegamento del complesso con le piazze, le costruzioni e il giardino pubblico presenti nelle vicinanze. Sebbene l'altezza non dovesse superare i 26 metri, gli architetti erano liberi nella decisione del numero di piani e dell'altezza totale. Il bando, infine, elencava in modo molto dettagliato tutti i locali con le relative metrature richieste, suddividendoli in diciannove macrolocali. Questi comprendevano la direzione centrale e i locali di rappresentanza; il segretariato e la sezione amministrativa³⁹³; la sezione

³⁹³ L'ufficio del capo sezione e del segretario di circa 25 mq; una sala d'aspetto di circa 25 mq; un ufficio per il vice segretario di 25 mq; due uffici per il personale ciascuno di 25 mq; l'archivio del consiglio municipale di 50 mq; l'archivio della direzione municipale di 50 mq; l'archivio della direzione centrale e della corrispondenza di 50 mq; un locale per il servizio contabilità di 50 mq; l'ufficio della previdenza sociale per un totale di 125 mq; l'ufficio della statistica di 150 mq; l'ufficio per la redazione delle riviste comunali di 75 mq; l'ufficio del registro di 25 mq; si veda *Ivi*, p. 8.

civile³⁹⁴; la sezione finanziaria³⁹⁵; l'ufficio cassa³⁹⁶; la consulenza giuridica³⁹⁷; il controllo statale³⁹⁸; la sezione materiale³⁹⁹; il servizio forestale; il servizio di sanità; il servizio veterinario; il comitato amministrativo scolastico; il servizio stradale; il servizio idraulico; la direzione di architettura e urbanistico; l'ufficio del catasto; il pianterreno; il sottotetto; e infine il sotterraneo⁴⁰⁰.

Verso la fine del mese di febbraio, Foschini e Piacentini comunicarono la loro accettazione dell'incarico al comune di Sofia tramite la legazione italiana⁴⁰¹. Tuttavia, il breve tempo a disposizione dato dal bando rese necessario posticipare la data del termine sia per gli architetti stranieri che per quelli locali. In una modifica del bando si legge che i progetti degli architetti bulgari dovevano essere consegnati al segretario del comune di Sofia entro il 31 maggio, mentre i progettisti stranieri dovevano presentare i loro

³⁹⁴ L'ufficio del capo sezione; la sala d'aspetto di 25 mq; l'ufficio del segretario di 25 mq; l'archivio di 75 mq; la sala comune del servizio immigrazione, emigrazione ed elettorale di 75 mq; l'ufficio della registrazione della popolazione di 150 mq; un piccolo salone per i matrimoni civili di 125 mq; l'ufficio del servizio di stato civile di 125 mq; l'ufficio del servizio di richiamo di 25 mq; l'ufficio del servizio della mobilitazione civile di 25 mq; l'ufficio della requisizione militare di 25 mq; un altro ufficio di 75 mq; si veda *Ivi*, pp. 8-9.

³⁹⁵ L'ufficio del capoufficio di 25 mq; il servizio notarile di 25 mq; l'ufficio per i processi esecutivi di 50 mq; l'ufficio per i registri delle imposte di 100 mq; l'ufficio affitti ad aste di 100 mq; l'ufficio per la proprietà immobiliare del Comune di 100 mq; ufficio e sala per il servizio delle imposte di 600 mq; archivio di 75 mq; ufficio dattilografi di 25 mq; ufficio uscieri di 20 mq; si veda *Ivi*, p. 9.

³⁹⁶ Il salone comune di 600 mq, gli uffici, per un totale di 1200 mq.

³⁹⁷ L'ufficio del gabinetto del consulente giuridico di 25 mq, la sala d'aspetto di 25 mq, i dieci uffici per i vice-consulenti di 25 mq ciascuno, l'ufficio dei dattilografi di 25 mq, l'ufficio degli scrivani di 25 mq, l'archivio di 25 mq, la biblioteca e il salone per conferenze di 50 mq, l'ufficio degli uscieri di 25 mq.

³⁹⁸ L'ufficio del capoufficio di 25 mq, cinque uffici per i vicecontrollori di 25 mq ciascuno, l'ufficio dei contabili di 75 mq, l'ufficio dell'amministrazione e dei registri di 75 mq, l'archivio di 50 mq, l'ufficio degli uscieri di 25 mq.

³⁹⁹ L'ufficio del capoufficio di 25 mq, la sala d'aspetto di 25 mq, l'ufficio del vice-capoufficio di 25 mq, l'ufficio della contabilità di 50 mq, lo studio dei capitolati d'appalto di 25 mq, il servizio aste di 25 mq, il servizio forniture di 25 mq, l'ufficio del contabile amministratore di 25 mq, l'archivio di 50 mq, l'ufficio dei dattilografi di 25 mq, il deposito dei campioni d'asta e dei titoli di 50 mq, l'ufficio degli uscieri di 14 mq.

⁴⁰⁰ Un ristorante per 800 persone, un salone comune, e tutti i locali necessari al funzionamento del ristorante, compresi dispensa, cucine, guardaroba, bagni e depositi. Inoltre, locali per l'impianto di riscaldamento e un deposito per il carbone.

⁴⁰¹ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, telegramma di Arnaldo Foschini a Massimo Magistrati, febbraio 1943.

disegni alla rispettiva legazione bulgara presente nel loro paese entro otto mesi dalla data dell'accettazione dell'incarico⁴⁰². In tale caso, Piacentini e Foschini dovevano quindi consegnare i loro progetti verso la fine dell'anno. Nello stesso documento vennero modificate le scale dei prospetti da 1:200 a 1:100 e il numero dei modelli fu ridotto da due a uno, in scala 1:200.

Nel corso della competizione, il comune di Sofia invitò tutti gli architetti stranieri a recarsi in città per effettuare un sopralluogo e per familiarizzare con il contesto del paese balcanico. Mentre gli architetti tedeschi riuscirono a soddisfare le richieste del sindaco e tennero anche conferenze nella capitale bulgara, Piacentini e Foschini non ebbero l'occasione di essere presenti a Sofia. Nonostante le pressioni della legazione italiana, consapevole che tale assenza non avesse lasciato una buona impressione, gli architetti italiani giunsero a un accordo con le autorità bulgare, inviando un loro collaboratore, Luigi Crema, per fare il sopralluogo e riportare i dettagli del contesto al suo ritorno⁴⁰³. Oltre a questa problematica, i progettisti romani decisero di eseguire i progetti insieme, invece di svilupparli separatamente ciascuno per conto proprio⁴⁰⁴. Questa richiesta, sebbene successivamente accettata dal comune di Sofia, rappresentò un'ulteriore modifica al piano iniziale.

L'anno 1943 fu teatro di grandi avvenimenti sulla scena bellica e politica per entrambi i paesi. Proprio in questo periodo, la guerra cambiò completamente significato per le forze dell'Asse, e la loro invasione del continente europeo, che sembrava inarrestabile, lasciò invece spazio a una fase di difesa e sopravvivenza. Nel mese di agosto, gli Alleati sbarcarono in Sicilia, dando così inizio alla campagna d'Italia. Nel settembre, il Regno d'Italia si arrese e Mussolini venne destituito. Tuttavia, in seguito all'invasione tedesca e al salvataggio del Duce, la guerra in Italia entrò in una nuova fase, quella della resistenza. Nello stesso mese, in Bulgaria, lo Zar Boris III morì improvvisamente, lasciando un vuoto di potere che venne rapidamente colmato dal *Consiglio dei Reggenti*. Diventata un vero e proprio

⁴⁰² BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, aggiornamento del bando.

⁴⁰³ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, lettera di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 30 marzo 1943.

⁴⁰⁴ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, lettera di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 11 marzo 1943.

paese fantoccio nelle mani dei tedeschi, la Bulgaria venne bombardata pesantemente dagli Alleati. Durante i raid aerei che colpirono Sofia, anche l'area destinata alla costruzione del palazzo municipale venne gravemente danneggiata.

In questo periodo turbolento, Foschini e Piacentini riuscirono comunque a continuare con la progettazione, e il 1° ottobre consegnarono i primi materiali riguardanti il “progetto A” alla legazione bulgara a Roma⁴⁰⁵. Nonostante le difficoltà di comunicazione tra i due paesi, causate dalle condizioni belliche, gli architetti romani consegnarono anche il “progetto B” nel mese di dicembre⁴⁰⁶. Una terza spedizione, avvenuta sempre verso la fine dell'anno, venne tuttavia bloccata al porto di Venezia a causa dell'impossibilità di spedire, sempre a causa della situazione bellica. Foschini e Piacentini, in un telegramma inviato al sindaco di Sofia, segnalano che i disegni bloccati in Italia erano identici a quelli precedentemente spediti, ma erano semplicemente montati su cartone rigido come richiesto dal bando, e viste le circostanze straordinarie, chiesero di prendere in considerazione quelli già inviati. Ciononostante, come il secondo concorso tenuto per la stazione centrale, anche questa competizione architettonica rimase inconclusa a causa della guerra⁴⁰⁷, che rimodellerà entrambi i paesi da capo dal punto di vista politico. Nel dopoguerra, Foschini e Piacentini inviarono un telegramma al sindaco di Sofia per ricevere notizie sul concorso e chiedere inoltre il pagamento delle loro spese e degli impegni, sottolineando che erano ancora disponibili per nuovi incarichi nel paese balcanico⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, N. Assencov, ricevuta della consegna, 1° ottobre 1945.

⁴⁰⁶ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, lettera di Arnaldo Foschini a Teodoro Goranov, 23 dicembre 1943.

⁴⁰⁷ Nel libro dedicato ai progetti di Richard Ermisch, pubblicato undici anni dalla sua morte, viene riportato che il suo progetto per il Palazzo Municipale di Sofia ottenne il primo premio. Tuttavia, nel corso delle indagini non è emersa alcuna documentazione ufficiale che confermi né questo fatto né la conclusione del concorso stesso. Ciò che è certo è che nessuno dei progetti presentati dai quattro architetti fu realizzato, e oggi il parco dei giardini pubblici (*Градска градина*) continua a occupare lo stesso posto al centro della città. Riguardo alla definizione del progetto di Ermisch, si veda E-G. ERMISCH, K. K. WEBER, *Richard Ermisch. Porträt eines Baumeisters. Querschnitt einer Zeit*, Verlag Von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin 1971, p. 73.

⁴⁰⁸ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, telegramma di Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini al Sindaco di Sofia, 4 febbraio 1946. Durante la ricerca archivistica non è stata trovata alcuna documentazione che indichi una risposta da parte del sindaco.

3.6.1. Progetto di Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini

Diversamente dalle richieste iniziali dell'ente banditore del concorso, Piacentini e Foschini decisero di elaborare i due progetti da consegnare insieme. Nel loro telegramma inviato l'11 marzo 1943 all'ambasciatore italiano a Sofia, Massimo Magistrati, chiarirono la loro motivazione, affermando che i loro legami di amicizia e di comune fede artistica non permettevano di trovarsi in posizione di rivalità. Questo approccio, comunque, venne successivamente accettato dalle autorità bulgare. In seguito a diverse soluzioni elaborate, gli architetti decisero di soffermarsi su due progetti, che nominarono "progetto A" e "progetto B".

Dal punto di vista volumetrico, i due progetti si differenziano tra loro per la collocazione dei blocchi all'interno dell'area di progetto e per la robustezza del volume a torre. Nel progetto A, il blocco orizzontale a forma di "L", costituito da diversi cortili interni, delimitava il lato occidentale dell'area, rendendo così la piazza più stretta e lunga [FIGG. 132-136]. Sul lato sud della piazza veniva invece collocato il volume a torre che, grazie alla sua disposizione e alle sue grandi dimensioni, costituiva l'elemento monumentale e il fulcro visivo del progetto. La torre, inoltre, mostrava molte somiglianze formali e tipologiche con i precedenti progetti di Piacentini. Infatti, l'edificio richiamava una combinazione del padiglione italiano progettato per l'Expo di Parigi del 1937, realizzato con Giuseppe Pagano, e dell'edificio del Rettorato elaborato per la città universitaria di Rio de Janeiro insieme a Vittorio Morpurgo. Accessibile attraverso un pronao monumentale su due livelli, ciascuno composto da sei colonne, l'edificio diventava la struttura più alta del contesto urbano in cui era inserito. All'ultimo piano, una colonnata circondava tutti i lati del livello e, come nel padiglione parigino, l'edificio si concludeva in cima con un coronamento formato da una serie di statue collocate in corrispondenza degli assi delle colonne.

Il progetto B, invece, aveva dimensioni più ridotte e un effetto meno monumentale rispetto alla prima proposta [FIGG. 137-141]. Tuttavia, la struttura concentrata solamente sul lato sud dell'area permetteva la creazione di una piazza più ampia. Lo spazio urbano era delimitato da un lato dal progetto di Foschini e Piacentini, mentre gli altri lati erano definiti dagli edifici preesistenti. Il volume orizzontale, a pianta quadrata con una corte centrale, era caratterizzato da un porticato che correva lungo tutta la facciata

principale, mentre la torre monumentale, che risultava meno robusta rispetto alla prima proposta, era attaccata al lato est del blocco. Questo ultimo volume, nonostante anche in questo caso diventasse la struttura più alta della zona circostante, non creava lo stesso impatto monumentale del progetto precedente. Mentre nella proposta A la torre era l'elemento principale che garantiva l'accesso alla struttura, in questo caso diventava semplicemente un corpo ausiliare che attirava l'attenzione visiva.

Foschini e Piacentini svilupparono anche altre due proposte e le studiarono su modellini; tuttavia, non proseguirono con l'elaborazione dei disegni. In queste versioni, l'influenza dei precedenti progetti di Piacentini divenne ancora più evidente. Nella terza proposta, la torre del progetto A venne collocata al centro di un corpo orizzontale concentrato solamente sul lato sud della piazza, come nel progetto B [FIG. 142]. Questa disposizione dei volumi richiamava nuovamente, ma in modo ancora più netto, i riferimenti all'edificio del Rettorato progettato per l'università brasiliana. Nella quarta proposta, invece, un'altra torre, con dimensioni molto più ridotte rispetto alla precedente, venne incorporata nel volume orizzontale, raggruppato sempre sul lato meridionale dello spazio urbano [FIG. 143]. In questa versione, però, divenne evidente l'influenza di un altro edificio piacentiniano, quello del Palazzo di Giustizia a Milano. Infatti, la facciata principale della struttura riprendeva le stesse caratteristiche volumetriche del prospetto nord del tribunale milanese.

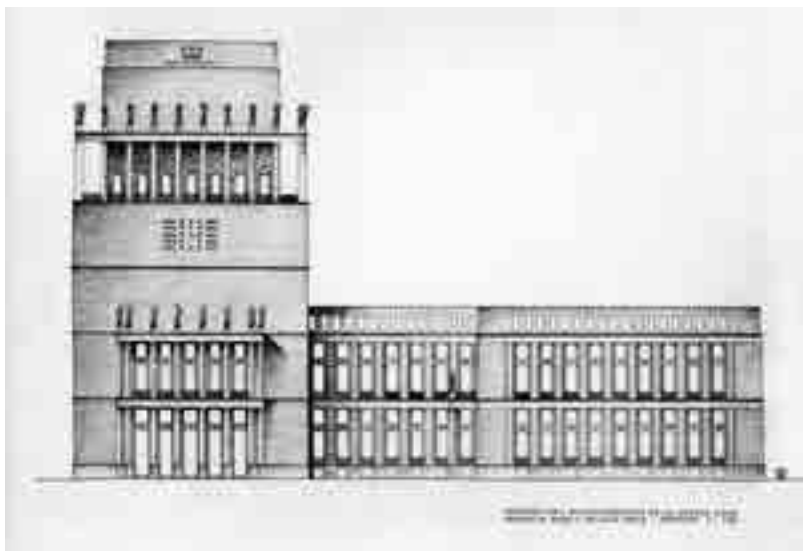


FIG. 132: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, prospetto verso il Palazzo Reale, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.

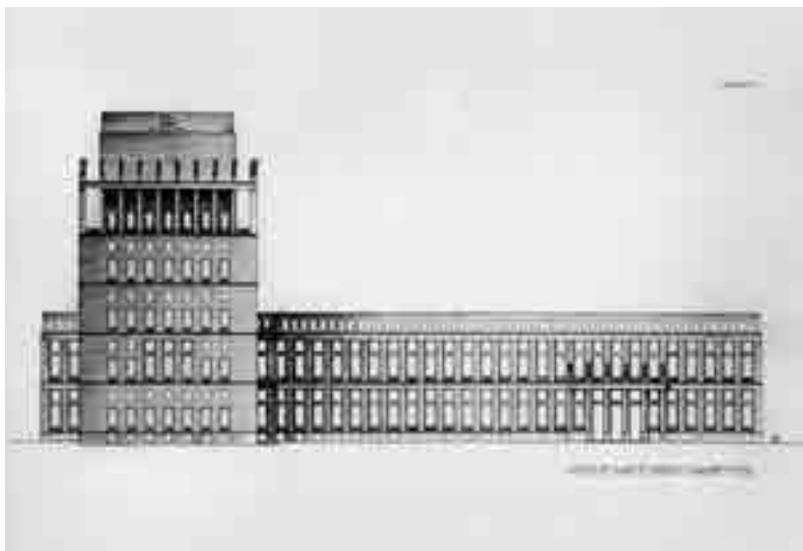


FIG. 133: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, prospetto verso il teatro, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.



FIG. 134: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, vista prospettica, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.



FIG. 135: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, modello, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.



FIG. 136: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, vista prospettica, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.

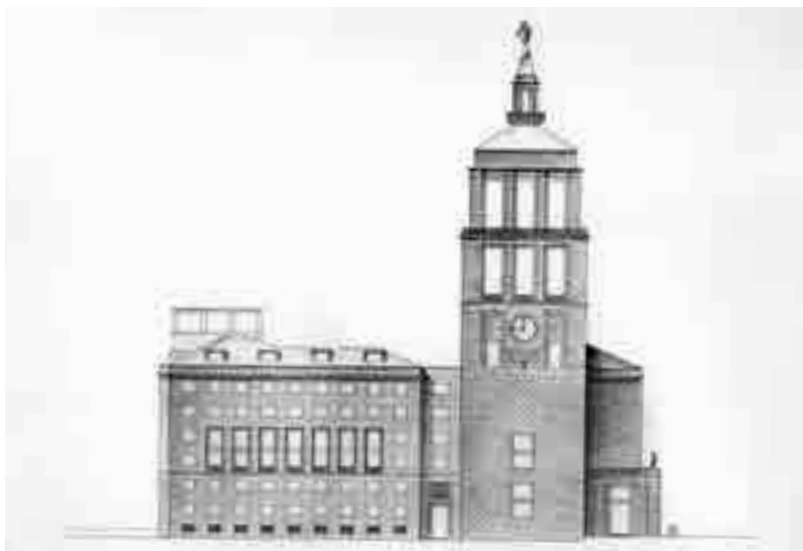


FIG. 137: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, prospetto verso Via Levski, 1943. In *collezione privata*.

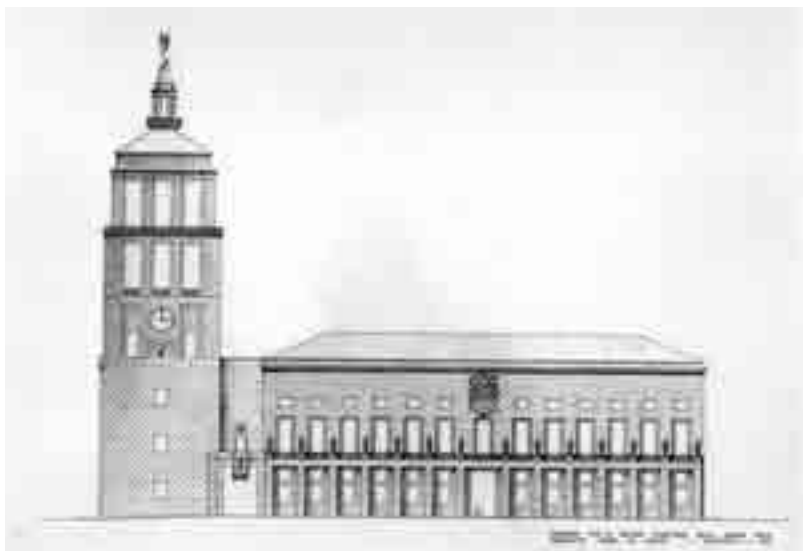


FIG. 138: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, prospetto verso la piazza, 1943. In *collezione privata*.



FIG. 139: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, modello, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.



FIG. 140: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, vista prospettica, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.



FIG. 141: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, vista prospettica, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.



FIG. 142: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante 3, modello, 1943. In *collezione privata*.



FIG. 143: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante 4, modello, 1943. In *collezione privata*.



FIG. 144: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante non identificata, vista prospettica degli interni, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.



FIG. 145: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante non identificata, vista prospettica degli interni, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.



FIG. 146: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante non identificata, vista prospettica degli interni, 1943. In *collezione privata*.

4. DIETRO LE QUINTE: LA DIPLOMAZIA DEL REGIME ATTRAVERSO I CONCORSI INTERNAZIONALI D'ARCHITETTURA

4.1. LA PRIMA PROVA BALCANICA: IL CONCORSO DI BELGRADO

Il 2 agosto 1939, il Ministero degli Affari Esteri del Regno di Jugoslavia inviò un telegramma alla legazione italiana, per comunicare l'apertura di un concorso internazionale per il nuovo Teatro dell'Opera di Belgrado⁴⁰⁹. Il ministero, allegando anche dieci copie del bando, chiese alle autorità italiane di informare le istituzioni competenti in materia e di diffondere l'informazione negli ambienti architettonici tramite annunci sulle pubblicazioni appropriate. La richiesta del ministero jugoslavo, accolta dalla rappresentanza diplomatica italiana, diede il via a uno scambio di telegrammi che continuò anche dopo la conclusione del concorso. Il 25 agosto, Amadeo Giannini a capo della Direzione Generale per gli Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri, comunicò la notizia al Ministero della Cultura Popolare, allegando anche la nota verbale del regno jugoslavo⁴¹⁰. Il 5 settembre, la Direzione Generale per la Propaganda inoltrò la comunicazione alla Confederazione dei Professionisti e degli Artisti, chiedendo di

⁴⁰⁹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero degli Affari Esteri del Regno di Jugoslavia alla Legazione Italiana a Belgrado, 2 agosto 1939.

⁴¹⁰ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero degli Affari Esteri al Ministero della Cultura Popolare, 25 agosto 1939.

trasmetterla ai propri iscritti⁴¹¹. Il Sindacato Nazionale Fascista Architetti, che faceva parte della confederazione, pubblicò la notizia allegando il bando in italiano nel supplemento del volume di settembre della rivista *Architettura*, organo ufficiale dell'ente⁴¹².

Nello stesso mese di settembre, la Germania attaccò la Polonia, dando inizio al conflitto che in breve tempo assunse portata globale. Già da tempo sotto pressione diplomatica e minacciata quasi apertamente sia dall'Italia che dalla Germania, la Jugoslavia fu uno dei primi paesi a sentire maggiormente il peso della nuova realtà bellica. In questo periodo, il paese decise di rimanere neutrale, tuttavia, le condizioni belliche influenzarono comunque l'andamento del concorso. A causa delle pressioni ricevute dal Reich tedesco, la competizione subì delle modifiche e la sua scadenza dovette essere posticipata dal 30 novembre 1939 al 31 gennaio dell'anno successivo. Il 15 dicembre 1939, il Ministero degli Affari Esteri italiano comunicò la notizia ricevuta dalla legazione di Belgrado riguardante il cambiamento del calendario al Ministero della Cultura Popolare⁴¹³. Quest'ultimo la trasmise il 25 dicembre alla Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti⁴¹⁴.

Con l'espansione della guerra nel continente europeo, la competizione perse gradualmente la sua pura natura architettonica e, dal punto di vista delle forze dell'Asse, divenne un'opportunità per esercitare sul paese balcanico il dominio politico, culturale ma soprattutto commerciale. Di conseguenza, le pressioni diplomatiche ricevute dall'estero ebbero ripercussioni anche sugli esiti, e la giuria assegnò i premi suddividendoli tra diversi paesi, senza dichiarare un netto vincitore. Con la dichiarazione dei risultati riprese anche il traffico di corrispondenze tra le autorità italiane. Il 25

⁴¹¹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero della Cultura Popolare alla Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti, 5 settembre 1939.

⁴¹² *Concorso Internazionale per il progetto del nuovo Teatro Nazionale dell'Opera in Belgrado*, in «Architettura», suppl. sindacale n. 13, settembre 1939, pp. 6-7.

⁴¹³ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero degli Affari Esteri al Ministero della Cultura Popolare, 15 dicembre 1939.

⁴¹⁴ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero della Cultura Popolare alla Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti, 19 dicembre 1939.

marzo 1940 il direttore Giannini inviò un telegramma alla legazione italiana a Belgrado per ottenere informazioni sull'esito del concorso⁴¹⁵. Lo stesso giorno l'ambasciatore Francesco Giorgio Mameli rispose a Giannini facendo un breve riassunto dell'andamento e degli esiti. Riportò che la commissione giudicatrice non aveva ritenuto alcun progetto concorrente meritevole né del primo né del secondo premio; perciò, il concorso venne concluso senza un netto vincitore. Nonostante ciò, secondo la comunicazione di Mameli, il terzo premio corrispondente a 75.000 dinari jugoslavi venne assegnato al progetto italiano identificato dal numero 10001, elaborato da Luigi Orestano, Luigi Vagnetti, Pasquale Marabotto e Dante Tassotti. Infine, segnalò che vennero premiati altri cinque progetti. Sebbene non chiarisse né le identità né la classificazione degli architetti premiati, evidenziò la loro nazionalità: due progetti jugoslavi, uno tedesco e uno americano⁴¹⁶.

In breve tempo, le informazioni riportate sia dalla stampa jugoslava che nel telegramma di Mameli raggiunsero Marcello Piacentini. Nelle sue mani, tuttavia, i risultati del concorso vennero reinterpretati. L'architetto romano considerò la premiazione dei suoi quattro allievi all'estero come un materiale propagandistico perfetto al fine di glorificare la nuova architettura italiana, e per consolidare ancora di più l'autorità della Scuola Romana nel contesto architettonico del paese. Infatti, nel numero di marzo della rivista *Architettura*, dedicato al progetto dei quattro giovani architetti, presentò le informazioni ricevute dalla legazione italiana con una retorica diversa da quella riportata dai giornali jugoslavi, ma soprattutto con delle informazioni manipolate. Intitolato *Progetto Vincitore nel Concorso per il Nuovo Teatro dell'Opera di Stato di Belgrado*, l'articolo pubblicato dalla redazione della rivista dichiarò apertamente la netta vittoria del progetto italiano, nonostante la giuria del concorso non avesse ritenuto nessun progetto meritevole del primo posto, e avesse assegnato ai progettisti italiani il terzo premio ex-aequo. Inoltre, la rivista affermò che "il giusto successo dei giovani camerati" fu ottenuto tra i 226 progetti provenienti da ogni parte del mondo,

⁴¹⁵ ASDMAECI, *Telegrammi*, vol. «1940, Jugoslavia, Partenze», telegramma di Amadeo Giannini alla Legazione Italiana a Belgrado, 25 marzo 1940.

⁴¹⁶ ASDMAECI, *Telegrammi*, vol. «1940, Jugoslavia, Arrivi», telegramma di Francesco Giorgio Mameli al Ministero degli Affari Esteri, 25 marzo 1940.

diversamente dalla settantina di progetti dichiarati dai quotidiani jugoslavi⁴¹⁷. Tale retorica venne ripresa e riportata anche dalla stampa nazionale con le stesse informazioni fornite dalla rivista *Architettura*⁴¹⁸.

Il *Corriere della Sera*, tuttavia, decise di riportare la notizia della vittoria italiana da un punto di vista differente. Il 26 marzo, nell'articolo intitolato *Il III Annuale dei Patti di Belgrado. I benefici effetti della collaborazione italo-jugoslava*, il giornale riassumeva le notizie positive emerse nella stampa jugoslava sugli effetti del patto di amicizia firmato tra Ciano e Stoyadinović nel 1937. In quanto riportato, il quotidiano jugoslavo *Vreme* definiva il patto come un'importante opera di pace, affermando che una serie di avvicinamenti aveva dimostrato la sincerità degli impegni. Le basi di questa nuova realtà politica, consolidate nei tre anni precedenti con il trattato italo-jugoslavo, avevano rafforzato la convinzione della molteplicità degli interessi comuni delle parti. Secondo la notizia del *Corriere della Sera*, il giornale jugoslavo *Politika*, aveva riportato che i firmatari del patto avessero compreso l'importanza di instaurare relazioni di amicizia sincere e durature e di "aprire una nuova era nei reciproci rapporti politici ed economici". L'articolo successivamente riassumeva che ogni parola pubblicata sulla stampa jugoslava riguardante il patto di Belgrado era positiva. Nonostante i tempi difficili che l'Europa stava attraversando, il nuovo contesto di pace nell'Adriatico dominava comunque le relazioni tra i due paesi. Il giornale, nello stesso articolo, inseriva infine la notizia della vittoria di quattro architetti italiani nel concorso per il Teatro dell'Opera, come se fosse una conseguenza naturale del miglioramento delle relazioni tra Italia e Jugoslavia⁴¹⁹. Questo dimostrava che il concorso, più che una semplice sfida puramente architettonica, veniva percepito come uno strumento diplomatico, influenzato fortemente dal contesto geopolitico della regione.

La retorica della "vittoria italiana" sostenuta da Piacentini e accolta dalla stampa venne successivamente adottata anche dalle autorità del regime fascista. Il 13 aprile Giannini, in base alle informazioni riportate precedentemente da Mameli, scrisse di nuovo a Belgrado per evidenziare i

⁴¹⁷ *Progetto vincitore nel concorso cit.*, p. 111.

⁴¹⁸ *Artisti italiani vincitori cit.*, p. 5

⁴¹⁹ *Il III Annuale dei Patti di Belgrado. I benefici effetti della collaborazione italo-jugoslava*, in «Corriere della Sera», 26 marzo 1940, p. 1.

compiti della legazione, riassumendo così anche gli obiettivi del regime. Questa comunicazione segnò l'inizio di un nuovo processo di diplomazia e lobbying, mai incontrato nei precedenti concorsi internazionali a cui avevano partecipato anche concorrenti italiani:

Pregovi interessare perché almeno direzione artistica costruzione Opera di Belgrado, sia affidata per il progetto agli italiani vincitori del concorso per il progetto (architetto Orestano), in modo che si potrà così favorire esportazione dall'Italia prodotti che più interessano la nostra economia (ad es. marmi)⁴²⁰.

Il giorno successivo, Luigi Orestano, uno dei quattro giovani progettisti e rappresentante del suo gruppo, scrisse direttamente al Ministero delle Costruzioni Pubbliche del Regno di Jugoslavia. Ringraziò le autorità jugoslave a nome di tutti i suoi collaboratori per l'esito e per la premiazione, e chiese al ministero se fosse possibile ottenere una copia del rapporto finale redatto dalla giuria. Infine, mise in chiaro le ambizioni dei progettisti italiani, sottolineando che erano disponibili e pronti per l'incarico del progetto definitivo⁴²¹.

Nonostante il linguaggio utilizzato da Orestano nella sua lettera al ministero lasciasse un margine di scelta, il telegramma inviato il giorno seguente alla legazione italiana a Belgrado ebbe un tono diverso. L'architetto, allegando la comunicazione appena inviata al ministero jugoslavo, definì la questione come "un affare di alto interesse nazionale" e affermò che, senza il coinvolgimento diretto della legazione, sarebbe stato difficile ricevere l'incarico per il progetto definitivo. Chiari inoltre che, se fosse stato necessario, sarebbe stato disponibile a essere presente di persona in Jugoslavia. Orestano concluse la sua lettera sottolineando l'importanza dell'incarico con queste parole:

⁴²⁰ ASDMAECI, *Telegrammi*, vol. «1940, Jugoslavia, Partenze», telegramma di Amadeo Giannini alla Legazione Italiana a Belgrado, 13 aprile 1940.

⁴²¹ ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DI FERMO [d'ora in poi AAF], *Dante Tasotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», telegramma di Luigi Orestano al Ministero dell'Istruzione Pubblica del Regno di Jugoslavia, 14 aprile 1940.

Non ritengo necessario sottolineare che l'importanza dell'affare si estende all'impiego di artisti, esecutori, fornitori italiani, oltre, s'intende, la giusta ambizione che il Teatro dell'Opera di Belgrado risulti una creazione e affermazione quanto più possibile italiana⁴²².

Vista la giovane età e l'inesperienza dei progettisti, la lettera di Orestano fu presumibilmente redatta in seguito a un consiglio o a una direttiva di una figura molto più autorevole: Marcello Piacentini. Infatti, gli eventi seguenti dimostrarono nuovamente il coinvolgimento dell'architetto nella questione del teatro belgradese. Nel mese di aprile, Piacentini fece una richiesta al Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, per far incontrare i quattro progettisti con il Duce. Di seguito, Bottai, al fine di prendere una posizione politica di livello nazionale riguardo alla faccenda, fece due richieste ufficiali alla segreteria particolare di Mussolini. L'Appuntamento venne fissato per il 7 maggio alle 17:00⁴²³. In tale data, il Duce ricevette a Palazzo Venezia, davanti alla stampa, Bottai e Piacentini, insieme ai quattro allievi della Scuola Romana che avevano ricevuto il "primo premio" nel concorso jugoslavo⁴²⁴. Due giorni dopo l'incontro, al gabinetto della segreteria del Duce arrivò anche un plico contenente otto fotografie relative al progetto premiato, da presentare al dittatore⁴²⁵. Nei giorni successivi, il ricevimento cerimoniale dei quattro progettisti da parte del Duce, trovò spazio nelle pagine dei giornali nazionali⁴²⁶.

L'udienza con Mussolini ebbe un effetto notevole sulle dinamiche del processo e cambiò il linguaggio dei telegrammi scambiati tra gli enti e le persone coinvolte nella vicenda. Il 16 maggio, in un promemoria indirizzato alla Direzione Generale degli Affari Commerciali presso il Ministero degli

⁴²² AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», telegramma di Luigi Orestano alla Legazione Italiana a Belgrado, 20 aprile 1940.

⁴²³ ACS, *Segretario Particolare del Duce, Carteggio Ordinario 1922-1943, Serie Numerica*, b. 621, fasc. 203426, nota del Segretario Particolare del Duce a Benito Mussolini "1", aprile 1940.

⁴²⁴ ACS, *Segretario Particolare del Duce, Carteggio Ordinario 1922-1943, Serie Numerica*, b. 621, fasc. 203426, nota del Segretario Particolare del Duce a Benito Mussolini "2", aprile 1940.

⁴²⁵ ACS, *Segretario Particolare del Duce, Carteggio Ordinario 1922-1943, Serie Numerica*, b. 621, fasc. 203426, «Stralcio elenchi udienze del DUCE», 9 maggio 1940.

⁴²⁶ *Udienze di Mussolini*, in «Popolo d'Italia», 8 maggio 1940; *Le udienze del Duce*, in «La Stampa», 6 maggio 1940.

Affari Esteri, vennero riassunte le opinioni del Duce sulla questione e vennero presentati in sette punti gli obiettivi da raggiungere attraverso il concorso. Nel primo punto, il documento riassume lo svolgimento del concorso e la vittoria dei quattro architetti italiani, mentre nel secondo punto chiariva che l'ente banditore della competizione era la sezione tecnica del Ministero della Pubblica Istruzione della Jugoslavia. Sottolineava che questa istituzione si riservava il diritto di attuare in tutto o in parte il progetto vincitore o di sviluppare soluzioni anche parziali. Questo rendeva evidente che il Ministero degli Affari Esteri italiano, e la rappresentanza diplomatica a Belgrado, dovessero esercitare maggior pressione soprattutto su questa autorità jugoslava. Il terzo punto, invece, affermava l'importanza dell'incarico del progetto esecutivo dal punto di vista degli interessi nazionali:

Allo scopo di fare trionfare completamente il progetto italiano, che già nell'opinione pubblica jugoslava è considerato senza'altro degno della realizzazione, i progettisti richiedevano l'intervento di codesto Ministero degli Esteri per interessare la Legazione Italiana a Belgrado, affinché venisse affidato ad essi la compilazione del progetto esecutivo, o la collaborazione con la Sezione Tecnica del Ministero Jugoslavo. Risulta ovvia la portata di una diretta ingerenza di architetti italiani sia per il prestigio che ne deriva all'arte italiana, sia per interessi economici che potrebbero assicurare all'Italia lavoro di maestranza e di artisti, nonché, forniture di marmi e di macchinari⁴²⁷.

Nello stesso punto, il documento sottolineava che il capo della direzione commerciale Giannini, al fine di avviare il processo di realizzazione del progetto italiano, aveva comunicato con l'ambasciatore Mameli invitandolo a interessarsi della questione. Nel punto successivo, il promemoria chiariva la posizione di Mameli. Secondo l'ambasciatore, la compilazione del progetto esecutivo sarebbe stata affidata, probabilmente

⁴²⁷ BSTUF, *Luigi Vagnetti*, "Promemoria relativo al Teatro dell'Opera di Belgrado" indirizzato alla Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri, 16 maggio 1940.

per intero, alla sezione tecnica del Ministero dell'Istruzione jugoslavo, e la costruzione del progetto non sarebbe iniziata prima di un anno. Per questo motivo, secondo lui, risultava superflua una presa di contatto immediata dei progettisti con il ministro jugoslavo per ottenere la direzione artistica.

Il quinto punto, insinuava che Mameli avesse frainteso la situazione. Chiariva che gli architetti miravano solo ed esclusivamente al progetto esecutivo del teatro e, perciò, attendere la decisione della sezione tecnica jugoslava avrebbe significato l'esclusione totale del gruppo italiano dal procedimento. Secondo il documento, questa situazione "oltre a svalutare il prestigio dell'arte italiana, risulta di evidente danno agli interessi nazionali". Nel punto successivo, tuttavia, tutti i dubbi e le confusioni riguardanti la questione del teatro e i futuri mosi diplomatici vennero chiariti una volta per tutte, riportando le opinioni del Duce pronunciate durante l'udienza del 7 maggio:

[...] In data 7 maggio c.a. i progettisti, presente l'Eccellenza Bottai, accompagnati dall'Eccellenza M. Piacentini, sono stati ricevuti in udienza del capo del governo. Il Duce, dopo aver manifestato la sua compiacenza per il trionfo italiano, ne rimarcava la portata in relazione al presente momento politico. Esprimeva inoltre il desiderio che tale opera venisse realizzata sotto la guida dei progettisti italiani: assicurava a tal fine che ogni necessario appoggio politico e diplomatico sarebbe stato fornito dal Governo italiano, ritenendo indispensabile ed urgente un immediato contatto dei progettisti con i competenti organi iugoslavi⁴²⁸.

Nell'ultima parte del punto sei si sottolineò inoltre che il Duce aveva invitato i progettisti a partire al più presto possibile per Belgrado. In base alle direttive di Mussolini, Bottai aveva chiesto al "dott. Riccardi" – presumibilmente il Ministro degli Scambi e Valute, Raffaello Riccardi – di informare il sottosegretario degli Affari Esteri e l'amico di Ciano, Filippo Anfuso, affinché provvedessero a fiancheggiare i giovani architetti nella loro missione presso il Ministero jugoslavo.

⁴²⁸ *Ibidem.*

Il successivo e ultimo punto evidenziava un'ultima volta gli obiettivi da raggiungere. Secondo il documento, lo scopo dei progettisti fin dall'inizio era ottenere immediatamente – non tra un anno, come suggerito da Mameli – la redazione del progetto esecutivo, seguendo i desideri della sezione tecnica del ministero jugoslavo oppure creando una stretta collaborazione. In questo modo, “sarebbe garantito ogni interesse italiano connesso e rimarrebbe nel mondo un'altra nobile realizzazione dell'arte di Roma”. Il promemoria inoltre evidenziava come, per evitare di incontrare eventuali resistenze da parte jugoslava, sarebbe stato opportuno precisare che l'opera degli architetti italiani fosse intesa soltanto come una consulenza artistica e spiegare chiaramente i benefici di questa scelta per il paese balcanico. Il documento, infine, invitava gli attori interessati ad agire il prima possibile:

[...] Si prega quindi di voler rendere noti tempestivamente i desideri del Duce al Ministero Italiano a Belgrado, affinché provvede ad iniziare i passi necessari, tenendo presente che al più presto due dei progettisti si recheranno a Belgrado⁴²⁹.

Una volta chiarito nettamente il quadro della diplomazia italiana da attuare per ottenere l'incarico del teatro, il rappresentante legale del gruppo Orestano scrisse alla legazione jugoslava a Roma per avviare la pressione sulle autorità del Regno balcanico. Attraverso una breve presentazione di sé stesso e dei suoi collaboratori, e ricordando che sono i “vincitori” del concorso, l'architetto chiese all'ambasciata di entrare in contatto con la sezione tecnica del ministero in questione affinché venisse affidato ai giovani architetti l'incarico del progetto definitivo⁴³⁰.

In seguito all'*ufficializzazione* unilaterale della vittoria italiana in Jugoslavia da parte del Duce, il processo per ottenere l'incarico dell'edificio si trasformò gradualmente da una possibilità a una realtà. Come richiesto durante l'udienza da Mussolini, gli architetti del progetto vincitore si prepararono a recarsi nella capitale jugoslava. Nonostante il promemoria

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», lettera di Luigi Orestano alla Legazione Jugoslava a Roma, 17 maggio 1940.

segnalasse esplicitamente che dovessero partire due progettisti per Belgrado, la documentazione archivistica confermò solo la partenza di Dante Tassotti. Il membro del gruppo italiano, che fin dall'inizio del concorso mantenne le comunicazioni con l'oltre l'Adriatico, il 25 giugno richiese al Credito Italiano un assegno turistico di 3000 dinari, corrispondenti a 1311 lire italiane, per un viaggio di 15 giorni in Jugoslavia a scopo "professionale"⁴³¹. Sulla ricevuta, inoltre, venne annotato che Tassotti aveva ottenuto il passaporto in data 8 giugno, esattamente un mese dopo l'incontro con il Duce e due giorni prima dell'annuncio dell'entrata in guerra. Il giovane architetto, una volta giunto in Jugoslavia sotto l'ombra della guerra, entrò in contatto con numerosi ufficiali e architetti locali⁴³². Nelle numerose note e biglietti da visita che recuperò durante il suo viaggio, si nota anche il nome di Ivan Savković, uno degli architetti che avevano ricevuto il quinto premio ex aequo⁴³³. Le parziali comunicazioni e documentazioni presenti nel suo archivio personale dimostrarono che l'andamento della questione del teatro si stava muovendo positivamente per l'Italia. Al suo ritorno in patria, Tassotti ricevette, il 18 ottobre, una lettera da Belgrado firmata da una certa Olga Parente, che gli augurava di rivederlo presto ed esprimeva il desiderio di prendere un caffè "nel nostro nuovo edificio"⁴³⁴. L'architetto rimase anche in contatto con Dragutin M. Godjevat, un ufficiale che si occupava delle comunicazioni in italiano con il Ministero della Pubblica Istruzione jugoslavo. In diverse lettere, in cui si discuteva delle modalità di pagamento del premio, Godjevat concludeva inviando "grandi e sinceri sentimenti d'affetto verso l'Italia e gli italiani"⁴³⁵. Il 5 ottobre, il segretario generale del Sindacato Fascista Nazionale Architetti Enrico Del Debbio, a nome della Confederazione Fascista dei

⁴³¹ AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», ricevuta del cambio valuta emessa dall'Ufficio Cambio del Credito Italiano a nome di Dante Tassotti.

⁴³² Le date del viaggio di Tassotti in Jugoslavia non sono chiare; tuttavia, presumibilmente, avvenne tra i mesi di giugno e ottobre del 1940.

⁴³³ AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», biglietto da visita di Ivan Savković.

⁴³⁴ AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», lettera di Olga Parente a Dante Tassotti, 18 ottobre 1940.

⁴³⁵ AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», lettera di Dragutin M. Godjevat a Dante Tassotti, 25 luglio 1940; lettera di Dragutin M. Godjevat a Dante Tassotti, 17 agosto 1940.

Professionisti e degli Artisti, inviò una lettera di congratulazioni ai membri del gruppo degli architetti vincitori⁴³⁶.

Tuttavia, gli avvenimenti bellici in atto spinsero man mano in secondo piano la questione del Teatro dell'Opera di Belgrado per tutte le parti coinvolte. Verso la fine del mese di ottobre, l'Italia diede inizio all'invasione della Grecia. Parallelamente all'allargamento della guerra verso i Balcani, le corrispondenze riguardanti l'incarico del teatro si fermarono. Nel novembre del 1940, l'Ungheria e la Romania, e nel marzo del 1941 la Bulgaria, aderirono al Patto Tripartito. La Jugoslavia, completamente accerchiata dalle forze dell'Asse, si trovò a vivere una crisi di sopravvivenza. Di conseguenza, l'avviata trattativa per la realizzazione dell'opera venne interrotta⁴³⁷. La conclusione definitiva della questione avvenne nell'aprile del 1941, a seguito dell'invasione totale del regno balcanico, con Belgrado che rimase sotto il controllo tedesco.

⁴³⁶ AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», lettera di Enrico Del Debbio a Dante Tassotti, 5 ottobre 1940.

⁴³⁷ M. ROSSI, *Regesto delle opere*, in *Luigi Vagnetti Architetto. Disegni-Progetti-Opere*, a cura di ID., G. CATALDI, Alinea, Firenze 2000, p. 38.

4.2. “L’INFILTRAZIONE SPIRITUALE DELL’ITALIANITÀ”: I CONCORSI DI ANKARA E DI BRATISLAVA

Qualche mese dopo la prima comunicazione della legazione di Belgrado, stavolta l'ambasciata italiana in Turchia inviò una notizia su un argomento simile. Nel telegramma del 25 novembre 1939, l'ambasciatore Ottavio De Peppo segnalò al Ministero degli Affari Esteri che a breve sarebbe stato aperto un concorso internazionale per il mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk, deceduto l'anno precedente. Nella sua comunicazione precisò che le procedure di esproprio dell'area su cui sarebbe stato realizzato il progetto stavano proseguendo, e al termine di questo processo sarebbe stato bandito immediatamente il concorso. Nella sua relazione, aggiunse inoltre che non era ancora chiaro se il progetto richiesto fosse un monumento dedicato esclusivamente al fondatore della Repubblica o se sarebbe stato un “Pantheon” destinato a ospitare anche le salme dei grandi statisti turchi. Secondo le informazioni ricevute da un deputato turco, per *Anıtkabir* sarebbero stati stanziati 10 milioni di lire turche, corrispondenti a 150 milioni di lire italiane. Infine, sottolineò che non vi era ancora un consenso sullo stile architettonico con cui si pensava di costruire il monumento. Allegò al suo telegramma anche il ritaglio della fonte delle sue informazioni, ovvero un articolo del *Journal d'Orient*, giornale in lingua francese pubblicato in Turchia⁴³⁸.

Le comunicazioni riguardanti il concorso per il mausoleo si interruppero per un periodo durante il quale le autorità turche continuarono a definire i criteri e le dinamiche della nuova competizione architettonica. Un anno dopo, l'11 dicembre 1940, questa volta la legazione italiana in Slovacchia, appena fondata dopo la dichiarazione di indipendenza del paese danubiano, comunicò al Ministero degli Affari Esteri l'apertura di un altro concorso internazionale, quello per la città universitaria di Bratislava. Il telegramma dell'ambasciatore Roncalli, inviato anche per conoscenza ai ministeri della Cultura Popolare, dei Lavori Pubblici e delle Corporazioni, elencava le caratteristiche principali e i premi del concorso, e infine chiedeva la possibile diffusione della notizia negli ambienti italiani interessati. Nella

⁴³⁸ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 25 novembre 1939.

sua comunicazione, l'ambasciatore fece notare anche che un italiano avrebbe fatto parte della giuria del concorso⁴³⁹.

Con l'arrivo del 1941, le comunicazioni tra le autorità italiane relative a entrambi i concorsi ripresero nuovamente. Il 21 gennaio, l'ambasciatore ad Ankara, De Peppo, in base alle notizie apparse sulla stampa turca in lingua francese, informò il Ministero degli Affari Esteri che erano iniziati i lavori di livellamento del terreno nella zona denominata *Rasattepe*, e sottolineò ancora una volta che il concorso sarebbe stato di carattere internazionale. Aggiunse inoltre che, secondo le informazioni ricevute dai funzionari turchi, qualora le condizioni belliche avessero reso difficile la partecipazione degli architetti stranieri, la commissione speciale del concorso avrebbe comunque mantenuto i contatti con i circoli internazionali dell'architettura e dell'arte per consultarsi sul progetto. Al suo telegramma allegò anche i ritagli dei giornali *Vatan*, *Beyoğlu* e *Journal d'Orient*⁴⁴⁰. Il 1° marzo, De Peppo comunicò finalmente agli Affari Esteri l'inizio ufficiale del concorso turco, riassumendo le linee principali, le condizioni e i premi, segnalando che la competizione avrebbe avuto termine il 25 ottobre dello stesso anno⁴⁴¹.

Il bando del concorso di Bratislava, interamente tradotto in italiano, venne pubblicato nel volume di marzo della rivista *Architettura*⁴⁴². Nel mese successivo, il supplemento sindacale del periodico riportò i dettagli e le modalità di partecipazione al concorso di Ankara, che erano stati precedentemente inviati dall'ambasciata italiana in Turchia⁴⁴³. Nello stesso supplemento, il segretario nazionale del sindacato, Enrico Del Debbio, fornì una seconda precisazione riguardante il concorso slovacco. La

⁴³⁹ ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47, telegramma di Guido Roncalli di Montorio al Ministero della Cultura Popolare, 11 dicembre 1940.

⁴⁴⁰ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 21 gennaio 1941.

⁴⁴¹ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 1° marzo 1941.

⁴⁴² *Concorso internazionale per un piano di sistemazione e di ricostruzione del terreno destinato al complesso degli edifici universitari di Bratislava*, in «*Architettura*», suppl. sindacale, marzo 1941, pp. 16-19.

⁴⁴³ C. DI MARZIO, *Disposizioni riguardanti il concorso per il Monumento funerario a Kemal Atatürk*, in «*Architettura*», suppl. sindacale n.5, aprile 1941, p. 22.

comunicazione del segretario conteneva informazioni sul rilascio del passaporto per Bratislava ed era indirizzata agli architetti italiani interessati a partecipare alla competizione. Dopo aver indicato le richieste e le condizioni, Del Debbio sottolineò l'importanza del concorso per l'architettura italiana:

L'eccezionale importanza che dal punto di vista morale e propagandistico potrebbe avere una eventuale affermazione italiana al concorso di Bratislava, induce questa Segreteria a desiderare che la nostra partecipazione al concorso sia efficace e numerosa. I Segretari Interprovinciali, oltre a propagandare il concorso, sono perciò pregati di dare la massima diffusione fra i nostri iscritti delle notizie sopra indicate⁴⁴⁴.

Il 3 novembre 1941, il sottosegretario d'ambasciata di Ankara, Alberto Berio comunicò al ministero che il termine per la presentazione dei progetti di concorso era stato prorogato fino al 2 marzo 1942⁴⁴⁵. Dopo questa comunicazione, il concorso di Ankara non subì ulteriori modifiche al calendario e si concluse nella data riportata da Berio. Tra il 12 e il 20 marzo 1942, la giuria si riunì per valutare i progetti presentati dai partecipanti. Nello stesso mese, anche sul fronte danubiano, la giuria del concorso di Bratislava, terminato a dicembre scorso, iniziò a esaminare i lavori consegnati. Adalberto Libera, nominato come membro italiano della commissione giudicatrice, ricevette nello stesso mese il suo visto speciale dalla legazione slovacca a Roma per recarsi nella capitale danubiana⁴⁴⁶. Grazie a questa coincidenza temporale tra le due sfide architettoniche, che non avevano alcun legame tra loro, gli esiti vennero pubblicati quasi contemporaneamente, e gli architetti italiani portarono a casa premi nello stesso periodo. Secondo le valutazioni finali delle giurie, Arnaldo Foschini ricevette il primo posto ex aequo nel concorso di

⁴⁴⁴ E. DEL DEBBIO, *Informazioni riguardanti il rilascio del passaporto per Bratislava per poter effettuare gli studi riguardanti il concorso per la sistemazione della città universitaria*, in «Architettura», suppl. sindacale n.5, aprile 1941, p. 23.

⁴⁴⁵ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Alberto Berio al Ministero degli Affari Esteri, 3 novembre 1941.

⁴⁴⁶ KUBIK, *Slovensko-italské vzťahy* cit., p. 284.

Ankara, mentre a Ernesto e Attilio La Padula venne assegnato il terzo premio ex aequo nel concorso di Bratislava, con un ulteriore premio in denaro per la qualità artistica dei loro elaborati.

Il 15 marzo, il capo della Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri, Amadeo Giannini, scrisse all'ambasciata di Ankara per conoscere la nazionalità e il nome del vincitore del concorso, sottolineando che “interessava in modo particolare poter eventualmente essere presenti anche con marmo ed altro materiale occorrente”⁴⁴⁷. Questa fu la prima dichiarazione in cui un ufficiale italiano affermò l'importanza del concorso di Ankara dal punto di vista degli interessi dell'Italia. Il 24 marzo, l'ambasciatore De Peppo rispose al telegramma di Giannini il giorno successivo, riportando la notizia dell'assegnazione del primo premio ex aequo ad Arnaldo Foschini. Inoltre, fece notare che gli architetti italiani Giovanni Muzio, Giuseppe Vaccaro e Gino Franzi avevano ricevuto una menzione d'onore. Infine, sottolineò che il Presidente del Consiglio avrebbe scelto uno di questi tre progetti premiati e che i cinque progetti che avevano ottenuto la menzione d'onore erano stati candidati per l'acquisto da parte del governo⁴⁴⁸. Due giorni dopo, De Peppo trasmise al ministero il bollettino stampa in lingua francese sull'argomento, redatto il 23 marzo dall'agenzia di stampa nazionale *Anadolu Ajansı*. Inoltre, ritagliò le immagini dei progetti premiati pubblicate sui giornali e le allegò alla sua relazione⁴⁴⁹.

Le notizie riguardanti gli entrambi concorsi, una volta giunte in Italia, si presentarono come materiale di propaganda perfetto per la retorica architettonica di Piacentini. L'entusiasmo creato in precedenza attorno al successo ottenuto dai suoi allievi a Belgrado per il concorso del Teatro dell'Opera, questa volta si raddoppiò. I risultati delle competizioni di Ankara e di Bratislava dimostrarono come il caso jugoslavo non fu solo un evento isolato, ma l'inizio di una serie di vittorie italiane all'estero che non sembravano arrestarsi. Così, la nuova e “sana” architettura “romana”

⁴⁴⁷ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Amadeo Giannini all'Ambasciata Italiana ad Ankara, 15 marzo 1942.

⁴⁴⁸ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 24 marzo 1942.

⁴⁴⁹ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 26 marzo 1942.

sostenuta da Piacentini, che ormai dominava il contesto italiano, veniva apparentemente accolta anche a livello internazionale. La prima dichiarazione ufficiale da parte della cerchia piacentiniana sulla questione avvenne con la pubblicazione degli esiti nella rivista *Architettura*. Un articolo senza firma, pubblicato nel secondo supplemento del volume di marzo e intitolato *L'Architettura Italiana all'ordine del giorno all'estero*, riportava i “successi estremamente lusinghieri” ottenuti dall'architettura italiana nei concorsi in Turchia e Slovacchia. Dopo aver fornito i dettagli dei risultati, citando anche altri architetti premiati, tra cui italiani e stranieri, l'articolo si concludeva con una riflessione sul significato di questi successi:

L'esito di cotesti due concorsi deve essere posto nel giusto rilievo, giacché esso indica che l'Architettura italiana è convenientemente apprezzata all'Estero. È questo un fatto, non soltanto onora il nostro paese e le Scuole di Architettura ove si sono formati gli architetti partecipanti, ma ci rincuora nella nostra speranza e nel nostro proposito, che l'Architettura italiana possa essere nell'Europa di domani chiamata ad importanti compiti nella grandiosa opera di costruzione e ricostruzione edilizia che seguirà la guerra vittoriosa. Con ciò il nostro Paese tornerà, com'è nella speranza di tutti, a conquistare il posto che gli deriva dalle sue gloriose tradizioni storiche⁴⁵⁰.

Come negli altri scritti di Piacentini o negli articoli pubblicati in *Architettura*, anche in questo caso la linea che distingue l'esaltazione dello stile architettonico da lui sostenuto, dalla propaganda del regime fascista divenne sempre più sfocata. Nonostante l'architetto romano adottasse un tono politico al fine di promuovere le sue idee di architettura e rafforzare la sua posizione nel contesto architettonico del paese, i suoi testi e quelli della sua cerchia si trasformarono anche in materiali ideali di propaganda fascista. Tuttavia, le aspettative del regime nei confronti di Piacentini e dei suoi architetti andarono oltre la semplice funzione propagandistica e, nel contesto

⁴⁵⁰ *L'architettura italiana all'ordine del giorno all'estero*, in «Architettura», suppl. sindacale n. 2, marzo 1942, p. 9

dei concorsi internazionali, li volle vedere attivi sul campo non solo come concorrenti, ma anche in posizioni decisionali. Nel caso del concorso di Ankara, questo atteggiamento delle autorità del regime divenne evidente. Quando il Ministero degli Affari Esteri venne a conoscenza del fatto che non vi fosse un rappresentante italiano nella giuria del concorso, a differenza di quanto accaduto nel caso di Bratislava, si insospettì della situazione e cercò delle spiegazioni. Il 24 marzo, il Ministero della Cultura Popolare, ricevuta la notizia dal Ministero degli Affari Esteri, inviò un telegramma con oggetto “urgentissima” alla Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti per richiedere chiarimenti, sottolineando nuovamente gli interessi nazionali del regime:

Il Ministero degli Affari Esteri, preoccupato di favorire al massimo possibile - secondo quanto segnalato dalle Associazioni interessate - l'esportazione dei marmi italiani, ha interessato la R. Ambasciata in Ankara affinché segua attentamente lo svolgersi del Concorso indetto per il Monumento ad Atatürk, al fine di proporre a suo tempo l'impiego di materiale e di elementi specializzati italiani. La R. Ambasciata in Ankara ha informato che nessun architetto italiano è stato chiamato a far parte della Commissione esaminatrice dei progetti, [...]. Nell'esprimere il proprio rammarico per la mancata partecipazione di un architetto italiano alla suddetta Commissione, il Ministero degli Affari Esteri chiede a questo tutto quelle notizie di cui è a conoscenza in merito al concorso sopra indicato⁴⁵¹.

Tale situazione dimostrò che i ministeri del regime fascista non furono informati da Piacentini del suo rifiuto all'invito del governo turco a far parte della giuria internazionale. La Confederazione rispose al Ministero il 1° aprile per chiarire questa confusione e offrì anche importanti indizi sulle dinamiche del concorso di Ankara:

⁴⁵¹ ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare*, b. 319, telegramma di Celso Luciano alla Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti, 24 marzo 1942.

Fin dal 1940, in evasione ad una richiesta trasmessa a questa Confederazione dall'Ambasciata della Repubblica Turca in Roma, fu rimesso alla stessa un dettagliato elenco di scultori e di architetti da invitare a prendere parte a un concorso per il monumento funerario ad Atatürk. [...]. Mai, tuttavia, questa Confederazione è stata interessata per quanto riguarda la composizione della commissione esaminatrice dei progetti del concorso stesso; ed ora, apprendendo che nessuno architetto italiano è stato chiamato a fare parte di detta commissione, si condivide il rammarico di cotesto Ministero. A tale proposito si comunica che questa Confederazione è venuta a conoscenza, da informazione privata, che l'Ambasciata della Repubblica Turca a Roma aveva invitato l'Accademico Marcello Piacentini a recarsi in Turchia, ma questi abbia declinato l'incarico per motivi di salute⁴⁵².

Nonostante la mancanza di un rappresentante italiano nel concorso di Ankara, il successo ottenuto da Foschini entusias mò comunque le autorità e, come riportato nel telegramma degli Affari Esteri, venne percepito come un'importante occasione per la penetrazione commerciale nel Paese anatolico. Così, secondo gli interessi del regime fascista, i ministeri si attivarono per sfruttare il più possibile i risultati di entrambi i concorsi. In primo luogo, questi vennero trasformati in materiali propagandistici da presentare al pubblico italiano. Il 28 marzo, il Ministero della Cultura Popolare trasmise un telegramma con codice "urgente" al Ministero degli Affari Esteri, comunicando che la notizia dei risultati era stata pubblicata su tutta la stampa nazionale⁴⁵³. Oltre ai quotidiani, la rassegna della bibliografia generale curata dal Ministero dell'Educazione Nazionale e dal Ministero della Cultura Popolare, *Il Libro Italiano*, nel suo volume di aprile 1942, riportò le

⁴⁵² ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare*, b. 319, telegramma della Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti al Ministero della Cultura Popolare, 1° aprile 1942.

⁴⁵³ ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare*, b. 319, telegramma di Celso Luciano al Ministero degli Affari Esteri, 28 marzo 1942.

tre vittorie italiane all'estero, sottolineando l'universalità dell'architettura italiana:

Le nuove generazioni artistiche italiane dimostrano di conservare il suo pieno valore alla tradizione stabilita da quella falange di architetti che dal tempo del Rinascimento in poi furono spontaneamente chiamati da tutta l'Europa civile e specialmente dall'Europa orientale a intervenire con quella naturale eleganza e chiarezza di idee concezioni prettamente italiana che riesca ad accordarsi e ad assimilarsi a qualunque clima e paesaggio⁴⁵⁴.

Parallelamente all'attività di propaganda, i ministeri iniziarono ad attuare missioni diplomatiche e di lobbying tramite le rappresentanze diplomatiche sul suolo turco, al fine di assicurare la vittoria di Foschini, ottenendo l'incarico per il progetto esecutivo. Proprio in questa fase, le comunicazioni a livello di funzionari e diplomatici lasciarono spazio a un traffico di telegrammi tra le più alte autorità del regime, e il coinvolgimento di Marcello Piacentini giocò un ruolo cruciale. Il 28 marzo, l'architetto inviò un telegramma al Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, riguardante i successi italiani ottenuti all'estero, dando così inizio della diplomazia del concorso in Turchia:

Carissimo Peppino, ancora un'altra vittoria della nostra Scuola di Architettura di Roma. Nel Concorso internazionale per la Città Universitaria di Bratislava, è riuscito I° ex aequo l'Arch. La Padula. Le vittorie di Foschini ad Ankara, queste di La Padula e l'altra di qualche mese fa di Vagnetti a Belgrado per il grande Teatro dell'Opera; sono altrettante vittorie della nostra Facoltà. Con Del Debbio, Segretario Nazionale del Sindacato Fascista Architetti, ed io quale Preside della Facoltà di Architettura, e sotto la tua guida, i due vincitori Foschini e La Padula (il gruppo Vagnetti, come ricorderai, già lo presentammo mesi fa);

⁴⁵⁴ *Architettura italiana in Europa*, in «Il Libro Italiano», aprile 1942, pp. 274-275.

ambirebbero presentare i loro lavori al Duce; e mi hanno pregato di domandarti se credi possibile ed opportuna una tale cosa⁴⁵⁵.

La lettera di Piacentini fu la sua prima dichiarazione in cui raggruppò le tre vittorie italiane ottenute in tre paesi come un unico trionfo complessivo raggiunto dall'architettura italiana. Contrariamente alle sue aspettative e all'entusiasmo espressi nella comunicazione, l'incontro con Mussolini non ebbe luogo per motivi non documentati. Il Duce, che due anni prima aveva accolto i giovani progettisti vincitori del concorso di Belgrado, questa volta aveva concentrato la maggior parte dei suoi pensieri sull'andamento della guerra, che non prometteva bene per l'Italia⁴⁵⁶. Sebbene l'udienza con il dittatore non si fosse svolta, sia Piacentini che Bottai furono determinati a sfruttare i risultati di entrambi i concorsi il più possibile dal punto di vista propagandistico, ma soprattutto dal punto di vista degli interessi dello stato. Infatti, successivamente, Bottai coinvolse nella questione anche la seconda figura più influente del regime, il Ministro degli Affari Esteri Galeazzo Ciano. Il 31 marzo, il Ministro dell'Educazione Nazionale inviò a Ciano un telegramma relativo al successo di Foschini ad Ankara, in cui riassunse chiaramente l'importanza del concorso turco dal punto di vista degli interessi economici e culturali italiani:

Caro Ciano, in questi giorni è stato giudicato un concorso internazionale di architettura di grande importanza. Si tratta del concorso per il grandioso Mausoleo di Atatürk da erigere ad Ankara. [...]. Fra i 47 progetti presentati dagli architetti inviati alla gara [...] sono stati prescelti tre progetti, uno dei quali è dell'italiano Arch. Prof. Arnaldo Foschini. [...] In questi giorni il Governo Turco dovrà scegliere il progetto per la esecuzione. Non occorre che ti illustri quanto sarebbe desiderabile che riuscisse vincitore l'italiano non soltanto per l'affermazione della moderna architettura italiana, ma

⁴⁵⁵ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 354, lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Bottai, 28 marzo 1942.

⁴⁵⁶ NICOLOSO, *Marcello Piacentini* cit., pp. 261-262.

per la conseguente affermazione delle altre arti, largamente rappresentate in questa opera monumentale. Si tratta di artisti e materiali italiani che andrebbero ad imporsi nella nascente città di Ankara e fare opera di infiltrazione spirituale di italianità. Confido che tu vorrai interessarti della cosa con grande sollecitudine, dato che il governo di Ankara può decidere quanto prima. Vedi tu, qualora lo ritenessi opportuno, suggerire una soluzione di transazione: quella di invitare l'architetto turco e l'architetto italiano a studiare il progetto definitivo. Così anche l'orgoglio nazionale dei Turchi sarebbe salvo⁴⁵⁷.

Questo interesse di alto livello verso i risultati del concorso, soprattutto in un momento in cui l'andamento della guerra determinava l'agenda principale, dimostrò chiaramente che i concorsi architettonici all'estero erano visti come un'opportunità per la penetrazione commerciale, politica e culturale nei paesi promotori. Il 2 aprile Ciano rispose a Bottai, affermando che la legazione italiana ad Ankara seguiva da vicino gli sviluppi sull'argomento.

Caro Bottai, [...] desidero confermarti che R. Ambasciata ad Ankara segue con ogni interesse la nota questione del concorso per il mausoleo di Atatürk, [...]. In data odierna ho telegrafato di nuovo alla predetta Ambasciata perché faccia di tutto per ottenere che il progetto italiano sia quello scelto per l'esecuzione. Ho suggerito anche, come tu proponi, una soluzione di transizione: [...]⁴⁵⁸.

La comunicazione di Ciano, menzionata nel suo telegramma a Bottai, arrivò all'ambasciata di Ankara il giorno successivo. Nella prima parte, Ciano citò testualmente le frasi del Ministero dell'Educazione e sottolineò come il progetto da realizzare doveva essere quello di Foschini. Aggiunse

⁴⁵⁷ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali 1928-1946*, b. Turchia 1942 bis, fasc. 16/11-1, telegramma di Giuseppe Bottai a Galeazzo Ciano, 31 marzo 1942.

⁴⁵⁸ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali 1928-1946*, b. Turchia 1942 bis, fasc. 16/11-1, telegramma di Galeazzo Ciano a Giuseppe Bottai, 2 aprile 1942.

inoltre che, se le autorità turche non avessero rinunciato al loro “orgoglio infondato”, l'ambasciata poteva suggerire una elaborazione congiunta del progetto esecutivo. Infine, Ciano chiese di fare pressione anche per l'acquisto degli altri due progetti italiani che avevano ricevuto menzioni d'onore⁴⁵⁹.

In seguito alle direttive del gerarca, il sottosegretario dell'ambasciata di Ankara, Alberto Berio, avviò le missioni diplomatiche riguardanti la questione. Nei giorni successivi, si incontrò con il Ministro dei Lavori Pubblici della Turchia, Ali Fuat Cebesoy, e il 6 aprile trasmise in un rapporto i dettagli del loro incontro al Ministero degli Affari Esteri italiano. Berio si riferì a Cebesoy come a una persona con buone intenzioni nei confronti dell'Italia, il quale “potrà inferire al riguardo”, e riassunse le informazioni ricevute dal ministro turco:

[Cebesoy] mi ha detto che la Commissione giudicatrice non ha trovato nessun progetto pienamente rispondente alle condizioni del concorso e, pur designando a pari merito i tre migliori, ha suggerito di indire un altro concorso. Il Governo turco non è però proclive ad accettare questa soluzione data la difficoltà del momento attuale. Ali Fuad Cebesoy [Cebesoy] ha riconosciuto con me gli altri pregi artistici del progetto italiano del resto messi in evidenza nella relazione scritta della Commissione e mi ha assicurato del suo interessamento per quanto la scelta definitiva sia domanda Presidenza del Consiglio. Dal suo parlare ho tuttavia potuto rendermi conto che nel giudizio del governo turco già pesano (1 gruppo indecifrabile) di carattere nazionalistico anche per quanto riguarda l'idea ispiratrice del monumento (segnalo a questo riguardo che la stampa turca di avvicina più degli altri allo stile dell'architetto Sinan autore delle più note moschee di Stambul e si augura che la decisione del Governo soddisfi la “coscienza nazionale”)⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Galeazzo Ciano all'Ambasciata Italiana ad Ankara, 3 aprile 1942.

⁴⁶⁰ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Alberto Berio al Ministero degli Affari Esteri, 6 aprile 1942.

Nelle parti successive del suo rapporto, Berio affermò di aver menzionato anche l'idea di una possibile collaborazione tra gli architetti turchi e italiani per elaborare il progetto definitivo del mausoleo. Secondo il rapporto del sottosegretario, durante il suo colloquio, Cebesoy aveva chiarito che i progetti italiani con menzione d'onore sarebbero stati quasi certamente acquistati dalla commissione del concorso. Berio segnalò, inoltre, di aver parlato anche con un funzionario del Ministero degli Affari Esteri turco e rassicurò Ciano che avrebbe agito secondo le istruzioni ricevute dal ministero. A prova di ciò, due giorni dopo, l'8 aprile, inviò un secondo rapporto agli Affari Esteri, in cui riportò il suo incontro con il sottosegretario del Ministero degli Affari Esteri turco, Hüseyin Numan Menemencioglu. L'ufficiale assicurò al diplomatico italiano che per il progetto finale non era stata ancora presa una decisione netta e che il giudizio era stato lasciato all'opinione del pubblico e della stampa. Berio, tramite le informazioni fornite dal sottosegretario, riassunse anche le opinioni delle autorità turche relative ai tre progetti vincitori del concorso, cominciando dalla proposta di Foschini:

Ritengo opportuno riassumere i commenti che circolano in questi ambienti in merito ai tre progetti. Il progetto Foschini è da tutti vivamente ammirato per la sua bellezza, la sua ricchezza e il suo carattere monumentale. Lo stesso parere scritto della Commissione giudicatrice consacra gli indubbi pregi artistici del progetto stesso e di questa circostanza mi sono naturalmente valso nel modo più opportuno in tutti i miei colloqui. Conviene però osservare che negli ambienti locali si mette in rilievo con una certa insistenza il fatto che il progetto Foschini è sostanzialmente concepito nello stile di un arco di trionfo romano; elemento questo che potrebbe influire in modo negativo sul giudizio della Presidenza del Consiglio dati da una parte l'intendimento di erigere un monumento ispirato a idealità nazionali turche e dall'altra la nota suscettibilità della Turchia Kemalista di fronte a

quanto ravviva il ricordo delle altre civiltà che hanno dominato in Anatolia⁴⁶¹.

Dopo aver descritto anche le opinioni generali sui progetti degli architetti turchi Emin Onat e Orhan Arda e su quello tedesco di Johannes Krüger, Berio toccò un punto cruciale dal punto di vista dell'Italia:

Altro elemento di cui occorre tener conto è che il governo turco, a quanto mi ha detto lo stesso Ali Fuad, terrebbe a realizzare la costruzione del monumento con materiale di origine locale, cioè prevalentemente in pietra con esclusione del marmo. Tale circostanza potrebbe rappresentare un ostacolo per la scelta del progetto Foschini il quale per la sua natura sembra richiedere largo impiego di materiale importazione straniera⁴⁶².

Le ultime informazioni fornite dal sottosegretario dipinsero un quadro generale pessimista per il progetto italiano. Poiché una delle motivazioni principali per ottenere l'incarico definitivo era proprio l'esportazione dei materiali di costruzione - soprattutto i marmi - questo scenario non soddisfò le autorità italiane. Il 14 aprile, Berio inviò un ulteriore rapporto agli Affari Esteri, in cui ribadì che la decisione finale non era ancora stata presa, ma che il pubblico turco chiedeva un risultato che soddisfacesse i sentimenti nazionalisti. Nonostante queste pressioni da parte del popolo, il governo continuava comunque a non approvare la costruzione del progetto turco. Berio, in un colloquio con il Ministro degli Affari Esteri turco Şükrü Saraçoğlu, intuì che il governo fosse alla ricerca di una soluzione internazionale. Infine, aggiunse che il ministro lo aveva informato che sarebbe stata istituita una commissione composta dagli architetti dei tre progetti vincitori per sviluppare la proposta definitiva⁴⁶³.

⁴⁶¹ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Alberto Berio al Ministero degli Affari Esteri, 8 aprile 1942.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Alberto Berio al Ministero degli Affari Esteri, 14 aprile 1942.

I rapporti inviati dall'ambasciata a Roma venivano regolarmente trasmessi anche agli altri ministeri competenti, tra cui il Ministero della Cultura Popolare, il Ministero delle Corporazioni e, infine, il Ministero dell'Educazione Nazionale guidato da Bottai. Informato così sugli sviluppi, Bottai, quando lo riteneva necessario, interveniva direttamente contattando le autorità competenti. Il 28 aprile, per aumentare la pressione sulla rappresentanza italiana ad Ankara, inviò un telegramma al Ministero degli Affari Esteri. Dopo aver lodato gli sforzi dell'ambasciata, sottolineò l'importanza dei rapporti preparati da Berio. Soffermandosi sulla relazione finale della giuria, Bottai menzionò la superiorità del progetto di Foschini, definendo gli altri progetti vincitori con un "grave difetto organico di mancanza di unità stilistica". Sostenne che, se l'ambasciata avesse utilizzato questa constatazione, avrebbe potuto avere un'argomentazione molto efficace richiamando l'attenzione del presidente della commissione del mausoleo. Chiari inoltre che nessuno avrebbe potuto mettere in dubbio l'obiettività della giuria, poiché mancava un rappresentante italiano e i membri erano tra i più noti architetti d'Europa. Infine, chiese indirettamente all'ambasciata di compiere maggiori sforzi per risolvere la situazione a favore dell'Italia, evidenziando che il suo ministero "confida che il Reale Ambasciatore ottenga di far giungere alla conclusione che il progetto definitivo venga affidato al concorrente italiano"⁴⁶⁴.

Rispetto ad altri gerarchi del regime, Bottai fu senza dubbio la figura politica che rivestì una posizione molto più determinata riguardo ai concorsi architettonici svolti all'estero. Nonostante il suo titolo ufficiale di Ministro dell'Educazione non fosse direttamente collegato alle questioni di architettura, Bottai si presentava come una voce importante nella definizione della cultura italiana, sia all'interno dei confini nazionali che all'estero. Mentre il Minculpop e la Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri vedevano queste competizioni come strumenti di propaganda o opportunità commerciali, lui le considerava come mezzi per ampliare la sfera di influenza culturale dell'Italia fascista. Per questo motivo, esprimeva apertamente le sue opinioni sulla questione, esercitando anche pressione sui diplomatici.

⁴⁶⁴ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali 1928-1946*, b. Turchia 1942 bis, fasc. 16/11-1, telegramma di Giuseppe Bottai al Ministero degli Affari Esteri, 28 aprile 1942.

Pochi giorni dopo, il telegramma di Bottai venne inoltrato dagli Affari Esteri all'ambasciata in Turchia. Negli stessi giorni, una lettera interessante arrivò all'ambasciatore Ottavio De Peppo dal Consigliere di Stato Raffaele Montagna. Il linguaggio amichevole, lontano dai burocratismi, dimostrava che Montagna e De Peppo si conoscevano. Il contenuto della corrispondenza di Montagna, tuttavia, trattava un argomento che non rientrava nella sua competenza. Presentando Foschini come un suo amico, Montagna dichiarò di essere a conoscenza della questione del Mausoleo di Atatürk e dell'impegno dell'ambasciata al riguardo. Aggiunse che il vero motivo della sua lettera era suggerire a De Peppo alcune considerazioni che potevano essere utili nei prossimi colloqui con i funzionari turchi. Come Bottai, il consigliere elogiò il progetto di Foschini e criticò gli altri due progetti vincitori facendo riferimento alla relazione finale della giuria. Successivamente, espose le sue argomentazioni contro le opinioni del pubblico turco relative al progetto italiano:

Innanzitutto è da fare osservare che questa opinione pubblica non è mai sincera ma montata dagli interessati. In ogni modo, anche ammesso che sia sincera; è opportuno ribattere le critiche più importanti sia presso gli esponenti del comitato sia a mezzo di qualche giornalista amico. Riguardo alla critica di romanità e classicità del progetto Foschini (critica non formulata affatto dalla Giuria) sarà bene far considerare che l'architettura classica non è una espressione locale come le altre architetture (la gotica, l'indiana, l'egiziana etc.), ma è universale. Gli edifici monumentali che da secoli ed anche ora si eseguono nel mondo, sono sempre di ispirazione classica. Ed i Paesi più orgogliosi della loro nazionalità, come i francesi, gli spagnoli, i tedeschi, gli inglesi, i russi etc. hanno sempre adottato l'architettura classica per gli edifici più rappresentativi. Anche ora il Nazionalsocialismo tedesco, non si è riferito al

gotico, ma al classico per trovare la nuova espressione della sua architettura⁴⁶⁵.

Considerando la competenza del consigliere di stato e vista la terminologia e i concetti architettonici utilizzati nella lettera, si può dedurre che la corrispondenza di Montagna fosse stata scritta grazie al contributo diretto di Foschini. Infatti, la lettera di Montagna riprendeva le stesse caratteristiche del pensiero architettonico di Piacentini, che cercava la sua legittimità nella *classicità* dell'antica Roma. Questo approccio, mentre trovò un terreno fertile nell'Italia fascista, all'estero non venne tuttavia accolto con favore, soprattutto dall'opinione pubblica locale. Sebbene i progetti italiani venissero premiati in concorsi internazionali, la loro mancata attenzione verso la cultura e l'architettura del luogo li rese interventi fuori contesto. Ciononostante, le autorità italiane non ritennero necessario nascondere questo atteggiamento, anzi lo promossero ulteriormente, giustificando la scelta progettuale degli architetti italiani. Come riportato sia dall'articolo pubblicato su *Architettura* sia dalla lettera di Montagna, l'architettura italiana venne definita classica e universale; perciò, criticare i progetti italiani per essere fuori luogo non aveva senso. Tuttavia, questo approccio si rivelò comunque sfavorevole agli interessi italiani, e le autorità cercarono di collaborare con gli architetti locali per ottenere l'incarico del progetto esecutivo. Come già avvenuto nel caso del Teatro di Belgrado, anche per il Mausoleo di Atatürk i funzionari italiani chiarirono la loro disponibilità a collaborare, pur sottolineando la superiorità dell'architettura italiana:

Un procedimento analogo fu seguito a Ginevra per il palazzo della defunta Lega. Qualora il Governo Turco avesse pressioni da parte tedesca, il Foschini non escluderebbe la eventualità di una collaborazione fra i tre progetti prescelti, poiché è convinto di trovarsi di fronte ad architetti meno

⁴⁶⁵ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, lettera di Raffaele Montagna a Ottavio De Peppo, 25 aprile 1942.

sicuri e preparati e di riuscire a dominarli per concludere con un'opera di spirito italiano⁴⁶⁶.

Il caso della “Lega defunta” citato da Montagna fu il concorso per il Palazzo delle Nazioni, bandito negli anni Venti dalla ormai “defunta” Società delle Nazioni per il suo ufficio generale a Ginevra. Anche in quella competizione, in cui Ivar Tengbom fu uno dei membri della giuria, non ci fu un vincitore netto e il primo premio fu condiviso tra cinque progetti, tra cui quello italiano di Carlo Broggi. Nonostante nessun progetto prevalesse, il linguaggio architettonico classicista ottenne comunque una netta vittoria su quello funzionalista. Secondo la decisione finale della commissione, l'incarico del progetto esecutivo fu infine affidato a tutti i progettisti premiati ex aequo. Così, il palazzo fu completato nel 1938, alla vigilia della guerra mondiale, secondo il progetto in cui Broggi collaborò con l'ungherese József Vágó, lo svizzero Julien Flegenhaimer e i francesi Camille Lefèvre e Henri-Paul Nénot⁴⁶⁷.

Montagna, attraverso questo esempio, voleva segnalare all'ambasciatore De Peppo che una procedura simile poteva essere applicata anche per il concorso del mausoleo di Ankara. Un altro punto interessante che fece notare, tuttavia, fu la probabile intromissione tedesca nella questione. Come visto in altri concorsi internazionali tenuti durante la guerra, la Germania fu molto influente nello svolgimento, negli esiti e negli incarichi successivi di tali competizioni architettoniche. Montagna, anche in questo caso, sospettava e si aspettava una simile attività di pressione diplomatica da parte dei funzionari tedeschi.

Il consigliere, infine, allegò alla sua lettera quattro viste prospettiche di quattro versioni preliminari del progetto di Foschini. Montagna, attraverso queste immagini, volle dimostrare a De Peppo quanto fosse ricco e flessibile l'approccio progettuale dell'architetto. In tal modo garantì che Foschini potesse apportare modifiche al suo progetto di concorso senza difficoltà e prendere parte al progetto finale collaborando con gli altri architetti premiati.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ *Il Palazzo delle Società delle Nazioni a Ginevra*, in «Architettura», febbraio 1939, pp. 67-101.

Il 13 maggio, De Peppo rispose alla lettera di Montagna. L'ambasciatore segnalò di aver fatto di tutto per la rivalutazione del progetto di Foschini da parte delle autorità turche; tuttavia, gli interni del progetto non furono comunque apprezzati. Aggiunse che, nonostante la tendenza generale fosse favorevole al progetto turco, nulla era stato ancora deciso definitivamente⁴⁶⁸. Nei giorni successivi, De Peppo tenne un colloquio con il sottosegretario degli Affari Esteri turco, Menemenciöglu, e trasmise i dettagli del suo incontro a Roma in un telegramma inviato il 30 maggio. Durante questo colloquio, l'ambasciatore probabilmente presentò al funzionario turco anche i disegni preliminari di Foschini inviati da Montagna. Secondo quanto riportato da De Peppo, Menemenciöglu affermò che il governo turco, vista l'opinione pubblica, aveva deciso di non adottare nessuna delle tre proposte vincitrici; tuttavia, aveva assegnato il primo premio solamente al progetto turco. Infine, l'ambasciatore affermava che era "possibile ma non probabile" che la compilazione del nuovo progetto venisse elaborata dagli autori dei tre progetti premiati. Menemenciöglu inoltre aveva assicurato di intervenire a favore del progetto di Foschini, in seguito alla "viva insistenza" manifestata da De Peppo⁴⁶⁹.

L'ultimo rapporto inviato dall'ambasciatore indicava quasi certamente che la questione del mausoleo era giunta al termine per l'Italia. Il 10 giugno dello stesso anno, De Peppo inviò per l'ultima volta un telegramma con oggetto "Mausoleo di Atatürk" al Ministero degli Affari Esteri. Facendo riferimento al comunicato stampa del primo ministro turco, pubblicato sul quotidiano *Ulus*, il diplomatico comunicava che l'incarico del progetto esecutivo era stato affidato agli architetti Emin Onat e Orhan Arda⁴⁷⁰. Il governo turco, che era rimasto esitante tra la diplomazia estera e l'opinione pubblica, decise di accontentare quest'ultima. Inoltre, vista la pressione dalla parte tedesca, questa scelta fu una decisione strategica per bilanciare le relazioni diplomatiche con entrambe le potenze dell'Asse. Infine, il 26 giugno, il Ministero degli Affari Esteri inoltrò la comunicazione

⁴⁶⁸ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio de Peppo a Raffaele Montagna, 13 maggio 1942.

⁴⁶⁹ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio de Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 30 maggio 1942.

⁴⁷⁰ ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio de Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 10 giugno 1942.

dell'ambasciata al Ministero della Cultura Popolare, il Ministero delle Corporazioni e al Ministero dell'Educazione Nazionale⁴⁷¹.

⁴⁷¹ ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare*, b. 319, telegramma di Antonio Cantoni Marca ai ministeri della Cultura Popolare, delle Corporazioni e dell'Educazione Nazionale, 26 giugno 1942.

4.3. MARCELLO PIACENTINI E LA STRUMENTALIZZAZIONE DELLE VITTORIE ITALIANE ALL'ESTERO

Sebbene le autorità italiane non riuscissero a trasformare le vittorie italiane in incarichi concreti, Piacentini continuò a sfruttarle come materiali propagandistici per la sua retorica architettonica. In questo processo, la rivista del Sindacato Fascista Nazionale Architetti, *Architettura*, divenne nuovamente lo strumento principale per divulgare il messaggio dell'architetto romano. In seguito alla pubblicazione degli esiti dei concorsi di Bratislava e di Ankara nella stampa quotidiana, su direttiva dei ministeri del regime, anche Piacentini decise di dedicare un volume a ciascun concorso [Figg. 147-149]. A tal proposito, il 14 luglio 1942 inviò una lettera a Paul Bonatz, il presidente della giuria internazionale del concorso di Ankara, per chiedergli le immagini del progetto di Johannes Krüger e di quello dell'"architetto turco", insieme alla relazione finale della giuria⁴⁷². Nello stesso giorno scrisse anche a Plinio Marconi, capo redattore della rivista, comunicandogli di aver inviato una lettera a Bonatz, e gli chiese inoltre di raccogliere rapidamente i disegni relativi ai cinque progetti italiani che avevano partecipato al concorso⁴⁷³.

Il 27 luglio Bonatz rispose a Piacentini. Nella sua lettera elogiò i risultati ottenuti dagli architetti italiani e attribuì questo successo alla "nuova epoca dell'architettura italiana" iniziata con la sua "Piazza [Vittoria] di Brescia". L'architetto tedesco inoltre segnalò di aver contattato Krüger ed Emin Onat per chiedere loro di inviare i loro progetti a Roma e allegò infine la relazione della giuria insieme ai suoi schizzi realizzati durante la valutazione dei progetti⁴⁷⁴. Il giorno successivo, Marconi comunicò a Piacentini di aver scritto agli architetti italiani per ricevere i loro disegni⁴⁷⁵.

L'8 agosto, Piacentini rispose a Bonatz con una lettera di ringraziamento per la relazione e per i "gustosissimi" schizzi, esprimendo

⁴⁷² BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Paul Bonatz, 14 luglio 1942.

⁴⁷³ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Plinio Marconi, 14 luglio 1942.

⁴⁷⁴ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Paul Bonatz a Marcello Piacentini, 27 luglio 1942.

⁴⁷⁵ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Plinio Marconi a Marcello Piacentini, 28 luglio 1942.

anche gratitudine per “l'onore che avete voluto attribuire all'architettura italiana concedendo i premi”⁴⁷⁶. Undici giorni dopo, il 19 agosto, Johannes Krüger inviò i disegni del suo progetto all'architetto romano, chiedendo inoltre se fosse stato incaricato dalle autorità turche per la pubblicazione di tale volume⁴⁷⁷. Piacentini gli rispose un mese dopo, spiegando che l'edizione della rivista era di sua iniziativa e che non aveva alcun rapporto con le autorità turche. Sottolineò inoltre che gli era stato proposto di far parte della giuria, ma aveva rifiutato per motivi di salute⁴⁷⁸.

Il 16 settembre, Piacentini inviò a Marconi il testo che aveva preparato per il volume dedicato al concorso di Ankara e gli chiese di completare le parti mancanti⁴⁷⁹. Il 5 ottobre, Marconi rispose a Piacentini, segnalando di aver inserito nel testo anche la lettera di congratulazioni di Bottai indirizzata a Foschini e gli comunicò che il numero era pronto per la stampa. Tuttavia, Marconi segnalò di non essere ancora riuscito a ottenere i disegni di Adalberto Libera, poiché quest'ultimo si trovava fuori città⁴⁸⁰.

Nel mese di novembre, il volume dedicato al concorso di Ankara venne finalmente pubblicato e sulla copertina fu riportato il prospetto del progetto vincitore di Foschini. Le prime ventuno pagine della rivista, interamente dedicate al concorso, iniziavano con l'articolo di Piacentini, il quale veniva citato nelle corrispondenze con Marconi. Il sottotitolo del suo testo, *Vittorie dell'architettura italiana all'estero*, divenne successivamente il motto per descrivere anche gli altri successi degli architetti italiani nei concorsi internazionali.

Piacentini iniziò il suo discorso dichiarando che erano lieti e orgogliosi di annunciare questa vittoria dell'architettura italiana, che confermava sempre di più “la solidità presente e la fiducia nel luminoso avvenire” del popolo italiano. Attraverso un veloce ma dettagliato riassunto

⁴⁷⁶ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Paul Bonatz, 8 agosto 1942.

⁴⁷⁷ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Johannes Krüger a Marcello Piacentini, 19 agosto 1942.

⁴⁷⁸ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Johannes Krüger, 19 settembre 1942.

⁴⁷⁹ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Plinio Marconi, 16 settembre 1942.

⁴⁸⁰ BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Plinio Marconi a Marcello Piacentini, 5 ottobre 1942.

dello svolgimento del concorso, della composizione dei membri della giuria, degli esiti e infine delle caratteristiche dei progetti premiati, l'articolo diede spazio anche alla lettera di congratulazioni di Bottai, aggiunta successivamente nel testo da Marconi. Nella parte finale del suo articolo, Piacentini cominciò a riassumere il significato di tutto questo evento e i successi ottenuti dagli architetti italiani. Secondo l'architetto, questi risultati, che per gli italiani furono di grande importanza e soddisfazione, rappresentavano soprattutto la premiazione di "quell'indirizzo architettonico, sano e moderno" che non negava "le grandi tradizioni" e viveva "con sentita e intensa attualità la vita di oggi". Infine, l'architetto collocò queste tre vittorie all'estero e i progetti realizzati in patria nello stesso contesto:

È proprio necessario ricordare tutte, e specialmente le ultime, vittorie che questa nostra sana architettura ha riportato in concorsi mondiali, come quella del gruppo Orestano Tassotti-Vagnetti per il teatro dell'opera di Belgrado, quella dei fratelli La Padula per la città Universitaria di Bratislava, quella di chi scrive e di Ballio per la città Universitaria di Rio de Janeiro, quella, più lontana, di Broggi-Vaccaro-Franzi per il Palazzo delle Nazioni a Ginevra? E ancora tutti — dico tutti — i concorsi nazionali tra i quali famosi ormai i recentissimi per gli edifici dell'Esposizione Universale di Roma? Né si dovrebbero ignorare le ultime disposizioni promulgate in quasi tutti i Paesi d'Europa per la ricostruzione dei quartieri e degli edifici distrutti o danneggiati dalla guerra, dove non si raccomanda, ma s'impone il rispetto (rispetto, non imitazione) alla tradizione e all'ambiente: né si dovrebbe ignorare la recente Esposizione di architettura tedesca in Madrid, inaugurata il 6 maggio del corrente anno: più che sintomi, chiare dimostrazioni di tutto un movimento

compatto e risoluto verso una maggiore spiritualità dell'architettura moderna⁴⁸¹.

Questa ultima parte dell'articolo rappresentò la prima versione matura del discorso architettonico di Piacentini, sviluppato attorno alle tre vittorie italiane ottenute dalla Scuola Romana all'estero. A questa retorica, le cui basi furono gettate con il successo conquistato dai suoi allievi a Belgrado nel 1940, l'architetto decise di aggiungere anche i precedenti trionfi dell'architettura italiana raggiunti nel contesto internazionale. In seguito a una rivalutazione retrospettiva, Piacentini incluse nel *Pantheon* delle vittorie italiane all'estero anche il progetto di Carlo Broggi, Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro per il concorso del Palazzo delle Nazioni, tenuto nel 1925, e il suo progetto per la Città Universitaria di Rio de Janeiro, elaborato insieme a Vittorio Ballio Morpurgo nel 1935. Inoltre, per la prima volta, creò una correlazione tra i progetti dei concorsi internazionali e l'opus magnum dell'architettura del periodo fascista, ovvero l'Esposizione Universale di Roma.

La guerra e la conseguente distruzione delle città italiane portarono anche a un cambiamento nel tono che Piacentini utilizzò nei suoi articoli. Il suo entusiasmo prebellico per la *costruzione* dell'Impero, con lo scoppio del conflitto mondiale, lasciò il posto a un discorso incentrato sulla *ricostruzione* di ciò che rimaneva dell'Impero. Inoltre, in questo periodo, l'architetto coinvolse più volontariamente e positivamente l'architettura della Germania nazista nei suoi discorsi. La rivalità tra architetti italiani e tedeschi, che aveva segnato profondamente sia l'andamento che gli esiti dei concorsi internazionali, nell'articolo di Piacentini si trasformò in una convivenza reciproca, in cui entrambe le correnti architettoniche combattevano per raggiungere lo stesso obiettivo comune attraverso gli stessi mezzi. Di conseguenza, la mostra *Neue Deutsche Baukunst* di Albert Speer, che fin dalla sua prima tappa a Belgrado aveva cercato di ostacolare l'influenza dell'architettura sana di Piacentini all'estero, divenne stavolta una chiara dimostrazione di un movimento compatto.

⁴⁸¹ M. PIACENTINI, *Vittorie dell'architettura italiana all'estero. Il concorso internazionale per Monumento all'Ataturk Kemal Pascià ad Ankara*, in «Architettura», novembre 1942, pp. 347-348.

In seguito al testo di Piacentini, la rivista riportò nelle pagine successive, gli schizzi inviati da Bonatz e i disegni dei progetti, insieme alle loro descrizioni, in quest'ordine: Arnaldo Foschini, Johannes Krüger, Giovanni Muzio, il progetto congiunto di Gino Franzì e Giuseppe Vaccaro, Adalberto Libera e, infine, il progetto di Paolo Vietti Violi. Nonostante fossero i vincitori assoluti del concorso, la proposta degli architetti turchi Emin Onat e Orhan Arda non trovò spazio nel volume dedicato all'evento. Inoltre, il testo iniziale di Piacentini riportò i loro nomi in modo errato, scrivendo "Rmin Onat-Orhan-Arda" e trattandoli come se fossero un'unica persona. Questo fu un'ulteriore dimostrazione di come l'architettura e gli architetti locali non fossero considerati nel contesto architettonico piacentiniano.

La retorica dell'architetto romano, sviluppata attorno alle vittorie all'estero, tuttavia, raggiunse la sua forma finale e compiuta in un altro suo articolo, pubblicato nel volume di dicembre 1942 della rivista *Augustea*. Intitolato *Architettura Romana nel Mondo*, Piacentini formulò in modo più dettagliato il discorso che aveva cercato di riassumere il mese precedente in *Architettura*. Iniziò le sue riflessioni offrendo subito una spiegazione del titolo del suo articolo. L'architetto affermò che, nonostante il titolo facesse riferimento all'antica Roma, avrebbe parlato di una questione moderna, "anzi dell'attuale". Successivamente, riprese il legame tra l'architettura sana e i regimi totalitari, coinvolgendo nuovamente anche la Germania):

Le vittorie degli architetti italiani negli ultimi concorsi internazionali non costituiscono per noi ragione solamente di soddisfazione e di orgoglio, ma bensì una chiara dimostrazione – e questo conta assai più – di quale sia l'orizzonte architettonico verso cui la maggioranza dei popoli si sente maggiormente attratta. Non è una semplice coincidenza il fatto che le Nazioni che più hanno operato in questi anni nei settori dell'urbanistica e dell'architettura, siano le nazioni totalitarie, soprattutto l'Italia e la Germania; il risveglio dei popoli giovani e sani, che sentono nel loro pugno e nelle loro teste il prossimo dominio e il comando spirituale universale, si è riflesso anche nelle più alte e significative opere di civiltà, in quelle che più di tutte le altre

possono tramandare ai lontanissimi posteri l'impronta e la testimonianza delle gesta e della grandezza⁴⁸².

Nei successivi paragrafi, l'architetto riprese nuovamente le tre recenti vittorie italiane ottenute all'estero, descrivendo le loro caratteristiche *classiche* e spiegando perché rappresentavano esempi perfetti di quell'architettura "sana" che sosteneva. Iniziando dal progetto di Foschini per il mausoleo di Atatürk, lo definì "un volume di geometria semplificata" ma "organicamente classico" e che era "circonfuso da un'atmosfera orientale". Secondo Piacentini, oltre alla proposta di Foschini, neppure i progetti di Krüger e di "Rmin Onat-Orhan Arda" riuscirono a "sottrarsi all'imperiosa suggestione dei mausolei romani". Proseguendo, descrisse il progetto per il Teatro dell'Opera di Belgrado, realizzato dai suoi allievi Vagnetti, Orestano, Tassotto e Marabotto, come "una concezione arditamente moderna di un organismo prettamente funzionale", in cui il "nobile" colonnato della facciata era "espressivo e rappresentativo al più alto grado". Infine, Piacentini definì il progetto dei fratelli Lapadula come "un geniale complesso urbanistico e panoramico", che ricordava vagamente "le nostre belle città piantate sulle dolci colline dell'Umbria e della Toscana", come Assisi, Volterra e Cortona. Successivamente, collocò nuovamente queste vittorie e l'Esposizione Universale di Roma nello stesso contesto architettonico:

E qui cade anche opportuno il ricordare come quasi tutti questi architetti premiati in gare mondiali, operino, già da qualche anno, nei lavori dell'E.U.R., sia in seguito a vittoria di concorsi conquistata con il voto unanime dei giudici, sia per incarichi diretti⁴⁸³.

Piacentini dedicò il resto del suo articolo alla definizione del suo concetto di *classicità*, sottolineando come questo termine fosse spesso usato con significati vari e "nebulosi". Attraverso un excursus che partiva dalla

⁴⁸² PIACENTINI, *Architettura romana nel mondo* cit., p. 791.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 792.

concezione della classicità da Servio Tullio, Goethe e Winckelmann, arrivò a definire il classico nel campo dell'architettura. Affermò che, nelle scuole di architettura, il classico corrispondeva al greco-romano ma oggi questa definizione doveva essere superata. Per Piacentini, il classicismo “così come noi lo sentiamo” non era né una forma né uno stile, ma rappresentava la “nostra forma mentis”, una “peculiarità somatica” della “stirpe” italiana. Secondo l'architetto le grandi manifestazioni dello spirito umano erano tre: il *primitivismo*, il *classicismo* e il *romanticismo*. Mentre il primo era correlato al barbarismo e al “regionalismo impersonale”, il terzo era legato all'individualismo, all'antiverismo e all'illusione. Per Piacentini, gli italiani erano sempre stati legati alla seconda manifestazione, ovvero quello “spirito classicista” che era universale, impersonale e statale. Di conseguenza, ogni epoca dell'arte italiana, dall'antica Roma al Barocco, fu sempre classica perché il classicismo era “una manifestazione del nostro sangue”, dovuto agli “immutabili fattori etnici”. Infine, Piacentini criticò la posizione degli “intransigenti internazionalisti” che consideravano il classico come una tradizione morta e sostenne invece che il classicismo fosse “l'opposto del positivismo materialista e razionale”, il quale mirava unicamente all'esaltazione del “fatto tecnico”.

In seguito alla pubblicazione del volume destinato al concorso di Ankara, Piacentini decise di rispettare la *trilogia* delle vittorie italiane all'estero, e così, il numero di gennaio 1943 della rivista *Architettura* venne dedicato all'ultima vittoria, quella conquistata da Ernesto e Attilio Lapadula nel concorso per la città universitaria di Bratislava. Come nei volumi precedenti, anche in questo numero la copertina riportava l'immagine del progetto vincitore. Tuttavia, diversamente dai numeri precedenti, questa volta fu Giulio Roisecco a firmare il testo principale al posto di Piacentini, anche se il sottotitolo rimase invariato: *Vittoria dell'architettura italiana*. Il testo di Roisecco iniziò subito mettendo in relazione il successo dei fratelli Lapadula con quello di Ankara:

Nel fascicolo novembre 1942 abbiamo illustrato l'esito del Concorso internazionale per il Monumento all'Ataturk Kemal Pascià in Ankara, nel quale gli Architetti italiani riportarono vittorie assai lusinghiere; diamo qui ampio

resoconto di un altro importantissimo recente Concorso internazionale, nel quale i fratelli La Padula ottennero una priorità tanto più apprezzabile quanto il tema era assai complesso e difficile ed agguerriti i competitori. Questi successi provano che l'Architettura moderna italiana si è già conquistata all'Estero un'alta reputazione, la quale dovrà essere mantenuta per rinnovare nel futuro le nostre più nobili tradizioni artistiche⁴⁸⁴.

Nei successivi paragrafi, Roisecco fece un lungo e dettagliato riassunto del progetto dei fratelli Lapadula, accompagnato da una serie di disegni, fotografie di modelli e prospetti realistici dei progettisti. Affermò che, con questo lavoro, gli architetti italiani “tengono alto il prestigio dell'Architettura Italiana all'Estero” e condivise la soddisfazione, dichiarando che il loro progetto era stato prescelto per la costruzione. Secondo Roisecco, una volta arrivato alla fase esecutiva, la proposta dei fratelli Lapadula apparirà come “una delle maggiori e più espressive manifestazioni dell'Architettura moderna italiana all'estero”. Successivamente descrisse anche gli altri progetti concorrenti, la maggior parte dei quali provenivano da architetti tedeschi. Infine, concluse il suo articolo con un'argomentazione simile a quella piacentiniana, creando un parallelismo tra il contesto politico-bellico e il sano linguaggio architettonico.

Da questa rapida rassegna – che naturalmente poteva essere completa soltanto per quanto riguarda il progetto La Padula, del quale abbiamo potuto avere una documentazione sufficiente – rileviamo con quale impegno i progettisti abbiano affrontato il problema e come essi possano scindersi in due gruppi nettamente individuabili. Un primo gruppo di conservatori e tradizionalisti, in senso formale; ed un secondo di architetti che respirano a pieni

⁴⁸⁴ ROISECCO, *Vittorie dell'architettura italiana* cit., p. 1.

polmoni l'atmosfera di irresistibile marcia verso un migliore avvenire, che caratterizza il volto della Nuova Europa⁴⁸⁵.

Tuttavia, nonostante l'entusiasmo, si capì velocemente che le previsioni sulla nuova Europa dichiarate sia da Roisecco che da Piacentini si rivelarono non realistiche. L'anno 1943 fu un momento cruciale per i destini dei regimi nazifascisti del continente. Verso l'estate si manifestarono i primi segni della sconfitta nella guerra e, successivamente, della caduta del regime mussoliniano. In questo periodo anche la rivista *Architettura* cessò la sua pubblicazione. Il contesto di sopravvivenza rimandò gli sviluppi dei nuovi discorsi architettonici al periodo successivo alla fine del conflitto. Nonostante ciò, nel dopoguerra né Piacentini né i progettisti italiani premiati nei concorsi internazionali durante il periodo bellico riportarono questi successi nei loro discorsi, né in altri ambiti. Così le *vittorie dell'architettura italiana all'estero* ebbero la stessa sorte del regime a cui furono fortemente associate dalla retorica piacentiniana.

⁴⁸⁵ *Ibidem.*



FIGG. 147, 148 & 149: I volumi del marzo 1940, novembre 1942 e gennaio 1943 della rivista *Architettura*, dedicati alle vittorie italiane ottenute ai concorsi internazionali.

4.4. RAGGIUNGERE IL MAR NERO: I CONCORSI DI SOFIA

Con l'invasione della Jugoslavia nel mese di aprile del 1941 e quella della Grecia, compiuta nel mese di giugno, l'importanza geopolitica della Bulgaria aumentò esponenzialmente. Le due principali potenze dell'Asse, la Germania e l'Italia, cercarono di sfruttare il più possibile questa nuova realtà nei Balcani per consolidare i loro interessi egemonici sulla penisola. Il Regno di Bulgaria, che aveva aderito al Patto Tripartito nel mese di marzo, partecipò attivamente a entrambe le occupazioni militari. In seguito alla spartizione del Regno di Jugoslavia, la Bulgaria occupò la Macedonia, confinando così con l'Italia attraverso l'Albania. Di conseguenza, il regime di Mussolini vide in questa situazione una notevole opportunità per la penetrazione commerciale verso il paese balcanico e per ottenere uno sbocco sul Mar Nero, fondamentale per raggiungere le aree ricche di risorse naturali come la Dobrugia. Inoltre, la Bulgaria, essendo confinante con la Turchia, che occupava una posizione geografica cruciale tra i due continenti e controllava gli stretti, acquisì un'ulteriore importanza. In tale contesto, i collegamenti di trasporto tra l'Italia e la Bulgaria acquisirono una notevole rilevanza strategica. Fu proprio nel 1941 che nacque l'idea di una linea ferroviaria che attraversasse la penisola balcanica trasversalmente, partendo dai porti bulgari del Mar Nero, come Varna, fino ad arrivare al porto di Durazzo sulla costa albanese, collegandosi così al sistema di trasporto marittimo italiano nell'Adriatico. Nel mese di marzo, in un articolo pubblicato sulla rivista *Economia Fascista* e firmato da Sante Cosentino, dopo una dettagliata descrizione dell'importanza commerciale della Bulgaria, venne accennato anche il nuovo collegamento ferroviario tra i due paesi:

La prima ferroviaria transbalcanica, quella meridionale, potrà essere realizzata con le costruzioni ferroviarie già iniziate in Albania, destinate a collegare il porto di Durazzo e l'Italia, attraverso il porto di Bari, ormai fiorente nella sua nuova funzione mediterranea a più ampio respiro, con la ferrovia della regione macedone e della tracia, che porta a Istanbul. Ma noi pensiamo che ai porti albanesi, [...], debba far capo un'altra linea che [...] si spinga verso il retroterra jugoslavo, ed attraverso esso si colleghi a Sofia per un verso ed alle ferrovie romene per un altro. [...]. Non è concepibile

che i Balcani debbano ancora essere staccati dall'Adriatico, mentre sono collegati con comodi mezzi ai porti del Mar Nero. [...] i contatti fra i popoli delle due penisole vicine, che abbiamo visto hanno così grandi possibilità di collaborazione e non attendono altro che di lavorare insieme, ed in piena intesa con il popolo germanico, [...]»⁴⁸⁶.

In questo contesto, nato in seguito alla campagna balcanica, il 1° settembre 1941, l'ambasciatore italiano in Bulgaria, e marito della sorella di Galeazzo Ciano, Massimo Magistrati, comunicò al Ministero degli Affari Esteri che le autorità bulgare avevano bandito un concorso internazionale tra architetti locali e stranieri per il progetto della nuova stazione centrale di Sofia. L'ambasciatore evidenziava che, “data la vastità dei lavori” e “la grandiosità che dovrebbe avere la nuova stazione”, l’iniziativa “interessa evidentemente” anche i progettisti italiani. Allegando alla sua comunicazione dieci copie del bando tradotto in italiano, segnalò infine che il termine del concorso era fissato per il 1° marzo dell'anno successivo (1942)⁴⁸⁷. Il 14 settembre, la Direzione Generale per gli Affari Commerciali del Ministero degli Affari Esteri inoltrò il messaggio di Magistrati ai Ministeri delle Comunicazioni, dei Lavori Pubblici e al Ministero delle Corporazioni⁴⁸⁸. Successivamente, la legazione italiana a Sofia si mise in contatto con il Ministero delle Comunicazioni per chiedere i nominativi e gli indirizzi degli architetti italiani che avevano elaborato “i progetti per le più importanti stazioni negli ultimi anni in Italia”, al fine di invitarli a partecipare al concorso bulgaro. Il 18 novembre, il Ministro delle Comunicazioni Giovanni Host-Venturi chiese il nulla osta al Ministero degli Affari Esteri prima di condividere le informazioni richieste con la legazione di Sofia⁴⁸⁹. Il 22 dello

⁴⁸⁶ S. COSENTINO, *La Bulgaria nel Nuovo Ordine europeo*, in «Economia Fascista», marzo 1941, pp. 16-25.

⁴⁸⁷ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 1° settembre 1941.

⁴⁸⁸ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Bernardo Mosca al Ministero delle Comunicazioni, al Ministero dei Lavori Pubblici e al Ministero delle Corporazioni, 14 settembre 1941.

⁴⁸⁹ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Giovanni Host-Venturi al Ministero degli Affari Esteri, 18 novembre 1941.

stesso mese, la Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri comunicò il proprio nulla osta⁴⁹⁰.

Il concorso per la stazione centrale della capitale bulgara si presentò come un'opportunità imprevista per consolidare una posizione decisiva nel controllo dei collegamenti ferroviari della regione, controbilanciando anche l'influenza tedesca. Per diffondere la notizia, come avvenne in altri casi simili nel periodo bellico, l'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Architetti Fascisti, la rivista *Architettura*, pubblicò l'intero bando nel supplemento sindacale del suo volume dell'ottobre 1941⁴⁹¹. Tuttavia, la data di consegna, fissata inizialmente per il 1° marzo 1942 dalle autorità bulgare attraverso il bando, venne posticipata. Il concorso si concluse finalmente nel mese di agosto 1942. Il 26 dello stesso mese, il ministro plenipotenziario Magistrati comunicò al Ministero degli Affari Esteri i risultati, sottolineando la grande partecipazione tedesca e riportando che non venne assegnato nessun primo premio. Segnalò inoltre che gli italiani Luigi Gallioli e Armando Titta furono tra gli architetti premiati, rispettivamente con il secondo e il terzo posto⁴⁹². Il 3 settembre, il Ministero degli Affari Esteri inoltrò il messaggio della legazione italiana al Ministero delle Comunicazioni⁴⁹³. L'esito inconcludente della competizione, un fenomeno comune nei concorsi internazionali dell'epoca, mise tuttavia nuovamente sotto pressione le autorità bulgare, che sentirono l'urgenza di risolvere la questione di cruciale importanza. Infine, verso la fine del 1943, la Direzione delle Ferrovie Bulgare bandì un secondo concorso, questa volta chiuso, tra i progetti premiati, per elaborare il progetto esecutivo della stazione⁴⁹⁴.

Nel periodo tra i due concorsi, le relazioni commerciali italo-bulgare nel campo dell'edilizia continuarono a svilupparsi. Proprio in questo contesto, l'Italia trovò l'opportunità di esportare marmi italiani in Bulgaria

⁴⁹⁰ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Bernardo Mosca al Ministero delle Comunicazioni, 22 novembre 1941.

⁴⁹¹ *Concorso internazionale per progetti per la costruzione della Nuova Stazione Centrale di Sofia*, in *Architettura*, suppl. sindacale, ottobre 1941, pp. 67-71.

⁴⁹² ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 26 agosto 1942.

⁴⁹³ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Bernardo Mosca al Ministero delle Comunicazioni, 3 settembre 1942.

⁴⁹⁴ GALLIOLI, *Opere Luigi Gallioli* cit., p. 129.

per due incarichi edilizi richiesti dalla corte reale bulgara. Tuttavia, Giulio Riedler, l'azienda che fornì il materiale, ebbe un problema di fornitura a causa di difficoltà logistiche. Di conseguenza, l'ambasciata bulgara a Roma inviò una nota verbale al Ministero degli Affari Esteri per chiedere allo Stato italiano nove vagoni per il trasporto dei marmi. Successivamente, le autorità bulgare richiesero altri due vagoni per ulteriori forniture di marmi destinati agli stessi progetti. Dopo varie corrispondenze tra il Ministero degli Affari Esteri e quello delle Comunicazioni, il 3 luglio venne comunicata alla legazione bulgara l'assegnazione dei vagoni per la spedizione dei marmi destinati "all'Intendenza della Real Casa"⁴⁹⁵.

Nello stesso periodo, alla legazione italiana a Sofia arrivò una richiesta insolita. Il capo dell'ufficio delle ferrovie italiane nella capitale bulgara, Walter Sorbi, riferì nella comunicazione una richiesta di collaborazione presentata dal capo dei servizi lavori delle ferrovie bulgare, Ing. Filipov. L'ufficiale bulgaro richiedeva alle autorità italiane di avviare la costruzione di cinque gallerie nei tratti Skopje-Sofia, Gorna Giumia-Veles, Momcilgrad-Ghiumurgine e Carlovo-Sofia. Nei paragrafi seguenti, tuttavia, Filipov espose le caratteristiche insolite di questa possibile collaborazione:

L'ing. Filipoff, che conosce un gran numero di nostre gallerie, avendo visitato la nostra rete in dicembre, desidererebbe che questo lavoro fosse eseguito da tecnici italiani. Desidererebbe però anche che l'iniziativa partisse dai costruttori italiani stessi, i quali dovrebbero indirizzare una lettera al Ministero dei Lavori Pubblici bulgaro, nella quale si dovrebbero dichiarare informati di questa intenzione (senza dire né come né quando) delle Ferrovie Bulgare, domandando quei particolari elementi necessari per concretare una offerta. Questo modo di procedere viene spiegato dall'Ing. Filipoff col desiderio di non urtare la

⁴⁹⁵ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, nota verbale del Ministero degli Affari Esteri italiano alla Legazione Bulgara di Roma, 3 luglio 1942.

suscettibilità di altre nazioni amiche nel dimostrare questa netta preferenza per la tecnica italiana⁴⁹⁶.

La modalità inusuale della richiesta fatta da Filipov fu evidentemente scelta per evitare le reazioni della Germania di Hitler, che esercitava un forte dominio economico sul paese balcanico. Come nel caso della Slovacchia, l'Italia diventava occasionalmente il partner commerciale più plausibile tra le due principali forze dell'Asse, soprattutto per controbilanciare l'influenza tedesca. La richiesta "riservatamente manifestata" da Filipov venne inoltrata il 19 giugno dalla legazione italiana di Sofia al Ministero degli Affari Esteri⁴⁹⁷. Il 28 giugno, il capo della Direzione Generale degli Affari Commerciali presso il ministero, Amadeo Giannini, comunicò la notizia al Ministero delle Comunicazioni, sottolineando che sarebbe stato gradito essere tenuti al corrente⁴⁹⁸.

In seguito alla richiesta delle autorità bulgare, l'11 luglio il Ministero delle Comunicazioni segnalò alla Direzione Generale che Aurelio Aureli, presidente della Federazione Nazionale Fascista dei Costruttori Edili, si occuperà della questione e nei prossimi giorni si recherà nella capitale bulgara per prendere contatto con il capo del Servizio Lavori delle Ferrovie Bulgare. Secondo il telegramma, Aureli successivamente solleciterà la partecipazione alle trattative delle imprese italiane ritenute più idonee⁴⁹⁹. Il 23 dello stesso mese, la Direzione Generale inoltrò il messaggio alla legazione italiana a Sofia⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Walter Sorbi al Servizio Lavori presso il Ministero delle Comunicazioni, 18 giugno 1942.

⁴⁹⁷ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 19 giugno 1942.

⁴⁹⁸ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Amadeo Giannini al Ministero delle Comunicazioni, 28 giugno 1942.

⁴⁹⁹ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma della Direzione Generale Ferrovie dello Stato presso il Ministero delle Comunicazioni alla Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri, 11 luglio 1942.

⁵⁰⁰ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Bernardo Mosca alla Legazione Italiana a Sofia, 23 luglio 1942.

Nel processo di penetrazione commerciale del regime fascista verso la penisola balcanica, Aureli era già una figura nota. Laureatosi in ingegneria a Roma nel 1921, a metà degli anni Venti, fondò la sua impresa edile, specializzandosi soprattutto nella costruzione di ponti e realizzando numerose opere nell'Italia centro-meridionale. La sua impresa ottenne anche l'incarico della costruzione del Ponte Duca d'Aosta sul Tevere a Roma, il cui progetto venne elaborato da Vincenzo Fasolo⁵⁰¹. Affiancandosi al regime fascista, divenne rapidamente una figura rilevante nel settore edile italiano. Nell'aprile del 1939, divenne presidente della Federazione Nazionale Fascista dei Costruttori Edili, ruolo che mantenne fino alla caduta di Mussolini. Nello stesso mese, con l'invasione dell'Albania, per Aureli si aprì un nuovo scenario di opportunità di lavoro. Nel 1940 ottenne numerosi contratti di appalto nel nuovo dominio italiano, tra cui quelli per la costruzione della strada Elbasan-Rrogozhinë-Durazzo e del villaggio operaio "Dux"⁵⁰². A causa del carico di lavoro, nel 1941 si trasferì temporaneamente in Albania. Nel marzo 1942, con il titolo di presidente della federazione, firmò a nome del consorzio formato da diverse aziende italiane un contratto con l'industria chimica tedesca IG Farben per la costruzione di diversi campi di concentramento, tra cui quello di Auschwitz⁵⁰³. Sempre nello stesso anno, venne nominato Cavaliere del Lavoro dal regime di Mussolini.

In seguito al ricevimento dell'incarico bulgaro, Aureli partì per Sofia il 16 settembre⁵⁰⁴ per giungere a destinazione tre giorni dopo⁵⁰⁵. Tuttavia, la sua visita nella capitale bulgara faceva parte di una missione diplomatica molto più ampia. Si presentò in Bulgaria, infatti, come rappresentante del settore edilizio e delle costruzioni all'interno di una

⁵⁰¹ *Ponte Duca d'Aosta in Roma. Progetto Aureli-Fasolo*, in *Architettura*, aprile 1942, pp. 103-109.

⁵⁰² *L'apporto dell'Italia Fascista alla Rinascita Albanese*, in «Annuario del Regno di Albania», 1940, pp. 69-83.

⁵⁰³ B. MANTELLI, *I lavoratori italiani in Germania 1938-43*, in *Rivista di Storia Contemporanea* 18.4, 1989, pp. 560-575.

⁵⁰⁴ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Bernardo Mosca alla Legazione Italiana a Sofia, 16 settembre 1942.

⁵⁰⁵ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma della Direzione Generale Ferrovie dello Stato presso il Ministero delle Comunicazioni alla Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri, 16 ottobre 1942.

delegazione composta dai più rilevanti industriali italiani di ogni settore, con l'obiettivo di stipulare accordi commerciali con le autorità bulgare. L'ingegnere, oltre a stringere legami per la costruzione di cinque gallerie, il 22 e 23 settembre stipulò anche protocolli con il presidente della Camera degli Ingegneri e degli Architetti bulgara, Dimiter Kristov, per costituire un comitato di tecnici e industriali edili dei due Paesi. Secondo i protocolli, questo comitato avrebbe avuto lo scopo di favorire e regolare i rapporti di collaborazione nel campo dell'edilizia, promuovere convegni e pubblicazioni per far conoscere le realizzazioni tecniche nel settore delle costruzioni, e organizzare un istituto permanente a Sofia per lo studio della tecnica e dell'economia delle costruzioni. Inoltre, decisero di riunirsi nuovamente a Roma entro il mese successivo⁵⁰⁶.

La visita degli industriali trovò spazio anche nei giornali bulgari e italiani. Il *Corriere della Sera* definì l'incontro, sottolineando che la frontiera comune attraverso l'Albania era "destinata a dare nuovo impulso ai rapporti commerciali tra l'Italia e la Bulgaria"⁵⁰⁷. L'ambasciatore Magistrati inviò i dettagli della visita in un rapporto al Ministero degli Affari Esteri, affermando che il protocollo firmato tra Aureli e Kristov "potrebbe condurre in futuro a interessanti applicazioni"⁵⁰⁸. Come definito durante la visita a Sofia, una delegazione bulgara simile venne invitata, dal 23 al 30 novembre dello stesso anno, a far parte del comitato precedentemente menzionato. Durante l'incontro, vennero tenute anche delle conferenze, soprattutto riguardanti la costruzione di impianti idroelettrici, stradali e ferroviari⁵⁰⁹.

Nonostante il primo concorso per la stazione centrale di Sofia si concluse con un fallimento, la missione diplomatica di Aureli portò comunque a nuove e interessanti sviluppi, come previsto da Magistrati. Il 22 gennaio, l'ambasciatore inviò una lettera, stavolta agli architetti Arnaldo

⁵⁰⁶ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 16-11, protocollo firmato tra Aurelio Aureli e Dimiter Kristov, 22 settembre 1942.

⁵⁰⁷ *Industriali italiani in Bulgaria*, in «Corriere della Sera», 21 settembre 1941.

⁵⁰⁸ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 16-11, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 6 ottobre 1942.

⁵⁰⁹ ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 16-11, telegramma di Giovanni Balella al Ministero degli Affari Esteri, al Ministero dell'Interno, al Ministero delle Corporazioni, al Ministero per gli Scambi e per le Valute, al Sottosegretariato di Stato per le Fabbricazioni di Guerra, 6 novembre 1942.

Foschini e Marcello Piacentini, a nome del sindaco della Municipalità della Grande Sofia, Ivan Ivanov, per invitarli a partecipare al concorso per il nuovo palazzo municipale della città. Magistrati allegò alla sua lettera anche il bando del concorso, già tradotto in italiano, e invitò inoltre gli architetti italiani a recarsi nella capitale bulgara per prendere personalmente conoscenza delle condizioni ambientali della città, nonché per comunicare le loro condizioni per la partecipazione al concorso. Infine, Magistrati concluse il suo telegramma citando il nome di Aureli.

Al Cavaliere del Lavoro Aureli, Presidente della Federazione degli Edili, ebbi già ad inviare altre informazioni in merito al concord[s]o in questione al quale sono certo vorrete, quale illustre rappresentante dell'Architettura italiana, prendere parte⁵¹⁰.

Il coinvolgimento diretto di Aureli e l'invito dei massimi rappresentanti dell'architettura italiana dimostrarono l'importanza dell'incarico indetto dalle autorità bulgare. Infatti, il concorso prevedeva la trasformazione di un'area centralissima della capitale e la progettazione di un palazzo di dimensioni notevoli, destinato a simboleggiare l'immagine nazionale del Regno bulgaro. La comunicazione della notizia tramite i canali diplomatici ufficiali dimostrò inoltre che tale evento fu il frutto delle ultime missioni diplomatiche compiute da Aureli e dalla delegazione degli industriali italiani.

Il 21 febbraio l'ambasciatore Magistrati inviò un telegramma personale a Foschini per chiedergli se accettasse l'incarico o meno, aggiungendo che si trattava di una questione di massima urgenza⁵¹¹. Il giorno dopo, Foschini comunicò a Magistrati la sua adesione, facendo notare che aveva già avvisato il Ministero degli Affari Esteri della sua risposta positiva⁵¹².

⁵¹⁰ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Massimo Magistrati ad Arnaldo Foschini, 22 gennaio 1943.

⁵¹¹ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Massimo Magistrati ad Arnaldo Foschini, 21 febbraio 1943.

⁵¹² BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Arnaldo Foschini a Massimo Magistrati, 22 febbraio 1943.

Qualche giorno dopo, Magistrati inviò un altro telegramma a Foschini. Dopo aver parlato con il sindaco Ivanov, trasmise la sua richiesta per conoscere la data di partenza degli architetti. Come nelle sue precedenti corrispondenze, Magistrati sottolineò la massima urgenza della questione⁵¹³. Il giorno dopo, Foschini e Piacentini risposero all'ambasciatore con un unico telegramma. Gli architetti fecero presente che Aureli avrebbe comunicato i loro quesiti e le loro proposte per evitare un viaggio immediato senza ritardare la consegna dei progetti richiesti⁵¹⁴. Infatti, il 23 febbraio Aureli inviò all'ambasciatore, a nome di entrambi, un telegramma contenente le domande dei progettisti. Il 4 marzo, Magistrati rispose ai dubbi di Foschini e Piacentini con una lettera di due pagine indirizzata ad Aureli. Nella prima pagina, l'ambasciatore riassumeva in quattro punti le risposte alle questioni sollevate dai progettisti italiani riguardo al progetto. In questa parte della lettera, confermava inoltre che Foschini e Piacentini potevano progettare un'unica soluzione cumulativa. Nella seconda pagina, invece, evidenziava come fosse indispensabile che uno dei progettisti si recasse sul posto per comprendere l'area del progetto. Dato l'importanza e la quantità degli impegni degli architetti, l'ambasciatore suggeriva eventualmente di invitare un altro architetto, come "il Giovannozzi". Magistrati informava inoltre che erano stati invitati altri due architetti tedeschi, Paul Bonatz e "Harmisch", che si erano già recati nella capitale bulgara ed erano molto attivi. Allertato dal coinvolgimento tedesco, Magistrati insisteva nuovamente sulla necessità della presenza fisica degli architetti italiani a Sofia, anche per tenere delle conferenze di natura architettonica e urbanistica, come avevano fatto i loro colleghi tedeschi. Le parole utilizzate nella lettera per definire la grandiosità del progetto dimostravano l'importanza specifica attribuita al concorso dal ministro plenipotenziario⁵¹⁵.

Aureli inoltrò la lettera dell'ambasciatore successivamente a Foschini e Piacentini. L'11 marzo, gli architetti risposero a Magistrati con una lunga lettera in cui spiegavano le motivazioni che non permettevano loro di

⁵¹³ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Massimo Magistrati ad Arnaldo Foschini, 25 febbraio 1943.

⁵¹⁴ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, in 26 febbraio 1943.

⁵¹⁵ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, lettera di Massimo Magistrati ad Aurelio Aureli, 4 marzo 1943.

recarsi in Bulgaria. Consapevoli che la loro assenza non avrebbe fatto una buona impressione alle autorità bulgare, condivisero con l'ambasciatore l'idea di mandare un loro giovane collaboratore, sia per creare un'impressione positiva che per evitare ritardi nella progettazione. Inoltre, affermavano che, nonostante i loro impegni scolastici e professionali, stavano lavorando intensamente sul progetto del concorso, coscienti di “rappresentare l'architettura italiana in questa importante competizione”. Assicurarono infine che avrebbero studiato anche l'eventualità di organizzare una o più conferenze per illustrare il movimento architettonico e urbanistico italiano. Annotarono inoltre che, come sempre, sarebbe stata preziosa “la cordiale e dinamica iniziativa del Gr. Uff. Aureli”⁵¹⁶.

Per un periodo di quasi venti giorni, gli architetti non ricevettero più telegrammi da Sofia. Questa situazione li spinse a scrivere nuovamente a Magistrati. In un telegramma firmato da entrambi i progettisti, chiesero all'ambasciatore se la loro proposta di mandare un loro giovane collaboratore a Sofia al posto loro fosse stata accolta. Specificarono come l'architetto godesse della loro piena fiducia e affermarono che i loro impegni erano aumentati a causa del prolungamento dei lavori della commissione per la riforma universitaria⁵¹⁷. Il giorno dopo, Foschini e Piacentini scrissero nuovamente alla legazione italiana in Bulgaria, questa volta fornendo il nome del loro collaboratore: Luigi Crema. Secondo la descrizione fatta dagli architetti, “l'Arch. Ing. Dott. Crema”, funzionario della Direzione Generale delle Belle Arti di Roma, era una persona di piena fiducia ed era pronto a lavorare con le autorità bulgare. Inoltre, il giovane architetto aveva raccolto materiale per fare una presentazione riguardante il movimento architettonico e urbanistico in Italia. I progettisti chiesero all'ambasciatore se questa idea potesse essere accolta dal sindaco. Infine, comunicarono che, nonostante avessero inizialmente previsto di sviluppare un unico progetto, dopo uno scambio di idee decisero di realizzare due progetti distinti, tuttavia firmati da entrambi⁵¹⁸.

⁵¹⁶ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, lettera di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 11 marzo 1943.

⁵¹⁷ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 29 marzo 1943.

⁵¹⁸ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 30 marzo 1943.

L'idea di inviare Crema venne accolta dalle autorità bulgare. Il giovane architetto, che in quel momento si trovava a Zara, si recò così nella capitale bulgara. Il 15 aprile, Magistrati inviò un telegramma a Piacentini per comunicare che il sindaco era lieto della visita dell'architetto.

Nel giugno del 1943, Francesco Giorgio Mameli, l'ultimo ambasciatore dell'Italia fascista a Belgrado, che seguì attentamente il processo del concorso per il Teatro dell'Opera della capitale jugoslava, divenne il nuovo *ministro straordinario e plenipotenziario* italiano a Sofia. Magistrati, invece, venne trasferito il mese successivo a Berna come l'ambasciatore italiano in Svizzera. Tuttavia, l'estate del 1943 portò molti cambiamenti drastici sia in Italia che in Bulgaria e la nuova direzione della legazione italiana dovette gestire un periodo di caos e incertezza in entrambi i paesi. Nel mese di luglio, le forze alleate sbarcarono in Sicilia, dando così inizio alla campagna d'Italia. Vista la situazione, il Gran Consiglio del Fascismo destituì il Duce e, a settembre, fu firmato l'armistizio di Cassibile. Nel mese di agosto, in Bulgaria, lo zar Boris III morì, e dato che il suo erede, Simeone II, era ancora giovane, un consiglio di reggenti formato da collaboratori nazisti prese nel mese di settembre il controllo del paese.

La nuova direzione dell'ambasciata continuò a svolgere le sue funzioni anche durante l'invasione tedesca della penisola italiana. Tuttavia, con la caduta del regime, il concorso per la municipalità della capitale bulgara, precedentemente visto come un'occasione economica e politica per gli interessi nazionali italiani, divenne una semplice competizione di natura architettonica. Durante questi avvenimenti, Foschini e Piacentini continuarono a lavorare al loro progetto e il 1° ottobre lo deposero presso la legazione bulgara a Roma. Nella ricevuta, recante la stessa data, preparata da Naum Assencov, un impiegato della legazione bulgara, fu specificato che il progetto consisteva in tre pacchi di materiali e due lettere. Sempre nella stessa ricevuta, Assencov affermò che i materiali depositati dai due architetti sarebbero stati inviati alla Municipalità della Grande Sofia il più presto possibile⁵¹⁹.

Il 26 ottobre l'ambasciata italiana comunicò il messaggio ricevuto dal sindaco di Sofia al Ministero degli Affari Esteri italiano, per inoltrarlo a

⁵¹⁹ BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, ricevuta rilasciata dalla Legazione Bulgara a Roma, 1° ottobre 1943.

Piacentini. Il sindaco Ivanov informò di aver ricevuto il primo progetto inviato dagli architetti italiani e chiese di trasmettere il secondo tramite il corriere diplomatico dell'ambasciata italiana di Berlino alla legazione italiana di Sofia. Infine, richiese agli architetti di informarlo telegraficamente se non fosse possibile trasmettere il progetto nel modo da lui indicato⁵²⁰. Giannini, il direttore della Direzione Generale Affari Commerciali presso gli Affari Esteri, inoltrò il telegramma contenente il messaggio del sindaco di Sofia a Piacentini il 28 ottobre⁵²¹.

Nel mese di novembre, i funzionari legati alla Repubblica di Salò presero il controllo dell'ambasciata. Prima della restituzione, il personale precedente della legazione distrusse l'archivio e i cifrari⁵²². Con la guerra e il disordine politico presenti in entrambi i paesi, anche le comunicazioni tra le due nazioni cessarono. Di conseguenza, la questione del palazzo municipale si concluse sia per le autorità bulgare che per le figure italiane coinvolte. Il concorso, che ebbe la stessa sorte dei due regimi, non venne realizzato neanche nel dopoguerra.

⁵²⁰ ASDMAECI, *Repubblica Sociale Italiana*, b. 197, fasc. Bulgaria 1/1-d, telegramma di Graziani al Ministero degli Affari Esteri, 10 ottobre 1943.

⁵²¹ ASDMAECI, *Repubblica Sociale Italiana*, b. 197, fasc. Bulgaria 1/1-d, telegramma di Amadeo Giannini a Marcello Piacentini, 28 ottobre 1943.

⁵²² Riguardo la Legazione Italiana a Sofia durante il periodo bellico, si veda C. DE MOHR, U.G. DE MOHR, *Odissea di un diplomatico*, Gangemi Editore, Roma 2018.

5. L'EREDITÀ DEI SUCCESSI ITALIANI NEL DOPOGUERRA

5.1. UNA CONTINUITÀ INASPETTATA: NÁMESTIE SLOBODY NEL DOPOGUERRA (1945)

Con la caduta del regime clericofascista di Jozef Tiso nel 1945, la Slovacchia si riunì con la parte ceca per dare vita alla Terza Repubblica Cecoslovacca. Di conseguenza, Praga tornò a essere la capitale della nazione, relegando Bratislava in secondo piano. Il nuovo governo comunista, tuttavia, come già tentato in precedenza dal regime filonazista, non esitò ad avviare interventi urbanistici e architettonici di scala monumentale nella città danubiana. In tale contesto, l'irrisolvibile questione di *Námestie slobody* fu rivisitata e le autorità cecoslovacche decisero di destinare l'area al distretto universitario. Diversamente dal periodo di Tiso, però, si optò per non organizzare un nuovo concorso di architettura, affidando l'incarico direttamente a un solo architetto: Emil Belluš⁵²³.

Per la progettazione del nuovo campus universitario, l'architetto slovacco si rivolse comunque agli elaborati presentati nel precedente concorso tenuto nel periodo bellico. Tuttavia, Belluš, invece di riconsiderare la proposta di Josef Gočár, vincitore della competizione, preferì riadottare la soluzione presentata da Adalberto Libera ed Ernesto Lapadula, premiata con il secondo posto nello stesso concorso. Il suo progetto, infatti, con poche modifiche, riprese quasi integralmente le caratteristiche principali del progetto degli architetti italiani⁵²⁴. La piazza, concepita a forma trapezoidale, era delimitata su tre lati da semplici blocchi [FIG. 150]. Mentre questi edifici,

⁵²³ POTOČAR, *Námestie slobody v Bratislave* cit., p. 161.

⁵²⁴ MORAVČÍKOVÁ, *(Un)planned Bratislava* cit., p. 42.

di altezze diverse, correvano lungo il bordo della piazza, il quarto lato, quello affacciato sul Palazzo Arcivescovile, veniva lasciato libero per integrare l'edificio barocco come parte del progetto.

In seguito alla definizione generale della piazza, i singoli blocchi furono realizzati nel tempo da diversi progettisti cecoslovacchi. Nel paese, ormai sotto la completa influenza sovietica, *Námestí slobody*, grazie alle sue monumentali dimensioni, venne nuovamente rivalutata dal punto di vista politico. Ironia della sorte, la piazza, concepita inizialmente dal regime di Tiso per ospitare i raduni fascisti, nel dopoguerra divenne invece il luogo che ospitò le manifestazioni di massa comuniste [FIG. 151]. Anche dopo la caduta della repubblica socialista di seguito alla *Rivoluzione di Velluto* nel 1989 e il *Divorzio di Velluto* con la parte ceca nel 1994, la piazza mantenne comunque la sua importanza.



FIG. 150: *Náměstie slobody*, foto aerea, anni Sessanta.



FIG. 151: *Náměstie slobody*, le celebrazioni del 15° anniversario della liberazione della Cecoslovacchia, 9 maggio 1960. In Archiv TSAR.

5.2. LA NUOVA DIPLOMAZIA ARCHITETTONICA: LA COSTRUZIONE DEL MAUSOLEO DI ATATÜRK (1944-1953)

La diplomazia esercitata dal regime di Mussolini al fine di ottenere l'incarico del Mausoleo di Atatürk si concluse senza successo. La commissione del concorso, in un momento successivo, declassificò i progetti di Arnaldo Foschini e Johannes Krüger al secondo posto, assegnando invece il primo premio al progetto del duo Emin Onat e Orhan Arda. Negli anni seguenti, tuttavia, la proposta degli architetti turchi venne radicalmente revisionata da Paul Bonatz. Nel dopoguerra, una volta superate le preoccupazioni legate a una possibile invasione da parte dell'Asse, il governo turco decise di procedere con la realizzazione del progetto "corretto" dall'architetto tedesco. A partire dal 1944 fino al 1953, la costruzione del monumento avvenne in quattro fasi diverse⁵²⁵.

La forte volontà del regime fascista di ottenere l'incarico per il mausoleo di Atatürk si realizzò parzialmente e ironicamente nel periodo postbellico. In questa nuova stagione politica europea, la Turchia e la giovane Repubblica Italiana collaborarono nella realizzazione del monumento. In tale contesto, una figura che giocò un ruolo fondamentale fu l'architetto turco Nezh Eldem. Appena laureato, Eldem iniziò a lavorare come assistente di Paul Bonatz, ormai stabilito in Turchia e professore presso l'Università Tecnica di Istanbul⁵²⁶. Nel 1952, grazie a un'iniziativa dell'architetto tedesco, Eldem fu inviato in Italia per eseguire un progetto di ricerca finanziato dalla facoltà⁵²⁷. Durante il suo soggiorno, ebbe l'opportunità di entrare in contatto con figure di primo piano del panorama architettonico italiano, tra cui Gio Ponti e Bruno Zevi. Al suo ritorno in patria, nel 1954, Eldem presentò la sua ricerca all'università, ottenendo così il titolo di docente. Intitolato *L'Italia moderna e l'architettura (Modern İtalya ve Mimari)*⁵²⁸, lo studio di Eldem divenne il primissimo studio accademico in lingua turca sulla storia

⁵²⁵ Riguardo la costruzione del Mausoleo di Atatürk, si veda BORAN, *Anıtkabir'in inşası (1938-1953)* cit.

⁵²⁶ Per l'attività architettonica e accademica di Paul Bonatz in Turchia, si veda A. CAN, *Paul Bonatz'in Türkiye Yılları*, Nobel, Ankara 2021.

⁵²⁷ Sulla figura di Nezh Eldem, si veda OSMANAĞAOĞLU İLMEN, *Tasarımları ve eğitimciliği* cit.

⁵²⁸ N. ELDEM, *Modern İtalya ve Mimari*, tesi per l'abilitazione alla docenza, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1954.

dell'architettura italiana contemporanea. La ricerca, che partiva dal tardo Ottocento, analizzava dettagliatamente anche il ventennio fascista per arrivare fino alle nuove tendenze del contesto italiano degli anni Cinquanta.

Il soggiorno italiano di Nezhil Eldem non fu tuttavia dedicato esclusivamente alla sua ricerca accademica. Durante gli anni di assistenza a Paul Bonatz, il giovane architetto aveva partecipato attivamente alla revisione del progetto del mausoleo di Onat e Arda, contribuendo alla progettazione di numerosi dettagli e ornamenti del monumento⁵²⁹. Per questo motivo, uno degli obiettivi principali del suo viaggio in Italia fu quello di creare legami con imprese edili italiane specializzate in specifiche tecniche di costruzione e decorazione. Durante e dopo il suo soggiorno, Eldem svolse un ruolo cruciale nel coordinamento dei lavori. In particolare, assicurò la costante mediazione tecnica e logistica tra i due paesi e supervisionò la produzione dei dettagli del mausoleo. Inoltre, recandosi più volte ad Ankara, diresse i lavori della quarta fase della costruzione che durò dal 1950 al 1953. Questa tappa, oltre l'esportazione del materiale da costruzione, vide anche il coinvolgimento della forza lavoro italiana. Grazie alla nuova diplomazia instaurata attorno al progetto, operai italiani specializzati furono invitati in Turchia per l'installazione delle parti prodotti in Italia.

Sia prima che durante il suo soggiorno in Italia, Eldem inviò diversi rapporti alla presidenza della facoltà di architettura dell'Università Tecnica di Istanbul per aggiornarla sulle attività svolte all'estero. In un suo rapporto non datato, Eldem elencò i nomi degli architetti con cui intendeva collaborare durante la sua visita italiana. Tra questi, tuttavia, emersero alcuni nomi particolarmente significativi per il loro legame con la competizione per il mausoleo di Atatürk:

Dopo aver completato i miei studi a Milano, andrò a Roma, dove ho già preso accordi con il Prof. [Arnaldo] Foschini per lavorare il prossimo semestre presso il Politecnico di Roma [Università degli studi di Roma "La Sapienza"], con il Prof. [Pasquale] Carbonara per studiare il problema abitativo

⁵²⁹ ID, *Anıtkabir'in doğuşuna ve büyüyüp gelişmesine tanık oldum*, in *Atatürk için Düşünmek. İki Eser: Katalfalk ve Anıtkabir, İki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat içinde*, a cura di A. Batur, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, pp. 146-149.

portato avanti con successo dall'INA-CASA, e con altri architetti. Inoltre, avrò l'opportunità di lavorare su un argomento molto interessante con il Prof. Marcello Piacentini⁵³⁰.

La documentazione archivistica disponibile non rivela il contenuto dell'incontro tra Eldem, Foschini e Piacentini. Tuttavia, gli stretti legami di questi nomi con il progetto del mausoleo rendono questo dettaglio ancor di più un caso curioso. Anche se gli architetti romani non avessero contribuito direttamente alla definizione del progetto definitivo, il contesto che circondava il giovane Eldem era strettamente legato al concorso svolto durante il conflitto mondiale. Questa realtà confermò che l'ambiente architettonico del periodo bellico ebbe effetti significativi anche nella definizione finale del linguaggio espresso nell'*Anıtkabir*. La costruzione del mausoleo fu completata nel 1953 [FIGG. 153-154] e la salma di Atatürk venne trasferita il 10 novembre dello stesso anno.

⁵³⁰ SALT RESEARCH ARCHITECTURE & DESIGN ARCHIVE [d'ora in poi SALT], *Nezih Eldem*, TNEDOC013, 'rapporto di Nezih Eldem alla presidenza dell'Università Tecnica di Istanbul, [1953]. Il documento originale é in lingua turca, la traduzione italiana viene eseguita dall'autore.



FIG. 152: Paul Bonatz, schizzi per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, fine anni Quaranta. In SALT, *Harika-Kemali Söylemezoğlu*, TSOBODOC019.



FIG. 153: Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara. In SALT, *Fotoğraf ve Kartpostallar, Kemali Söylemezoğlu Kartpostal Arşivi*, AHANKA020.



FIG. 154: Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara. SALT, *Fotoğraf ve Kartpostallar, Kemali Söylemezoğlu Kartpostal Arşivi*, AHANKA006.

5.3. EUGENIO MONTUORI IN BULGARIA: IL CONCORSO PER LA STAZIONE CENTRALE DI SOFIA (1962)

Nel mese di settembre del 1944, il movimento di resistenza comunista bulgaro, il Fronte Patriottico, eseguì un colpo di Stato e dichiarò guerra alla Germania di Hitler. Questo avvenimento segnò la fine dell'adesione della Bulgaria alle potenze dell'Asse e l'inizio della sua entrata nell'orbita sovietica. Infine, nel settembre del 1946, in seguito a un referendum, venne fondata la Repubblica Popolare di Bulgaria, che rimase in vita fino alla dissoluzione negli anni Novanta.

Anche nel nuovo contesto politico, le problematiche urbanistiche della capitale bulgara del periodo bellico continuarono a persistere. La questione della stazione, in particolare, manteneva la sua urgenza. Il nuovo regime comunista decise di affrontare definitivamente il problema, organizzando un nuovo concorso. Nell'aprile del 1962, vent'anni dopo la precedente competizione, ebbe inizio il terzo concorso⁵³¹. Con il cambiamento dello schieramento politico, anche la composizione dei concorrenti subì un mutamento radicale. Mentre nel periodo bellico i progettisti provenivano esclusivamente dalle nazioni che facevano parte dell'Asse, stavolta il concorso fu aperto agli architetti dei paesi del Patto di Varsavia. Questo fatto, infatti, ostacolò la partecipazione degli architetti italiani al concorso, anche se ormai il regime di Mussolini era solamente un lontano passato.

Nonostante la mancanza dei concorrenti italiani, l'Italia comunque venne rappresentata ad alto livello. La direzione delle ferrovie bulgare, banditore del concorso, invitò l'ex concorrente Eugenio Montuori a far parte della giuria con il titolo di membro dell'Unione Internazionale degli Architetti (UIA) ed esperto straniero delle strutture dei trasporti⁵³². Oltre alla partecipazione al concorso degli anni Quaranta, in questo invito giocò un ruolo anche il progetto per l'edificio di testata della Stazione Termini a Roma nel 1946 [Fig. 155]⁵³³.

⁵³¹ MILTENOV, *Международният конкурс за* cit., p. 4.

⁵³² Riguardo il ruolo del membro della giuria di Eugenio Montuori al concorso per la Stazione Ferroviaria di Sofia nel 1962, si veda E. MONTUORI, *Впечатления и мисли за архитектурата*, in «Архитектура» [Arkitektura], aprile-maggio 1963, pp. 26-27.

⁵³³ L. MONTUORI, *Stazione Termini, per una rilettura critica del progetto*, in «Hortus», n. 50, 2011, s. p. Per il progetto della galleria di testa della Stazione Termini, si veda inoltre M.

L'8 novembre dello stesso anno, il concorso si concluse e, nel mese di dicembre, la giuria, sotto la direzione di Montuori, si riunì. La presenza dell'architetto italiano, tuttavia, segnò significativamente i risultati del concorso. Il progetto presentato da Montuori in collaborazione con Adalberto Libera nel 1942, che aveva ricevuto solamente una menzione d'onore, divenne inaspettatamente una base per i nuovi progetti concorrenti. Le caratteristiche della proposta di Libera e Montuori, che fu servita anche come studio preliminare per il progetto della stazione Termini, riemersero nel concorso del 1962. La maggior parte dei progetti ripropose la grande pensilina che copriva tutta la lunghezza dell'edificio e collocò un corpo verticale per bilanciare l'orizzontalità della stazione [FIGG. 156-160]. Inoltre, molti utilizzarono diverse quote per gerarchizzare i flussi dei passeggeri a seconda delle destinazioni.

Il concorso si concluse con la vittoria dell'architetto Hans Gericke, proveniente dalla Germania dell'Est. Qualche mese dopo la pubblicazione dell'esito, Adalberto Libera morì a Roma. Tuttavia, l'eredità sua e del suo collaboratore venne trasmessa anche nel progetto definitivo. Dopo le modifiche suggerite dalla giuria, la proposta di Gericke venne realizzata negli anni Settanta, risolvendo finalmente la lunga e travagliata questione della stazione della capitale bulgara.

MULAZZANI, *Un'architettura felice e irrequieta (Eugenio Montuori: il fabbricato viaggiatori della stazione Termini a Roma)*, in «Casabella», n. 695, dicembre 2001, pp. 88-101.



FIG. 155: Eugenio Montuori, Leo Calini, Massimo Castellazzi, Vasco Fadigati, Achille Pintonello & Annibale Vitellozzi, la galleria di testa della Stazione Termini a Roma, veduta frontale, 1950. In E. MONTUORI, *Eugenio Montuori*, Look, [1963] Roma, s. p.



FIG. 156: Hans Gericke, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkhitectura], aprile-maggio 1963, p. 8.



FIG. 157: Atanas Delibashev, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkhitectura], aprile-maggio 1963, p. 15.

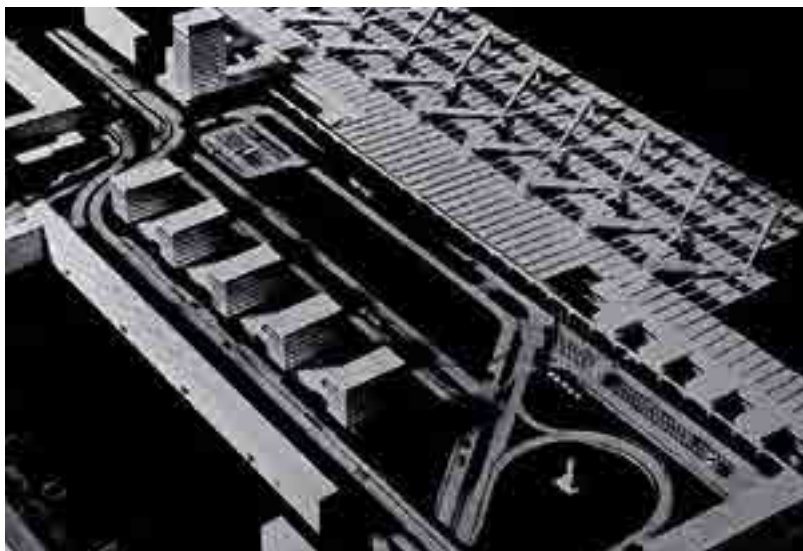


FIG. 158: Netelcho Pascalev, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkhitectura], aprile-maggio 1963, p. 17.

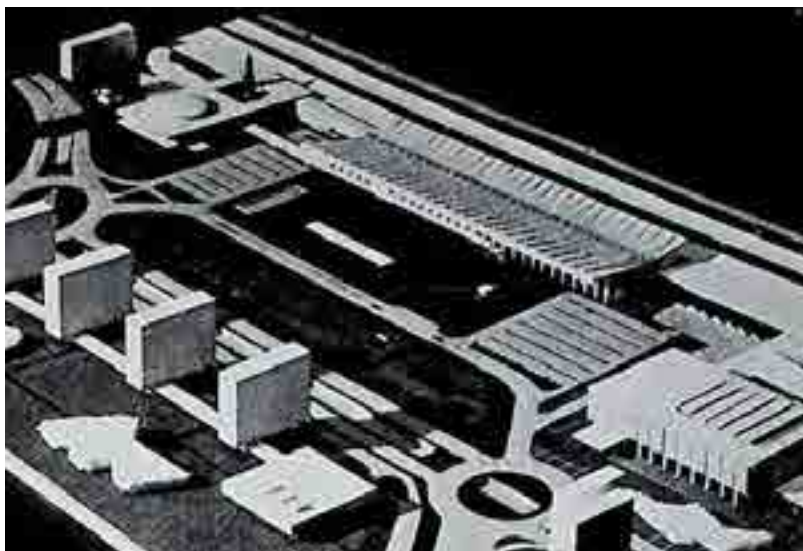


FIG. 159: Aleksandr Barov Kostadin Yarov, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkitektura], aprile-maggio 1963, p. 23.



FIG. 160: Kostadin Yarov, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkitektura], aprile-maggio 1963, p. 23.

CONCLUSIONI

Con lo scoppio della guerra mondiale, l'intensità delle attività propagandistiche italiane nella regione dimostrò un aumento esponenziale. In questa trasformazione, la crescente influenza della Germania di Hitler nell'area giocò un ruolo fondamentale. Per controbilanciare la presenza del suo principale alleato politico e militare, l'Italia investì maggiormente nella regione, cercando di sfruttare ogni occasione per avviare una penetrazione politica, culturale e commerciale. In questo contesto, anche in modo inaspettato, il campo dell'architettura divenne uno strumento efficace di propaganda per raggiungere i paesi danubiano-balcanici. L'arte edilizia, mentre in patria era un elemento fondamentale per consolidare l'immagine e il potere del regime, all'estero era stata sfruttata solo occasionalmente dalle autorità italiane fino alla metà del secondo decennio della dittatura mussoliniana. Con l'avvicinarsi del conflitto mondiale, l'Italia iniziò a dare una speciale importanza alle iniziative architettoniche italiane nel contesto internazionale. In particolare, nel campo dell'architettura, l'opportunità si presentò attraverso una serie di concorsi internazionali banditi dai diversi paesi danubiano-balcanici.

I concorsi di architettura internazionali svolti in questi anni si distinsero da quelli precedenti soprattutto per quattro aspetti principali. Il primo è rappresentato dalla *limitata concentrazione geografica*: durante la guerra, l'area danubiano-balcanica era l'unica scena in cui si tennero competizioni architettoniche che videro la partecipazione di architetti provenienti da diverse nazioni. Composta da numerosi paesi in cerca di legittimità politica nell'arena globale e di un'identità nazionale distinta, la regione divenne un terreno ideale per sperimentazioni architettoniche. I

regimi dell'area, per radicarsi nella complessa struttura demografica e culturale del rispettivo territorio, cercarono di concretizzare il loro potere attraverso architetture monumentali, che rispecchiassero ed esaltassero gli ideali nazionali/sti. Per questo motivo, ciascuno di essi si rivolse all'expertise della Germania hitleriana e dell'Italia mussoliniana, considerate autorità indiscusse nell'uso dell'architettura come strumento di propaganda.

Il secondo aspetto caratterizzante fu la *strumentalizzazione politica*. La scelta di invitare architetti tedeschi e italiani fu una decisione influenzata fortemente dalla situazione politica determinata dalla guerra mondiale. Di fronte alla crescente minaccia militare e alla pressione economica esercitata da Italia e Germania, i paesi dell'area danubiano-balcanica cercarono di mantenere rapporti diplomatici possibilmente amichevoli e/o favorevoli con le potenze dell'Asse. Dal punto di vista italo-tedesco invece, queste competizioni si presentarono come occasioni ideali per esercitare penetrazione economica, culturale e politica nei paesi della regione. Perciò, sia prima che durante e dopo la conclusione dei concorsi, entrambi i paesi attuarono un'estensiva attività di propaganda e lobbying in queste nazioni. Le autorità italiane e tedesche incentivarono i loro architetti a partecipare ai concorsi e si impegnarono a influenzare la composizione dei membri delle giurie, creando le condizioni perfette per dominare completamente l'intero processo del concorso.

Il terzo aspetto distintivo fu la *perdita del carattere internazionale*. Nonostante l'apparente ossimoro, i concorsi internazionali svolti durante la guerra videro la partecipazione esclusiva di architetti provenienti da una sola porzione del mondo, ossia quella dell'Europa continentale sotto il controllo di Germania e Italia. Anche se questi concorsi riuscirono a mantenere una dimensione multinazionale, persero tuttavia la loro portata internazionale. In questo cambiamento, oltre la minaccia dell'invasione militare, giocò un ruolo importante anche la visione di un futuro alternativo promossa dal nazifascismo. Nel corso della guerra, gli Alleati, trovandosi in una posizione di difesa e/o di sopravvivenza, evitarono l'attuazione dei grandi interventi architettonici. Al contrario, le forze dell'Asse, artefici della guerra mondiale, consideravano il conflitto un'occasione per concretizzare la loro visione di un futuro alternativo promesso dai loro dittatori. Mentre la guerra aveva il compito di cancellare l'ordine del vecchio mondo, l'architettura era lo

strumento per costruire quello nuovo⁵³⁴. Per questo, la partecipazione italo-tedesca ai concorsi internazionali negli anni bellici era alimentata dall'entusiasmo della vittoria promessa, che, anche nei momenti di evidente sconfitta, non veniva minimamente messa in dubbio.

L'ultimo aspetto distintivo dei concorsi internazionali svolti durante la guerra fu la loro *inconcludenza*. A causa della forte politicizzazione, le competizioni di questo periodo si conclusero senza un vincitore netto, oppure con i premi spartiti tra architetti locali e quelli italiani e tedeschi. Il principale motivo di questo fenomeno risiedeva nella politica di equilibrio seguita dai paesi organizzatori. In questo modo, le autorità che gestivano le competizioni cercavano contemporaneamente di tenere sotto controllo le pressioni italo-tedesche e di calmare le reazioni del pubblico locale. Quest'ultimo, infatti, si opponeva molto spesso agli interventi architettonici e urbanistici da parte dei progettisti stranieri. Perciò, si può osservare che l'opinione pubblica locale rappresentava un ulteriore attore cruciale, capace di influenzare l'andamento dei concorsi e costituiva, inoltre, il principale ostacolo agli interessi della Germania e dell'Italia nella regione.

Nel caso specifico dell'Italia, diverse figure e istituzioni del regime furono direttamente coinvolte nella questione dei concorsi internazionali. Il Ministero della Cultura Popolare, fondato da Galeazzo Ciano, il Ministero degli Affari Esteri, diretto sempre da Ciano, e il Ministero dell'Educazione Nazionale, guidato da Giuseppe Bottai, furono i principali organi governativi impegnati nell'organizzazione della propaganda architettonica attraverso tali competizioni. Questi ministeri, utilizzando efficacemente le rappresentanze diplomatiche italiane all'estero, non solo ricevevano rapporti dettagliati sulla situazione, ma attuavano anche missioni diplomatiche e attività di lobbying rivolte alle autorità e ai politici locali. Gli obiettivi principali del regime – definiti come l'infiltrazione spirituale dell'italianità da Bottai – erano principalmente l'intensificazione della propaganda all'estero, la consolidazione dell'egemonia culturale italiana e, soprattutto, la penetrazione commerciale ed economica nella regione. Per questo motivo, le due direzioni ministeriali più attive nella questione furono la Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare e la Direzione

⁵³⁴ Si veda J.L. COHEN, *Architecture in uniform: Designing and building for the Second World War*, Canadian Centre for Architecture, New Haven-Londra 2011.

Generale per gli Affari Commerciali del Ministero degli Affari Esteri. Oltre a queste istituzioni, anche il Ministero degli Scambi e delle Valute e il Ministero delle Corporazioni furono occasionalmente coinvolti nel processo.

Nella questione dei concorsi internazionali, la figura italiana più influente fu Marcello Piacentini. L'autorità indiscussa dell'architettura del periodo fascista occupava una posizione centrale in ogni attività legata a tali competizioni. In questo contesto, il legame tra l'architetto romano e il regime di Mussolini si basava su una relazione di *mutualismo*. Mentre Piacentini promuoveva la sua "sana" linea architettonica sia in Italia che all'estero, appoggiandosi alla retorica fascista, il regime sfruttava l'architettura promossa dall'architetto come strumento di propaganda per le masse.

Questa collaborazione si rifletteva anche nel linguaggio dei progetti italiani presentati ai concorsi. Come avveniva negli interventi architettonici più prestigiosi sul territorio nazionale, anche nei concorsi all'estero gli architetti italiani provenivano dalla cerchia ristretta di Piacentini. E, come in Italia, anche nei progetti per l'estero, il linguaggio architettonico era esclusivamente quello definito dall'architetto romano. Lo *stile impersonale*⁵³⁵ imposto da Piacentini minimizzava l'identità del singolo progettista e i progetti di concorso, simili a soldati di un esercito, cercavano di dominare stilisticamente la competizione. Infatti, questo atteggiamento — simile a quello adottato anche dagli architetti tedeschi — fu uno dei principali motivi per cui i progetti stranieri suscitavano critiche e reazioni da parte del pubblico del paese organizzatore. Il linguaggio classico, considerato universale da Piacentini⁵³⁶, non teneva minimamente in considerazione i codici e le tradizioni culturali e architettoniche locali. Ogni progetto italiano presentato ai concorsi internazionali, appariva come un corpo strappato dalla Roma di Mussolini e trapiantato in un contesto straniero.

La retorica delle vittorie italiane all'estero di Piacentini, costruita attorno ai successi ottenuti nei concorsi internazionali, si concluse con la caduta di Mussolini, insieme alla linea architettonica che aveva caratterizzato il ventennio fascista. Tra i sei concorsi svolti durante la Seconda guerra mondiale, invece, soltanto uno, quello per il Mausoleo di Atatürk, portò alla

⁵³⁵ Si veda M. LUPANO, *Stile impersonale*, in *Marcello Piacentini architetto. 1881-1960*, a cura di G. CIUCCI, S. LUX, F. PURINI, Gangemi, Roma 2012, pp. 27-28.

⁵³⁶ PIACENTINI, *Architettura romana nel mondo* cit.

realizzazione di uno dei progetti premiati, ma solo dopo la fine del conflitto. Sebbene in quel momento non lasciassero un segno concreto, le competizioni del periodo bellico rappresentarono un episodio breve ma unico nella storia dell'architettura italiana ed europea. La loro unicità, tuttavia, non fu determinata soltanto dal contesto straordinario in cui si svolsero, ma anche dai profondi legami con la politica nazionale e la diplomazia internazionale.

I progetti italiani presentati nei concorsi, sviluppati in un contesto fortemente influenzato dalla retorica fascista, riuscirono comunque ad avere effetti anche nel dopoguerra, caratterizzato da un'atmosfera politica molto diversa, se non opposta. Questo breve ma intenso scambio culturale generò conseguenze significative nei linguaggi architettonici della regione danubiano-balcanica. Mentre l'Italia e la Germania del dopoguerra cercavano di prendere le distanze dal loro recente passato, attraverso la ricerca di una nuova espressione architettonica, la linea definita ed esportata durante il nazifascismo continuò a persistere nell'oltre l'Adriatico per un periodo più lungo.

INDICE DEGLI ARCHIVI

AAF	Archivio Arcivescovile di Fermo Fondo Dante Tassotti
ACS	Archivio Centrale dello Stato, Roma Fondo Ministero della Cultura Popolare Fondo Ministero della Pubblica Istruzione Fondo Segretario Particolare del Duce
AM	Archivio Muzio, Milano
AL	Archivio Lapadula, Roma
ASDMAECI	Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Roma Fondo Direzione Generale Affari Commerciali Fondo Ministero della Cultura Popolare Fondo Repubblica Sociale Italiana Fondo Gabinetto del Ministro e Segreteria Generale Fondo Telegrammi Fondo Ambasciata Italiana in Turchia
ASPM	Archivio Storico del Politecnico di Milano Fondo Enrico Castiglioni
BK	Centre Pompidou, Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Parigi Fondo Adalberto Libera
BSTUF	Università degli studi di Firenze, Biblioteca di Scienze tecnologiche Fondo Laszlo Kovacs Fondo Luigi Vagnetti Fondo Marcello Piacentini
BICUTV	Università degli studi di Roma-Tor Vergata Biblioteca dell'Ingegneria Civile Fondo Arnaldo Foschini
<hr/>	
AHUPM	Archivo Histórico de la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid (<i>Archivio Digitale</i>)
ARKDES	Statens centrum för arkitektur och design, Stoccolma (<i>Archivio Digitale</i>)
BCA	Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Ankara (<i>Archivio Digitale</i>)
LUCE	Archivio Storico Istituto Luce (<i>Archivio Digitale</i>)
SALT	Salt Research, Istanbul (<i>Archivio Digitale</i>)
SNAI	Archivio Ippodromo di San Siro, Milano (<i>Archivio Digitale</i>)

FONTI ARCHIVISTICHE

AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», telegramma di Luigi Orestano alla Legazione Italiana a Belgrado, 20 aprile 1940.

AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», lettera di Luigi Orestano alla Legazione Jugoslava a Roma, 17 maggio 1940.

AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», ricevuta del cambio valuta emessa dall'Ufficio Cambio del Credito Italiano a nome di Dante Tassotti.

AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», biglietto da visita di Ivan Savković.

AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», lettera di Olga Parente a Dante Tassotti, 18 ottobre 1940.

AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», lettera di Dragutin M. Godjevatz a Dante Tassotti, 25 luglio 1940; lettera di Dragutin M. Godjevatz a Dante Tassotti, 17 agosto 1940.

AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», lettera di Enrico Del Debbio a Dante Tassotti, 5 ottobre 1940.

AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940», telegramma di Luigi Orestano al Ministero dell'Istruzione Pubblica del Regno di Jugoslavia, 14 aprile 1940.

ACS, «Pro-memoria per l'Ecc. Il Ministro della Cultura Popolare riguardante le nuove direttive della rivista Architettura» cit.

ACS, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi propaganda*, b. 1248, fasc. 10714 «Propaganda attraverso MinCulPop», telegramma di Andrea Geisser Celesia di Vegliasco all'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, 19 ottobre 1938.

ACS, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi propaganda*, b. 1252, fasc. 10821 «OBIP Belgrado», «Promemoria», 10 aprile 1940.

ACS, lettera di Manlio Sargenti ad Alessandro Pavolini, 7 ottobre 1940, cit.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 248, fasc. 65-1-46, telegramma di Apollonj al Ministero degli Affari Esteri e al Ministero della Cultura Popolare, 15 aprile 1943.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 143 «Belgrado, 1. parte, 1940-prec.», fasc. 34-1-4-H «Mostra Architettura Tedesca»,

telegramma del Ministero degli Affari Esteri alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 20 ottobre 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 40 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-5-4 «Conferenza sull'urbanismo», telegramma della Legazione Italiana a Sofia al Gabinetto e alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 9 luglio 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 40 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-5-4 «Conferenza sull'urbanismo», telegramma della Legazione Italiana a Sofia al Ministero della Cultura Popolare, 9 luglio 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 39 «Sofia p. 1, Varie Bulgaria, 1937-1943», fasc. 9-1-5-1 «Trendafil Trendafiloff», telegramma di Giuseppe Bastianini al Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare e al Gabinetto del Ministero dell'Africa italiana, 28 aprile 1939.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 39 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione bulgara degli architetti», telegramma di C. Nikolov alla Legazione italiana a Sofia, aprile 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 39 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione bulgara degli architetti», telegramma di Massimo Magistrati alla Direzione Generale per Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 10 aprile 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 040 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione Bulgara degli Architetti», telegramma di Ottaviano Koch al Sindacato Nazionale Fascista Architetti, 26 aprile 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 040 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione Bulgara degli Architetti», telegramma di Enrico Del Debbio alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 7 giugno 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 040 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione Bulgara degli Architetti», lettera di Armando Melis alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, il 24 giugno 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 040 «Sofia p. 2, 1940-1943», fasc. 9-1-3-24 «Unione Bulgara degli Architetti», lettera dell'Editoriale della rivista Domus alla Direzione Generale per la Propaganda presso il Ministero della Cultura Popolare, 1° luglio 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 248 «Ankara», fasc. 65-1-46 «Propaganda italiana ad Ankara (1941-1942)», Appunto per il capo del gabinetto della direzione generale per la propaganda, 8 gennaio 1942.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 248 «Ankara», fasc. 65-1-46 «Propaganda italiana ad Ankara (1941-1942)», «Stralcio

relazione sulla situazione in Turchia» [relazione allegata al telegramma di Ottaviano Armando Koch all'Ambasciata Italiana ad Ankara], 30 dicembre 1941.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 248, fasc. 65-1-46, telegramma di Apollonj al Ministero degli Affari Esteri e al Ministero della Cultura Popolare, 15 aprile 1943.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», telegramma del Ministero degli Affari Esteri alla Direzione Generale per gli Scambi Culturali presso il Ministero della Cultura Popolare, 20 aprile 1943.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», nota verbale della Legazione Slovaca a Roma al Ministero della Cultura Popolare, 6 agosto 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», lettera di Manlio Sargenti ad Alessandro Pavolini, 7 ottobre 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», rapporto di Manlio Sargenti allegato alla sua lettera del 7 ottobre 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», telegramma di Ottaviano Koch al Ministero degli Affari Esteri, 12 ottobre 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», telegramma di Guido Roncalli di Montorio al Ministero degli Affari Esteri, 27 novembre 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47 «Bratislava», telegramma di Guido Roncalli di Montorio al Ministero della Cultura Popolare, 11 dicembre 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47, telegramma di Guido Roncalli di Montorio al Ministero della Cultura Popolare, 11 dicembre 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero degli Affari Esteri del Regno di Jugoslavia alla Legazione Italiana a Belgrado, 2 agosto 1939.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero degli Affari Esteri al Ministero della Cultura Popolare, 25 agosto 1939.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero della Cultura Popolare alla Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti, 5 settembre 1939.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero degli Affari Esteri al Ministero della Cultura Popolare, 15 dicembre 1939.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 144, fasc. 34-1-17-5, telegramma del Ministero della Cultura Popolare alla Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti, 19 dicembre 1939.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi per Propaganda*, b. 47, telegramma di Guido Roncalli di Montorio al Ministero della Cultura Popolare, 11 dicembre 1940.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Benito Mussolini a Paolo Vietti-Violi, 13 aprile 1923.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», curriculum vitae di Paolo Vietti-Violi allegato al suo telegramma a Dino Alfieri, 19 febbraio 1937.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Dino Alfieri, 7 ottobre 1938.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Dino Alfieri, 10 maggio 1939.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Dino Alfieri, 28 aprile 1937.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», telegramma di Dino Alfieri a Ferruccio Lantini, 4 maggio 1937; telegramma di Dino Alfieri a Felice Guarnieri, 31 maggio 1937.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Felice Guarnieri a Dino Alfieri, 12 giugno 1937.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Dino Alfieri, 18 agosto 1937.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Dino Alfieri a Galeazzo Ciano, 24 agosto 1937.

ACS, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Affari Generali*, b. 108, fasc. 644 «Paolo Vietti-Violi», lettera di Galeazzo Ciano a Dino Alfieri, 3 settembre 1937.

ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione Universitaria (1961-1989), Divisione prima, Fascicoli personali dei professori ordinari, 3° versamento*, b. 375 «Marcello Piacentini», telegramma della Direzione Generale della Istruzione

Superiore presso il Ministero dell'educazione Nazionale al Rettore dell'Università di Roma, 27 marzo 1939.

ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione Universitaria (1961-1989), Divisione prima, Fascicoli personali dei professori ordinari, 3° versamento*, b. 375 «Marcello Piacentini», telegramma del Ministero degli Affari Esteri alla Presidenza dei Consigli dei ministri, alla Direzione Generale Ordinario Universitario presso il Ministero dell'educazione Nazionale, alla Reale Accademia d'Italia e all'Ambasciata italiana a Madrid, 12 maggio 1943.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, «Pro-memoria per l'Ecc. Il Ministro della Cultura Popolare riguardante le nuove direttive della rivista Architettura», 31 maggio 1941.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Marcello Piacentini al Ministero della Cultura Popolare, 15 febbraio 1941.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Enrico del Debbio al Ministero della Cultura Popolare, 4 giugno 1941.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 26 dicembre 1941.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 8 marzo 1942.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 3 agosto 1942.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Marcello Piacentini al Ministero della Cultura Popolare, 23 dicembre 1942.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 9 maggio 1942.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata da Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 11 novembre 1942.

ACS, *Ministero delle Cultura Popolare, Gabinetto, Archivio Generale, Sovvenzioni*, b. 204. fasc. 1374, quietanza di pagamento rilasciata dall'editore Aldo Garzanti al Ministero della Cultura Popolare, 22 febbraio 1943.

ACS, *Segretario Particolare del Duce, Carteggio Ordinario 1922-1943, Serie Numerica*, b. 621, fasc. 203426, nota del Segretario Particolare del Duce a Benito Mussolini “1”, aprile 1940.

ACS, *Segretario Particolare del Duce, Carteggio Ordinario 1922-1943, Serie Numerica*, b. 621, fasc. 203426, nota del Segretario Particolare del Duce a Benito Mussolini “2”, aprile 1940.

ACS, *Segretario Particolare del Duce, Carteggio Ordinario 1922-1943, Serie Numerica*, b. 621, fasc. 203426, «Stralcio elenchi udienze del DUCE», 9 maggio 1940.

AL, *Documenti allegati ai progetti*, b. 11, E. Lapadula, A. Lapadula, *Relazione*, 25 agosto 1941.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, lettera di Cesare Perelli all’Ambasciata italiana ad Ankara, 22 febbraio 1941.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, lettera di Lorenzo Cecchi all’Ambasciata italiana ad Ankara, 14 febbraio 1939.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 25 novembre 1939.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 21 gennaio 1941.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 1° marzo 1941.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Alberto Berio al Ministero degli Affari Esteri, 3 novembre 1941.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Amadeo Giannini all’Ambasciata Italiana ad Ankara, 15 marzo 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 24 marzo 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 26 marzo 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Galeazzo Ciano all’Ambasciata Italiana ad Ankara, 3 aprile 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Alberto Berio al Ministero degli Affari Esteri, 6 aprile 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Alberto Berio al Ministero degli Affari Esteri, 8 aprile 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Alberto Berio al Ministero degli Affari Esteri, 14 aprile 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, lettera di Raffaele Montagna a Ottavio De Peppo, 25 aprile 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio de Peppo a Raffaele Montagna, 13 maggio 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio de Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 30 maggio 1942.

ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25, telegramma di Ottavio de Peppo al Ministero degli Affari Esteri, 10 giugno 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali 1928-1946*, b. Turchia 1942 bis, fasc. 16/11-1, telegramma di Giuseppe Bottai a Galeazzo Ciano, 31 marzo 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali 1928-1946*, b. Turchia 1942 bis, fasc. 16/11-1, telegramma di Giuseppe Bottai a Galeazzo Ciano, 31 marzo 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali 1928-1946*, b. Turchia 1942 bis, fasc. 16/11-1, telegramma di Galeazzo Ciano a Giuseppe Bottai, 2 aprile 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali 1928-1946*, b. Turchia 1942 bis, fasc. 16/11-1, telegramma di Giuseppe Bottai al Ministero degli Affari Esteri, 28 aprile 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 1° settembre 1941.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 1° settembre 1941.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Bernardo Mosca al Ministero delle Comunicazioni, al Ministero dei Lavori Pubblici e al Ministero delle Corporazioni, 14 settembre 1941.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Giovanni Host-Venturi al Ministero degli Affari Esteri, 18 novembre 1941.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Bernardo Mosca al Ministero delle Comunicazioni, 22 novembre 1941.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 26 agosto 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8, telegramma di Bernardo Mosca al Ministero delle Comunicazioni, 3 settembre 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, nota verbale del Ministero degli Affari Esteri italiano alla Legazione Bulgara di Roma, 3 luglio 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Walter Sorbi al Servizio Lavori presso il Ministero delle Comunicazioni, 18 giugno 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 19 giugno 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Amadeo Giannini al Ministero delle Comunicazioni, 28 giugno 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma della Direzione Generale Ferrovie dello Stato presso il Ministero delle Comunicazioni alla Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri, 11 luglio 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Bernardo Mosca alla Legazione Italiana a Sofia, 23 luglio 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma di Bernardo Mosca alla Legazione Italiana a Sofia, 16 settembre 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 8-1, telegramma della Direzione Generale Ferrovie dello Stato presso il Ministero delle Comunicazioni alla Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri, 16 ottobre 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 16-11, protocollo firmato tra Aurelio Aureli e Dimiter Kristov, 22 settembre 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 16-11, telegramma di Massimo Magistrati al Ministero degli Affari Esteri, 6 ottobre 1942.

ASDMAECI, *Direzione Generale Affari Commerciali*, b. Bulgaria 1942, fasc. Bulgaria 16-11, telegramma di Giovanni Balella al Ministero degli Affari Esteri, al Ministero dell'Interno, al Ministero delle Corporazioni, al Ministero per gli Scambi e per le Valute, al Sottosegretariato di Stato per le Fabbricazioni di Guerra, 6 novembre 1942.

ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare*, b. 319, telegramma della Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti al Ministero della Cultura Popolare, 1° aprile 1942.

ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare*, b. 319, telegramma di Celso Luciano alla Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti e degli Artisti, 24 marzo 1942.

ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare*, b. 319, telegramma di Celso Luciano al Ministero degli Affari Esteri, 28 marzo 1942.

ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare*, b. 319, telegramma di Antonio Cantoni Marca ai ministeri della Cultura Popolare, delle Corporazioni e dell'Educazione Nazionale, 26 giugno 1942.

ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto del Ministro e Segreteria Generale 1923-1943*, b. 451, O.A. Koch, «Relazione sull'attività svolta dalla Direzione Generale per i Servizi della Propaganda durante l'anno finanziario 1940-1941», 27 febbraio 1941.

ASDMAECI, *Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto del Ministro e Segreteria Generale 1923-1943*, b. 451, O.A. Koch, «Relazione sull'attività svolta dalla Direzione Generale per i Servizi della Propaganda durante l'anno finanziario 1940-1941», 27 febbraio 1941.

ASDMAECI, *Repubblica Sociale Italiana*, b. 197, fasc. Bulgaria 1/1-d, telegramma di Graziani al Ministero degli Affari Esteri, 10 ottobre 1943.

ASDMAECI, *Repubblica Sociale Italiana*, b. 197, fasc. Bulgaria 1/1-d, telegramma di Amadeo Giannini a Marcello Piacentini, 28 ottobre 1943.

ASDMAECI, *Telegrammi*, vol. «1940, Jugoslavia, Arrivi», telegramma di Francesco Giorgio Mameli al Ministero degli Affari Esteri, 25 marzo 1940.

ASDMAECI, *Telegrammi*, vol. «1940, Jugoslavia, Partenze», telegramma di Amadeo Giannini alla Legazione Italiana a Belgrado, 25 marzo 1940.

ASDMAECI, *Telegrammi*, vol. «1940, Jugoslavia, Partenze», telegramma di Amadeo Giannini alla Legazione Italiana a Belgrado, 13 aprile 1940.

ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 12, fasc. B19 «Ing. Paolo Vietti-Violi», lettera di Carlo Galli a İsmet İnönü, 9 luglio 1937.

ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 12, fasc. B19 «Ing. Paolo Vietti-Violi», lettera di İsmet İnönü a Carlo Galli, 15 luglio 1937.

ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 15, fasc. Cer.Q «Ing. Paolo Vietti-Violi», lettera di Paolo Vietti-Violi a Carlo Galli, 23 giugno 1936.

ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 15, fasc. Cer.Q «Ing. Paolo Vietti-Violi», telegramma di Carlo Galli al Ministero degli Affari Esteri, 2 marzo 1936.

ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-10, fasc. 25, lettera di Adalberto Libera a Giuseppe Castruccio, 16 aprile 1942.

ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-10, fasc. 25, telegramma di Ottavio De Peppo a Adalberto Libera, 12 maggio 1942.

ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 8 «Ing. Holzmeister», telegramma del Ministero degli Affari Esteri all'Ambasciata Italiana in Turchia, 7 agosto 1939.

ASDMEACI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 8 «Ing. Holzmeister», telegramma di Paolo Caccia Dominioni ad Alberto Berio, 23 agosto 1939.

BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 1, b. 5, fasc. 20, telegramma del Ministero delle Dogane e dei Monopoli turco alla Presidenza del Consiglio dei ministri turca, 20 novembre 1944.

BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 1, b. 5, fasc. 12, telegramma dell'Ambasciata della Francia di Vichy al Ministero degli Affari Esteri turco, 27 febbraio 1942.

BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 1, b. 5, fasc. 15, telegramma del Ministero degli Affari Esteri turco alla Presidenza del Consiglio dei ministri turca, 6 ottobre 1941.

BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 122, b. 871, fasc. 6, telegramma della Presidenza del Consiglio dei ministri turca al Ministero dell'Educazione Nazionale turca, 11 marzo 1942.

BCA, *Başbakanlık Muamelat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 122, b. 871, fasc. 6, telegramma della Presidenza del Consiglio dei ministri turca a Muhlis Sertel, 11 marzo 1942.

BCA, *Başbakanlık Muamalat Genel Müdürlüğü «30-10-0-0»*, sc. 122, b. 871, fasc. 6, telegramma della Presidenza del Consiglio dei ministri turca al Ministero dei Lavori Pubblici turco, 11 marzo 1942.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, aggiornamento del bando.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, bando del concorso internazionale per il Palazzo Municipale di Sofia, 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, lettera di Arnaldo Foschini a Teodoro Goranov, 23 dicembre 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, lettera di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 30 marzo 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, lettera di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 11 marzo 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, N. Assencov, ricevuta della consegna, 1° ottobre 1945.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, telegramma di Arnaldo Foschini a Massimo Magistrati, febbraio 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24, telegramma di Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini al Sindaco di Sofia, 4 febbraio 1946. Durante la ricerca archivistica non è stata trovata alcuna documentazione che indichi una risposta da parte del sindaco.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, lettera di Massimo Magistrati ad Aurelio Aureli, 4 marzo 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, lettera di Massimo Magistrati ad Aurelio Aureli, 4 marzo 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, lettera di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 11 marzo 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, ricevuta rilasciata dalla Legazione Bulgara a Roma, 1° ottobre 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Massimo Magistrati ad Arnaldo Foschini, 22 gennaio 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Massimo Magistrati ad Arnaldo Foschini, 22 gennaio 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Massimo Magistrati ad Arnaldo Foschini, 21 febbraio 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Arnaldo Foschini a Massimo Magistrati, 22 febbraio 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Massimo Magistrati ad Arnaldo Foschini, 25 febbraio 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, in 26 febbraio 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 29 marzo 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF 1/24, fasc. AF 1/24.C1, telegramma di Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini a Massimo Magistrati, 30 marzo 1943.

BICUTV, *Arnaldo Foschini*, b. AF1/25, fasc. AF1/25.C4, relazione della giuria tradotta in italiano, 1942.

BK, *Fonds d'architectes, ingénieurs et designers; Adalberto Libera, Oeuvre architecturale*, b. LIB 37 «Projet pour la gare de Sofia, concours», relazione relativa al progetto della Stazione Centrale di Sofia, 1940.

BSTUF, *Luigi Vagnetti*, “Promemoria relativo al Teatro dell’Opera di Belgrado” indirizzato alla Direzione Generale Affari Commerciali presso il Ministero degli Affari Esteri, 16 maggio 1940.

BSTUF, *Luigi Vagnetti*, 3.14.2, L. Vagnetti, L. Orestano, D. Tassotti, P. Marabotto, C. Rende, *Progetto per il nuovo Teatro dell’opera di stato di Belgrado. Note di Relazione*, gennaio 1940.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Johannes Krüger a Marcello Piacentini, 19 agosto 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Paul Bonatz, 14 luglio 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Plinio Marconi, 14 luglio 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Paul Bonatz, 8 agosto 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Johannes Krüger, 19 settembre 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Marcello Piacentini a Plinio Marconi, 16 settembre 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Paul Bonatz a Marcello Piacentini, 27 luglio 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Plinio Marconi a Marcello Piacentini, 28 luglio 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 114.1, telegramma di Plinio Marconi a Marcello Piacentini, 5 ottobre 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 336.1, telegramma di Marcello Piacentini all’Ambasciata Turca a Roma, 2 gennaio 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 336.1, telegramma di Marcello Piacentini all’Ambasciata turca a Roma, 2 gennaio 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 354, lettera di Angiolo Mazzoni a Marcello Piacentini. 28 maggio 1942.

BSTUF, *Marcello Piacentini*, b. 354, lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Bottai, 28 marzo 1942.

LUCE, *Giornale Luce B*, codice B162205, filmato «Nella sua residenza estiva il Presidente della Repubblica Dottor Josef Tiso ha ricevuto il Primo Ministro Italiano accreditato presso il Governo Slovacco Conte Guido Roncalli di Montorio, che gli ha presentato le credenziali di S. M. il Re Imperatore», 22 novembre 1939.

SALT, *Nezih Eldem*, TNEDOC013, rapporto di Nezih Eldem alla presidenza dell'Università Tecnica di Istanbul, [1953].

BIBLIOGRAFIA

(in ordine cronologico)

[Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», luglio-agosto 1921, s. p.

[Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», maggio-giugno 1921, s. p.

[Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», agosto 1923, s. p.

[Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», ottobre 1923, s. p.

[Frontespizio], in «Architettura e Arti Decorative», settembre-ottobre 1927, s. p.

A.C. BINI, [annuncio], in «Architettura e Arti Decorative», settembre-ottobre 1927, s.p.

M. SARFATTI, *L'arte e il fascismo*, in *La Civiltà fascista*, a cura di G.L. POMBA, Torino 1928.

A.C. BINI, [annuncio], in «Architettura e Arti Decorative», gennaio-febbraio 1930, s. p.

[Frontespizio], in «Architettura», gennaio 1932, s. p.

M. PIACENTINI, *Il nostro programma*, in «Architettura», gennaio 1932, pp. 1-2.

R. Calzini, *Paolo Vietti-Violi*, Les Archives Internationales, Ginevra 1932.

Il Duce al Popolo Italiano, in «Corriere della Sera», 19 marzo 1934, pp. 1-2.

C. E. OPPO, *Supplica alla fantasia*, in «Corriere della Sera», 8 novembre 1936, p. 3.

Il Duce sceglie la località per l'Esposizione Universale del 1941, in «Corriere della Sera», 16 dicembre 1936, p. 1.

L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937, in «Architettura», novembre 1936, p. 526.

Les installations sportives d'Ankara, in «La Turquie Kemaliste», n. 13, 1936, pp. 11-13.

Una grande realizzazione in cammino. Il Duce nomina il Commissario per l'Esposizione romana del 1941, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 1936, p. 1.

Il Centro Sportivo di Ankara, in «Rassegna di Architettura», n. 4, 1937, pp. 129-136.

L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937, in «Architettura», maggio 1937, p. 243.

L'invito di partecipazione al mondo radiodiffuso dal sen. Cini, in «Corriere della Sera», 14 gennaio 1937, p. 2.

Padiglione dell'Italia Imperiale all'Esposizione Internazionale di Parigi, in «La Nuova Italia», 27 maggio 1937, p. 3.

- «Architettura», numero speciale «L'Esposizione Universale di Roma 1942», dicembre 1938.
- Arte Italiana all'estero*, in «Rassegna della Istruzione Artistica», settembre-ottobre-novembre-dicembre 1938, p. 578.
- Atatürk'ün aziz naaşları yarın ziyaret edilecek*, in «Akşam», 15 novembre 1938, pp. 1, 7.
- B. TAUT, *Türk Evi, Sinan, Ankara*, in «Her Ay», n. 2, 1938, pp. 93-98.
- P. CACCIA Dominioni, *Il cantiere magico*, in «Corriere della Sera», 25 ottobre 1938, p. 3.
- Parti grubu dün toplandı. Ebedi Şefimiz için yapılacak Anıt-kabir*, in «Cumhuriyet», 30 novembre 1938, p. 1.
- Belgrad, Opernhaus*, in «Moderne Bauformen», ottobre 1939, p. 163.
- Belgrado. Concorso internazionale per il progetto del nuovo Teatro Nazionale dell'Opera*, in «Architettura Italiana», ottobre 1939, p. 277.
- Concorso internazionale per il progetto del Nuovo Teatro Nazionale dell'opera in Belgrado*, in «Architettura», suppl. sindacale n. 13, settembre 1939, pp. 148-151.
- Concorso Internazionale per il progetto del nuovo Teatro Nazionale dell'Opera in Belgrado*, in «Architettura», suppl. sindacale n. 13, settembre 1939, pp. 6-7.
- Il Palazzo delle Società delle Nazioni a Ginevra*, in «Architettura», febbraio 1939, pp. 67-101.
- M. PIACENTINI, *Premesse e Caratteri dell'Architettura Attuale Tedesca*, in «Architettura», agosto 1939, pp. 467-471.
- Будућа београдска Опера имаће 2.000 места и биће најлепша грађевина на Балкану и у Средњој Европи*, in «Време» [Vreme], 9 luglio 1939, p. 7.
- Интернационална Утакмица за Израду Идејне Скице за Нову Зграду Државне Опере у Београду. Concours International pour le Projet du Nouvel Édifice de l'Opéra National à Belgrade*, Штампа Државне Штампарии Краљевине Југославије, Belgrado 1939.
- Питање Олимпишког Стадиона и Државне Опере у Београду*, in «Политика» [Politika], 15 luglio 1939, p. 8.
- Artisti italiani vincitori del Concorso per l'Opera di Belgrado*, in «Il Messaggero», 27 marzo 1940, p. 5.
- Il III Annuale dei Patti di Belgrado. I benefici effetti della collaborazione italo-jugoslava*, in «Corriere della Sera», 26 marzo 1940, p. 1.
- L.M. BLANCO, *Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional*, in «Vértice», n. 36, 1940, pp. 7-11.
- L'apporto dell'Italia Fascista alla Rinascita Albanese*, in «Annuario del Regno di Albania», 1940, pp. 69-83.
- Le udienze del Duce*, in «La Stampa», 6 maggio 1940, p. 6.; *Udienze di Mussolini*, in «Il Popolo d'Italia», 8 maggio 1940.

- Le udienze del Duce*, in «La Stampa», 6 maggio 1940.
- New Yorkers win award in Belgrade*, in «Pencil Points», giugno 1940, pp. 58-59.
- Progetto vincitore nel concorso per il Nuovo Teatro dell'Opera di Stato di Belgrado*, in «Architettura», marzo 1940, pp. 111-120.
- S.H. ELDEM, *Yerli mimariye doğru*, in «Arkitekt», n. 111-112, marzo 1940, pp. 69-74.
- Udienze di Mussolini*, in «Popolo d'Italia», 8 maggio 1940.
- Београдски архитекти оштро критикују одлуке донете на међународном конкурсy за нову Београдску оперу*, in «Политика» [Politika], 6 aprile 1940, p. 6.
- Изложба идејних скица за нову зграду државне опере у Београду. Компромис између античког позоришта у природи и модерне позоришне зграде*, in «Време» [Vreme], 6 aprile 1940, p. 7.
- Исход конкурса за Београдску оперу*, in «Уметнички преглед» [Umetnički pregled], aprile-maggio 1940, pp. 144-148.
- Каква ће Изгледати Нова Државна Опера у Београду*, in «Политика» [Politika], 29 marzo 1940, p. 11.
- Anıt-kabir müsabakaya konuldu*, in «Arkitekt», n. 121-122, febbraio 1941, pp. 43-44.
- Anıt-Kabir projeleri*, in «Ulus», 26 ottobre 1941, p. 1.
- Atatürk Anıt-Kabir Proje Müsabakası. Concours pour le projet du mausolée d'Atatürk*, Devlet Matbaası, Ankara, 1941.
- C. DI MARZIO, *Disposizioni riguardanti il concorso per il Monumento funerario a Kemal Atatürk*, in «Architettura», suppl. sindacale n. 5, aprile 1941, p. 22.
- Concorso internazionale per progetti per la costruzione della Nuova Stazione Centrale di Sofia*, in «Architettura», suppl. sindacale, ottobre 1941, pp. 67-71.
- Concorso internazionale per un piano di sistemazione e di ricostruzione del terreno destinato al complesso degli edifici universitari di Bratislava*, in «Architettura», suppl. sindacale, marzo 1941, pp. 16-19.
- E. DEL DEBBIO, [annuncio], in «Architettura», luglio 1941, p. 262.
- E. DEL DEBBIO, *Informazioni riguardanti il rilascio del passaporto per Bratislava per poter effettuare gli studi riguardanti il concorso per la sistemazione della città universitaria*, in «Architettura», suppl. sindacale n.5, aprile 1941, p. 23.
- G. BOTTAI, *Nuova vita di "Architettura"*, in «Architettura», luglio 1941, p. 261.
- Industriali italiani in Bulgaria*, in «Corriere della Sera», 21 settembre 1941.
- M. PIACENTINI, *Onore dell'Architettura Italiana*, in «Architettura», luglio 1941, pp. 263-273.
- S. COSENTINO, *La Bulgaria nel Nuovo Ordine europeo*, in «Economia Fascista», marzo 1941, pp. 16-25.
- Scopi e programma della rinnovata Architettura*, in «Architettura», luglio 1941, p. 262.
- Sofia, Bahnhofempfangsgebäude und Gestaltung des Bahnhof*, in «Moderne Bauformen», novembre 1941, p. 97.
- Anıt-Kabir için 3 milyon lira ayrıldı*, in «Akşam», 21 marzo 1942, p. 1.

- Anıt-Kabir için hazırlanan projeler Ankara'ya geldi*, in «Cumhuriyet», 12 marzo 1942, p. 1.
- Anıt-Kabir için seçilen üç proje ilan edildi*, in «Tan», 24 marzo 1942, p. 1.
- Anıt-Kabir müsabakası. İlk netice dün ilan edildi*, in «Cumhuriyet», 24 marzo 1942, p. 1.
- Anıt-Kabir proje müsabakası neticelendi*, in «Akşam», 24 marzo 1942, p. 1.
- Anıt-kabir proje müsabakası neticesi*, in «Vatan», 24 marzo 1942, p. 1.
- Anıt-Kabir proje müsabakası. Jürinin ittifakla verdiği kararlar anlaşıldı*, in «Yeni Asır», 24 marzo 1942, p. 1.
- Anıt-Kabir Projesi Dün Seçildi*, in «Bugün», 24 marzo 1942, p. 1.
- Architetti italiani premiati in un concorso a Bratislava*, in «Corriere della Sera», 3 aprile 1942, p. 4.
- Architettura italiana in Europa*, in «Il Libro Italiano», aprile 1942, pp. 274-275.
- Atatürk anıt-kabir projeleri seçildi*, in «Vakit», 24 marzo 1942, p. 1.
- Atatürk Anıt-Kabir proje müsabakası hakkında jüri raporu. Rapport du jury relatif au concours de projets du Mausolée d'Atatürk*, Başvekâlet Matbaası, Ankara, 1942.
- Concorso internazionale per la nuova Stazione di Sofia*, in «Architettura», suppl. sindacale, novembre 1942.
- Due architetti italiani vincitori del concorso per la Città Universitaria di Bratislava*, in «Il Popolo d'Italia», 3 aprile 1942, p. 3.
- Ebedi Şef Atatürk için Rasattepede yapılacak Anıt-Kabir milletler arası proje müsabakası neticelendi*, in «Yenigün», 24 marzo 1942, p. 1.
- L'architettura italiana all'ordine del giorno all'estero*, in «Architettura», suppl. sindacale n. 2, marzo 1942, p. 9.
- M. PIACENTINI, *Architettura Romana nel mondo*, in «Augustea», dicembre 1942, pp. 791-796.
- M. PIACENTINI, *Vittorie dell'architettura italiana all'estero. Il concorso internazionale per Monumento all'Ataturk Kemal Pascià ad Ankara*, in «Architettura», novembre 1942, pp. 347-348.
- Medzinárodná súťaž na výstavbu slov. vysokých škôl*, in «Slovenský Staviteľ», xii, n. 9-10, settembre-ottobre 1942, pp. 281-292.
- Nouveau bâtiment de la gare de Sofia*, in «Bulletin technique de la Suisse romande», n. 68, 8 agosto 1942, p. 191.
- Ponte Duca d'Aosta in Roma. Progetto Aureli-Fasolo*, in *Architettura*, aprile 1942, pp. 103-109.
- Pressburg Hochschulstadt*, in «Modern Bauformen», xli, giugno 1942, p. 43.
- Progetto degli architetti Giuseppe Vaccaro e Gino Franzì*, in «Architettura», novembre 1942, pp. 361-363.

- Progetto dell'architetto Arnaldo Foschini*, in «Architettura», novembre 1942, pp. 349-353.
- Progetto dell'architetto Paolo Vietti-Violi*, in «Architettura», novembre 1942, pp. 366-367.
- V. POJTEK, *Budúce univerzitné mesto v Bratislave*, in «Elán», xii, n. 9, maggio 1942, p. 4.
- Anıt kabir proje müsabakası*, in «Arkitekt», n. 137-138, maggio-giugno 1943, pp. 106.
- Anıt-kabir müsabakası profjeleri*, in «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, pp. 59-60.
- G. ROISECCO, *Vittorie dell'architettura italiana. Concorso per la sistemazione urbanistica ed architettonica della Città Universitaria di Bratislava*, in «Architettura», n. 253, gennaio 1943, pp. 1-19.
- H. STEPHAN, *Die Formung einer Hauptstadt*, in «Die Kunst im Deutschen Reich», edizione di architettura «Die Baukunst», dicembre 1943, pp. 223-228.
- Sutažne naurby Vládnej štvrť v Bratislave*, in «Technický obzor slovenský», ottobre 1943, pp. 141-150.
- V. POJTEK, *Budujeme Vládnú štvrť v Bratislave*, in «Elán», xiv, n. 1, settembre 1943, pp. 4-6.
- Z. SAYAR, *Anıt-kabir müsabakası münasabete*, in «Arkitekt», n. 133-134, gennaio-febbraio 1943, pp. 1-21.
- G.N. PAGE, *Un americano a Roma*, Longanesi, Milano 1950.
- N. ELDEM, *Modern İtalya ve Mimari*, tesi per l'abilitazione alla docenza, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1954.
- A. BERIO, *Dalle Ande all'Himalaya. Ricordi di un diplomatico*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961.
- A. MILTENOV, *Международният конкурс за идеен проект за приемно здание на гара София и градоустройствено решение на предгаровия площад*, in «Архитектура» [Arkihtektura], aprile-maggio 1963, pp. 4-6.
- E. MONTUORI, *Впечатления и мисли за архитектурата*, in «Архитектура» [Arkhitektura], aprile-maggio 1963, pp. 26-27.
- E-G. ERMISCH, K. K. WEBER, *Richard Ermisch. Porträt eines Baumeisters. Querschnitt einer Zeit*, Verlag Von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin 1971.
- G. FRAGNITO, *I miei debutti nella carriera*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», vol. 39, n. 1, gennaio-marzo 1972.
- P. V. CANNISTRARO, *Burocrazia e politica culturale nello stato fascista: Il Ministero della cultura popolare*, in *Il regime fascista*, a cura di A. AQUARONE, M. VERNASSA, Il Mulino, Bologna 1974, pp. 169-193.
- A. GONZALEZ-CAPITEL, *La Arquitectura de Luis Moya Blanco (1927-57)*, tesi di dottorato, Universidad Politécnica de Madrid, 1976.
- J. W. BOREJSZA, *Il fascismo e l'Europa orientale. Dalla propaganda all'aggressione*, Laterza Roma-Bari, 1981.

- J. R. LAMPE, *Interwar Sofia versus the Nazi-style Garden City: the struggle over the Muesmann Plan*, in «Journal of Urban History», novembre 1984, pp. 39-62.
- M. SÖZEN, *Camburiyet Dönemi Türk Mimarlığı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1984.
- A. MUNTONI, *E 42, i concorsi*, in *E42, Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. CALVESI, E. GUIDONI, S. LUX, Marsilio, Venezia 1987, pp. 83-100
- G. FIORAVANTI, *L'Olimpiade delle Civiltà: Programmi, strutture, organizzazioni*, in *E42, Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l' "Olimpiade delle civiltà"*, a cura di T. GREGORY, A. TARTARO, Marsilio, Venezia 1987.
- P. FERRARA, *L'EUR: Un ente per l'E 42*, in *E42, Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l' "Olimpiade delle civiltà"*, a cura di T. GREGORY, A. TARTARO, Marsilio, Venezia 1987.
- M. MISSORI, *Le carte dell'Ente Esposizione Universale di Roma depositate presso l'Archivio Centrale dello Stato*, in *E42, Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l' "Olimpiade delle civiltà"*, a cura di T. GREGORY, A. TARTARO, Marsilio, Venezia 1987, pp. 85-90.
- P. SPADINI, *Antonio Maraini: la gestione della Biennale di Venezia e del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti. Primi risultati di una ricerca d'archivio*, in *E42, Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. CALVESI, E. GUIDONI, S. LUX, Marsilio, Venezia 1987, pp. 261-265.
- M. Fuller, *Building Power: Italy's Colonial Architecture and Urbanism, 1923-1940*, in «Cultural Anthropology», vol. 3, no. 4, novembre 1988, pp. 455-487.
- R. DE FELICE, *Il fascismo e l'Oriente. Arabi, ebrei e indiani nella politica di Mussolini*, Il Mulino, Bologna 1988.
- B. MANTELLI, *I lavoratori italiani in Germania 1938-43*, in *Rivista di Storia Contemporanea* 18.4, 1989, pp. 560-575.
- I. Adamov, *Неспокоен, търсец творец – архитект Трендафил Трендафилов*, in «Архитектура», febbraio 1989, pp. 30-31
- M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma 1991.
- «Rassegna», vol. 51, numero monografico *Architettura nelle colonie italiane in Africa*, 1992.
- E. R. RAPA, *Bottai e l'arte: Un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Electa, Milano 1994.
- M. FULLER, *Carlo Enrico Rava: The Radical First Formulations of Colonial Rationalism*, in «Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre», vol. 1-2, 1994, pp. 150-159.

- A.A. ANGEL, *Vietti-Violi; un architetto italiano in Turchia*, in *Atti del Convegno. Architettura e architetti italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX secolo*, Istituto di Italiano di Cultura, Istanbul 1995, pp. 9-12.
- I. ASLANOĞLU, *Two Italian Architects: Giulio Mongeri and Paolo Vietti-Violi During the Periods of First Nationalism and Early Modernism in Ankara*, in *Atti del Convegno. Architettura e architetti italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX secolo*, Istituto di Italiano di Cultura, Istanbul 1995, pp. 13-19.
- Institut français d'architecture. Archives d'architecture du XXe siècle*, Mardaga Pierre, Liege 1995, p. 208
- A. BATUR, M. SPEIDEL (a cura di), *Thinking for Atatürk: Two Works: The Catafalque and Anıtkabir: Two Architects, Bruno Taut and Emin Onat*, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul 1998.
- B. Nicolai, *Moderne und Exil - Deutschsprachige Architekten in der Türkei, 1925-1955*, Verlag für Bauwesen, Berlin 1998.
- N. ELDEM, *Anıtkabir'in doğuşuna ve büyüyüp gelişmesine tanık oldum*, in *Atatürk için Düşünmek. İki Eser: Kâtafalk ve Anıtkabir, İki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat içinde*, a cura di A. BATUR, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul 1998, pp. 146-149.
- W. V. ARNOLD, *The Illusion of Victory. Fascist Propaganda and The Second World War*, Peter Lang, New York 1998.
- P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999.
- S. SCARROCCHIA, *Albert Speer e Marcello Piacentini: l'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Skira, Milano 1999.
- L. ALPAGUT, III. *Türkiye Büyük Millet Meclisi Binası yarışma ve yapım süreci*, in «Mimarlık», n. 296, 2000, pp. 51-55.
- M. PALUMBO, *Paolo Vietti-Violi architetto (1882-1965)*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2000.
- M. ROSSI, *Regesto delle opere, in Luigi Vagnetti Architetto. Disegni-Progetti-Opere*, a cura di ID., G. CATALDI, Alinea, Firenze 2000.
- E. GALOPPINI, *Il fascismo e l'Islam*, Edizioni all'insegna del veltro, Parma 2001.
- I ASLANOĞLU, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara 2001.
- L. ALPAGUT, A. Wagner (a cura di), *Bir başkent in oluşumu: Avusturyalı, Alman ve İsviçreli mimarların Ankara'daki izleri - Das Werden einer Hauptstadt: Spuren deutschsprachiger Architekten in Ankara*, Goethe Institut, Ankara 2001.
- M. MARTIGNONI (a cura di), *Illusioni di pietra. Itinerari tra architettura e fascismo*, Museo Storico in Trento, Trento 2001.

- M. MULAZZANI, *Un'architettura felice e irrequieta (Eugenio Montuori: il fabbricato viaggiatori della stazione Termini a Roma)*, in «Casabella», n. 695, dicembre 2001, pp. 88-101.
- S. BOZDOĞAN, *Modernizm ve Ulusun İnşası. Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde mimari kültür*, Metis, Istanbul 2001.
- B. GARZARELLI, *Fascismo e propaganda all'estero: Le origini della Direzione generale per la propaganda (1933-1934)*, in «Studi storici», vol. 43, n. 2, 2002, pp. 477-520;
- E. GENTILE, *Il mito dello Stato nuovo. Dal radicalismo nazionale al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 223-224.
- S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, 2002.
- D. RODOGNO, *Il nuovo ordine mediterraneo. Le politiche di occupazione dell'Italia fascista in Europa (1940-1943)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- L. BLAGOJEVIĆ, *Modernism in Serbia. The elusive margins of Belgrade architecture, 1919-1941*, MIT Press, 2003.
- B. GARZARELLI, *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all'estero*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.
- G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 2002; Id., F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano 2004.
- A. BATUR, *A concise history: Architecture in Turkey during the 20th Century*, Chamber of Architects of Turkey, Istanbul 2005.
- M. FULLER, R. BEN-GHIAT (a cura di), *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- R. HOLOD, A. EVIN, S. ÖZKAN (a cura di), *Modern Turkish Architecture 1900-1980*, Chamber of Architects of Turkey, Ankara 2005.
- S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Franco Angeli, Milano 2005.
- U. ZECH, *Die nationalsozialistische Wanderausstellung. Neue Deutsche Baukunst und ihre Rezeption in Portugal (1941)*, tesi di laurea magistrale, Technische Universität Berlin, 2005.
- M. BUCARELLI, *Mussolini e la Jugoslavia (1922-1939)*. Edizioni BA Graphis, Bari 2006.
- M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte. Le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006.
- M. FULLER, *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism*, Routledge, New York 2006.
- M.L. NERI, *Enrico Del Debbio*, Idea books, 2006.

- C. OSMANAĞAOĞLU İLMEN, *Tasarımları ve eğitimciliği ışığında Nezih Eldem'in mimarlık anlayışı*, tesi di laurea magistrale, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007.
- E. GENTILE, *Il Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- B.L. MCLAREN, *Casa mediterranea, casa araba and primitivism in the writings of Carlo Enrico Rava*, in «The Journal of Architecture», vol. 13:4, 2008, pp. 453-467.
- F. RAGAZZI, *Giorgio de Chirico nelle mostre di "Novecento Italiano"*, in «Metafisica», n. 7-8, 2008, pp. 201-232.
- L. STOILOVA, *Totalitarian Versus Authoritarian Urbanism: Politics and Design of Sofia in the 1930s-1950s*, in *IXth International Conference on Urban History Lyon*, agosto 2008, p. 50.
- P. NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008.
- V. SANTOIANNI, *Il Razionalismo nelle colonie italiane 1928-1943. La «nuova architettura» delle Terre d'Oltremare*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2008.
- C. WILSON, *Representing National Identity and Memory in the Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 68, n. 2, giugno 2009, pp. 224-253.
- M. STIGLIANO, *Modernità d'esportazione. Florestano Di Fausto e lo stile del costruire nei territori italiani d'oltremare*, Poliba Press, Modugno 2009.
- P. KUBIK, *Slovensko-italské vzťahy 1939-1945*, tesi di dottorato, Univerzita Karlova, 2009.
- R. DE LONGIS, *Treves, Emilio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 96, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2009, s. p.
- A. BALAMIR (a cura di), *Clemens Holzmeister: Çağın dönümünde bir mimar*, Boyut, İstanbul 2010.
- E. GODOLI, *La via alla mediterraneità nelle architetture di Florestano Di Fausto per le isole dell'Egeo*, in *L'architettura dell'altra modernità, XXVI Congresso di Storia dell'Architettura*, a cura di M. DOCCI, M.G. TURCO, Gangemi, Roma 2010, pp. 686-695.
- F. CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Carocci, Roma 2010.
- M.C. MIGLIACCIO, *L'attività di Florestano Di Fausto in Libia: nuove acquisizioni sul suo contributo alle trasformazioni urbane di Tripoli*, in *L'architettura dell'"altra" modernità*, 2010, pp. 697-705.
- N. ARIELLI, *Fascist Italy and the Middle East, 1933-40*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- P. ARDIZZOLA, *La linea eterodossa di Bruno Taut in Turchia, ovvero una possibile conciliazione fra tradizione e modernità*, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2010.

- S. ANDERSON, *The Light and the Line: Florestano Di Fausto and the Politics of Mediterraneanità*, in «California Italian Studies», vol. 1, 2010.
- J.L. COHEN, *Architecture in uniform: Designing and building for the Second World War*, Canadian Centre for Architecture, New Haven-Londra 2011.
- L. MONTUORI, *Stazione Termini, per una rilettura critica del progetto*, in «Hortus», n. 50, 2011, s. p.
- M. Piras, *Politica Islamica e Propaganda Fascista in Siria e Libano (1932-1940)*, tesi di dottorato, Università degli studi di Cagliari 2011.
- S. SALVAGNINI, *Il Sistema delle Arti in Italia 1919-1943*. Minerva, Bologna 2011.
- T. BORAN, *Mekân ve Siyaset İlişkisi bağlamında Anıtkabir (1938-1973)*, tesi di dottorato, Ankara Üniversitesi, 2011.
- T. BORAN, *Anıtkabir'in İnşa Edildiği Rasattepe'nin Tespit Edilme Süreci ve Morfolojik Değişim*, in «Idealkent», vol. 2, n. 4, 2011, pp 148-173.
- A. VOKSHI, *Tracce dell'Architettura Italiana in Albania, 1925-1943*, tesi di dottorato, Università degli studi di Firenze, 2012.
- G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto. 1881-1960*, Gangemi, Roma 2012.
- M. LUPANO, *Stile impersonale*, in *Marcello Piacentini architetto. 1881-1960*, a cura di G. CIUCCI, S. LUX, F. PURINI, Gangemi, Roma 2012, pp. 27-37.
- P. MELIS, *Piacentini e un padiglione per l'architettura e l'arte italiane all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in *Marcello Piacentini architetto. 1881-1960*, a cura di G. CIUCCI, S. LUX, F. PURINI, Gangemi, Roma 2012, p. 85-131.
- P. NICOLOSO, *Architetture per una identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Gaspari, Udine 2012.
- T. BORAN, *Anıtkabir'in İnşası (1938-1953)*, AFT, Ankara 2012.
- U. TRAMONTI, *Florestano di Fausto dal Dodecaneso all'Albania attraverso Predappio*, in *Architetti e ingegneri italiani in Albania*, a cura di M. GIACOMELLI, A. VOKSHI, Edifir, Firenze 2012, pp. 29-34.
- M. POTOČAR, *Námestie slobody v Bratislave: kontinuita a premeny architektonických stratégií*, in *Moderné a/alebo totalitné v architektúre 20. storočia na Slovensku*, a cura di H. MORAVČÍKOVÁ, Slovart, Bratislava 2013.
- P. CACCIA, *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 77.
- A. PITASSIO, *Trendafil Konstantinov Trendafilov, un architetto bulgaro di formazione italiana*, in «Études balkaniques», n. 2, 2014, pp. 82-100.
- C. FABI, *Arte e Propaganda: l'identità del regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937*, in «Boletim Seminário Interno de Conservação de Escultura Moderna», São Paul 2014, s. p.

- L. VANOVA, *Brothers Proshek–Builders of European Sofia among the Documents of State Archives–Sofia and Central State Archives*, in *Paginae Historiae*, 22.2, 2014, pp. 228-247.
- C. BEESE, *Marcello Piacentini: Moderner Städtebau in Italien*, Reimer, Berlino 2015.
- C. WILSON, *Anıtkabir'in Ötesi. Atatürk'ün Mezar Mimarisi. Ulusal Belleğin İnşası ve Sürdürülmesi*, Koç Üniversitesi, İstanbul 2015, pp. 108-109.
- A. MARZANO, *Onde fasciste: la propaganda araba di Radio Bari (1934-1943)*, Carocci, Roma 2015.
- I. ŞERBAN, *Storiografia delle Relazioni Diplomatiche tra Romania e Italia (1914-1947)*, in «Analele Universităţii din Craiova», n. 2 (28), 2015, pp. 69-78.
- N. GUTSCHOW, J. DÜWEL, *Baukunst und Nationalsozialismus. Demonstration von Macht in Europa 1940-1943. Die Ausstellung "Neue Deutsche Baukunst" von Rudolf Wolters*, DOM, Berlino 2015, pp. 194-252.
- E. IBRAHIMOVA, *Broken Mechanism: Architectural Competitions for Administrative Buildings in Interwar Belgrade*, tesi di laurea magistrale, Central European University of Budapest, 2016.
- F. CAVAROCCHI, *Il fascismo italiano e la propaganda culturale all'estero: la "Dante Alighieri" e gli istituti di cultura*, in *A Cultura do Poder, a propaganda nos estados autoritarios*, a cura di A. PENA-RODRÍGUEZ, H. PAULO, Pombalina, Coimbra 2016, pp. 239-260.
- K. HRADSKÁ, *Dislokácie Židov z Bratislavy na jeseň 1941*, in ROGULOVÁ, JAROSLAVA, HERTEL, MAROŠ (a cura di), , Bratislava 2016, pp. 315–324.
- P. VOLORIO (a cura di), *Architettura e sport: Paolo Vietti-Violi. Il mondo ossolano di un architetto internazionale a cinquant'anni dalla scomparsa*, Associazione Culturale Ossola Inferiore, Domodossola 2016.
- C. ROSTAGNI, *Gio Ponti, Stile di*, Electa Architettura, Milano 2016.
- C. WILSON, *Beyond Anıtkabir: The funerary architecture of Atatürk: The construction and maintenance of national memory*, Routledge, New York 2016.
- A. HEINRICH. *Theatre in Europe under German occupation*, Routledge, New York 2017, s. p.
- C. PALLINI, A. SCARAMUZZI, *Paolo Caccia Dominioni's work for the Italian embassy at Ankara*, in «ABE Journal», n. 12, 2017, s. p.
- N. POPPETROV, *Архитект Трендафил Трендафилов – Забелжителен Иноватор и Маргинален Фашист*, in *Пловдив през втората половина на XIX и XX век – Общество, Личности, Местна Власт*, a cura di R. STOYANOVA, V. TANKOVA, S. SHIVACHEV, Регионален исторически музей Пловдив, Plovdiv 2017, pp. 73-80.
- P. ARDIZZOLA, *Bruno Taut, metteur en scene del catafalco di Mustafa Kemal Atatürk*, in «IN_BO», vol. 8, n. 12, dicembre 2017.

- P.E. DI RIENZO, E. D'ANNIBALE, *Gli appunti circa il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda di Galeazzo Ciano e la nascita del Ministero per la Stampa e Propaganda*, in «Nuova Rivista Storica», vol. 101, n. 2, 2017.
- C. DE MOHR, U.G. DE MOHR, *Odissea di un diplomatico*, Gangemi Editore, Roma 2018.
- D. MILIVOJEVIĆ, *Процеси Планирања, Пројектовања и Градње Урбане Целине Трга Партизана у Жичу*, tesi di dottorato, Univerzitet u Beogradu, 2018.
- E. KÜÇÜK, *Türkiye'de Nazi Almanyası propagandasına bir örnek: Ankara ve İstanbul'da Alman mimari sergileri*, in «Ankara Araştırmaları Dergisi», vol. 6, n. 1, 2018, pp. 23-38.
- G. CORTESE, *Il Palazzo di Venezia a Istanbul*, Carlo Colombo, Roma 2018.
- P. NICOLOSO, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari, Udine 2018.
- P. NICOLOSO, *Un faro della civiltà latina: la Città Universitaria di Rio de Janeiro di Piacentini e Morpurgo: 1935-1946*, in «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», n. 68, 2018.
- P. SOAVE, *Fascismo e Islam*, in «Progressus», anno 5, vol. 2, 2018, pp. 79-92.
- U. PIERNOLI, *Nome in codice K2. Paolo Caccia Dominioni*, Nuova Argos, 2018.
- B. B. MIŠIĆ, *Средњоевропски Утицаји на Развој Београдске Архитектуре 1919–1941*, tesi di dottorato, Univerzitet u Beogradu, 2019.
- F. CAVAROCCHI, *La rete delle organizzazioni fasciste e le iniziative di propaganda culturale in Francia*, in «Cahiers d'études italiennes», 2019, s. p.
- H. MORAVČIKOVÁ (a cura di), *(Un)planned Bratislava*, Veda, Bratislava 2019.
- I. DI JORIO, *Pubblicità e propaganda durante il fascismo. Saperi e transfer di competenze fra mercato e politica*, in «Italia Contemporanea», n. 219, 2019, pp. 209-236.
- M. BOGÁR, *Plánovinné Mesta*, in *Vojnová Bratislava 1939-1945*, a cura di P. SZALAY, M. BOGÁR, K. HABERLANDOVÁ, N. BARTOŠOVÁ, L. KRISTEKOVÁ Marenčin PT, Bratislava 2019, pp. 157-195.
- M. GIACOMELLI, *The Italian Participation in the Competition for Atatürk's Mausoleum in Ankara*, in *Italian architects and builders in the Ottoman empire and modern Turkey: Design across borders*, a cura di E. GODOLI, P. GIRARDELLI, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2019.
- P. RICCO, *Finding a Balance between Art and Technique; The Sports Centers Designed by Paolo Vietti-Violi in Turkey*, in *Italian architects and builders in the Ottoman empire and modern Turkey: Design across borders*, a cura di E. GODOLI, P. GIRARDELLI, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2019, pp. 267-279.
- P. SZALAY, M. BOGÁR, K. HABERLANDOVÁ, N. BARTOŠOVÁ, L. KRISTEKOVÁ, *Vojnová Bratislava 1939-1945*, Marenčin PT, Bratislava 2019.

- A. BASCIANI, *Alleati per caso. Italia e Bulgaria durante la Seconda guerra mondiale*, in *40 Anni di relazioni fra Italia e Bulgaria. Diplomazia, economia, cultura*, a cura di S. Baldi, A. Kostov, Tendril, Sofia 2020, pp. 155-186.
- G. BORTOLOTTI, *Rom-Berlin La competizione tra Italia fascista e Germania nazista in architettura 1936-1942*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi Roma Tre, 2020.
- M. CARLI, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci, Roma 2020.
- R. NEMEC, *Die Ökonomisierung des Raums: Planen und Bauen in Mittel- und Osteuropa unter den Nationalsozialisten 1938 bis 1945*, Dom publishers, Berlino 2020.
- S. PICCIAREDDA, *Ottavio de Peppo tra liberalismo e totalitarismi*, in «Collana di Ricerca Storica», 2020, pp. 9-13.
- A. CAN, *Paul Bonatz'in Türkiye Yılları*, Nobel, Ankara 2021.
- F. IMPERATO, *Ciano, Stojadinović e il riavvicinamento italo-jugoslavo. Galeazzo Ciano ministro degli Esteri e la Jugoslavia (1936-1939)*, in «Qualestoria», a. XLIX, n. 1, giugno 2021, pp. 225-241.
- Y. MENGEŞ, *Türkiye-İtalya İlişkileri (1928-1940)*, tesi di dottorato, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2021.
- A. CENGİZKAN, N. M. CENGİZKAN, *The Construction of a New City: Ankara 1923-1933*, Koç Üniversitesi, İstanbul 2022.
- E. AKCAN, B. NICOLAI, *Building in Exile - Bruno Taut: Turkey 1936-1938*, Niggli, Salenstein 2022.
- G. JANKEVIČIŪTĖ, *About Two Gems in the Stadtkrone of Kaunas, the Provisional Capital of Interwar Lithuania*, in *State Construction and Art in East Central Europe, 1918-2018*, a cura di A. CHMIELEWSKA, I. KOSSOWSKA, M. LACHOWSKI, Routledge, New York 2022, p. 244-259.
- P. V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Res Gestae, Milano 2022.
- F. MELELLI, *Relazioni cinematografiche tra Italia e Romania durante la Seconda Guerra Mondiale*, in «Quaestiones Romanicae», n. 3, 2023, pp. 241-252;
- A. BENTIVEGNA, *Pio Piacentini e Marcello Piacentini. Qualis filius, talis pater*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 2024.
- P. BOSSI (a cura di), *Enrico Castiglioni Richino (1914-2000). Ingegnere, architetto, "uomo universale"*, Nomos, Busto Arsizio 2024.
- A. CENGİZKAN, *Atatürk'ün Plancı Jansen'in Ankarası*, Arkadaş, Ankara 2025.

INDICE DELLE FIGURE

Fig. 1: M. Piacentini, *Architettura Romana nel mondo*, in «Augustea», dicembre 1942, p. 791.

Fig. 2: Il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Parigi del 1937, vista dalla Senna. In *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», maggio 1937, p. 248.

Fig. 3: Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Cesare Valle, il progetto per il Padiglione Italiano dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937, planimetria. In *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», maggio 1937, p. 246.

Fig. 4: Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Cesare Valle, il progetto per il Padiglione Italiano dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937, sezione longitudinale. In *L'edificio dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», maggio 1937, p. 246.

Fig. 5, 6 & 7: I volumi di novembre 1936, maggio 1937 e settembre 1937 della rivista «Architettura», dedicati all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937.

Fig. 8: Paolo Vietti-Violi, la tribuna della presidenziale dell'Ippodromo di Ankara, vista dalla pista del galoppo. In «Rassegna di Architettura», no. 4, 1937, p. 132.

Fig. 9: Paolo Vietti-Violi, Planimetria generale del Centro sportivo di Smederevo in Jugoslavia, 1937. In Archivio Ippodromi di San Siro-SNAI [d'ora in poi SNAI].

Fig. 10: Paolo Vietti-Violi, progetto per l'Ambasciata d'Italia ad Ankara, prospetto e pianta generale, ca. 1935. In SNAI.

Fig. 11 & 12: Il bando del concorso per il Teatro dell'Opera di Belgrado, 1939. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 3.14.1.

Fig. 13: Helmut Hentrich & Hans Heuser, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetto, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

Fig. 14: Vladimir Turina & Hinko Gottwald, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

Fig. 15: Joshua D. Lowensfish e Nicholas B. Vassiliev, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetti, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

Fig. 16: Ivan Savković, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, assonometria, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

Fig. 17: Raoul Beguin, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetto, 1939- 1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

Fig. 18: Autore italiano non identificato, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, 1939-1941. In AAF, *Dante Tassotti*, fasc. «Concorso Teatro dell'Opera Belgrado 1940».

Fig. 19: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

Fig. 20: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

Fig. 21: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, planimetria generale, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

Fig. 22: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, planimetria del piano terra, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

Fig. 23: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, planimetria del livello platea, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

Fig. 24: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, planimetria del livello galleria, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

Fig. 25: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetto verso la piazza, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

Fig. 26: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, prospetto laterale, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

Fig. 27: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tassotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, modello, dettaglio interno, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 12.1.

Fig. 28: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, vista prospettica dell'accesso al foyer principale, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

Fig. 29: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, vista prospettica del foyer principale, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

Fig. 30: Luigi Vagnetti, Luigi Orestano, Dante Tasotti, Pasquale Marabotto e Carlo Rende, progetto di concorso per il Teatro dell'opera di Belgrado, vista prospettica del vestibolo, 1939-1941. In BSTUF, *Luigi Vagnetti*, coll. 4.16.

Fig. 31: Wolfgang Draesel e Willi Kreuer, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 6.

Fig. 32: Emil Bellus, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940- 1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 5.

Fig. 33: Gilbert Schröder e A. Schnitzlein, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 6.

Fig. 34: Carl Cramer, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 8.

Fig. 35: Hans & Wassili Luckhardt, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 7.

Fig. 36: Heinrich Roth e Max-Werner Tornack, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 8.

Fig. 37: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, fotomontaggio, vista dal centro città, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 38: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 39: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 40: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria generale, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 41: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, fotomontaggio, dettaglio del Rettorato, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 42: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, fotomontaggio, dettaglio, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 43: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, dettaglio del Rettorato, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 44: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, dettaglio, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 45: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, vista prospettica, dettaglio, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 46: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, prospetto verso il Danubio, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 47: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, prospetto verso Via Zidovska, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 48: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, il Rettorato, vista prospettica, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 49: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, il Rettorato, planimetria D-D, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 50: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, il Rettorato, prospetto ovest, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 51: Ernesto Lapadula, schizzo per il Palazzo della Civiltà Italiana, non datato, In AL.

Fig. 52: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria dell'edificio centrale del policlinico, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 53: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria della facoltà di filosofia, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 54: Attilio ed Ernesto Lapadula, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria dell'istituto delle belle arti, 1940-1942. In AL, sc. 6.

Fig. 55: Aldo Luchini e Giuseppe Pasqui, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, modello, 1940-1942. In «Elán», XII, n. 9, maggio 1942, p. 7.

Fig. 56: Cesare Perelli, progetto di concorso per la Città Universitaria di Bratislava, planimetria generale, 1940-1942. In «Slovenský Staviteľ», XII, n. 9-10, settembre-ottobre 1942, p. 284.

Fig. 57: Josef Gočár, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In «Elán», XIV, n. 1, settembre 1943, p. 1.

Fig. 58: Siegfried Theiss, Hans Jaksch e Werner Theiss, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In «Elán», XIV, n. 1, settembre 1943, p. 6.

Fig. 59: Eugen Kramár e Štefan Lukačovič, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In «Elán», XIV, n. 1, settembre 1943, p. 7.

Fig. 60: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 61: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 62: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, modello, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 63: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, edificio del Partito del Popolo Slovacco, vista prospettica, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 64: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, edificio dei ministeri, vista prospettica, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 65: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, edificio del Partito Nazionalsocialista Tedesco, vista prospettica, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 66: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, vista prospettica della tribuna e del Palazzo Arcivescovile d'Estete, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 67: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, vista prospettica della piazza, dettaglio del Castello di Bratislava, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 68: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, edificio del Partito del Popolo Slovacco, planimetrie, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75 & 76: Ernesto Lapadula e Adalberto Libera, progetto di concorso per il Complesso Ministeriale a Bratislava, studi preliminari della planimetria generale, 1942-1943. In AL, sc. 7-8.

Fig. 77: La giuria del concorso per il mausoleo di Atatürk durante la valutazione del progetto di Arnaldo Foschini (da sinistra a destra: Arif Hikmet Holtay, Ivar Tengbom, Karoly Weichinger, Muhlis Sertel, Paul Bonatz e Muammer Çavuşoğlu), Palazzo delle Esposizioni di Ankara, marzo 1942. In ARKDES, ARKM.1984-102-0127.

Fig. 78: Emin Onat e Orhan Arda, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto frontale, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 5.

Fig. 79: Johannes Krüger, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 8.

Fig. 80: Roland Rohn, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 18.

Fig. 81: Kemali Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Aru & Recai Akçay, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133- 134, gennaio 1943, p. 13.

Fig. 82: Feridun Akozan & Mehmet Ali Handan, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 133-134, gennaio 1943, p. 16.

Fig. 83: Necmi Ateş, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, p. 61.

Fig. 84: Sedat Hakkı Eldem, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, p. 59.

Fig. 85: Selim Benar, Bahaettin Rahmi Ediz & Demirtaş Kamçıl, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, p. 106.

Fig. 86: Clemens Holzmeister, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Arkitekt», n. 135-136, marzo-aprile 1943, p. 64.

Fig. 87: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria generale, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

Fig. 88: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto frontale del complesso, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

Fig. 89: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto frontale del mausoleo, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

Fig. 90: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, sezione del mausoleo, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

Fig. 91: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

Fig. 92: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria del mausoleo, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

Fig. 93: Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1/25.

Fig. 94: Ernesto Lapadula, Mario Romano e Giovanni Guerrini, progetto per l'allestimento della Mostra della Civiltà Italiana, vista prospettica, 1941-1942. In AL, cart. 1-2.

Fig. 95, 96, 97 & 98: Arnaldo Foschini, progetti preliminari per il concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, 1941-1942. In ASDMAECI, *Ambasciata Italiana in Turchia-Ankara 1933-1962*, b. 1942-19, fasc. 25. Lettera di Raffaele Montagna a Ottavio De Peppo, 25 aprile 1942.

Fig. 99: Giovanni Muzio, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 359. Il disegno originale si trova in Archivio Muzio [d'ora in poi AM].

Fig. 100: Giovanni Muzio, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 357. Il disegno originale si trova in AM.

Fig. 101: Luis Moya Blanco, *Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional*, vista prospettica, 1940. In Archivo Histórico Digital de la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid, *Luis Moya Blanco*, LMOYAB_P003_CR078-01_043.

Fig. 102: Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 361.

Fig. 103: Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 363.

Fig. 104: Gino Franzi e Giuseppe Vaccaro, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In «Architettura», novembre 1942, p. 363.

Fig. 105: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

Fig. 106: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

Fig. 107: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

Fig. 108: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria generale, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

Fig. 109: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

Fig. 110: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, prospetto, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

Fig. 111: Paolo Vietti-Violi, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BSTUF, *Lazslo Kovacs*, r. 12.2.2.

Fig. 112: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

Fig. 113: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

Fig. 114: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria generale, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

Fig. 115: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, planimetria, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

Fig. 116: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, vista prospettica interna, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

Fig. 117: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, sezione longitudinale, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

Fig. 118: Adalberto Libera, progetto di concorso per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, sezione trasversale e prospetti, 1941-1942. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 155.

Fig. 119: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, vista prospettica, 1942-1943. In L. Gallioli, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 129.

Fig. 120: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, vista prospettica interna, 1942-1943. In L. Gallioli, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 129.

Fig. 121: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, planimetria del “piano piazza”, 1942-1943. In L. Gallioli, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 130.

Fig. 122: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, planimetria del “piano dei marciapiedi”, 1942-1943. In L. Gallioli, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 131

Fig. 123: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, sezione “sull’asse stazione”, 1942-1943. In L. Gallioli, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 129.

Fig. 124: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, sezione “sull reparto bagagli”, 1942-1943. In L. Gallioli, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 130.

Fig. 125: Luigi Gallioli, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, sezione “sulle sale ristorante”, 1942-1943. In L. Gallioli, *Opere Luigi Gallioli Ingegnere*, Milano, 1945, p. 131

Fig. 126: Adalberto Libera ed Eugenio Montuori, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 150.

Fig. 127: Adalberto Libera ed Eugenio Montuori, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 150.

Fig. 128: Adalberto Libera ed Eugenio Montuori, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, vista prospettica interna, 1942-1943. In BK, *Adalberto Libera*, LIB 150.

Fig. 129: Enrico Castiglioni e Carlo Fontana, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In ASPM, *Enrico Castiglioni*.

Fig. 130: Enrico Castiglioni e Carlo Fontana, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In ASPM, *Enrico Castiglioni*.

Fig. 131: Enrico Castiglioni e Carlo Fontana, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1942-1943. In ASPM, *Enrico Castiglioni*.

Fig. 132: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, prospetto verso il Palazzo Reale, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.

Fig. 133: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, prospetto verso il teatro, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.

Fig. 134: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, vista prospettica, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.

Fig. 135: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, modello, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.

Fig. 136: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta A, vista prospettica, 1943. In BICUTV, *Arnaldo Foschini*, AF 1.24.

Fig. 137: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, prospetto verso Via Levski, 1943. In *collezione privata*.

Fig. 138: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, prospetto verso la piazza, 1943. In *collezione privata*.

Fig. 139: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, modello, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.

Fig. 140: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, vista prospettica, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.

Fig. 141: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, proposta B, vista prospettica, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.

Fig. 142: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante 3, modello, 1943. In *collezione privata*.

Fig. 143: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante 4, modello, 1943. In *collezione privata*.

Fig. 144: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante non identificata, vista prospettica degli interni, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.

Fig. 145: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante non identificata, vista prospettica degli interni, 1943. In BSTUF, *Marcello Piacentini*, f.f. 112.

Fig. 146: Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini, progetto di concorso per il Palazzo Municipale di Sofia, variante non identificata, vista prospettica degli interni, 1943. In *collezione privata*.

Figg. 147, 148 & 149: I volumi del marzo 1940, novembre 1942 e gennaio 1943 della rivista *Architettura*, dedicati alle vittorie italiane ottenute ai concorsi internazionali.

Fig. 150: *Námestie slobody*, foto aerea, anni Sessanta.

Fig. 151: *Námestie slobody*, le celebrazioni del 15° anniversario della liberazione della Cecoslovacchia, 9 maggio 1960. In Archiv TSAR.

Fig. 152: Paul Bonatz, schizzi per il Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara, fine anni Quaranta. In SALT, *Harika-Kemali Söylemezoğlu*, TSOBODOC019.

Fig. 153: Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara. In SALT, *Fotoğraf ve Kartpostal*; *Kemali Söylemezoğlu Kartpostal Arşivi*, AHANKA020.

Fig. 154: Mausoleo di Mustafa Kemal Atatürk ad Ankara. SALT, *Fotoğraf ve Kartpostal*; *Kemali Söylemezoğlu Kartpostal Arşivi*, AHANKA006.

Fig. 155: Eugenio Montuori, Leo Calini, Massimo Castellazzi, Vasco Fadigati, Achille Pintonello & Annibale Vitellozzi, la galleria di testa della Stazione Termini a Roma, veduta frontale, 1950. In E. Montuori, *Eugenio Montuori*, Look, [1963] Roma, s. p.

Fig. 156: Hans Gericke, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkhitektura], aprile-maggio 1963, p. 8.

Fig. 157: Atanas Delibashev, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkitektura], aprile-maggio 1963, p. 15.

Fig. 158: Netelcho Pascalev, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkitektura], aprile-maggio 1963, p. 17.

Fig. 159: Aleksandr Barov Kostadin Yaramov, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkitektura], aprile-maggio 1963, p. 23.

Fig. 160: Kostadin Yaramov, progetto di concorso per la Stazione Centrale di Sofia, modello, 1962. In «Архитектура» [Arkitektura], aprile-maggio 1963, p. 23.