

Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Facoltà di Architettura
Dipartimento di Progettazione Architettonica e Ambientale

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - XX Ciclo

Il Razionalismo nelle colonie italiane 1928-1943
La «nuova architettura» delle Terre d'Oltremare

DOTTORANDO: dott. arch. Vittorio Santoianni

TUTOR: prof. arch. Rolando Scarano

SOMMARIO

Premessa, p. 3.

Capitolo I. Gli influssi del Razionalismo sull'architettura coloniale italiana, p. 4.

1. *Gli esordi del Razionalismo italiano tra avanguardia e tradizione*, p. 5.
2. *Lo «spirito mediterraneo» dell'architettura razionale*, p. 13.
3. *La rivalutazione dell'architettura spontanea*, p. 20.
4. *Il «retaggio romano» come segno dell'identità architettonica nazionale*, p. 30

Capitolo II. Le politiche territoriali e urbanistiche del Fascismo nelle colonie, p. 46.

1. *La Libia*, p. 47.
2. *IL Dodecaneso*, p. 60.
3. *L'Eritrea e la Somalia*, p. 64
4. *L'Etiopia*, p. 69
5. *L'Albania*, p. 78.

Capitolo III. I principali esponenti dell'architettura coloniale ufficiale, p. 216

1. *Armando Brasini*, p. 86.
2. *Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza*, p. 89.
3. *Florestano Di Fausto*, p. 93.

Capitolo IV. Il dibattito sull'architettura coloniale, p. 102

1. *Tripoli: un centro di sperimentazione urbanistica e architettonica*, p. 104.
2. *I contributi teorici di C.E. Rava e L. Piccinato*, p. 109.
3. *La creazione dell'Impero e il mutamento di prospettive nel dibattito*, p. 119.
4. *Il Congresso Nazionale degli Architetti Italiani, Napoli 1936*, p. 124.
5. *Il Primo Congresso Nazionale di Urbanistica, Roma 1937*, p. 131.

Capitolo V. Gli architetti coloniali di formazione razionalista e le opere, p.148.

1. *Alessandro Limongelli*, p. 150.
2. *Carlo Enrico Rava*, p. 157.
3. *Luigi Piccinato*, p. 174.
4. *Giovanni Pellegrini*, p. 181.
5. *Umberto Di Segni*, p. 193.

Bibliografia, p. 208.

Premessa

L'architettura coloniale italiana è un capitolo ancora da completare, nonostante negli ultimi anni si sia registrato un vivo interesse per l'argomento, che ha portato a eventi importanti, come la mostra bolognese del 1994 al Museo di Arte Moderna e a contributi di vari storici.

Il periodo di massima espansione del colonialismo italiano è quello compreso tra la seconda metà degli anni Venti, quando il Fascismo avviò la sistemazione delle «Terre d'Oltremare», e il 1936, anno della conquista di Addis Abeba e della proclamazione dell'Impero. In questo arco di tempo, alle varie campagne militari per la conquista e per la pacificazione dei territori occupati, alle iniziative politiche e ai provvedimenti economici e amministrativi del Regime, si affiancarono numerose realizzazioni: infrastrutture, riqualificazioni urbanistiche dei maggiori centri urbani, edifici pubblici, insediamenti rurali di nuova fondazione.

Dopo la caduta dell'ipoteca ideologica sul Ventennio, si è verificata una fioritura di studi sull'impresa coloniale fascista, nei quali, al di là della condanna storica del fenomeno, con tutto il suo tragico fardello di errori e di sopraffazioni, sono stati individuati in modo obiettivo alcuni esiti positivi, tra i quali sono senz'altro da ascrivere le opere urbanistiche e architettoniche, spesso progettate da personalità di grande talento.

Nelle colonie hanno operato tra i migliori urbanisti e architetti dell'epoca, ognuno con la propria formazione e la propria militanza nei diversi movimenti dell'epoca. Le loro figure sono collocabili all'interno di una "mappa" culturale ben definita che riflette i grandi schieramenti ideologici della madrepatria: Accademismo, Eclettismo, Novecento, Razionalismo. In quegli anni la produzione architettonica fu enorme in tutti i territori coloniali, dalla Libia all'Africa Orientale Italiana, ma la sua comprensione non è priva di difficoltà per gli apporti, a volte contraddittori, dei progettisti, la qualità discontinua, i molti nodi irrisolti.

Sotto il profilo del linguaggio architettonico, gli Italiani ebbero un approccio diverso dalle altre nazioni europee come, per esempio, la Francia, che nelle sue colonie nordafricane impose uno stile di stato, il cosiddetto *arabesque*. Anche gli architetti italiani, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, adottarono indiscriminatamente, soprattutto in Libia, il "moresco", uno stile d'invenzione dell'Eclettismo, che non aveva alcun riscontro nel contesto. Con la riorganizzazione delle colonie a opera del Fascismo, si affermò una nuova sensibilità verso quella che oggi viene chiamata l'architettura dei luoghi. Certamente il linguaggio del Classicismo, con i richiami, più o meno espliciti, alla romanità fu quello preponderante nelle opere pubbliche rappresentative, come espressione del dominio fascista. In molti casi però gli architetti cercarono di istituire un dialogo con l'edilizia autoctona, che produsse declinazioni linguistiche, oscillanti da un mimetismo di stampo folcloristico fino a raffinate interpretazioni dei caratteri dell'architettura locale. Un ruolo importante nella scelta dei linguaggi fu giocato dalla formazione degli architetti: nelle opere di Florestano di Fausto, per esempio, sono presenti forti tracce della cultura dell'Eclettismo, mentre l'appartenenza di Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza al Novecento milanese determinò quel "classicismo mediterraneo" che è alla base dei loro lavori coloniali. Ma gli architetti che ebbero una maggiore attenzione verso l'architettura dei luoghi furono quelli della generazione successiva alla precedente: Carlo Enrico Rava, Luigi Piccinato e Giovanni Pellegrini, nati nei primi anni del Novecento, che provenivano dall'esperienza razionalista.

A partire da tale premessa, il presente studio è nato con l'obiettivo di identificare un preciso filone dell'architettura coloniale italiana, ossia quello che nasce all'interno del Razionalismo, cui appartennero le figure sopra citate, che contribuirono in maniera decisiva, sia sul versante teorico che su quello progettuale, all'affermazione di un'architettura coloniale moderna. A questa ristretta cerchia di architetti "nuovi", per usare un termine caro agli storici moderni e contemporanei, abbiamo associato idealmente altre due figure d'eccezione, anche se appartenenti alla generazione precedente e con un'altra preparazione alle spalle: Alessandro Limongelli e Umberto Di Segni. Le motivazioni di tale accostamento risiedono nell'affinità della ricerca e del linguaggio che questi

ultimi ebbero con i primi. Limongelli fu considerato dai giovani razionalisti un precursore e insieme un modello di architetto coloniale al quale ispirarsi, nonostante avesse lasciato in Libia poche opere realizzate a causa della prematura scomparsa. Di Segni, di cui è ancora da ricostruire la sua attività, ebbe rapporti diretti con Pellegrini e insieme progettaronο alcuni centri rurali in Libia.

Questi architetti non ebbero incarichi per edifici rappresentativi, che venivano in genere assegnati ai grandi studi professionali, legati a filo doppio con il Regime, quali quelli di Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, Di Fausto e altri. Essi invece progettaronο, per il settore pubblico, alloggi per impiegati dello Stato nei centri urbani e villaggi di colonizzazione agricola, mentre per la committenza privata costruironο soprattutto dimore unifamiliari, come a voler ribadire la centralità del tema dell'abitazione nel Razionalismo.

Rispetto al panorama architettonico coloniale dell'epoca, le ricerche di Rava, Piccinato e Pellegrini presentavano alcuni elementi di novità. Partendo dall'esperienza rivoluzionaria e di respiro internazionale del Movimento Moderno, che però già recava con sé il rischio dell'omologazione e della cancellazione delle diversità, ebbero come obiettivo la realizzazione di architetture che appartenessero al proprio tempo, ma che esprimessero anche l'identità italiana. Lungo questo percorso mostrarono una grande attenzione per le architetture dei territori nei quali operarono, unita al rispetto per le differenze culturali. Dall'analisi degli esempi dell'edilizia autoctona trassero fecondi insegnamenti, conducendo questa operazione culturale con maggiore profondità degli altri architetti coloniali italiani coevi. Essi cercarono i motivi di ispirazione nell'architettura minore delle coste nordafricane, rientrando in quell'ambito mediterraneo, che per tutti gli anni Trenta fu oggetto di mitizzazione. Riconobbero l'importanza basilare dei fattori climatici e ambientali nella configurazione dei centri urbani e delle architetture che dovevano sorgere nelle colonie. Si sforzarono inoltre di inserire in modo armonioso l'edificio nel contesto naturale. Infine studiarono gli antichi sistemi costruttivi locali e i materiali impiegati, ricollegando le conquiste della tecnica moderna con il grande patrimonio della tradizione. Le loro opere vollero essere la dimostrazione di questi intenti,

La quantità di opere del piccolo gruppo sul quale abbiamo voluto focalizzare l'attenzione appare senz'altro minore rispetto alla mole e all'importanza dei lavori eseguiti dagli architetti ufficiali delle colonie. Ma in esse sono contenute molte delle problematiche che investono la cultura progettuale contemporanea, in particolare la necessità di costruire architetture che siano appropriate ai luoghi e accordate con l'ambiente. In questa prospettiva di attualità il "messaggio" dei giovani architetti coloniali risulta ben più importante del loro inquadramento storico nell'architettura italiana del Novecento.

Lo studio è stato svolto entro un intervallo temporale di circa quindici anni, i cui confini sono il 1928, l'anno della Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale, e il 1943, data della riconsegna dei territori coloniali, avvenuta in seguito alle vicende belliche.

Capitolo 1. Gli influssi del Razionalismo sull'architettura coloniale italiana

La nostra indagine si fonda sull'individuazione, all'interno dell'esperienza progettuale nelle colonie italiane, di una «nuova architettura», intendendo con il termine quella più avanzata dal punto di vista linguistico e ben distinta dall'architettura ufficiale o da quella che attingeva le proprie ragioni teoriche e la propria poetica da altri movimenti dell'epoca. La sua origine è da rintracciare verso la fine degli anni Venti nelle ricerche maturate nel Razionalismo italiano, dove si formarono Rava, Piccinato e Pellegrini, che ebbero occasione di lavorare nelle colonie. Le loro opere si differenziarono in misura notevole da quelle degli altri architetti del periodo operanti negli stessi luoghi, come Di Fausto, Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, che comunque possedevano contenuti di grande interesse.

Nella costruzione dell'apparato "ideologico" di questa «nuova architettura» coloniale avranno un peso rilevante alcune "matrici" culturali presenti nel dibattito architettonico dell'epoca, svoltosi nella madrepatria negli anni Trenta e oltre, di cui i razionalisti furono tra i più ferventi animatori. Tra queste, le più importanti ai fini del nostro discorso sono tre, che abbiamo arbitrariamente separato per comodità espositiva, mentre in realtà sono strettamente connesse e interdipendenti, rimandando a una sostanziale unità, come le facce di uno stesso poliedro. La prima matrice è l'architettura mediterranea, intesa come un ambito di appartenenza più vasto di quello nazionale, al quale ricondurre l'architettura moderna, per una coincidenza di principi e di fatti formali. La seconda, che costituisce una derivazione della prima, è la rivalutazione dell'architettura "senza architetti" dell'Italia del sud, delle isole greche e delle coste nordafricane, nella quale si riteneva fossero contenute le fonti della razionalità costruttiva. Questi due temi nacquerò e si affermarono nella cerchia del Razionalismo, anche se in seguito altri gruppi dell'epoca si appropriarono del concetto della mediterraneità. La terza matrice è la ricerca dell'identità dell'architettura italiana moderna: un obiettivo che nelle colonie si poneva in maniera più evidente, in quanto si trattava di costruire in un contesto totalmente estraneo a quello del paese di origine. Ma questa finalità fu perseguita anche da altre correnti, soprattutto da quella accademica, come resistenza alla diffusione internazionale della nuova architettura. Nei razionalisti la ricerca delle radici nazionali scaturisce dal rapporto dialettico tra l'avanguardia e la tradizione e sarà impostata, anche per un calcolo politico, sull'eredità dell'architettura romana; di essa però i giovani architetti attivi nelle colonie non guarderanno gli esempi aulici e monumentali, ma la *domus*, considerata come l'archetipo dell'abitazione del bacino mediterraneo, dalla quale veniva fatta derivare anche la casa araba.

Queste tre griglie di interpretazione rappresentano anche altrettante coordinate atte a orientarsi nella ricostruzione dell'arduo percorso a ritroso degli architetti coloniali razionalisti. Partiti dal movimento europeo, essi vollero realizzare un'architettura moderna ma anche italiana, e perciò andarono alla ricerca dei suoi caratteri permanenti, che ritrovarono nell'edilizia spontanea dell'area mediterranea, la stessa visibile nei territori nordafricani dove lavorarono. Qui essi scoprirono il valore degli antichi centri urbani e dell'abitazione indigena, della quale studieranno la morfologia, l'uso razionale dei materiali, il rapporto con l'ambiente naturale e le soluzioni per il controllo climatico. Abbandonando infine gli estremismi dell'avanguardia, si ricollegarono alla tradizione, di cui accettarono gli insegnamenti, rivisitati però alla luce dei principi del Movimento Moderno, realizzando un'architettura contestuale *ante litteram*.

1. Gli esordi del Razionalismo italiano tra avanguardia e tradizione

Come data d'inizio dell'indagine abbiamo assunto il 1928, per due motivi cruciali: è l'anno in cui si tenne a Roma la prima mostra del M.I.A.R. (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale), ma anche l'anno coincidente con la fase di riorganizzazione delle colonie italiane per opera del Fascismo, cui seguirà il periodo di espansionismo che ebbe il suo culmine nel 1936 con la campagna d'Etiopia e la proclamazione dell'Impero.

Bisognerà però rifarsi a un importante antefatto, avvenuto due anni prima, che costituisce l'esordio ufficiale del Razionalismo italiano: la fondazione del Gruppo 7 a Milano, tra i cui animatori spiccava Carlo Enrico Rava, che diventerà pochi anni dopo uno tra i più importanti architetti coloniali. Il gruppo originario, composto da Ubaldo Castagnoli (al quale nel 1927 subentra Adalberto Libera), Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Giuseppe Terragni, nasce nell'anno accademico 1925-26 all'interno del Politecnico di Milano, mentre alcuni di essi stanno per concludere il corso di studi. Insofferenti del sistema di insegnamento dell'epoca, erano proiettati verso la modernità e i loro riferimenti teorici erano *Vers une architecture* di Le Corbusier, uscito nel 1923, e *Internationale Neue Architektur* di Gropius del

1925. Invasi dall'ebbrezza di rinnovamento, sull'onda del movimento europeo, i sette giovani elaborano a più mani quattro articoli che escono sulla «Rassegna Italiana»¹ tra dicembre 1926 e marzo 1927. Gli scritti non presentavano le tipiche caratteristiche dei manifesti programmatici cari alle avanguardie, ma al contrario avevano accenti pacati e non esprimevano nessuna drastica volontà di rottura con la tradizione.²

Nel primo di essi, intitolato *Architettura*, datato Milano, 7 Novembre 1926, si registra con accenti entusiastici la nascita in Europa di uno «spirito nuovo», traduzione letterale del celebre annuncio lecorbusieriano «*Il existe un esprit nouveau*», contenuto in *Vers une architecture*, uno dei testi sacri dei giovani razionalisti. La presenza di questo spirito è testimoniato dalle molteplici esperienze di artisti e architetti in Europa e l'Italia, per la ricchezza delle sue tradizioni culturali, è il paese più adatto per recepire la sua ondata rinnovatrice:

Dunque *esiste*, particolarmente in architettura, uno spirito nuovo.

[...] Ad ogni modo l'Italia è per sua natura, per tradizione, e soprattutto per il vittorioso periodo di ascesa che attraversa, la più degna della missione di rinnovamento. Sta all'Italia di dare allo spirito nuovo il massimo sviluppo di portarlo alle sue conseguenze estreme, fino a dettare alle altre nazioni uno *stile*, come nei grandi periodi del passato.

Tuttavia, ci ostina, particolarmente in architettura, a non voler riconoscere questo spirito nuovo, almeno per ora.

Forse solo i giovani lo capiscono perché solo essi ne sentono la imperiosa necessità; e questo fa la loro forza, la nostra forza. Di solito, noi giovani incontriamo una generale diffidenza, comprensibile del resto, e anche in parte scusabile: la parola «avanguardia» ha assunto ormai in arte un senso equivoco e, fin'ora i «giovanissimi» non hanno dato molta buona prova. Occorre però che si capisca, ci si persuada, che la nostra generazione, la tanto attaccata generazione del dopo-guerra, è molto lontana dalle precedenti. Le esperienze futuriste e le prime cubiste, pur avendo portato qualche vantaggio, hanno scottato, il pubblico e deluso quelli che ne aspettavano un grande risultato. E quanto già ci sembrano lontane: particolarmente la prima, con quell'atteggiamento di sistematica distruzione del passato, di concetto ancora così romantico.

Ora, i giovani di oggi, seguono tutt'altra via: noi sentiamo tutti una grande necessità di chiarezza, di revisione, di *ordine*, la nuova generazione *pensa*; e questa serietà è così inattesa che passa per presunzione, per cinismo.

L'appannaggio delle avanguardie che ci precedettero era uno slancio artificioso, una vana furia distruttrice, che confondeva buono e cattivo. L'appannaggio della gioventù d'oggi, è un desiderio di *lucidità*, di *saggezza*. Occorre persuadersene.³

Dopo questo preambolo, il Gruppo 7 dichiara di non volersi allontanare dalla tradizione, che non viene intesa come un *corpus* storico cristallizzato, ma come una forza vitale in perenne metamorfosi, anche se le sue nuove manifestazioni sono assai difficili da percepire. È inoltre analizzato lo stato presente dell'architettura italiana che, riferendosi agli esponenti della generazione precedente, viene divisa in due tendenze: una di area romana e l'altra milanese. Di ambedue le correnti si rileva la filiazione dal linguaggio dell'architettura cinquecentesca e di quella neoclassica; ma la ricerca, con l'eccezione di qualche esito formale raggiunto, si è arenata, scadendo in una ripetizione di maniera e in un uso superficiale della decorazione che hanno determinato l'attuale posizione di stallo:

[...] Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono.

Noi abbiamo avuto una sincera ammirazione per gli architetti che ci hanno immediatamente preceduti, e conserviamo loro riconoscenza, per essere stati essi i primi a rompere con una tradizione di faciloneria e di cattivo gusto, che da troppo tempo imperava. Anche, abbiamo in parte seguiti i nostri predecessori; ma ora non più. La loro architettura ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi. Infatti, si possono distinguere in Italia due grandi tendenze: la romana, la milanese. Ora i primi, si sono rifatti più ancora che al classico, al nostro grande '500, raggiungendo a volte una serena nobiltà; ma ormai la loro maniera è degenerata in troppo facile cifra, e si limita ad una opposizione di piani bugnati e superfici bianche. I secondi si sono rivolti alle eleganze neo-classiche, e ne hanno tratto risultati indubbiamente raffinati e piacevoli; ma sono caduti nel puro decorativismo, nell'insincerità di una architettura che varia i suoi effetti per mezzo di espedienti, alternando frontoni spezzati, candelabre, pigne, obelischi di coronamento. L'una tendenza e l'altra sono ormai un *circolo chiuso* e si ripetono sterilmente, senza via d'uscita.⁴

Dopo aver preso coscienza della paralisi linguistica dell'architettura contemporanea italiana, i giovani architetti milanesi, avvertono che i tempi sono maturi per un rinnovamento. Enunciano

quindi i rigorosi principi sui quali era fondato il Razionalismo che si stava affermando in Europa. Il primo di essi affermava che la nuova architettura deve nascere dalla logica e dalla razionalità e che le sue forme, nella fase iniziale, saranno dettate dalla pura necessità per approdare in seguito allo stile, attraverso un processo di selezione di pochi tipi fondamentali. Ma lo stile potrà formarsi solo se nell'edificio saranno presenti la razionalità costruttiva e la corrispondenza tra i dati strutturali e quelli funzionali. In questo momento di trasformazione, per gli autori, diventa importante anche la dimensione etica dell'architetto, che dovrà rinunciare, almeno in via provvisoria, all'espressione della propria individualità, in favore della costruzione in serie e della ripetizione di pochi tipi. Il sacrificio di tale livellamento, nel quale tutte le tendenze si fonderanno, condurrà però a una nuova architettura che sarà una manifestazione dell'autentico carattere nazionale e avrà la «semplicità» quale supremo fine estetico:

Ora, noi di questo, non ci possiamo più accontentare; non ci accontentiamo più. La nuova architettura, la vera architettura, deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità. Un rigido costruttivismo deve dettare le regole. Le nuove forme dell'architettura dovranno ricevere il valore estetico dal solo carattere di *necessità*, e solo in seguito, per via di *selezione*, nascerà lo stile. Poiché, noi non pretendiamo affatto creare uno stile (simili tentativi di creazione dal nulla, portano a risultati come il «liberty»); ma dall'uso costante della razionalità, dalla perfetta rispondenza della struttura dell'edificio agli scopi che si propone, risulterà per selezione lo stile. Occorre riuscire a questo: nobilitare con l'indefinibile e astratta perfezione del puro *ritmo*, la semplice costruttività, che da sola non sarebbe bellezza.

Si è detto, «*per selezione*»: questa parola sorprende. Aggiungiamo: occorre persuadersi della necessità di produrre dei *tipi*, pochi tipi, *fondamentali*. Questa necessaria inevitabile legge incontra la più grande ostilità, la più assoluta incomprendimento. [...]

Occorre persuadersi che almeno per un tempo la nuova architettura sarà fatta in parte di *rinuncia*. È necessario avere questo coraggio: *l'architettura non può più essere individuale*. Nello sforzo coordinato per salvarla, per ricondurla alla logica più rigida, alla diretta derivazione dalle esigenze dei nostri tempi, occorre ora sacrificare la propria personalità; e *solo* da questo temporaneo livellamento, da questa fusione di tutte le tendenze in una sola tendenza, potrà nascere la nostra architettura, *veramente nostra*. [...]

In particolare poi, i nostri tempi hanno altre esigenze, maggiori esigenze, imperiosissime esigenze. Occorre seguirle, e noi giovani siamo pronti a seguirle, pronti a rinunciare alla nostra individualità per la creazione dei «tipi»: all'eclettismo elegante dell'individuo opponiamo lo spirito della costruzione in serie, la rinuncia all'individualità. Si dirà che la nuova architettura riuscirà povera; non bisogna confondere *semplicità* con povertà: sarà semplice, e nel perfezionare la semplicità sta la *massima raffinatezza*.⁵

Dal testo emerge la totale adesione dei giovani architetti ai ferrei principi del Razionalismo d'Oltralpe: «stretta aderenza alla logica, alla razionalità», «creazione dei tipi», «spirito della costruzione in serie», «rinuncia all'individualità», mentre la ricerca di uno «stile» li accomuna a un obiettivo perseguito anche dagli esponenti del Novecento milanese.

Le posizioni individuali all'interno del gruppo risulteranno essere molto differenti, mentre l'entrata di Adalberto Libera, di formazione romana, sposterà l'asse verso altre posizioni teoriche e linee di azione. Per quanto concerne il nostro discorso, che intende leggere le influenze del movimento sugli architetti coloniali razionalisti, coinvolti a vario titolo nel dibattito nazionale, le dichiarazioni di questo primo scritto del Gruppo 7 risultano avere un peso notevole che inciderà sulle scelte future. In particolare, la volontà di conciliare le aspirazioni al rinnovamento, propria delle avanguardie, con la tradizione architettonica nazionale, segnerà gli sviluppi del Razionalismo sia in patria che nelle «Terre d'Oltremare».

Le affermazioni precedenti rivelano con chiarezza la doppia anima del Razionalismo italiano, espressa, da una parte, nella vocazione all'«europeismo», una linea difesa con forza da Persico e Pagano, che insisteva sul carattere internazionale dell'architettura moderna; dall'altra, nella salvaguardia, pur all'interno della rivoluzione del Movimento Moderno, dei caratteri architettonici nazionali di ciascun paese. La seconda posizione sarà rappresentata in maniera esemplare da Carlo Enrico Rava, che nei suoi lavori nelle colonie si sforzerà di comporre le conquiste dell'architettura moderna con il patrimonio architettonico sia della tradizione nazionale che di quella dei luoghi nei quali ebbe a operare.

Ma nel testo, per i giovani razionalisti del Gruppo 7, il superamento delle difficoltà presenti dell'architettura italiana potrà avvenire non con l'uso o la rielaborazione delle forme del passato, ossia il consueto repertorio degli «archi e colonne» magari riaggiornato, ma solo attraverso la comprensione profonda dello «spirito» classico che è alla base dell'architettura nazionale:

Da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme, il che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare un'impronta tipicamente *nostra*. E questa è già una grande forza; poiché la tradizione come si è detto, non scompare, ma cambia aspetto.

Si osservi come certe officine possono acquistare un ritmo di purezza greca perché, come il Partenone, sono spoglie di tutto il superfluo e rispondono al solo carattere di necessità: in questo senso il Partenone ha un valore meccanico.

La nuova generazione sembra proclamare una rivoluzione architettonica: rivoluzione tutta apparente. Un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo, ecco il vero carattere dello spirito nuovo.

Alcuni nostri predecessori, volgendosi al futuro, predicarono la distruzione, in favore del falso nuovo. Altri, volgendosi al passato, credettero salvarsi con un ritorno al classico.

Noi vogliamo unicamente, esclusivamente, *esattamente*, appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede. Avervi interamente appartenuto con le sue qualità e i suoi difetti, questo sarà il nostro orgoglio.⁶

Di particolare interesse è questa visione della tradizione, atipica per i gruppi d'avanguardia: essa non era ritenuta una pesante zavorra oppure un ostacolo da abbattere per l'affermazione delle nuove correnti artistiche, come era avvenuto nel caso dei futuristi, ma era vista come tronco vivo dal quale poteva germogliare la nuova architettura. Era comunque difficile ignorare il grande patrimonio architettonico italiano, con il quale bisognava inevitabilmente confrontarsi.

Nella fase iniziale il Gruppo 7 professò l'appartenenza ideale alla Grecia classica; nel testo si parla infatti di «ritmo di purezza greca», di «una lucidità che sa di ellenismo»: dichiarazioni che tradiscono l'influenza del Purismo di Le Corbusier e delle ricerche francesi tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, rientranti in quel vasto fenomeno del *Rappel à l'ordre*, teso al recupero della classicità mediterranea, a cui in Italia aderirono scrittori e artisti radunati intorno a riviste quali «Valori Plastici», «La Ronda» e altre.⁷ Tale aspirazione verso la classicità ellenica fu presto compresa dalla critica. Nel 1935 Carlo Belli, ripercorrendo la storia del gruppo dei giovani milanesi, dalle pagine di «Quadrante» scriveva: «[...] il pensiero del "gruppo 7" fu di giungere a un nuovo spirito architettonico, chiaro, non macchinoso, orizzontale, mediterraneo. [...] la fonte ispiratrice del movimento milanese è l'Atene di Pericle, e il senso di una nuova classicità».⁸ Il nuovo senso del classico invocato dal gruppo in realtà era la rivelazione che nell'architettura, al di là delle epoche storiche e degli stili, esistevano invariati valori formali "assoluti". Qualche anno dopo, nel 1938, questa concezione di classico come categoria atemporale posta al di fuori del flusso della storia fu ben definita da Massimo Bontempelli nello scritto *Ritorno al classico*, contenuto nel volume *L'avventura novecentista*:

7. Ritorno al classico. Sento parlare, da taluni con gioia da altri con rassegnazione, di «ritorno al classico». Certi per *classico* intendono il *classicismo*. Ma anche quelli che invece pensano ai greci, hanno torto, e non voglio che si dica «ritorno». Classico non è una determinazione di tempo, è una categoria spirituale. In realtà, *classica è ogni opera d'arte che riesca a uscire dal proprio e da ogni tempo*. Classici Leopardi e Petrarca non meno che Catullo e Alceo. Anche il romanticismo riesce al suo classico. Classico è Shakespeare, che insieme con Michelangelo ha dato la grande mossa al romanticismo. Classico non meno che Omero è Dante, in cui pure sono più elementi gotici ed etruschi che non greci. Ogni epoca vuole il classico *suo*.

Non parliamo dunque di «ritorni»; parola equivoca, anzi imbecille. La nostra epoca, uscita dalle esperienze avanguardiste (che furono il brillante rogo degli ultimi relitti del romanticismo), sta avviandosi verso *il suo proprio classico*. I segni se ne vedono da tutte le parti. L'abbandono del cromatismo in musica, la parete liscia in architettura, l'abborrimento dell'aggettivo nell'arte dello scrivere. E soprattutto lo spirito, che cerca di scavare in profondo: l'arte non più come divertimento, ma come *religione del mistero*. *Maggio 1938*.⁹

Nelle elaborazioni teoriche del Gruppo 7 è accettata senza condizioni la rivoluzione architettonica partita dall'Europa, ma nello stesso tempo viene sancito il legame profondo della

nuova architettura con la classicità greca, individuando le proprie radici culturali nell'ambito del Mediterraneo. Il Razionalismo italiano nasce dunque come movimento d'avanguardia che non intende spezzare la continuità con la tradizione che è reputata depositario di quei caratteri nazionali che in futuro costituiranno l'identità dell'architettura italiana. Nel 1930 il Gruppo 7, con l'eccezione di Rava e Larco, firma un articolo, che esce sul «Popolo d'Italia» nella rubrica *La nostra inchiesta sull'Edilizia Nazionale* promossa da Arnaldo Mussolini, dove viene ribadita l'ispirazione classica dell'architettura razionale:

Dunque, per noi Italiani non il gretto classicismo superficiale, il particolare decorativo, lo storicismo e l'archeologia, ma una classicità superiore dello spirito sarà il carattere inconfondibile da imprimere nell'architettura razionale. Così soltanto si potrà avere un'arte nostra per la sostanza e non per la forma, un'arte degna dell'Italia fascista.¹⁰

Proseguendo, il gruppo distingue in maniera esplicita il Razionalismo mediterraneo e solare di edifici che si richiamano alla purezza ellenica e il Razionalismo nordico di architetture cupe e angoscianti. Poi, rifiutando l'internazionalismo architettonico propugnato dal movimento europeo, affermava che tra le due forme vi potevano essere in comune solamente i presupposti logici e igienici e i mezzi costruttivi della nuova architettura, ma gli esiti dovevano necessariamente essere diversi, perché dissimili sono le condizioni sociali e le caratteristiche ambientali e climatiche dei due contesti:

1. *Razionalismo*. È necessario, parlandone, sapere a quale razionalismo si allude: c'è razionalismo e razionalismo. C'è il razionalismo chiaro, sereno, quasi mediterraneo di talune costruzioni ellenizzanti, e il razionalismo barbarico, esasperato di taluni architetti tipicamente nordici; c'è il razionalismo che dà origine a case e ville fatte per vivere sotto il sole, in mezzo agli alberi e ai fiori, di fronte alle acque; e il razionalismo che dà vita a inumane visioni di squallore o di incubo.

2. *Internazionale del razionalismo*. È tempo di denunciare la favola dell'internazionalismo architettonico razionalista: internazionali sono i nuovi e nuovissimi mezzi costruttivi; internazionali le premesse date dalla logica e dall'igiene. Ma nazionalisti, differenti da paese a paese, sono i risultati. Anche se questo può apparire meno evidente a chi giudichiamo troppo da vicino nel tempo (cioè da contemporaneo), o troppo superficialmente. Così come diverse sono molte fra le necessità base (condizioni sociali, di paesaggio, di clima, ecc.).¹¹

Nella fase successiva, strettamente correlata con l'affermazione del mito di Roma coltivato dal Fascismo, il movimento passò dall'ispirazione ellenica a quella romana. Sul piano ideologico le giustificazioni principali erano due: in primo luogo perché Roma si poteva considerare l'erede diretta della cultura greca; poi perché l'Italia, custode per "fatalità" storica del grande patrimonio della tradizione classica, era la nazione più adatta per portare a termine questa «missione di rinnovamento», diffondendo lo «spirito nuovo» dell'architettura, che avrebbe permesso il raggiungimento di uno «stile», da imporre a tutti gli altri paesi, come era successo nelle epoche precedenti. Ma l'idea di un "primato" nelle arti, e soprattutto nell'architettura, appartenuto da sempre all'Italia, e da riconquistare, era un tema che ricorreva frequentemente nelle ideologie sia dei movimenti d'avanguardia sia nei circoli artistici «passatisti».

Gli altri scritti del gruppo usciti sulla «Rassegna Italiana» suscitarono numerose polemiche negli ambienti conservatori di quali vennero ai giovani razionalisti accuse di servile imitazione dalle architetture straniere.¹² Il legame con la tradizione che veniva affermato nel primo scritto passò in sordina, rispetto ad altri temi direttamente legati agli sviluppi del movimento europeo, che venivano posti in primo piano,

Parallelamente all'attività teorica i giovani architetti intesero dimostrare la validità dei loro assunti attraverso la progettazione di alcuni edifici di carattere «funzionale», alcuni dei quali vennero presentati nella III Mostra Internazionale delle Arti Decorative, tenutasi nel 1927 a Monza nella Villa Reale, dove al Gruppo 7 era stata riservata una saletta, nella quale erano esposti disegni e alcuni modelli.¹³ La popolarità fu subito immediata, i progetti furono pubblicati su molte riviste, ottenendo pareri favorevoli dalla critica italiana e da alcuni autorevoli esponenti della cultura;¹⁴ riconoscimenti lusinghieri vennero anche da Giedion, Gropius e Le Corbusier.¹⁵

Nel settembre 1927 il Gruppo 7 venne invitato a partecipare alla mostra «Die Wohnung», organizzata a Stoccarda per l'inaugurazione del Weissenhof; nell'occasione avviene la conoscenza con Alberto Sartoris, l'altro architetto italiano invitato, con il quale Rava e Pollini in seguito parteciperanno ai C.I.A.M. come delegati italiani e membri del C.I.R.P.A.C. Nell'estate dello stesso anno, Pollini, Libera, che operava a Roma, e Rava compirono un viaggio di studio in Germania per conoscere direttamente le opere degli architetti razionalisti. Durante l'incontro Libera venne invitato a prendere il posto di Castagnoli che era uscito dal gruppo.¹⁶ L'architetto roveretano ebbe un ruolo importante nella diffusione a livello nazionale del Razionalismo perché a Roma svolse una intensa opera di propaganda e promozione, istituendo contatti con gli ambienti culturali, politici e sindacali della capitale, che porteranno alla costituzione del M.I.A.R.

Agli inizi del 1928, dopo l'esperienza di Stoccarda, il Gruppo 7 espose nella I Mostra Sindacale degli Artisti alla Permanente di Milano; nel corso dello stesso anno, Larco e Rava, Figini e Pollini e Libera elaborarono alcuni progetti sul tema della «Casetta economica italiana», nei quali, ispirandosi alle ricerche europee, vennero proposte diverse tipologie e soluzioni per l'alloggio standard. Nel 1929 alcuni membri del gruppo parteciparono alla mostra milanese del «Concorso Nazionale per l'ammobiliamento e l'arredamento economico», nel quale Larco, Rava e Figini ottennero dei premi.

Nel 1928 si tenne a Roma la Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale,¹⁷ un evento che permise all'avanguardia italiana di presentarsi come un fronte compatto. La mostra, patrocinata dal Sindacato Nazionale Fascista Architetti, fu organizzata da Gaetano Minnucci e Adalberto Libera e allestita nel Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale, dove durò dal 15 marzo al 30 aprile. Qui erano esposti i progetti di oltre quaranta architetti, provenienti da ogni regione d'Italia e appartenenti a varie tendenze, che aspiravano ad entrare nel movimento. La scelta di allargare il campo da parte di Libera fu concordata con gli altri membri del Gruppo 7 che però mostrarono molta cautela nelle aperture a scala nazionale. Il lavoro organizzativo e la capacità di mediazione di Libera dettero comunque ottimi risultati. I due promotori firmarono anche il testo introduttivo del catalogo, dove, oltre a ribadire l'affermazione del «nuovo spirito» in Italia, chiarirono anche le ragioni dell'aggettivazione «razionale», precisando gli obiettivi della nuova architettura:

L'abbiamo decisamente chiamata *razionale*, benché questa parola non corrisponde perfettamente al concetto, ché non si può definire solo razionale un'opera che come l'architettura deve essere anche arte. Ma è la parola più esatta che distingue o definisca questo concetto, chiarificandone il contenuto di costruzione, tecnica, razionalità che la differenzia dagli altri tentativi che sono soltanto originati da volute ricerche del nuovo all'infuori di ogni realtà. L'architettura razionale - come noi la intendiamo - ritrova le armonie, i ritmi, le simmetrie nei nuovi schemi costruttivi, nei caratteri dei materiali e nella rispondenza perfetta alle esigenze cui l'edificio è destinato. [...] noi dobbiamo elevare le nostre case perfette e chiare, le nostre officine luminose e sonanti con quei materiali che danno l'ardire, la grande portata orizzontale, la possibilità di invertire l'ordine statico.

Né la piramide egizia, né il tempio greco, né l'arena romana, sono capolavori dell'architettura in quanto abbiano certi capitelli, certi fregi, certe cornici. La loro bellezza è l'organismo strutturale, nella creazione architettonica della forma, in quella sua magnifica fusione con il materiale impiegato. E queste leggi fondamentali rimettiamo oggi in valore applicandole ai nuovi organismi ed ai nuovi materiali. Infatti la stessa bellezza è insita nella diga poderosa e ardita di cemento armato, nell'officina che brilla per le sue vetrate luminose in una certa armonia costruttiva con i suoi supporti e le sue coperture, nella casa che chiara e netta drizza nel cielo i suoi alloggi per l'uomo, gioiosa di accogliere luce ed aria, e nella città immensa che, ordinata da matematici tracciati in ampi quartieri dalle geometriche arterie in una organizzazione perfetta, splende per immenso ordine, per armonioso ritmo e sapiente giuoco di volumi, di luci e di ombre, per contrasti di chiari edifici con verdi distese.¹⁸

Si trattava a tutti gli effetti della dichiarazione di una nuova poetica, cui non erano estranee reminiscenze della prosa dei manifesti futuristi, soprattutto nella descrizione della città nuova. Ma vi erano contenuti anche i punti fondamentali del Razionalismo europeo, espressi nelle parole chiave «costruzione, tecnica, razionalità». La nuova architettura si fondava sulla corrispondenza tra la forma e la funzione, sui nuovi organismi costruttivi, sulla comprensione della natura dei materiali. In ogni epoca queste leggi «eterne» hanno sempre generato la bellezza architettonica: si trattava adesso di ripristinarle, applicandole alle esigenze del tempo presente.

Dopo aver elencato questi intenti, gli autori ponevano l'accento sul carattere nazionale della nuova architettura, riallacciandosi alla tradizione costruttiva romana che presentava gli stessi principi di razionalità, funzionalità e serialità che appartenevano all'architettura razionalista:

Noi italiani che dedichiamo a questo movimento le nostre più vive energie, sentiamo che questa è *la nostra* architettura perché nostro è il retaggio romano della potenza costruttiva. E profondamente razionale, utilitaria, industriale, è stata la caratteristica intima dell'architettura romana.

Il nostro movimento ha un solo movente altissimo: la volontà di portare l'Italia al suo posto anche nell'arte madre che è l'architettura. Ciò che ieri non fu possibile [...] oggi che il popolo italiano ritrova il suo equilibrio e ritempra le sue forze sotto il simbolo e nello spirito del Popolo Romano, le energie risorte possono *comprendere e ricreare*. E soprattutto liberandoci dal vecchiume della nostra decadenza decorativista, ritornare quello che furono gli antenati fondatori di imperi: *costruttori*. [...]

A questa esposizione seguirà un più vivo risveglio delle energie che si riuniscono a noi; le idee e gli spiriti si affineranno nello studio e nel lavoro; e presto al pubblico italiano potremo mostrare come il nostro cammino sia il solo sano verso l'avvenire. Questa architettura assumerà sempre più il carattere nazionale; e quanto più - allontanandoci dall'inizio - ci avvieremo verso la maturazione delle forme perfette, tanto più vedremo come Essa sarà portata al massimo splendore da quel Popolo Italiano che deve riconquistare, anche in questa arte, quel posto che i Costruttori di Roma gli hanno assegnato nel mondo.¹⁹

Dopo questa importante manifestazione l'intero movimento acquistò una visibilità nazionale notevole, conquistando una posizione di rilievo nel dibattito architettonico italiano. Ma tutta l'energia innovatrice del Razionalismo venne consumata tra il 1926 al 1931, un arco di tempo definito da Terragni il «periodo squadristico dell'architettura italiana» per la forza e la violenza con le quali i giovani architetti affermarono le loro convinzioni. Dal 1926 al 1928, il movimento, pur con alcune debolezze teoriche, si aprì faticosamente una sua strada nel panorama italiano; dal 1929 al 1931, si consolidò diventando istituzionale, toccando infine il culmine del successo con la fondazione del M.I.A.R. e con la seconda mostra romana del 1931. Intanto le dinamiche interne dei vari gruppi subirono alcuni mutamenti, mentre le scelte dei singoli protagonisti determineranno un complesso intreccio di rapporti, alleanze e compromessi che la storiografia non ha ancora completamente sciolto. Verso la fine del 1928 Sartoris, Rava e il Gruppo 7 fondarono il M.A.R. (Movimento Architettura Razionale); nel 1929, secondo la testimonianza di Pollini,²⁰ Rava e Sartoris tentarono di costituire, sotto il patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione e dei Sindacati Nazionali degli Architetti e delle Belle Arti, il G.N.A.R.I. (Gruppo Nazionale Architetti Razionalisti Italiani), ma non ottennero sufficienti adesioni; la struttura venne invece fondata nell'agosto del 1930 come nucleo italiano del C.I.R.P.A.C., e nell'occasione Rava uscì dal Gruppo 7 che continuò la sua attività con i membri restanti.

Appariva chiaro che il Gruppo 7 stava ormai esaurendo il proprio compito e che il passo successivo da compiere sarebbe stato confluire nell'organizzazione nazionale, ma esso non si sciolse e i vari membri continuarono il lavoro di promozione attraverso i progetti, le pubblicazioni sulle maggiori testate del settore, e i contatti con le personalità più influenti della cultura italiana ed europea. Ognuno di essi, pur proseguendo per la propria strada, manifestava l'appartenenza al gruppo. Libera, attraverso una polemica sul Razionalismo, condotta dalle pagine della «Rassegna Italiana» con Piacentini, tentava di aprire un dialogo con il potente avversario, ritenendolo una figura importante per l'apertura di scenari professionali nella capitale. Ma gli altri membri di Milano e Como, avvertirono l'ambiguità di questo tentativo che metteva in pericolo le posizioni intransigenti ed europeiste professate dal gruppo.

In questo clima instabile, nel maggio 1930, nella IV Triennale di Monza, venne realizzata all'interno del parco, l'unica opera collettiva del gruppo: la Casa Elettrica²¹ progettata da Figini e Pollini, con l'arredamento studiato da Libera e Frette: «La costruzione, una grande parete orizzontale interamente vetrata, “cosicché attraverso la luce ed i riflessi dei due piani di vetro, vengono a far parete della stanza una vegetazione esotica in primo piano e in controluce, ed in secondo piano il fondale del laghetto e degli enormi alberi del parco”, teneva timidamente presente la lezione dell'Esprit Nouveau; la pianta e l'arredo dei locali, di rigorosa funzionalità, collocavano la proposta del Gruppo 7 nell'ambito della corrente razionalista europea».²² Questa architettura

rappresenta la sintesi delle ricerche del gruppo su temi quali il padiglione per le esposizioni, la villa, la casa economica in serie; ed è inoltre il manifesto di un gruppo in via di scioglimento e la prima opera del movimento razionalista italiano visibile a livello internazionale.²³

Nella IV Triennale, Libera incontrò Terragni, Bottoni e Pagano; con quest'ultimo, che era delegato del movimento razionalista a Torino e redattore di «Casabella», ebbe modo di discutere sull'organizzazione del movimento e sulla fondazione del M.I.A.R., che avvenne all'inizio del 1930. In lettera del 31 gennaio 1930 conservata nell'Archivio Libera a Roma,²⁴ spedita da Pagano all'architetto roveretano, si parla di un progetto per una mostra nazionale di architettura razionale da tenersi a Roma, Milano e Torino che avrebbe dovuto avere come catalogo un numero speciale di «Casabella»; si accenna inoltre all'eventualità di pubblicare fotografie delle peggiori opere accademiche: un'idea che sarà alla base del «Tavolo degli orrori» di P.M. Bardi. La fondazione del M.I.A.R. e la mostra itinerante nelle tre città italiane erano dunque in preparazione da un anno, ma i due eventi erano frenati dai ritardi accumulati per ragioni burocratiche e politiche.

Nel frattempo, Minnucci, Libera, Pollini e Bottoni organizzavano la partecipazione italiana al III C.I.A.M. di Bruxelles, mentre Libera, in qualità di segretario generale e membro del consiglio direttivo del M.I.A.R., preparava i documenti per rendere istituzionale l'associazione come «ente di cultura e propaganda» e il G.N.A.R.I. come «aderente al Sindacato Nazionale Fascista Architetti». Il 4 agosto 1930 Libera scriveva a Calza Bini per richiedere l'inquadramento del M.I.A.R. nel Sindacato Fascista, l'approvazione del suo regolamento e infine l'autorizzazione a organizzare la II Esposizione Italiana di Architettura Razionale. Seguirono più tardi alcuni comunicati ufficiali, stilati sempre da Libera, che annunciavano la formazione del gruppo razionalista e la mostra che si doveva tenere a Roma e in seguito alla Permanente di Milano.

La Seconda Esposizione Italiana di Architettura Razionale, organizzata dal M.I.A.R. fu allestita presso la Galleria d'Arte di Pietro Maria Bardi in via Veneto. La mostra ebbe un notevole clamore in seguito alle violente polemiche provocate dal famoso «Tavolo degli orrori», il feroce fotomontaggio di Bardi²⁵ dove, accostate ad alcuni discutibili opere del periodo umbertino, vi erano le architetture «falso-monumentali» dei maggiori esponenti del mondo accademico romano: Bazzani, Brasini, Giovannoni e Piacentini. Questo attacco sferrato all'*establishment* professionale della Capitale determinò la condanna ufficiale della mostra da parte del Sindacato Nazionale Fascista Architetti.

IL 30 marzo, vennero consegnati al Duce, intervenuto all'inaugurazione della mostra, il *Manifesto* ufficiale dei razionalisti insieme al *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, un *pamphlet* di Bardi, che suscitò ulteriori polemiche. I due documenti sono molto importanti per comprendere il corso del Razionalismo italiano. Nello scritto di presentazione del M.I.A.R., che nell'aprile dello stesso anno apparve su «La Casa Bella», si affermava: «È soprattutto doveroso riconoscere come si accentua sempre più la tendenza ad esaltare quel carattere di latinità, che ha permesso a questa architettura di definirsi come “mediterranea”». ²⁶ Veniva apertamente dichiarata l'appartenenza mediterranea della nuova architettura, insieme alla sua «latinità», e i due termini erano ormai accomunati dagli stessi significati. Anche nel libello di Bardi *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, pubblicato nella collana «Polemiche», diretta da Giuseppe Bottai e Gherardo Casini, nelle edizioni di «Critica Fascista», veniva esplicitato questo legame con la tradizione. Il testo, dalle molteplici e complesse sfaccettature, aveva vari livelli di lettura: era la ricostruzione delle vicende dell'architettura moderna in Italia, ma anche a un atto di accusa contro «gli architetti ancora imperanti, tarati da una testarda e quanto mai assurda visione del cosiddetto monumentale»,²⁷ alludendo naturalmente agli accademici romani, e in particolare a Piacentini, che all'epoca erano i beneficiari dei maggiori incarichi professionali. Ma lo scritto rappresentava soprattutto il sostegno critico alla causa del Razionalismo italiano, del quale Bardi ricostruiva il percorso, identificando il movimento con la «contemporaneità» in architettura e difendendolo dalle accuse di «esterofilia» provenienti dalle frange intellettuali conservatrici. Lo scopo implicito del *Rapporto*, all'interno di una visione politica nella quale all'architettura era assegnato il compito superiore di «Arte di Stato», era la richiesta al Regime di riconoscere il Razionalismo come l'unico

movimento italiano d'avanguardia in grado di dare vita a un'autentica «architettura fascista», dato che il Futurismo, dopo l'apporto originale di Sant'Elia, poteva considerarsi ormai esaurito. E le credenziali esibite per questo compito erano per Bardi le radici italiane e romane della nuova architettura razionale:

Va detto che quella tendenza d'architettura che prende il nome di razionale ha radici nostrane, anzi romane: il Colosseo e la Torre delle Milizie [...] sono edifici razionali. Per noi è razionale tutto ciò che è veramente contemporaneo. È più vicina all'architettura romana la casa degli uffici di Torino di Pagano e Levi, che qualsiasi altro caseggiato eretto in Italia da un secolo a questa parte, in periodo culturalista. [...]

Gli architetti cosiddetti razionalisti sono dei tradizionalisti. Studiosi di quanto ha realizzato ed escogitato lo straniero, durante la nostra vacanza architettonica, che data dal Piermarini o poco più avanti, è logico che innestino certi tentativi specialmente tecnici sul già conquistato: le partite in arte, fra i popoli, sono sempre e cordialmente aperte, e l'Italia sembra che abbia tali crediti, da permettersi di riscuotere qualche soldarello.²⁸

In seguito alla condanna della mostra da parte del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, si costituì il R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani) che raccolse la parte scissionista dei giovani razionalisti, al quale aderirono anche Rava e Larco, staccatisi dal Gruppo 7, e che non erano iscritti al M.I.A.R. Libera fu costretto a sciogliere il movimento,²⁹ mentre il Razionalismo italiano si avviava verso la sua fase involutiva. La mostra romana, agli inizi di giugno 1931, ebbe una seconda edizione milanese, ma il fronte dell'avanguardia non era più compatto come poteva apparire agli inizi; si verificarono le prime spaccature ideologiche, alle quali si unirono i dissapori personali tra i singoli protagonisti, come testimoniava la polemica di Pagano con Terragni.

Il dibattito continuerà sulle riviste di punta dell'epoca: «Casabella», diretta da Pagano, che nel 1935 avrà Persico come condirettore e «Quadrante» fondata nel 1933 da Massimo Bontempelli e P.M. Bardi.³⁰ mentre la battaglia per il Razionalismo sarà condotta in maniera individuale da chi si riconosceva nel movimento attraverso gli scritti, la partecipazioni ai grandi concorsi per le maggiori architetture del Regime e la realizzazione di architetture.

2. Lo «spirito mediterraneo» dell'architettura razionale

Nel 1932 Erich Mendelsohn, invitato da Piacentini a fornire un contributo teorico da pubblicare su «Architettura», scrisse un testo intitolato *Il bacino mediterraneo e la nuova architettura* dove era contenuta la significativa affermazione: «Patria di tutti noi, il bacino del Mediterraneo ci collega tutti coll'origine e con la fine». E Le Corbusier affermava che il suo *Voyage d'Orient* del 1911 era stato determinato da «cette invincibile attirance méditerranéenne». Il Mediterraneo in quegli anni era considerato, in quanto luogo dell'origine dell'architettura, il polo catalizzatore e la matrice della nuova architettura.

Il tema della mediterraneità³¹ nasce e si sviluppa intorno alla prima metà degli anni Trenta nell'ambito dell'avanguardia razionalista, ma attraversa l'intero dibattito architettonico dell'epoca investendo anche gli altri schieramenti culturali, anche se le sue elaborazioni più convincenti resteranno quelle maturate all'interno del Razionalismo.

La mediterraneità rappresenta un'ulteriore manifestazione di quel rapporto dialettico che i giovani razionalisti avevano istituito tra l'avanguardia e la tradizione, nello sforzo di comporre il dissidio tra la natura internazionale dell'architettura moderna e la salvaguardia dell'identità architettonica italiana.

Per gli architetti coloniali di formazione razionalista oggetto il dibattito sulla mediterraneità fu di fondamentale importanza perché permise l'ampliamento, sia sotto il profilo geografico che sotto quello culturale, della piattaforma ideologica sulla quale costruire l'identità nazionale della nuova architettura. All'inizio della loro attività, i razionalisti italiani, sull'esempio europeo, trovarono i loro riferimenti nell'architettura greca classica, di cui il Partenone costituiva la massima espressione; più tardi, anche sotto l'impulso della propaganda del Regime, che esaltava le radici romane del Fascismo, hanno guardato con occhio diverso all'eredità latina, tra i cui meriti storici vi era la diffusione della cultura greca nel bacino mediterraneo. Ma i loro modelli non furono certo le

architetture auliche e monumentali della Roma imperiale, bensì gli esempi dell'architettura minore delle coste italiane e nordafricane e delle isole greche. Per gli esponenti del Razionalismo questi edifici, oltre a contenere in modo naturale tutti i principi del Movimento Moderno, erano anche la dimostrazione dell'esistenza nel Mediterraneo di una *koinè* architettonica. E questa lingua comune non era morta ma vitale e ancora in grado di parlare agli architetti moderni. Nel tempo il *Leitmotiv* della mediterraneità raggiunse livelli di ambiguità tali da snaturarne i contenuti originari ritrovati dai razionalisti.

Il concetto oscillò tra i due poli culturali complementari della civiltà greca³² e di quella latina. Nella fase ascendente della parabola, la mediterraneità ebbe connotati "ellenici" che testimoniavano l'attrazione colta dei giovani razionalisti, modellata sulle coeve ricerche lecorbusieriane e sull'estetica purista dell'«Esprit Nouveau», per i ritmi pitagorici e le proporzioni armoniche dell'architettura greca da recuperare nell'architettura moderna. Invece nella fase declinante, essa fu intesa come supporto ideologico per le ambizioni coloniali del Fascismo nel Mediterraneo. Legata perciò a opportunità di ordine politico, la mediterraneità venne adattata al nuovo corso "imperiale" del Regime, e identificata soprattutto quale segno della civiltà romana. Ma anche in questo caso i razionalisti guardarono non all'architettura monumentale, ma a quella domestica della casa romana, esportata nelle colonie nordafricane.

Portavoce della mediterraneità in Italia fu la rivista «Quadrante», che venne fondata nel maggio 1933, cessando l'attività tre anni dopo. Intorno alla testata, diretta da Bontempelli e Bardi, si coagulò il nucleo dei giovani architetti milanesi che non era stato cooptato da «Casabella»: G. Pollini, L. Figini, G.L. Banfi, E. Peressutti, E.N. Rogers, e tra i suoi collaboratori potevano annoverarsi nomi prestigiosi quali Gropius, Le Corbusier, Giedion e altri intellettuali europei. «Quadrante» aveva affinità di vedute con la rivista francese «Prélude», «un veicolo di intelligenza latina», sulle cui pagine scriveva Hubert Lagardelle e che aveva Le Corbusier nel comitato di redazione. Quest'ultimo dalle sue pagine teorizzò i cosiddetti «assi climatici»,³³ ossia linee ideali di collegamento tra paesi europei e africani, aventi in comune il clima, la cultura e l'economia. Attraverso caratteristiche simili, i paesi appartenenti a questi "meridiani" potevano istituire alleanze che avrebbero modificato la struttura geopolitica dell'Europa e dell'Africa creando un nuovo ordine mondiale: tra queste era ipotizzata una «Federazione Mediterranea» imperniata sull'asse Parigi-Roma-Algeri-Niger, che vedeva riunite la Francia, l'Italia, la Spagna e l'Africa del Nord. Questa divisione dell'Europa sarà bersagliata ironicamente da Persico nel famoso scritto *Punto e da capo per l'architettura*, uscito nel novembre 1934 su «Domus», ma al di là degli scenari politici utopistici, gli «assi climatici» di Le Corbusier volevano solamente affermare che nel bacino mediterraneo vi era una sostanziale unità culturale e quindi anche architettonica.

Su «Quadrante» furono ospitati vari scritti ideologicamente vicini al Purismo, ovvero protesi idealmente verso la classicità ellenica. Nel primo numero venne pubblicato *Un programma d'architettura*, firmato da 11 giovani architetti: P. Bottoni, M. Cereghini, L. Figini, G. Frette, E.A. Griffini, P. Lingeri, G. Pollini, G.L. Banfi, L. Belgioioso, E. Peressutti, E.N. Rogers, nel quale gli autori dichiaravano l'appartenenza a una linea culturale definita «*tendenza nella tendenza*». In questa sorta di manifesto erano fissati nove punti, dei quali il sesto aveva una diretta attinenza con la mediterraneità:

6) Precisazione dei caratteri della tendenza razionalista italiana. Affermazione di «classicismo» e di «mediterraneità» - intesi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore -, in contrasto col «nordismo», col «barocchismo» o coll'«arbitrio romantico» di una parte della nuova architettura europea.³⁴

Il classicismo e la mediterraneità sono dunque i motivi ispiratori dell'agire dei giovani architetti, anche se non era immediatamente chiaro in quale modo sarebbe avvenuto il recupero di questo «spirito» all'interno della nuova architettura. Ma a dimostrazione di questi intenti, due firmatari del programma, Figini e Pollini, realizzavano un esempio di architettura mediterranea moderna, con gli spazi organizzati intorno a un cortile. Si trattava della «Villa-studio per un artista» progettata per la «Mostra dell'abitazione», allestita nell'ambito della V Triennale di Milano del 1933. La relazione

del progetto appare quanto mai indicativa dello spostamento dell'architettura razionale italiana per verso l'ambito «mediterraneo» e «latino»:

A tre anni di distanza dalla «Casa elettrica» (Triennale 1930-VIII) la «Villa-studio per un artista» presenta oggi con maggiore evidenza quei caratteri di evoluzione e differenziazione, nel senso latino e mediterraneo, che distinguono attualmente una parte dell'architettura nuova.

Influssi e ricorsi di una civiltà mediterranea a tale differenziazione hanno contribuito; un contrasto Nord-Sud si va sempre più accentuando in seno alla moderna architettura europea. (All'estero le opere di Mies van der Rohe e l'ultimo Corbusier ne portano le tracce inconfondibili).

Logicamente, istintivamente, i popoli latini, la giovane architettura italiana soprattutto, puntano su questa differenziazione classica, solare, antinord, del razionalismo. Differenziazione che tende sempre più a sottomettere il funzionalismo della materia al funzionalismo dello spirito, a dotarlo di norme e di ritmi classici (una rinata classicità spirituale influenza oggi l'Europa e il mondo, dalla politica alle arti), a determinare una «*tendenza nella tendenza*». Funzionalismo classico. Che è infinitamente diverso, antitetico anzi, al classicismo accademico rifatto attuale da contaminazioni formalistico-razionali.³⁵

Nello scritto era evidente la volontà di staccarsi dal Razionalismo d'Oltralpe, orientandosi verso il Razionalismo mediterraneo, proprio dei popoli latini, e profondamente diverso da quello degli architetti nordici,³⁶ che era alimentato dalla nuova «classicità spirituale» la cui influenza stava investendo anche l'Europa. Ma questa categoria estetica, che gli autori non intendevano confondere né con il classicismo accademico né con un razionalismo formalistico e di maniera portava alla formazione di «Funzionalismo classico», ossia una tendenza nella quale i principi del Movimento Moderni erano investiti da un'aspirazione ideale alla cultura greca, come rivelavano i termini «ritmi» e «norme», adoperati nel testo.

Sul numero di settembre della stessa rivista, Pollini in due brevi *Corsivi* puntualizzava in forma sintetica le convinzioni espresse in precedenza dal collega. Nel primo di essi si accennava alla necessità, da parte degli architetti italiani, di una «revisione» di alcuni elementi del Razionalismo importato dal nord. Tale operazione sarebbe risultata anche estremamente positiva per il rinnovamento dell'architettura moderna europea, le cui ricerche all'epoca versavano in un periodo di stagnazione.

L'autore entrava poi nel merito di un dato che acquisterà un grande rilievo per gli architetti razionalisti che opereranno nelle colonie, ossia l'importanza dei dati climatici nel determinare sia le funzioni che la configurazione esterna della casa. Ma nel testo, si faceva riferimento anche all'edilizia spontanea delle coste del Mediterraneo, nella quale erano visibili appropriate soluzioni compositive:

Italia, Barcellona, Algeri, Atene: qui l'architettura funzionale è alle prime realizzazioni.

Sapranno i popoli del Mediterraneo portare, nell'immediato avvenire - e mentre la Germania subisce un periodo di arresto - un ulteriore contributo allo sviluppo dell'architettura europea?

Una revisione di alcuni elementi nordici del razionalismo è per noi necessaria.

Il clima modifica le funzioni e le forme della parete esterna. (Noi sentiamo che gli emozionanti rapporti di pieno e di vuoto di certe case rustiche del mezzogiorno sono esatti; i popoli del litorale mediterraneo - forse anche per la loro povertà - ebbero sempre il senso della precisione essenziale).

La diversa funzione e forma della parete esterna porta come conseguenza a una revisione degli schemi planimetrici. (In questo senso un campo vastissimo di ricerche ci è aperto).

Queste possono essere delle considerazioni di fatto. Si tratta ora di arrivare nel piano dello spirito.³⁷

Nel *Corsivo* seguente, Pollini si soffermava sullo spazio interno aperto, sia esso cortile o giardino, quale elemento che ha caratterizzato la casa mediterranea attraverso le varie epoche e culture. Esso costituiva il cuore dell'abitazione, rimasto immutato nei secoli, il cui senso spaziale si trova racchiuso nelle antiche civiltà di Creta e di Micene. Ma lo «spirito» di questo luogo della casa è ancora talmente vitale da condizionare, quale elemento di identità, l'evoluzione futura dell'architettura moderna:

Nell'architettura fiorita sulle rive del Mediterraneo a traverso i secoli, dalla casa di Pompei ai «patii» spagnoli, dall'architettura araba alla Ca' d'Oro ai loggiati e ninfei del Rinascimento, appare - elemento caratteristico - la zona ombreggiata e a giardino nell'interno della casa: zona aperta o in senso orizzontale, verso l'esterno, o in senso verticale, verso il cielo.

Tale concetto - inventato dalle antichissime civiltà di Creta e di Micene per i palazzi dei loro re leggendari - potrà sopravvivere «come spirito» e contare quale elemento differenziatore negli sviluppi dell'architettura funzionale.³⁸

Richiamandosi a questo scritto, l'anno seguente Figini ritornava sull'argomento mediterraneo con un articolo che commentava alcune fotografie aeree di case libiche, riprodotte nella rivista, dove spiccavano due didascalie che testimoniavano l'approccio tipicamente razionalista alle costruzioni indigene. Nella prima di esse era scritto: «Architettura mediterranea: linea retta, quadrato, rettangolo (Libia)». Caratteristica fondamentale di queste case, come di tutte quelle dell'area mediterranea, era la loro composizione che avveniva attraverso solidi geometrici elementari, gli stessi prediletti dagli architetti moderni. La seconda didascalia invece recitava: «Architettura mediterranea: la Casa Romana rivive nelle costruzioni libiche». Viene così affermata la derivazione della casa indigena dalla *domus* latina, poiché la cultura dell'abitare era simile e imperniata sullo stesso spazio centrale: il cortile. Nel testo Figini elaborava anche una straordinaria "poetica" del cortile, sottovalutato anche dall'architettura moderna, che era visto come il luogo della casa dove per l'uomo diventava possibile un'esperienza esistenziale unica, nella quale rientravano l'attività contemplativa e l'acuta percezione del suo essere nel mondo:

Planimetrie bianche di case libiche viste dall'aereo: inattesi aspetti di classicità si rivelano ai nostri occhi stupiti, increduli come siamo dopo tanto colore, odore, folclore coloniale, dopo tanta cattiva letteratura di terra lontana. Liberata dal peso, dalla leggenda di tanto esotismo, le case dell'oasi stendono - sotto il sole a picco - forme semplici, solari, geometriche, essenziali, profili tesi, rettilinei: su tanta geometria predomina - nella sua chiusa perfezione - il quadrato. Affiorano, imprevisi, i ricorsi di una civiltà mediterranea non perduta: Capri, Amalfi, Pompei, Grecia. Spagna (cfr. corsivo 42 - G. P.).

Mura bianche, calcinate - scatole di cartone chiuse, le case, coperchi rovesciati, i recinti - «montate» su inverosimili paesaggi topografici costellati d'asterischi di palme - una ne cade sempre nello spazio deserto di un cortile quadrato.

Sul fondo del cortile - «hortus seclusus» libico - ogni uomo può dominare dal sotto in su la sua parte di cielo: irreali linee divisorie di pentolini, potrebbero segnare, a distanza infinita, attorno allo zenit, i limiti della colonna d'aria che spetta ad ogni casa (giardino d'aria sospeso sulla abitazione dell'uomo, che nasce, che ama, che vive, che muore sotto alla «sua» parte di cielo, e lo ama e lo semina di desideri e di sogni, come un orto nelle quattro stagioni).

Qui la parola cortile ha perduto ogni significato comune; il «cortile-miasma», il «cortile-pozzo d'ombra» delle grandi città d'oggi non ne è che una antitesi, priva di rispondenze.

La città ci ha fatto dimenticare troppe cose: teso alla conquista di un focolare e di 4 pareti, l'uomo-cittadino non sa pensare che sopra alle 4 pareti esiste un plafone di cielo, colorato di azzurro o sparso di nuvole il giorno, planetario di tutte le stelle la notte. Ha dimenticato le leggi immutate della natura, e il monito della luce e dell'ombra, che regola il corso delle cose. Ha dimenticato anche Dio. In cambio si è costruita da sé la sua prigione inumana, di orari falsi e di luci arbitrarie, di abitudini inutili e di paradisi artificiali.

Nessuno ha pensato a conquistarsi per sé, in terra, la sua porzione di cielo: un prisma di cielo d'aria non dovrebbe mancare a nessuno: base metri quadrati x per persona, altezza l'infinito, in direzione allo zenit.

Non sappiamo più vivere, non sappiamo più «abitare», come si può «abitare» nell'oasi, o sul litorale di Grecia o di Amalfi. Ma Amalfi e la Grecia non sono «la città»: vivere «così», evadere dalla città senza uscirne?

Oggi «l'uomo di città» non «possiede» nulla. Vive in carcere e non se ne accorge, solo perché alle finestre mancano le sbarre, e la chiave di casa se la porta in tasca, con sé. Gropius, colle sue abitazioni a 10 piani, Le Corbusier, con i suoi grattacieli, risolvono il problema in parte: donano al cittadino, per una prima metà, «le gioie essenziali della vita». Il verde, il sole, l'azzurro, lungo l'asse dello sguardo, soltanto *lungo la orizzontale. Ma lungo la verticale?*

È questa soltanto poesia pura? O è necessità di poesia, o non forse, addirittura, necessità assoluta dello spirito, necessità umana più forte di quella del pane di ogni giorno?

Di tale carattere di necessità nasce forse uno dei più complessi problemi della architettura d'oggi. Risolto nei secoli dall'architettura mediterranea per i paesi, le oasi, i litorali; i soli «quartieri-giardino» sono in grado attualmente una soluzione, dentro alla città. Ma al vantaggio dei pochi fanno corrispondere lo scapito dei più.

Forse oggi ne siamo ancora lontani, forse anche i primi tentativi ne sono già in atto: certo soltanto una soluzione *integrale* del problema potrà dare ad ogni uomo-cittadino il suo prisma di cielo - che ancora gli è tolto - di tanto x tanto x infinito.³⁹

Sempre sulle stesse pagine, all'inizio del 1935 appariva lo scritto *Architettura mediterranea* di Enrico Peressutti come ulteriore contributo al tema portato da uno degli undici firmatari del programma di architettura di «Quadrante». Anche qui sono descritte con accenti lirici le caratteristiche dell'architettura mediterranea, a partire dall'esempio di una casa di Biskra, in Algeria, ma presenti anche nelle abitazioni libiche e di Capri. In tutte predominava una geometria "parlante" visibile nell'uso del quadrato, del rettangolo e nei solidi puri, mentre sulle loro pareti intonacate e dipinte di bianco i pieni e i vuoti erano bilanciati secondo proporzioni armoniche:

Il sole di Biskra scolpisce nell'aria serena ritmi e ritmi: un rettangolo bianco, due finestre piccole, l'ombra di una trave sulla parete. Più giù, un'ombra ancora, suggellata da una rigida verticale, ha trovato rifugio in un altro rettangolo, scuro e fresco.

Fuori, del rettangolo bianco intonacato con semplicità, traspare una gioia di vivere, un entusiasmo sereno e spontaneo.

A destra e a sinistra, architetture di pareti bianche, rettangole o quadrate, orizzontali o verticali; architettura di vuoti e pieni, di colore e forme, di geometria e proporzioni.

Lontano, qualche palma, un'oasi, l'orizzonte.

Geometria che parla, architettura che dalle sue pareti lascia trasparire una vita, un canto. Ecco le caratteristiche dell'architettura mediterranea, dello spirito mediterraneo; di quello spirito che ha innalzato le piramidi a sfida del tempo; che ha composto una sinfonia dell'acropoli, o il ritmo di un acquedotto; amalgamando alle linee umane i colori e le linee della natura.

Eccole tutte ritrovate nella casa di Biskra, nelle case libiche, nelle case di Capri. Ecco un'eredità che ignoriamo o vogliamo ignorare troppo spesso noi italiani, un patrimonio che abbiamo custodito in un archivio qualunque, e del quale ce ne siamo dimenticati come di un certificato che abbia solo valore di storia.

Un patrimonio che scoperto dai Gropius, dai Le Corbusier, dai Mies van der Rohe è stato camuffato come una novità di sorgente nordica, come un'invenzione del secolo ventesimo.

E molti hanno creduto. E moltissimi hanno preso quel camuffamento per una vera novità, per una nuova legge solare. Senza accorgersi che a quella novità mancava la vita, mancava la parola, mancava il canto del mediterraneo.⁴⁰

In queste semplici case, per l'autore, si ritrovava lo stesso «spirito mediterraneo» che aveva creato l'Acropoli o un acquedotto romano. Identiche leggi geometriche e uguale senso delle proporzioni avevano determinato nei luoghi più vari configurazioni simili riconducibili a una sostanziale unità.

Nel loro complesso tali abitazioni costituivano un immenso patrimonio, ignorato dagli architetti italiani, ma riscoperto dai maggiori architetti europei, che avevano appreso la "lezione" mediterranea, spacciandola come un'invenzione del Novecento, alla quale però mancava l'autenticità dell'ispirazione originaria.

La mediterraneità diventava così una qualifica funzionale a distinguere la nuova architettura italiana da quella europea. Ma il termine fu soggetto a molteplici interpretazioni e nel dibattito italiano si prestò a connotare, in maniera indifferente, anche architetture completamente diverse da quelle razionaliste. Non a un caso tutti gli architetti coloniali professarono l'appartenenza all'ambito mediterraneo.

In questo panorama, una voce critica discordante fu quella di Edoardo Persico che nel 1933, in un articolo intitolato *Gli architetti italiani*, uscito sull'«Italia Letteraria», illustrando la situazione architettonica nazionale così come emergeva dalla V Triennale di Milano, considerava il Razionalismo nostrano un movimento che, costruito su fragili fondamenta teoriche, era ormai da ritenere morto:

La verità è che il «razionalismo italiano» non è nato da nessuna esigenza profonda ma da posizioni dilettesche, come l'europismo da salotto del «Gruppo 7», o da pretesti pratici da cui è escluso qualunque motivo di interiorità etica. Per questo, ai «razionalisti» italiani può essere validamente rimproverata la mancanza di stile: la polemica ha creato soltanto aspirazioni confuse, come quella della «contemporaneità», e della «moralità», senza nessuna aderenza a problemi reali, e senza nessun vero contenuto. [...] L'ostacolo maggiore ad un'affermazione integrale del «razionalismo» in Italia è consistito nella incapacità dei suoi teorici a porre rigorosamente il problema dell'antitesi fra il gusto nazionale e il gusto europeo.⁴¹

Persico imputava ai giovani razionalisti, e in particolare al Gruppo 7, la mancanza di salde basi etiche, l'uso di una polemica sterile e una superficialità nell'azione, difetti che non avevano portato alla creazione di uno stile. Nello stesso tempo individuava il principale ostacolo all'affermazione del movimento nel dissidio irrisolto tra le posizioni europeiste della nuova architettura e la ricerca di un'architettura nazionale.

Nell'analizzare i vari edifici realizzati nel Parco della Triennale, l'autore si soffermava sulla «Villa-studio per un artista» di Figini e Pollini, rilevandone come i caratteri di mediterraneità dichiarati fossero occasionali e pretestuosi; poi attaccava il *Programma di architettura* pubblicato su «Quadrante», evidenziando la discrepanza tra i punti enunciati e l'edificio realizzato. Non veniva risparmiata nemmeno la «Casa per le vacanze di un artista sul lago» del gruppo degli architetti comaschi capeggiati da Terragni, dove la mediterraneità era solo presunta:

Rispetto alla «Casa Elettrica» (alla IV Esposizione di Monza) e agli stabilimenti De Angeli-Frua, questa «Villa-studio per un artista» di Figini e Pollini è un passo indietro. I muri di recinzione, che hanno lo stesso valore occasionale delle cupole di asfalto nelle chiese rustiche del Mezzogiorno, sono appena un pretesto perché si possa parlare di «mediterraneità» a proposito di questa costruzione. [...] Non discuteremo, qui, questi oscuri concetti, né pretendiamo qui di giudicare l'opera d'arte dai presupposti teorici dell'autore; ma dobbiamo denunciare, per la «moralità» che sta tanto a cuore ai «razionalisti», la contraddizione del programma con lo stile della «Villa-studio», in cui gli schemi di Le Corbusier nella Villa Savoye, e di Van der Rohe, nel Padiglione della Germania alla mostra di Barcellona o nella casa Tugendhat a Brunn, riescono talvolta a combinarsi in belle apparenze formali, e talvolta, come nel giardino, mal si compongono per la frammentarietà della ispirazione. [...] Quest'opera, per la preoccupazione degli autori di restar fedeli ad una ipotetica «mediterraneità» dello stile, si è risolta in un giuoco arido di pieni e di vuoti senza raggiungere l'«armonia plastica» che se ne ripromettevano i costruttori.⁴²

L'anno successivo Persico scriveva per «Domus» un lungo articolo, che è uno dei suoi scritti più importanti, intitolato *Punto e da capo per l'architettura* e introdotto da Gio Ponti. Il saggio aveva una struttura complessa e articolata poiché l'autore tentava un bilancio generale dell'architettura in Italia, la cui amara conclusione era il «tradimento dei chierici» perpetrato, a suo avviso, dai razionalisti italiani.

Nel testo era ripresa la polemica contro il concetto di mediterraneità, che non solo appariva sprovvisto di basi teoriche, ma anzi risultava essere un fattore negativo fin dall'apparizione del Razionalismo. Persico poi commentava alcuni articoli scritti da C.E. Rava, uno dei membri fondatori del Gruppo 7, apparsi nel 1931 su «Domus», dove erano messi a confronto gli sviluppi del Razionalismo italiano rispetto al movimento europeo, e in particolare quello intitolato *Spirito latino* nel quale, secondo Rava, le tracce della mediterraneità si ritrovavano perfino in alcune opere di architetti americani quali il Sanatorio di Griffith Park di Richard J. Neutra. Il critico napoletano contestava tale lettura, affermando invece che l'opera era ispirata al linguaggio di Gropius, e stigmatizza il percorso di Rava che, partito dall'europeismo propugnato nei primi articoli del 1926, «aveva, evidentemente, ceduto, nel '30, alle esigenze politiche della “mediterraneità”»,⁴³ richiedendo alla fine della sua rubrica di «Domus» un'architettura coloniale moderna. La «conversione» di Rava per Persico era emblematica dei nuovi rapporti che si erano istituiti tra l'architettura e la politica, rovesciando i termini del dibattito. Infine, ancora una volta, veniva dichiarato l'inconcludenza del *Programma d'architettura* firmato dagli undici architetti milanesi:

Naturalmente, tutte le «affermazioni» e le «precisazioni» di cui parla il programma non hanno avuto nessun sviluppo teorico; anzi gli stessi autori si sono affrettati a smentirsi senza mettere l'indugio di una riga. Il paragrafo 6 del programma è quello citato della mediterraneità; il paragrafo 7 dice così: «Opposizione alle tendenze straniere di compromesso, appoggio delle tendenze più integralmente razionaliste - Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe». Appoggio delle tendenze più integralmente razionaliste? Ma Le Corbusier, anche dopo le disavventure russe e le piaggerie sul fascismo, è sempre il teorico della «machine à habiter»; e Gropius l'autore di quella «Internationale Architektur», che è la documentazione più scoperta del gusto nuovo. Allora, «mediterraneità» e Gropius? Questo è veramente un compromesso.⁴⁴

Persico rilevava negli assunti teorici dei giovani architetti d'avanguardia profonde contraddizioni, con «l'equivoco della "mediterraneità"» che attraversava tutta l'evoluzione del Razionalismo italiano, accompagnato dall'ambiguo «retaggio romano», evocato nello scritto di presentazione della Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale. Agli occhi del critico, la mediterraneità e la romanità, lungi dall'essere elaborazioni teoriche autentiche erano solo concetti astratti strumentalizzati per fini politici: «[...] ma, qui, si vuole stabilire che l'interesse per i concetti più gratuiti è stato una delle cause, oltre che dell'inconsistenza della polemica, dei mediocri risultati estetici forniti dal razionalismo italiano, che ha cercato in una lunga serie di idee all'infuori dell'arte una giustificazione essenzialmente pratica».⁴⁵ L'autore però riscontrava anche in Europa la presenza di forze culturali conservatrici, volte a ritardare l'affermazione dell'architettura moderna, accennando alla rivista francese «Prélude», dove Le Corbusier aveva esposto la «bella pensata dei "climats" e delle "cultures"», ovvero gli «assi climatici» e la divisione dell'Europa in quattro Federazioni.

Nelle pagine successive, Persico ricostruiva il quadro dell'architettura italiana dal *Manifesto* di Sant'Elia fino alle ultime tendenze corporative, dove si era consumata la parabola del Razionalismo. Nella prima mostra del 1928 era ancora presente il legame con l'architettura europea, confermato nella seconda del 1931, anche se qui «le opere meno vive sono proprio quelle che pretendono a una "mediterraneità" di maniera»,⁴⁶ mentre «Il testo del catalogo si affrettava, poi, a rinnegare il termine "razionalismo", e reclamava l'intervento dello Stato».⁴⁷ Riferendosi poi alla *Petizione a Mussolini per l'architettura* di Bardi, e alla formula «Architettura arte di Stato» cui si appellavano gli architetti, Persico scriveva: «Con questa proposta gli architetti italiani rinnegavano per sempre i motivi fondamentali del "razionalismo", e ne legavano la fortuna agli espedienti della lotta politica».⁴⁸ In sostanza il movimento d'avanguardia italiano era accusato di aver abbandonato gli ideali europei dell'architettura moderna, che erano molto forti agli esordi:

La preveggenza di un'architettura italiana legata alle sorti del movimento europeo resta anche oggi il maggior vanto di questo primo «razionalismo». Il suo punto cruciale è consistito nel non saper risolvere questa aspirazione sentimentale in un atto di coscienza: cioè, in istile. Per questo, in pochi anni, quanti ne passano dal '28 ad oggi, gli inviti e le seduzioni dell'«arte sociale» condurranno architetti e polemisti alla «mediterraneità» degli ultimi bandi, costringendoli ad accomunarsi teoricamente con gli avversari più paradossali dello spirito nuovo.⁴⁹

I razionalisti italiani avevano compreso solo in superficie i valori dell'architettura moderna propagandati dagli architetti tedeschi e da Le Corbusier, adottandone solo i formalismi esteriori. E questo fenomeno era visibile nell'evoluzione del movimento che dall'europismo iniziale era passato alle teorizzazioni sulla mediterraneità e sulla romanità, che nascondevano calcoli di tipo politico, fino alle ultime dichiarazioni in favore di un'«architettura corporativa»:

In Italia non si sono intesi, né forse si potevano intendere, questi valori. Dell'architettura tedesca, od anche di Le Corbusier, si è accettato soltanto il formalismo polemico; per cui la tesi «razionalista» si risolve sempre in una mera reazione all'indifferenza degli avversari. Il «razionalismo» italiano è necessariamente refrattario all'impeto delle tendenze europee, perché in esso non è mai stata una fede. Così, dall'europismo del primo «razionalismo», si è passati, con fredda intelligenza delle situazioni pratiche, alla «romanità» ed alla «mediterraneità», fino all'ultimo proclama dell'architettura corporativa.⁵⁰

Il giudizio conclusivo di Persico sul Razionalismo italiano era fondamentalmente pessimistico. I giovani architetti, allontanandosi dalle grandi aspirazioni del movimento europeo, si erano orientati verso ricerche di tipo individuale, che li aveva condotti all'isolamento e a ignorare la realtà autentica del momento storico:

La storia del razionalismo italiano è quella di una esasperazione sentimentale: incoscienza del sentimento che la metteva sullo stesso piano dell'architettura tedesca, o della russa, si è esaurita in una ricerca disperatamente romantica. I razionalisti italiani sono, così, degli antistorici: inconsapevoli dell'unica realtà necessaria alla loro conquista.⁵¹

In questo scritto lucido e inflessibile Persico negava l'esistenza di una mediterraneità nell'architettura moderna. Bisogna però riconoscere che il concetto era entrato in una fase di involuzione che ne permetteva l'abuso attraverso l'attribuzione di numerosi significati. Ma, al di là di tutte le ambigue componenti, la mediterraneità ha rappresentato un indubbio valore culturale perché ha individuato l'esistenza di un linguaggio architettonico esteso in un ambito geografico vastissimo, e perché ha costituito un riferimento teorico importante per gli architetti italiani operanti in Libia e nel Dodecaneso che, nell'elaborazione di una nuova architettura coloniale, faranno costantemente riferimento a questo patrimonio comune.

3. La rivalutazione dell'architettura spontanea

Uno dei risultati più importanti che derivò dal dibattito sulla mediterraneità fu il riconoscimento del valore, da parte degli architetti italiani, dell'edilizia spontanea dell'Italia meridionale e, più tardi, di quella delle isole greche e delle coste nordafricane. La valorizzazione di questo ingente patrimonio era però già stata avviata soprattutto per opera della cultura architettonica d'Oltralpe, e in particolare di quella tedesca.⁵² È grazie all'esperienza del *Grand Tour* che il viaggiatore europeo, alla ricerca delle vestigia architettoniche della classicità, dai resti di Ercolano e Pompei ai templi della Magna Grecia, veniva in contatto, anche se in maniera ancora marginale, con gli esempi dell'"architettura minore". Varie erano le ragioni dell'interesse verso queste costruzioni: esse rispondevano perfettamente ai canoni estetici del pittoresco, di gran voga all'epoca, rientravano nel recupero romantico della cultura popolare e infine, presso gli architetti, erano ritenute depositarie della verità costruttiva, e quindi della necessità, nonché di forme di vita autentiche e incontaminate.

Tra i primi architetti europei a scoprire il fascino delle architetture spontanee, va annoverato Karl Friedrich Schinkel che, durante la sua *Reise nach Italien* del 1803-1804,⁵³ si sforzò, attraverso il disegno, di comprendere le motivazioni funzionali, la complessità della loro configurazione volumetrica e il segreto della fusione con l'ambiente naturale.

In seguito anche altri architetti nordici cercheranno ispirazione nelle case spontanee dell'Italia meridionale. Tra di essi va ricordato Joseph Maria Olbrich che nel suo viaggio del 1894 eseguì numerosi disegni di architetture locali. Nella sua sosta in Campania scrisse con entusiasmo all'amico Josef Hoffmann delle bellezze viste, spronando quest'ultimo a percorrere lo stesso itinerario a partire dall'autunno del 1895. L'architetto austriaco, oltre che dai siti archeologici, rimase attratto dall'edilizia spontanea della costa campana e in particolare da quella di Capri.⁵⁴ Al ritorno in Austria, le sue architetture tenderanno alla semplicità spaziale e alla purezza volumetrica delle case viste sull'isola e descritte nell'articolo *Architektonische von der Insel Capri* pubblicato nel 1897 sulla rivista «Der Architekt». Qui sono elencati gli elementi tipici presenti nell'architettura mediterranea: i muri di una bianchezza abbagliante, forati da piccole aperture per filtrare e dosare la quantità di luce, le coperture a cupola o con la volta a botte, i cortili, i pergolati, le scale esterne; e ognuno di questi apparteneva a una composizione che, pur nella varietà dimensionale dei volumi e nella complessità della loro aggregazione, presentava un aspetto unitario:

La vivace idea architettonica si esprime armoniosamente nella sua assoluta semplicità, libera da artificiose sovrastrutture e da decorazioni di cattivo gusto. È una semplicità che, nell'afoso paesaggio, arreca sollievo all'animo e parla una lingua chiara e comprensibile per chiunque.

Abbaglianti muri bianchi, con finestre piccole e basse, a proteggere dalla luce eccessiva, racchiudono la stanza (quasi sempre una soltanto), coperta da una cupola non alta oppure da una volta a botte. Un'ampia scala esterna con un pianerottolo e un pergolato di viti conduce a questa attraverso il cortile. E tutt'intorno, in un pittoresco raggruppamento che offre molte pause d'ombra, si dispongono ambienti grandi e piccoli, realizzando sempre una costruzione unitaria e conclusa, che risalta netta, nel suo luminoso candore e nella semplice sagoma, sullo sfondo azzurro del cielo e su quello scuro della montagna.⁵⁵

Per rimanere in ambito mitteleuropeo, anche un altro maestro del Movimento Moderno, Adolf Loos, discepolo ideale di Schinkel per sua stessa ammissione, venne colpito dalla schiettezza e dalla semplicità delle abitazioni spontanee del Mediterraneo. L'architetto austriaco venne in Italia diverse

volte, a partire dal 1906, e in molti suoi progetti si riscontra un'influenza diretta di queste architetture, visibile in modo particolare nella villa progettata per l'attore austriaco Alexander Moissi al Lido di Venezia nel 1923. Come si può desumere dal plastico, la villa a tutti gli effetti è la reinterpretazione di una casa spontanea mediterranea⁵⁶ con l'uso di alcuni suoi elementi, nella cui progettazione sono stati attentamente rispettati sia i dati climatici che quelli paesaggistici. La villa venne concepita come un volume elementare con le superfici trattate a intonaco e tinteggiate di bianco. Il cuore della sua composizione era il terrazzo-solarium dal quale, attraverso la scala scoperta, si accedeva alle zone di soggiorno situate ai vari livelli. La sua esposizione era stata attentamente studiata: il terrazzo, dove spiccava un pergolato sostenuto da pilastri quadrati, era orientato secondo l'angolo sud-ovest, verso la laguna, in direzione del sorgere del sole; esso era «[...] il vero e proprio perno della casa, ed anche l'elemento compositivo più chiaramente interpretabile come un derivato del modello abitativo mediterraneo. Come l'atrio dell'antica Domus italica, il terrazzo dà accesso diretto ai locali destinati al soggiorno ed al riposo».⁵⁷

La disposizione delle facciate garantiva durante il giorno la fruizione ottimale della luce solare, che era regolata anche dalle differenti forme e dimensioni delle aperture. Le più importanti si aprivano sulle facciate est e ovest, per captarne la luce mattutina e quella pomeridiana. Nel muro occidentale erano ricavate finestre regolari disposte in doppia fila, mentre su quello orientale, che affacciava sul mare, si trovavano dei balconi; secondo lo stesso punto cardinale si apriva anche il terrazzo. La parete meridionale, dove si appoggiava la scala esterna, era quasi priva di finestre perché di giorno il sole vi batteva in misura maggiore; piccole aperture sulla facciata settentrionale garantivano invece l'aerazione che si veniva a creare per la diversa temperatura presente sulle due facciate opposte.

Nell'interno di Villa Moissi, l'autore aveva adottato il *Raumplan* con una calibrata articolazione degli spazi. I due piani sotto il soggiorno ospitavano, a quote differenti, la zona notte padronale e quella riservata agli ospiti, dotate di ingegnose soluzioni per aerare e illuminare gli ambienti bui, come la stretta finestra orizzontale del bagno aperta sulla parete a est, o il lucernario ricavato nel pavimento del terrazzo per fornire la luce al corridoio della foresteria.

La cultura architettonica nordeuropea, e tedesca in particolare, guardava dunque a queste architetture come *exempla* e fonti di inesauribile ispirazione. Il fenomeno veniva delineato da Carlo Belli in un elzeviro in difesa dell'architettura razionale, pubblicato nel 1933 su «Quadrante», che accennava, non senza una certa dose di ironia, al paradossale destino dei razionalisti italiani accusati dai sostenitori della tradizione «di esterofilia, di nordismo, e di teutonismo» e quello parallelo dei razionalisti tedeschi, in patria «tacciati di *latinismus* e di mediterraneità», proprio perché avevano eletto a modelli queste architetture spontanee:

Dal vecchio Wagner, a Gropius, a Mendelsohn e su fino al grande Mies Van der Rohe, gli architetti tedeschi - per secolare tendenza portati verso un estetismo ellenico-mediterraneo - non hanno fatto che studiare il modo di sposare il loro sapiente «funzionalismo» con le belle e chiare forme greche, latine, iberiche e arabe, che il buon senso degli antichi costruttori ha profuso su tutti gli incantevoli litorali del *mare nostrum*. Così, come Gropius si è ispirato più volte alle meravigliose case dei pescatori di Capri, Mies Van der Rohe, inarrivabile poeta della nuova architettura, ha ricreato la casa pompeiana, senza dire degli olandesi che per primi in Europa hanno adottato lo sviluppo orizzontale.⁵⁸

La maggior parte degli architetti europei moderni, da Le Corbusier a Mies Van Der Rohe, furono dunque impressionati da queste costruzioni, nelle quali vedevano realizzati, in forma naturale e senza mediazioni intellettualistiche, i principali obiettivi perseguiti dalla nuova architettura: la funzionalità, l'assenza della decorazione, l'economia, l'uso razionale dei materiali. Nel 1928 Roberto Pane, puntualizzando la derivazione dell'architettura moderna europea dall'edilizia spontanea dell'Italia meridionale, giustificava la volontà degli architetti italiani di riattingere direttamente alle proprie fonti e non attraverso la mediazione degli stranieri:

Inoltre, se si considera che una parte della moderna architettura straniera, da noi molto apprezzata, deriva, in forme più o meno evidenti, dalla nostra architettura rustica, appare legittimo, da parte nostra, il desiderio di ricercare le nostre fonti sul nostro suolo, direttamente e non attraverso le elaborazioni d'oltralpe. [...]

Regioni quasi sconosciute al turismo, come i dintorni di Capua, di Caserta, specialmente tra Caserta e Benevento, una buona parte della penisola sorrentina e dei campi flegrei, offrono insieme di così inaspettata audacia e grandiosità da far sorgere il pensiero che la moderna architettura d'avanguardia e persino la scenografia cubista, oggi tanto in voga, non abbiano prodotto nulla di più singolare. Paragonate alle case di Procida, le pretese novità di Le Corbusier diventano una timida esercitazione di volumi, specialmente se si pensa alle messianiche parole da cui queste sono accompagnate.⁵⁹

Anche in Italia, fin dalla fine degli anni Venti,⁶⁰ si manifestarono i segni di un interesse verso l'architettura spontanea attraverso scritti di studiosi, che furono ospitati sulla rivista «Architettura e Arti Decorative», particolarmente impegnata su questo tema. Dalle pagine di questa testata, nel 1927 Giuseppe Capponi, che sarà membro del gruppo romano del M.I.A.R. e che nel 1928 parteciperà alla Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale, scriveva delle case di Ischia attribuendone il valore non al «colore locale» né ai consueti motivi pittoreschi, ma a ragioni di «attualità» più profonde:

L'interesse che deve offrire lo studio di queste forme architettoniche è un altro, ed è precisamente nel *concetto* di esse. Il sentimento che le ha ispirate può dare spunto ad una ottima parola di consiglio a quegli architetti che vogliono sentire l'epoca in cui vivono e lavorare per essa.

Le case di Ischia, concepite ed attuate in periodi così diversi dal nostro per esigenze di vita, mezzi tecnici e materiali da costruzione, stranamente ci esprimono quell'idea che è così propria della più moderna concezione dell'architettura. E questo, non perché siano forme primitive, ma anzi, perché furono perfettamente elaborate e raggiunte. L'elemento decorativo propriamente detto vi è assente o ridotto a forme schematiche, pur sempre sufficienti ed efficaci; l'effetto è raggiunto esclusivamente con il movimento delle masse, con i buoni rapporti fra vuoto e pieno, con lo slancio degli archi e col colore. Il ritmo e l'armonia sono sempre perfetti, felici le combinazioni di linee curve e di rette; sempre nuove soluzioni, ardite, imprevedute e disinvolute mantengono desto l'interesse.⁶¹

Come tutti gli architetti di formazione razionalista, l'autore trovava coincidenze tra la logica costruttiva di queste case e la concezione dell'architettura moderna. La semplicità visibile in esse era solo apparente perché costituiva il punto d'arrivo di un lungo processo di elaborazione sia funzionale che formale. Le loro qualità consistevano nella complessa disposizione delle masse, nella sobrietà della decorazione, nei rigorosi rapporti tra pieni e vuoti, nei ritmi armoniosi determinati dall'uso di linee curve e rette. Le singole abitazioni di Ischia, come anche le aggregazioni di più unità, erano, secondo l'autore, la manifestazione del senso costruttivo organico e rigoroso, della serenità e dell'aristocratica essenzialità che distinguevano il popolo italiano. In questa volontà di perseguire, attraverso le forme, i colori, la fusione con la natura, una bellezza genuina e non artefatta, era racchiuso il sentimento di una nazione:

Alcuni esempi sono veramente importanti per complessità di composizione. Ogni casa ed il modo con cui le case sono insieme raggruppate e composte, esprimono in pari tempo il concetto di un costruttivismo rigido ed organico e quel senso di lieta serenità e di semplicità signorile che costituiscono l'autentica caratteristica della nostra stirpe. La grazia ingenua delle espressioni, la ricerca semplice di bellezza nelle forme e nell'effetto cromatico, la intonazione perfetta con l'ambiente naturale sì che la casa sembra nata insieme con le rupi dell'isola e cogli arbusti dei suoi giardini, rappresentano appunto il sentimento che dà anima e vita di italianità agli schemi costruttivi. C'è in queste umili opere architettoniche un insegnamento che non dovrebbe andare perduto per quegli architetti che brancolano appresso ad un internazionalismo materialista, poiché ci dà dimostrazione piena che la razionalità nella disposizione dell'organismo e degli spazi può ben unirsi al pensiero di Arte ed alla rispondenza con gli elementi ambientali.⁶²

Le semplici case di Ischia rappresentavano, per Capponi, un insegnamento che gli architetti italiani, smarriti dietro le tendenze internazionali, dovevano recuperare. Nella loro organizzazione si ritrovava una razionalità generatrice di forme architettoniche altamente espressive e aderenti alle peculiarità dei luoghi. Inoltre, queste costruzioni, rispecchiando i caratteri più veri di un popolo, in qualche modo ne rappresentano anche l'identità.

Nel 1929 sulla stessa rivista apparve un articolo di Plinio Marconi, dove era condotto in forma analitica uno studio sulle relazioni intercorrenti tra le architetture spontanee dell'Italia meridionale e l'architettura moderna. Tra l'altro, Marconi, che fu il redattore capo prima di «Architettura e Arti Decorative» e poi di «Architettura», scrisse vari testi di presentazione di opere di architetti coloniali

e fu anche coinvolto direttamente nella progettazione all'epoca della conquista dell'Etiopia. Insieme a Ulrich, Cafiero e Guidi eseguì alcuni piani particolareggiati per Addis Abeba; con Ulrich e Bosio redasse le norme per costruire sul viale principale di Harar, ma la sua opera più nota resta il progetto del Municipio della capitale dell'Impero, elaborato nel 1938.

A parere dell'autore, le ragioni che stavano dietro tale interesse erano da ricercare nei profondi mutamenti che si erano verificati con l'avvento del Movimento Moderno:

Ci guida ad amare le architetture minori o rustiche in genere ed a trarne sotto alcuni punti di vista ed in un certo ambito naturalmente limitato, ammaestramenti per la nostra attività attuale, il fervido bisogno di rinnovamento ch'è comune all'architettura, a tutte le arti, ed in generale alla vita di noi uomini moderni: più vivo ora che nell'immediato passato.⁶³

L'aspirazione al rinnovamento presente nell'architettura moderna era fondata in primo luogo su quel fenomeno che l'autore definiva il «nuovo costruttivismo», influenzato dai progressi della tecnica, dal sorgere di nuove tipologie edilizie e dalle mutate concezioni estetiche. Attraverso di esso sarebbe avvenuto l'adeguamento dell'architettura alla vita attuale, con l'abbandono delle «passate formulazioni stilistiche». A partire da questo presupposto, le architetture spontanee del Mediterraneo, potevano costituire un modello perché, oltre a possedere il carattere di autenticità, mostravano punti di contatto con le nuove concezioni architettoniche:

[...] le architetture minime mediterranee interessano più che tutte le consimili d'altri paesi giacché, oltre i caratteri di primitività, posseggono anche degli aspetti stranamente vicini a sensibilità architettoniche attuali. [...]

L'elemento base è da ricercarsi nel nuovo bisogno di costruttività [...], cioè nella volontà di raggiungere assoluta aderenza tra la forma della fabbrica e la sua sostanza, onde ottenere dirette ispirazioni estetiche: manifestare solo organi di bellezza architettonica che abbiano un senso anche dal punto di vista distributivo e statico.⁶⁴

Il primo elemento in comune è la necessità costruttiva che determina la perfetta aderenza tra la forma di un edificio e il suo contenuto, che in questo caso è la funzione, rendendo inutile qualsiasi orpello decorativo applicato alla struttura. Questo dato si ritrova tanto nelle opere moderne, dove l'ornamento non ha più ragione di esistere, quanto nell'architettura spontanea, nella quale non compaiono elementi che non rispondano alle finalità della costruzione:

Ne consegue un senso di superfluità e di svalutazione nei riguardi d'ogni attitudine decorativa soltanto epidermica come lo stucco, l'ornato, il fregio, ecc.: apprezziamo invece sempre più il buon volume, l'ottima proporzione, la significazione poetica degli andamenti lineari, quando questi elementi siano ottenuti non già violando la razionale forma della costruzione, ma invece penetrandola e plasmandola in virtù d'un possesso totalitario. Tutta l'architettura nella costruzione e mai contro di essa; questa è la divisa della nuova sensibilità, dovesse essa costare, in un primo periodo, l'abbandono della decoratività superficiale più lenta a formarsi.

Un tale stato d'animo avvicina singolarmente la mentalità attuale a quella primitiva, giacché ogni forma naturale o rustica è dotata al massimo grado di cotesto senso di costruttività e non alberga alcunché di artefatto, di inutile, di contrario a quanto è direttamente necessario ai bisogni del costruttore.⁶⁵

Ma nelle case spontanee, oltre a essere applicato in maniera naturale questo principio basilare dell'architettura moderna, sono visibili gli stessi caratteri estetici, primo tra i quali è il «senso generale del volume», ossia l'uso di solidi geometrici elementari e la composizione per masse. Analogamente, nelle nuove opere, ispirate alle costruzioni industriali e dell'ingegneria, come i silos, le fabbriche, gli hangar, i magazzini, si riscontra la predilezione per il cubo, il parallelepipedo, il cilindro, la sfera:

[...] il mondo attuale riconduce così la nostra sensibilità architettonica alla semplicità delle concezioni volumetriche, ai solidi di valore pratico, chiuso, duraturo; il cubo, il parallelepipedo, la sfera, il cilindro: alle masse unitarie, piene, senza fratture, succinte, dotate di equilibrio e uniformità nella composizione d'insieme. Un certo senso di meccanicità, di stringatezza, di pratica chiarezza ci induce ad eliminare in tutte le fabbriche, anche non così unitarie come i loro modelli, tutto quanto è capriccioso, disordinato, frammentario e pittoresco, quanto esige l'uso di materiali superati o

finge materiali non adoperabili e trascura i più recenti ritrovati della tecnica edilizia; ed a dare invece il massimo valore a ciò che indica il volume nel modo più semplice, serio e veloce.⁶⁶

Accanto al senso plastico, espresso dalle elaborate composizioni di volumi puri, la nuova estetica richiede superfici semplici, non appesantite da motivi decorativi, pareti nude, come quelle degli edifici industriali, distinte solamente da rapporti calibrati tra pieni e vuoti, e profili lineari che vengono esaltati dall'uso di materiali come il cemento armato e il ferro:

Anche il modo di sentire le superfici ha subito radicali influssi dal contatto coll'ambiente.

Il nostro occhio ha imparato ad amare le nudità essenziali delle vaste pareti degli edifici industriali, in cui l'unico elemento di bellezza è costituito dal taglio e dalla proporzione degli spazi, dai rapporti sostanziali di luci ed ombre, di pieni e vuoti.

Il transatlantico, l'hangar, l'utensile meccanico di ferro coperto di vaste lamiere, han finito col farci piacere la tersa e glabra lucidità delle superfici integre, non aumentate da fregi o dettagli elaborati. [...]

Né infine il senso della linea e del profilo sono rimasti estranei alla crisi di formazione; la tecnica del ferro e del cemento hanno ridato valore alla rettilineità, propria, con altra proporzione, dell'architettura trilitica greca. La linea curva, emersa quale elemento di bellezza dal sapiente uso romano delle murature in pietra e mattone, va perdendo terreno nel nostro piacere, la verticalità e soprattutto l'orizzontalità risorgono. [...] Il profilo ha aumentato la sua importanza dal nuovo sintetismo volumetrico; esso è quasi tutto; deve essere sentito e studiato così accuratamente da rendere pressoché superflue ulteriori specificazioni decorative.⁶⁷

Anche nell'edilizia spontanea dell'Italia meridionale sono racchiusi gli stessi caratteri, che in qualche misura sono stati determinati dalle particolari condizioni climatiche e dai materiali usati. Infatti, scendendo dal nord della penisola verso il golfo di Napoli, le costruzioni diventano più sobrie ed essenziali, i tetti sono meno aggettanti, perché minore è l'esigenza di protezione dalla pioggia, mentre l'uso della pietra da taglio e del legno diventa più raro. A Capri e nella Penisola Sorrentina le abitazioni assumono una configurazione cubica, i tetti diventano piani, le superfici sono lisce, trattate a intonaco e tinteggiate di bianco o con colori vivaci:

[...] parecchi di questi elementi troviamo nelle architetture minime dell'Italia Meridionale, e si tratta certo di concordanze casuali favorite da speciali condizioni di clima e di materiali disponibili. Man mano che si scende dall'Italia Centrale verso il golfo di Napoli, cadono gli aspetti troppo caratteristicamente rustici e pittoreschi o le derivazioni stilistiche proprie delle fabbriche di campagna dell'Italia Centrale: i tetti aggettano sempre meno per la minor necessità di protezione delle intemperie, va scomparendo l'uso del legno in vista adoperato per mensole, loggie, porticati, ecc., e quello della pietra da taglio, le superfici si ricoprono d'un intonaco liscio dipinto di color vivo e uniforme che rende i volumi sempre più unitari, cubici, liberamente evidenti nel loro valore totale. L'eterogeneo si elimina, fintantoché in Capri e nella penisola Sorrentina il tetto scompare del tutto e vien sostituito da coperture a volta che chiudono in alto i volumi; le fabbriche diventano allora blocchi compatti e distesi, esprimenti mediante la loro forma ed il loro profilo prevalentemente orizzontale, senza ulteriori specificazioni epidermiche, la loro natura interiore.

L'omogeneità dei materiali usati per costruire sia i piedritti che gli elementi di copertura, accentua il senso di unità volumetrica complessiva che si estende anche ai dettagli strutturali secondari. Scompaiono i troppo accentuati elementi di frammento: i camini coperti di tegole sui tetti rossi, gli stipiti e le fascie alle finestre, le cornici, le mensole, tutti gli oggetti non essenziali. Viene raggiunta una piena aderenza tra forma e sostanza costruttiva, in cui ogni organo interno viene accusato esternamente con verità e con forza di composizione.⁶⁸

In queste abitazioni la coincidenza tra forma e sostanza è totale, e ogni elemento che rientra nella composizione esibisce con schiettezza la sua funzione, qualificando la verità costruttiva come uno dei cardini dell'edilizia spontanea. Da essa gli architetti, pur appartenendo al proprio tempo, possono apprendere le regole della costruzione, codificate da un'esperienza secolare. Ma tali insegnamenti non si limitano solo all'atto materiale dell'edificare, poiché investono il rapporto armonioso con l'ambiente naturale, la forza primigenia della creazione che diventa fatto poetico, la conservazione di tutti quei valori formali, legati alle origini, che appartengono al popolo italiano e contribuiscono alla propria identità:

Lo studio e l'attenta considerazione di queste fabbriche elementari ci giovano invece sotto altri punti di vista più larghi. In primo luogo possiamo assorbire da esse, rimanendo nel nostro piano di uomini attuali, quel senso di aderenza

alla costruzione che le ispira nel loro: essere nell'ambito dei nostri mezzi così costruttivi e semplici come il contadino di Capri lo è stato coi propri.

Impariamo ancora che, specie nelle piccole architetture, quando il senso del volume, delle superfici e dei profili è nettamente formulato e artisticamente potenziato, quando il colore degli impasti è ben scelto, non è necessario aggiungere membrature non esistenti per fare una cosa bella: ciò è importante ai fini delle tendenze moderne.

Amiamo la poeticità e la potenza primigenia dei processi formativi di questi semplici edifici: pensiamo che, se potessimo essere nel nostro ambiente, in proporzione alla nostra cultura, con le recenti possibilità tecniche, fecondi e fantastici così come è nella sua primitività l'uomo della terra, potremmo creare cose belle e mature, mentre invece viviamo in un periodo di preparazione: pertanto la visione di queste architetture è di conforto e sprone.

Infine possiamo assorbire da esse, al di fuori di ogni già conclusa manifestazione stilistica, il senso della forma insito nella razza, e stimoliamo in noi la facoltà evidentemente giusta, sana ed inevitabile, di rimanere aderenti alle nostre origini e conseguenti a noi stessi, mentre stiamo per procedere verso gli sviluppi futuri della nostra arte.⁶⁹

Nel testo sono delineati con chiarezza proprio i due fondamenti del processo di recupero dell'architettura spontanea da parte dei razionalisti: la verità della costruzione e il mito delle origini. Riferendosi a Rava e Piccinato, ma anche agli altri architetti del periodo G. Ciucci scrive: «La ricerca di una comune matrice architettonica, di un'origine dell'architettura, esprime in Rava, in Piccinato, in genere negli architetti razionalisti italiani della fine degli anni venti e l'inizio dei trenta, il senso di un'origine a cui tutto riferire, la nostalgia di un passato assunto come totalità, il valore del ritorno a un'unità di linguaggio».⁷⁰ Il grande patrimonio del passato dal quale attingere i valori perenni, che erano considerati gli stessi dell'architettura moderna, era depositato nell'edilizia spontanea dell'area mediterranea. Agli inizi i razionalisti italiani, dietro l'impulso delle ricerche puriste lecorbusieriane, ebbero come punto di riferimento l'architettura classica greca, con in testa il modello supremo del Partenone. Ma le dottrine del *nombre d'or*, delle geometrie segrete e dei ritmi neopitagorici, riservate a una ristretta cerchia di iniziati, erano collocate sulla soglia dell'incomunicabilità. Nel tempo gli interessi si spostarono verso l'architettura minore delle coste e delle isole italiane e greche, che iniziò a essere valorizzata. In merito a questo fatto, appare indicativa una considerazione di Gino Pollini legata al ricordo del viaggio ad Atene del 1933 in occasione del IV C.I.A.M.:⁷¹

Anche nelle isole l'architettura delle costruzioni spontanee appariva contrassegnata da regole valide, anche se non proprio palesi, proprie delle tipologie e derivanti tra l'altro dai fattori climatici (col conseguente preciso dimensionamento dei pieni e dei vuoti) e dai modi per i singoli edifici di raggrupparsi, ponendosi in relazione col sito. Le popolazioni mediterranee apparivano così essersi espresse soprattutto ricercando un rapporto tra la loro povertà e un'azione essenzialmente razionale.

Il sentimento della tradizione antica era certamente nelle coscienze, ma non poteva affiorare alla superficie dei lavori del Congresso. Ciò, oltre che probabilmente fuori tema, sarebbe stato inconciliabile con una specie di allora generale, diffuso ritegno.⁷²

Da Pollini viene la conferma di come all'epoca i razionalisti avessero già individuato nelle tipologie delle costruzioni spontanee mediterranee l'esistenza di precise regole, derivanti dalle condizioni climatiche, e che determinavano l'esatta definizione dei pieni e dei vuoti e le varie forme di raggruppamento delle singole case in relazione alle caratteristiche del sito. Le necessità ambientali avevano condotto i popoli mediterranei a un tipo di costruzione improntato alla più rigorosa razionalità. Durante lo stesso viaggio anche P.M. Bardi, navigando nelle isole egee, restituì attraverso le proprie impressioni, il senso unitario dell'architettura del Mediterraneo, osservando come le leggi della costruzione, connaturate nelle popolazioni delle isole greche, trovassero espressione perfetta nelle case:

Abbiamo navigato tutta una giornata, da un'isola all'altra. Abbiamo scoperto nuove cose da servire alla dimostrazione che il Mediterraneo ha una sua architettura tipica e unitaria. Nel bacino, da costa a costa, il colore, le piante, il clima, l'aroma della terra, il cielo possono essere definiti con una formula unica, che avrà leggere alterazioni e diminuzioni longitudinali. All'isola di Idra, Amalfi pare lì dietro. Le piante grasse e le palme di Varigotti sembrano trapiantate da Metena. Le casette gentili e con le piccole finestre hanno la stessa mano di bianco, o di rosa, o di azzurro, e se la coloritura non è recente lo stesso sole con la stessa intensità s'è incaricato di abbassare il tono con identico impallidimento: in tutto il Mediterraneo. Da Genova a Rodi spazi nel tuo mare, anche se hai navigato tre giorni.

L'architettura è nel sangue per tradizione. La casa nasce nel Mediterraneo. Chi costruisce non sbaglia mai, non fa neppure il disegno: viene su con i muri sicuro che fino al tetto la fabbrica procede con le regole. I muratori del Mediterraneo sono prodigi: fanno persino i muri a secco, mettendo in luogo della calcina l'ingegnosa del calcolo delle forze e degli equilibri. Non per nulla noi chiamiamo il muratore: maestro. In questi paesotti non ci sono architetti, perché tutti i muratori sono architetti.⁷³

Il «sentimento della tradizione» assume dunque una portata che avrà notevoli conseguenze future come rilevava M. Tafuri: «Nelle posizioni razionaliste, la salvaguardia del rapporto con la tradizione, in un processo di rinnovamento formale, diviene occasione per riproporre miti “mediterranei” o l'antiretorica dell'architettura “spontanea” e contadina».⁷⁴ Ed è proprio l'architettura rurale italiana l'altro importante capitolo dell'architettura spontanea, la cui “rilettura” avverrà ancora per opera dei razionalisti e in particolare di Giuseppe Pagano che nel 1936, insieme a Guarniero Daniel, organizzerà alla VI Triennale di Milano la mostra dal titolo «L'architettura rurale italiano nel bacino del Mediterraneo». Nel 1934, quando l'iniziativa era già di dominio pubblico, C.E.Rava scriveva:

Rileverò innanzitutto come il ritorno a quello «spirito mediterraneo», spirito fondamentale della nostra razza, che già da parecchi anni - ed anche su queste pagine - ho sostenuto, con la parola e con l'applicazione, debba essere la base della rinascita architettonica d'Italia, e debba ricercarsi alle sorgenti intimamente nostre di una «architettura minore» fiorita lungo le nostre coste e le nostre riviere in forme di una così definitiva purezza di linee da renderla perennemente attuale (a tal proposito, mi è di molta soddisfazione e vanto il constatare che finalmente tutti se ne sono accorti, dato che il recentissimo programma della prossima «Triennale di Milano» prevede una vasta ed esauriente sezione dedicata appunto alla nostra architettura minore, considerata nella sua qualità di fonte d'ispirazione per la più moderna architettura italiana) rileverò, dunque, dicevo, come questo spirito mediterraneo contenga visibilmente e quasi necessariamente nella essenza stessa del termine, un concetto di mare e di cielo, di azzurro e di sole, di spazio e di avventura, che è del più sano, forte e puro romanticismo, di un romanticismo, insomma nettamente latino.⁷⁵

Gli interessi di Pagano verso l'architettura rurale italiana risalivano però a qualche anno prima.⁷⁶ Nel 1935 egli aveva dedicato al tema tre articoli, che vennero pubblicati su «Casabella». Nel primo di essi si riassumevano le peculiarità dell'architettura rurale che in primo luogo erano di tipo strettamente funzionale, come l'uso delle risorse del luogo, l'adeguamento alle caratteristiche climatiche, la risposta alle esigenze pratiche dettate dai vari tipi di coltivazione. Ma ciò che impressionava in queste costruzioni era il loro carattere atemporale: esse erano infatti collocate fuori dalla storia dell'architettura, della quale non possedevano alcuna connotazione stilistica. Si trattava di un fenomeno architettonico allo stato puro, nato da esigenze utilitarie, nel quale era assente qualsiasi intenzione teorica. Questa purezza aveva fatto nascere in modo naturale, o meglio «inconscio», esempi mirabili per bellezza plastica e sincerità costruttiva. Negli esiti di questa grande tradizione un architetto moderno poteva agevolmente riconoscere gli stessi obiettivi che muovevano il suo operato:

Osserviamo anzitutto che le caratteristiche della costruzione rurale sono date principalmente da una costante e rigorosa osservanza dei principi funzionali imposti dalle abitudini edilizie del luogo (materiali più economici del posto, tradizione di lavorazione, attitudini delle maestranze locali), dalle necessità climatiche e dalle necessità tecniche imposte dal tipo di coltivazione. L'architettura rurale, difatti, è quella che fin dai primordi della civiltà, è nata e si è sviluppata seguendo i più rigorosi principi funzionalisti e utilitari, progredendo nelle sue manifestazioni come una conseguenza logica scaturita da evidenti necessità pratiche. Nella storia dell'edilizia rurale si possono leggere ancor oggi le tappe della civiltà umana e osservare vivi e tangibili i rapporti tra i materiali impiegati, le necessità pratiche risolte, le condizioni economiche rispettate e le forme adottate. [...] Ma quello che più risalta nella costruzione rurale è la sua astrazione da un tempo cronologicamente definito secondo attributi stilistici. La costruzione rurale è un «fatto» architettonico risolto con finalità puramente tecniche e utilitarie, con un procedimento spontaneo esente da ogni principio teorico. L'assenza costante di qualsiasi preconcepito stilistico ha data nei secoli a questa manifestazione edilizia un carattere inconfondibile di ingenuità, di freschezza, di sincerità. Questa onestà edilizia ha generato creazioni plastiche di grande valore artistico, raggiunte quasi per attività del subcosciente e scoperte recentemente quando si seppe finalmente distinguere l'architettura rusticana dalla decorazione popolare. Esse rappresentano tradizioni che vanno rispettate ed alle quali è affine soltanto lo spirito di un architetto.⁷⁷

In tal modo, l'edilizia spontanea e rurale, liberata dagli ambiti ristretti del folclore e dell'etnografia, nei quali fino ad allora era stata confinata, diventava per i razionalisti un grande libro, dove poter verificare i principi di necessità, funzionalità ed economia che erano posti alla base della nuova architettura. Ma allo scopo di comprendere le motivazioni dell'interesse di Pagano, bisogna riferirsi a un suo importante scritto, uscito il mese precedente, intitolato *Architettura nazionale*, nel quale egli precisava il concetto di architettura «corrente», ovvero di un'edilizia senza pretese, fondata su presupposti di natura etica, in polemica opposizione all'architettura dell'epoca, sempre più spesso ricoperta da una «veste esteriore fittizia e rettorica». Era questa, per l'autore, un'architettura essenzialmente utilitaria, al servizio del cittadino, onesta, ben costruita ed economica, come quella che per secoli ha costituito il tessuto delle città storiche italiane, dove spiccavano le eccezioni delle emergenze monumentali:

Per chiarire le posizioni è necessario scendere ad esempi. Architettura moderna significa anzitutto architettura fatta per uomini appartenenti alla civiltà contemporanea; significa architettura moralmente, socialmente, economicamente, spiritualmente legata alle condizioni del nostro paese; significa costruire per rappresentare gli ideali del popolo, per soddisfarne i bisogni, per «servire» nel vero senso della parola. È necessario mettersi bene nella testa che tutte le opere di architettura devono sottoporsi a questa schiavitù utilitaria. Quelle opere, poi, che, oltre a rappresentare un «servizio» rappresentano anche un'opera d'arte nel senso eccezionale della parola, sono la minoranza, rappresentano l'aristocrazia, le grandi bravate degli assi, i trampolini di lancio per nuove idee, nuove forme, nuovi ideali. La fisionomia di una città, di un paese, di una nazione non è data da quelle opere di eccezione ma da quelle altre tantissime che la critica storica classifica come «architettura minore», cioè arte non aulica, meno vincolata da intenti rappresentativi, maggiormente sottoposta alle limitazioni economiche e alla modestia di chi non vuole né deve eccedere in vanità. Di questa architettura deve esser fatta la città: architettura modesta e soda, che si adagia senza insolenza attorno ai pochi e indispensabili edifici rappresentativi. Questa architettura «corrente» - così potrebbe essere definita in gergo commerciale - rappresenta la produzione normale: modestia di obbiettivi e modestia di risultati, ma in compenso chiarezza, onestà, rettitudine economica e, quasi sempre, educazione urbanistica. Di questa architettura «sana» nel vero senso della parola il nostro paese non ne produce quasi più.⁷⁸

Alla luce di queste considerazioni, l'architettura spontanea e rurale è vista come un *corpus* storico consolidato cui fare riferimento per la creazione di un'architettura «corrente». Ma per un'ulteriore chiarificazione dell'interesse dei razionalisti per la casa rurale, bisogna aggiungere che tale progetto di recupero si inseriva in modo opportuno nel corso della «ruralizzazione» del paese, che per il Fascismo rappresentò un impegno fondamentale e una conseguenza logica della sua politica agraria. Le tappe principali di questo sforzo del regime furono la legge sulla «bonifica integrale» del 1928, che vide la colonizzazione del grande latifondo, il risanamento di alcune aree malariche e la «battaglia del grano». Scrive C. De Seta: «*Ruralizzare* l'Italia diventa un obiettivo primario del regime, tanto che esso “giocò un ruolo importante nella politica economica fascista tra il 1928 e il 1935 e ad essa si può imputare una larga quota delle spese di governo di questi anni”. In questo clima l'interesse di Pagano per la tradizione contadina diventa impegno politico, risposta tecnica e professionale ad una scelta di fondo compiuta dal regime. Per alcuni anni difatti i settori più attivi sono quelli dell'edilizia rurale e dei lavori pubblici».⁷⁹ A questo orientamento era legata l'urgenza del ripopolamento delle campagne, da attuarsi attraverso gli insediamenti di nuova fondazione. La questione dell'abitazione rurale moderna era quindi sul tappeto e diventava un tema progettuale inedito per gli architetti italiani.⁸⁰

La mostra alla Triennale del 1936 rappresentava dunque il punto di arrivo di un lungo lavoro di ricerca. Essa era imperniata su numerose fotografie montate su pannelli, molte delle quali eseguite dallo stesso Pagano,⁸¹ con il commento di brevi didascalie. Vari architetti di altre regioni italiane, come Roberto Pane e Gino Chierici, fornitori rispettivamente delle fotografie di Ischia e Capri e dei trulli pugliesi, collaborarono all'esposizione. Un lungo saggio di Pagano e Daniel apriva il catalogo che si distinse tra le pubblicazioni dell'epoca.⁸²

Nell'introduzione gli autori esponevano apertamente i principali intenti che avevano mosso la loro indagine. Il primo era la valorizzazione dell'imponente patrimonio, scarsamente conosciuto, dell'architettura rurale, definita «sana ed onesta», gli stessi aggettivi che Pagano aveva usato a proposito dell'architettura «corrente». In questi edifici erano osservate le leggi senza tempo della

funzionalità, la cui conoscenza rappresentava un efficace antidoto contro le «ricadute accademiche» e la «rettorica ampollosa» delle realizzazioni coeve. Il secondo proposito era riallacciarsi alla tradizione autentica e nativa dell'architettura italiana, i cui caratteri formali ed etici erano identici a quelli dell'architettura contemporanea. Ma, insieme all'approfondimento scientifico del tema, Pagano e Daniel volevano che lo studio costituisse una base teorica, ma anche di pratica applicazione, per gli architetti italiani che erano impegnati nella risoluzione del complesso problema della casa rurale moderna:

Questa premessa serve soltanto ad inquadrare l'interesse del problema non soltanto per il contributo spirituale ed estetico che ci può fornire una indagine sulla funzionalità della casa rurale, ma anche per affrontare con conoscenza più approfondita il problema pratico delle nuove costruzioni rurali che il Governo fascista sta progettando in tutta Italia. Difatti uno dei problemi particolarmente importanti nel quadro dell'opera grandiosa della bonifica è la soluzione perfetta della casa colonica. Non ostante una infinità di tentativi per ottenere un risultato soddisfacente, fino ad oggi questo risultato non fu raggiunto, forse anche perché una soluzione generica della casa rurale moderna non esiste e non può esistere perché ogni zona, ogni parte del Paese ha le sue esigenze specifiche le quali, a mezzo di una casa tipo standard, unica per tutta l'Italia, non possono essere soddisfatte.⁸³

Tuttavia l'obiettivo principale della ricerca restava l'individuazione di quei principi "eterni", quindi validi anche per i contemporanei, che avevano permesso di far sorgere la casa rurale mediterranea, semplice, autentica e soddisfacente i bisogni del contadino. Ma è la logica della funzione che ha determinato la "bellezza" di queste abitazioni: esse sono in armonia con l'ambiente e la loro configurazione è strettamente legata al clima, al corso del sole, ai venti, all'uso dei materiali locali, oltre che alla struttura della società alle quale appartengono:

Scopo di questo lavoro è quindi di trovare la legge eterna che ha creato nell'evoluzione della storia dell'uomo meravigliosi documenti: la casa mediterranea, nella sua assoluta onestà, non stilisticamente falsificata, corrispondente in ogni suo particolare ai bisogni della vita agricola, semplice e laboriosa. L'evoluzione della casa rurale deve quindi dimostrare nel modo più espressivo la dipendenza assoluta dell'estetica dalla funzionalità logica. [...] La casa rurale, pur rimanendo opera onesta di architettura, rappresenta il legame vivente fra la terra e l'uomo che la coltiva. Dalla terra si ricavano i materiali di costruzione; in relazione al percorso del sole si ordinano i vani; e tutto quanto copre e circonda la superficie della terra diventa fattore determinante che influenza la forma della casa: clima e venti, monti e mari, boschi e campi. Infine la struttura economica del paese e della società umana completa la serie degli elementi principali che modellano questa unità organica e complessa: la casa.⁸⁴

Nel testo sono analizzate le costruzioni rurali di varie regioni italiane e comparate secondo le affinità funzionali e formali. La tesi sostenuta dagli autori era che l'origine dell'architettura rurale fosse da rintracciare nella capanna circolare di legno con il tetto conico di paglia: una sorta di "archetipo" di derivazione mitica, probabilmente un'eco lontana della capanna primigenia della trattatistica antica, da Vitruvio a Laugier. Attraverso trasformazioni successive, e grazie all'impiego di vari materiali, la copertura è stata gradualmente abbassata e alleggerita: il cono originario si è modificato in varie strutture: la cupola, il tetto a padiglione, il tetto a botte, il tetto a botte incrociata, stabilizzandosi nello stadio evolutivo finale: il tetto completamente piano, ossia il «terrazzo», dagli autori reputato la forma perfetta di copertura, che è l'elemento che distingue tutte le architetture mediterranee.⁸⁵

Il tetto a terrazzo è la forma di copertura tipica in tutti i paesi del mezzogiorno e rappresenta la massima conquista tecnica nell'edilizia [...]. Essa è la derivazione logica del tetto a cupola sempre più ribassato ed è usata anche nelle costruzioni rurali della costa ligure, dove sussistono tuttora residui di copertura a cupola analoghi a quelle di Positano, di Amalfi, della zona vesuviana [...]. A questo punto si potrebbe fare anche una digressione estetica e constatare quanto contributo spirituale abbia dato questo schema di copertura orizzontale alla concezione dell'architettura moderna, quella che certi critici nostrani vogliono considerare ancora come estranea alle tradizioni italiane [...]. È stata necessaria la scoperta dei valori estetici di queste costruzioni per spronare la tecnica moderna a realizzare con mezzi più adatti e perfezionati la copertura a terrazzo anche nelle regioni dove l'inverno non è così clemente come in Sicilia o a Boscorecase.⁸⁶

La trattazione proseguiva attraverso l'esame di altri elementi dell'architettura rurale, quali le torri colombarie, i loggiati, le scale esterne, nati certamente da necessità funzionali, ma che gli anonimi costruttori avevano usato all'interno di composizioni di grande forza espressiva. E ognuna di queste soluzioni doveva essere attentamente valutata dagli architetti moderni. Insomma l'architettura mediterranea costituiva un deposito inesauribile da cui attingere, nel quale, da tempo immemorabile erano conservati quei principi di onestà costruttiva, di chiarezza funzionale e di economia, propri del Movimento Moderno:

Noi vogliamo soltanto additare alla considerazione degli architetti veramente vivi queste soluzioni spontanee, sature di onestà, chiaramente sentite come valori di composizione volumetrica pura, libere da ogni soggezione rettorica o accademica, esenti da ogni non necessaria cadenza simmetrica [...]. Questa architettura limpida è il linguaggio autoctono della civiltà mediterranea, linguaggio che parla anzitutto con spregiudicato raziocinio e che dallo stesso ragionamento funzionale trae motivo di lirica espressione artistica. Questa maniera di esprimersi è assai prossima, moralmente e quasi anche formalmente, al credo degli architetti contemporanei. Per questo abbiamo raccolto [...] alcuni tagli di loggie e di balconi che dimostrano, anche dal punto di vista formale, rapporti con cadenze moderne. Non per additarle ad esempio ma per constatare la bellezza di questa orgogliosa modestia tanto analoga al sentimento dell'architettura contemporanea e per far ricordare quanto sia necessaria la coerenza col tempo, col clima, con la tecnica e con la vita economica per fare onesto lavoro architettonico.⁸⁷

L'antico linguaggio dell'architettura mediterranea, in quanto fondato sulla ragione, era lo stesso che parlavano gli architetti contemporanei. In queste semplici abitazioni erano riconoscibili riconoscibili tutti i principi dell'architettura moderna,⁸⁸ e perfino la tendenza alla normalizzazione e alla ripetizione dei suoi elementi, come finestre, pilastri e arcate, era una sorta di applicazione *ante litteram* dello standard. Con questo processo di identificazione i razionalisti ritrovavano una lontana genealogia della tradizione costruttiva italiana, che non era quella delle epoche storiche, poiché nell'edilizia rurale erano assenti gli stili, ma quella di un «eterno presente», o di un tempo circolare con i caratteri dell'assoluto:

[...] questa sana architettura rurale è esente da ogni moda edilizia. Satura di una bellezza modesta e anonima essa insegna a vincere il tempo e a superare le caduche variazioni decorative e stilistiche rinunciando a tutto ciò che è inutile e pleonastico. Questi insegnamenti sono stati compresi con una certa lentezza e soltanto da certi spiriti meno imprigionati da quella visione convenzionale della bellezza architettonica, tramandata dai mestieranti dell'ottocento per diretta degenerazione accademica della raziocinante ma irrazionale estetica del rinascimento. Non è dunque da stupirsi se dalla casa rurale mediterranea, ed in particolar modo da quella italiana, molti dei più intelligenti architetti del nord, abbiano tratto motivo per nuovi orientamenti, abbiano riscoperta la commozone del costruttore poeta sostituendola al mestiere dello scenografo convenzionale. Il tetto piano, i blocchi puri col minimo di aggetti e di accidenti decorativi, la finestra orizzontale, la composizione dissimmetrica, la forza espressiva del muro pieno, l'influenza del paesaggio circostante e soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili in queste opere di architettura rurale. La funzionalità è sempre stata il fondamento logico dell'architettura. Soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze poté far dimenticare questa legge eterna ed umana nello stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta e difesa non solo per ragioni estetiche, ma anche per un bisogno morale di chiarezza e di onestà.⁸⁹

Le conclusioni del testo appaiono di grande rilievo per due ragioni: innanzitutto perché si parlava di una casa rurale mediterranea, anche se in particolare ci si riferiva a quella italiana. In secondo luogo perché erano elencati i caratteri distintivi dell'architettura mediterranea, organizzandoli in una sorta di ideale "catalogo": il tetto piano, la stereometria dei volumi, l'asimmetria come dato compositivo, il muro, la finestra rettangolare, l'interazione con il paesaggio circostante. Questi coincidevano in modo impressionante con i punti principali dell'architettura moderna, ed erano stati stati attentamente studiati dagli architetti nordici che ne erano rimasti influenzati. Era una riconferma delle radici mediterranee della nuova architettura europea. Ma, attraverso la rivalutazione dell'architettura rurale, si affermava in maniera esplicita l'identità dell'architettura moderna italiana⁹⁰ che da più parti era stata accusata di ispirazione nordica.

4. Il «retaggio romano» come segno dell'identità architettonica nazionale

L'uscita sulla scena architettonica italiana del Gruppo 7 nasceva con la volontà di non interrompere bruscamente il rapporto con la tradizione: un presupposto che imponeva all'avanguardia il confronto con l'eredità del passato. La tensione scaturita tra le conseguenze rivoluzionarie dell'architettura moderna e la conservazione del patrimonio architettonico nazionale sarà sempre presente nel dibattito degli anni Trenta. I vari tentativi di composizione delle due opposte esigenze, compiuti dai singoli protagonisti, costituiranno altrettanti capitoli del processo di costruzione dell'identità dell'architettura italiana. Ma altri saranno gli sforzi di un Giovannoni o di un Piacentini, altri quelli dei razionalisti. In ogni caso la piattaforma comune, sulla quale saranno fondati i tentativi di definizione di un'«italianità» dell'architettura, sarà l'eredità di Roma, anche per l'ovvia ragione che il Regime fascista si accrediterà come continuatore dell'«opera civilizzatrice» dell'Impero romano, e ciò in maniera particolare dal 1936 con la conquista dell'Etiopia. Il culto della romanità, anche se con varie sfumature, fu comunque sempre incentivato dal Fascismo durante l'intero Ventennio.

L'influenza dell'architettura romana negli anni Trenta avvenne sostanzialmente sotto due forme diverse: quella della monumentalità riferita specialmente all'architettura imperiale, come sarà visibile in molti elaborati di concorsi tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta⁹¹ e quella della riscoperta dell'edilizia domestica, ossia della casa ad atrio romana⁹² e in particolare di quella pompeiana; su quest'ultimo fenomeno C. Cresti scrive: «[...] il modello artistico e culturale di Pompei [...] si dimostrava adatto per l'ambito del “privato”, e la connotazione della casa pompeiana si rivelava un idoneo suggerimento da trasferire, con linguaggio moderno, nella tipologia della villa per la committenza borghese. [...] Si capisce quindi come in parallelo e quasi in alternativa all'enfasi del monumentale si sviluppasse una tendenza progettuale informata ai caratteri basilari dello schema di dimora mediterranea e pompeiana in particolare; pur dovendo ammettere, che, comunque, qualsiasi espressione dell'architettura italiana degli anni Venti e Trenta rivelava evidenti segni e soggezioni di paternità latina».⁹³ Ben presto la casa ad atrio latina divenne un imprescindibile riferimento tipologico per gli architetti italiani condizionando numerosi progetti dell'epoca: «All'origine delle composizioni plani-volumetrica di moderne proposte abitative, contenute sempre entro i limiti tipologici della villa, si poneva il modello latino della casa “ad atrio”».⁹⁴ Questo impianto garantiva lo svolgimento della vita familiare all'interno, salvaguardando quel concetto di *privacy* che era perseguito dalla cultura abitativa del Movimento Moderno: «L'altro carattere peculiare contenuto nelle proposte moderne, desunto sempre dagli esempi pompeiani, era rappresentato dalla proiezione della vita domestica verso l'interno della costruzione, che si attuava per mezzo di ampie aperture protette da porticati e affacciate sul nucleo verde centrale del giardino; mentre, di contro, le facciate esterne erano costituite da cortine murate, scarse di aperture, disposte a protezione del “privato”».⁹⁵

Nel 1933 anche Le Corbusier, che già un decennio prima aveva dedicato il capitolo *Architettura. I. La lezione di Roma* di *Vers une architecture*, in uno scritto su Roma antica, pubblicato su «Quadrante», ribadiva le caratteristiche di interno della casa romana, dove la tranquilla vita della famiglia avveniva intorno ad atrii e cortili con alberi, fiori e specchi d'acqua, al riparo da sguardi indiscreti, come bisognerebbe che fosse in un'abitazione moderna:

La vie de la famille est assurée; elle se referme à l'intérieur, sous le ciel des atriums et des cours plantée de jardins. Chaque famille a ses arbres et ses fleurs, ses eaux jaillissantes. Les enfants et les femmes sont dans le gynécée, à l'abri. Les gens du dehors n'y pénètrent pas. Habitation humaine, dignement: noble et charmante.⁹⁶

Anche nel Razionalismo europeo erano dunque presenti manifestazioni di interesse per la casa ad atrio latina, appartenenti alla riconsiderazione generale dell'architettura romana che, all'interno del Movimento Moderno, venne condotta in parallelo a quella greca. Un'importante testimonianza di questo fenomeno è quella di Adolf Loos che nello scritto *Architektur* del 1910 esaltava

l'imponete eredità costruttiva lasciata ai posteri da Roma, la cui civiltà veniva vista dall'autore come un modello ineguagliabile di organizzazione, di razionalità, di disciplina e di visione sociale:

La nostra civiltà si fonda sul riconoscimento della inarrivabile grandezza dell'antichità classica. Dai Romani abbiamo derivato la tecnica del nostro pensiero e del nostro modo di sentire. Ai Romani dobbiamo la nostra coscienza sociale e la disciplina della nostra anima.

Non è un caso che i Romani non fossero in grado di inventare un nuovo ordine di colonne, un nuovo ornamento. Per far questo erano già troppo progrediti. Essi hanno derivato tutto questo dai Greci e lo hanno adattato ai loro scopi. I Greci erano individualisti. Ogni edificio doveva avere la sua modanatura, il suo ornamento. I Romani invece pensavano socialmente. I Greci non riuscivano neppure a governare le loro città, i Romani dominarono la terra intera. I Greci spreparono la loro forza inventiva negli ordini delle colonne, i Romani applicarono la loro nel progettare gli edifici. E chi può risolvere grandi problemi di progettazione non pensa a nuove modanature.⁹⁷

L'anno successivo Le Corbusier nel suo *Voyage d'Orient*⁹⁸ avrà modo di fermarsi a Pompei dove eseguì schizzi di alcune case studiandone le caratteristiche spaziali. Quando nel 1923 vedrà la luce *Vers une architecture*, egli inserirà nel capitolo *Architettura. II. L'illusione delle piante* alcune importanti considerazioni sulla sequenza degli spazi interni della Casa del Noce e sul ruolo ordinatore degli assi nella composizione della Casa del Poeta Tragico. Nel testo sono individuati i due principali elementi architettonici che caratterizzavano la casa pompeiana, ossia la luce e i muri, la cui unione era generatrice dello spazio interno. In tal modo Le Corbusier fissava i fondamenti di un'«estetica mediterranea» che in seguito avrà tanta fortuna presso gli architetti:

Abbiamo a disposizione muri diritti, un suolo che si distende, aperture che sono passaggi per l'uomo o per la luce, porte o finestre. Le aperture fanno chiaro o scuro, gaio o triste. I muri risplendono di luce, o sono in penombra o in ombra, rendono gaio, sereno o triste. La vostra sinfonia è pronta. L'architettura ha per scopo quello di rendere gaio o sereno. Rispettate i muri. Il pompeiano non fora i suoi muri; ha una sacra devozione per i muri, ha amore per la luce. La luce è intensa se sta tra muri che la riflettono. L'Antico faceva dei muri, muri che si distendono e si raccordano per ingrandire ancora il muro. Così creava dei volumi, base della sensazione architettonica, sensazione sensoriale. La luce risplende con intenzione formale a una delle estremità e rischiarava i muri. La luce distende la sua *impressione* al di fuori attraverso i cilindri (non mi piace dire colonne, è una parola rovinata), i peristili o i pilastri. Il suolo si distende ovunque può, uniforme, uguale. A volte, per raggiungere una sensazione, il suolo si alza di un gradino. Non ci sono altri elementi architettonici di interno: la luce e i muri che la riflettono in largo spazio e il suolo che è un muro orizzontale. Fare dei muri illuminati significa comporre elementi architettonici di interno. Resta la proporzione.⁹⁹

Il fatto rilevante era che in un libro chiave del Movimento Moderno delle architetture antiche fossero indicate come esempi nei quali erano perfettamente risolti problemi sia di natura spaziale che compositiva. La lingua di queste case pompeiane era ritenuta viva e capace ancora di parlare all'intelletto e al cuore di un architetto moderno: racchiusi in esse, al di là del fatto formale storicizzato, vi erano principi sui quali in architetto moderno doveva meditare.

Pochi anni dopo, anche il Gruppo 7, che si ispirava agli scritti e alla poetica di Le Corbusier, nell'articolo di esordio interveniva sulla questione, riconoscendo il grande merito dell'architettura romana, più che negli esiti squisitamente stilistici, nell'aver operato una rigorosa selezione delle tipologie edilizie, riducendole a poche unità che venivano ripetute in tutti i territori conquistati. E questo fatto coincideva con due punti fondamentali propugnati dal Razionalismo per la realizzazione della nuova architettura: ossia il ricorso a un numero ristretto di tipi edilizi e la standardizzazione:

Ma guardiamoci indietro: tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo, è basata su quattro cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda a cupola, la struttura termale. E tutta la sua forza sta nell'aver mantenuti questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli, *per selezione* appunto. Tutto questo è arcinoto, ma nessuno sembra ricordarsene: *Roma costruiva in serie*.¹⁰⁰

Ma in Italia le riflessioni più originali in merito all'eredità romana furono fatte da Giuseppe Pagano. Nel 1931 su «La Casa Bella» comparve un suo articolo intitolato in maniera significativa *Architettura moderna di venti secoli fa*; qui veniva proposto, all'interno di una visione di continuità

della storia, un accostamento tra l'architettura domestica pompeiana e la casa moderna, nel quale la concezione razionalista dell'abitazione veniva a coincidere con lo «spirito architettonico» visibile in dimore risalenti a duemila anni or sono. E tale intento era rafforzato dalla scelta delle immagini di accompagnamento del testo, nel quale una strada di Pompei era avvicinata a quella di un villaggio progettato da Dudok, e alcuni atrii di ville pompeiane erano messi a confronto con cortili di ville dei fratelli Luckhardt e di Mies Van der Rohe.¹⁰¹ Pagano scriveva in questi termini:

Quello invece ch'io desidero esprimere è che ogni volta ch'io ho percorso il pompeiano vicolo del balcone pensile o quei suggestivi meandri che circondano i granai di Ostia, mi si è presentato uno strano desiderio di completare modernamente quelle illustri rovine, come se fossero cose lasciate momentaneamente incomplete da un Le Corbusier o da un Mies van der Rohe che non avessero ancora conosciuto né il ferro né il cemento armato.¹⁰²

Proseguendo, l'autore, dopo aver comparato le architetture di Pompei con quelle di Ostia, cogliendone tutte le diversità, entrava nel merito delle case a cortile pompeiane, definite, sulla scorta della celebre definizione di Le Corbusier, «macchine per abitare». Di queste erano evidenziate tutte le affinità con l'abitazione moderna e perfino gli stessi elementi strutturali, come le colonne e gli architravi, nella loro purezza formale e linearità si presterebbero bene a essere realizzati in cemento armato. Pagano entrava così nel dettaglio illustrando le caratteristiche della casa pompeiana: la sua proiezione verso l'interno, gli ingressi svincolati dalla via, le finestre aperte nei punti dove erano necessarie la luce e l'aerazione, le pareti con sobrie decorazioni, le stanze di diversa altezza, opportunamente illuminate e con rari mobili. Era tutto quello che gli architetti si proponevano di raggiungere in un'abitazione moderna:

Qui assistiamo [...] a un teatro architettonico nuovo e funzionale: la scatola edilizia della famiglia pompeiana, costruita per obbedire a una precisa funzione utilitaria e secondo un indirizzo di gusto molto affine a quello di oggi. [...] Le porte e le finestre, i tetti degli impluvi e le colonne dei portici, gli oggetti di qualche gradinata e di qualche pensilina e la nervatura degli architravi potrebbero essere di cemento armato e l'esterno di queste belle e vecchie *macchine per abitare* non potrebbe essere più sconcertantemente *moderno*.

[...] V'è nel taglio di quelle case una spregiudicata indifferenza per l'esterno, La porta di ingresso è in funzione dell'atrio e non in funzione della via, le finestre (pochissime verso la strada e disposte sempre per ragioni di necessità) hanno per lo più soltanto uno scopo di aerazione, i muri sono finiti da un piccolo orlo di tegole che si inclinano a una falda verso l'interno e dovunque quel predominio della geometria elementare, che è qualcosa di più della semplicità: è amore di chiarezza. Pareti senza sagome; stanze con pochissimo mobilio; ambienti ora bassi ed ora alti, illuminati da luci radenti o quasi indirette dall'atrio o da alti lucernari; schemi decorativi semplicissimi dove la classicità riflette un senso di domestico riposo tranquillo, quasi astratto e conventuale, intimo: tutto ciò ha grandi parentele con l'architettura dell'abitazione di oggi.¹⁰³

Pagano ritrovava così nei «commoventi precedenti» dell'architettura domestica pompeiana i principi che erano alla base della casa moderna: il rigore geometrico dell'impostazione, la chiarezza, l'essenzialità, la cura per la comodità e l'obbedienza alle leggi della funzione. Ma tra le due era possibile riscontrare anche analogie strutturali, come il sistema ad architrave delle case pompeiane e il sistema a telaio in ferro o in cemento di quelle moderne; o ancora nelle dimensioni dei sottili colonne delle prime, che erano già un'anticipazione dei *pilotis*:

E la fantasia, messa su questa strada, osserva con stupore molte coincidenze formali, rese ancor più evidenti dalla affinità tra le antiche strutture architravate in legno o in pietra e la moderna tecnica dello scheletro in ferro o in cemento. Scopre nella casa del balcone pensile o nei larghi intervalli di pilastri (larghi specialmente in rapporto alla scarsa altezza) i primi desideri del cemento armato, vede in quelle esili colonnine alte e sottili che compongono gli schemi architettonici di tante pitture pompeiane un preludio a quei sostegni leggeri che soltanto la resistenza dei materiali moderni può oggi permettere, scopre in quelle case sfrondate da una decorazione ormai molto lontana e non più necessaria una essenza strutturale moderna, una esperienza buona per nuove realizzazioni, una riprova di quella mediterraneità e di quel classicismo contemporaneo che non hanno bisogno di servirsi dei timpani spezzati, delle palle o delle piramidine per allacciarsi alle tradizioni più vive e più profonde del nostro spirito e della nostra arte.

Niente da stupirsi dunque se una passeggiata tra i ruderi di Pompei può rafforzare la fede nell'architettura moderna e, per associazione di idee, invitare la mente a un simpatico avvicinamento tra Mies van der Rohe e gli anonimi costruttori delle case funzionali e «intimiste» di venti secoli or sono.¹⁰⁴

Insomma in queste case si ritrovava intatta la radice mediterranea permeata dallo spirito classico che era singolarmente vicina all'architettura moderna. E in questo «classicismo contemporaneo» che non aveva bisogno di attingere al repertorio formale esteriore delle colonne, dei timpani e degli archi dell'architettura antica, si perpetuava la tradizione spirituale e artistica della nazione.

Ma questa volontà di avvicinare l'architettura moderna a quella romana non avvenne solo sul versante teorico, ma investì anche la cultura progettuale, concretizzandosi in realizzazioni ispirate alla concezione mediterranea e latina dell'abitare. Per restare nell'ambito razionalista, ci limiteremo a esaminare due progetti emblematici, uno solo dei quali realizzato in forma di prototipo: la villa di Piero Bottoni per la IV Triennale di Monza del 1930 e la villa di Luigi Figini e Gino Pollini per la V Triennale di Milano del 1933.

Pollini partecipò al concorso nazionale «Una villa moderna per l'abitazione di una famiglia», bandito nel 1929 dal Direttorio della IV Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne di Monza, con il progetto di una «Villa Latina»,¹⁰⁵ che fu esposto nel 1930 nella sezione «Architettura della casa» della stessa rassegna.¹⁰⁶ L'edificio, con il nuovo titolo di «Progetto di villa al mare», era visibile anche nella Seconda Esposizione di Architettura Razionale Italiana del 1931. Nello scritto di presentazione, Bottoni dichiarava l'intenzione di «riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine, l'equilibrio delle masse, dall'uso di vita all'aperto di quei popoli mediterranei, le logge, gli atri e le terrazze, dalle case delle riviere del Tirreno, il suo colore».¹⁰⁷ Nella composizione si ricercava quindi la saldezza plastica delle architetture romane, impiegando gli elementi tipici dell'edilizia mediterranea per vivere all'aperto, quali cortili, logge e terrazze, trattati con i tipici delle case sulla costa ligure. Come risulta da documenti dell'Archivio Bottoni, la villa era stata pensata per Bonassola, un piccolo centro in provincia della Spezia, situato in un'insenatura della Riviera di Levante. Era collocata in riva al mare con una pineta che si stendeva alle sue spalle, mentre sullo sfondo si vedeva il profilo delle montagne. La pianta era rettangolare, con i lati corti di forma semicircolare; al piano terreno era sviluppata intorno a un grande atrio apribile, che aveva la funzione di riunificare la varietà delle vedute naturali del sito. La villa non doveva costituire una cesura nel paesaggio, ma diventare un elemento di unione tra le sue parti: «Non sbarrerà il paesaggio ma ne sarà attraversata: il mare o il monte saranno veduti attraverso il suo atrio aperto, a terreno, come in una cornice e le piante continueranno sotto la casa il verde della natura circostante».¹⁰⁸

Nel progetto, il cortile della *domus* romana veniva interpretato secondo una logica affatto moderna. I fronti orientati verso il mare e la montagna si potevano aprire completamente per inquadrare i due diversi scenari naturali. Ispirandosi agli antichi sistemi mediterranei per il controllo climatico, l'autore aveva previsto per l'estate degli schermi, composti da tende e stuoie avvolgibili, fissati ai bordi delle pensiline; essi proteggevano l'atrio dal sole, regolavano l'intensità della luce e creavano sui muri perimetrali della villa un'intercapedine per la circolazione dell'aria. Nel periodo invernale i diaframmi erano costituiti da vetrate mobili.

La villa, che appariva come un solido puro color albicocca, era sviluppata su tre livelli; l'atrio era delimitato da due corpi simmetrici vetrati di forma semicilindrica, contenenti scale a chiocciola; in quello a sinistra vi era la hall, mentre in quello di destra erano ricavati il salotto e la cucina. Nei piani superiori si trovavano le camere da letto, con gli ambienti di soggiorno e i locali di servizio collocati nelle testate. Le due facciate avevano aperture regolare e su quella che guardava il mare, all'ultimo piano, si sviluppava un lungo terrazzo. Nel rispetto della tradizione costruttiva mediterranea, la villa era conclusa da un tetto a terrazzo.

La seconda architettura, che venne costruita per la V Triennale di Milano del 1933¹⁰⁹ era la «Villa-studio per un artista»¹¹⁰ di Figini e Pollini. Anche in questo caso, l'organizzazione spaziale della villa, ricollegandosi direttamente alla casa romana e a quella mediterranea,¹¹¹ era imperniata su un patio e un cortile. Nella relazione di progetto gli autori scrivevano:

La ricerca di dare alla casa una maggiore intimità - ricerca contemporanea a quella dell'adattamento all'ambiente circostante (alberi, cespugli, prati, atmosfera) - ha portato a limitare le aperture verso l'esterno, e ad aprire sugli spazi a cortile grandi pareti scorrevoli di cristallo, orientate in modo da evitare l'insolazione estiva.

Nel primo cortile semicoperto (cfr. l'impluvio pompeiano, il «patio», il cortile della Ca' d'Oro) al di là di una vasca con piante acquatiche, dei cespugli, e del rettangolo di prato, è posta come fondo prospettico, sull'asse visuale dall'ingresso, una scultura a due colori, illuminata dall'alto.

Il secondo cortile si sviluppa su tre lati (due pareti piene, una di cristallo) attorno a un grande pruno rosso che ne forma quasi il centro; sul fondo un muro più basso, affrescato. Al di là un cortile chiuso, con piscina di marmo disposta in corrispondenza alla grande porta-finestra della camera da letto. Distesa sull'orlo della vasca una statua policroma, ai lati una zona di prato e cespugli, e un solarium a settore di cerchio con piccolo reparto-palestra per la ginnastica.¹¹²

La pianta della villa era di forma rettangolare e organizzata per funzioni secondo tre zone distinte. Nella prima si trovava l'ingresso, vicino al quale vi era uno studio di artista separato da una parete e da una tenda, un patio ispirato all'*impluvium* della *domus* romana, e infine il blocco dei servizi. L'atelier aveva tre pareti dipinte di grigio azzurro-chiaro, una quarta in cristallo che si apriva sul patio e il pavimento in linoleum grigio scuro. Il patio, in parte coperto, era un ambiente di grande raffinatezza formale e cromatica: il muro di fronte e quello laterale erano dipinti in verde chiaro e il pavimento era realizzato in marmo verde-rosa. Vi era inoltre un piccolo riquadro a prato e una vasca di ceramica nera, oltre la quale spiccava il *Cavaliere*, una scultura bianca e nera di Fausto Melotti allineata sull'asse dell'ingresso e collocata contro il muro; nel solaio era ritagliata un'asola ritagliata che proiettava su di essa un fascio di luce con suggestivi effetti chiaroscurali.

La zona centrale comprendeva il soggiorno e il pranzo; i due ambienti, che avevano il pavimento in marmo bianco, erano divisi da alcuni pannelli paralleli rivestiti di stoffa grigia, che componevano le pareti di una piccola galleria privata, dove il proprietario poteva mostrare agli ospiti i suoi dipinti.

Nella terza zona vi erano lo studio, pavimentato in linoleum grigio, comunicante con il soggiorno attraverso una tenda, e le camere da letto che si affacciavano su un vasto spazio all'aperto. Qui erano stati ricavati un cortile, con un grande pruno rosso nel centro, pavimentato in lastre quadrate color ocra chiaro, e un solarium-palestra. Le due zone erano separate da un muro basso e curvo a un'estremità, decorato da affreschi di Angelo Del Bon. Nel solarium, sul quale si apriva la porta-finestra della camera da letto, vi era una piscina di marmo arricchita dalla scultura policroma di Lucio Fontana intitolata *Figura distesa*, mentre in un angolo, come ossequio alle prescrizioni razionaliste per la cura del corpo, erano collocate attrezzature ginniche. Un ulteriore rimando al mondo romano era visibile nell'uso, da parte degli autori, di opere scultoree e pittoriche per marcare i principali nodi spaziali della villa.

La struttura della villa venne realizzata in acciaio, con pilastri a sezione quadrata composti da due profilati accoppiati; i pannelli di rivestimento erano invece formati da due strati di "Insulite" intonacati. Tutte facciate erano tinteggiate di bianco con gli infissi metallici di color verde-nero, mentre il muro di recinzione fu costruito con blocchetti di cemento nero i cui giunti erano dipinti di verde chiaro.

Un esempio coevo, anche se su posizioni ideologiche diverse, che testimoniava l'adozione diffusa del modello della casa romana¹¹³ era la «Villa alla pompeiana»¹¹⁴ di Gio Ponti del 1934. Il progetto si collocava all'interno di una serie di piccole case unifamiliari per vacanze disegnate, a partire dal 1928, da vari architetti, che venivano proposte ai lettori di «Domus» quali esempi a cui ispirarsi.¹¹⁵ Alla villa era associata uno stile di vita, tipicamente mediterraneo, basato sul senso di libertà e sul contatto diretto con la natura: gli stessi obiettivi che gli architetti intendono raggiungere nel progetto dell'abitazione moderna:

La piccola casa per vacanze, a un solo piano, da costruirsi in economia, era pensata per essere adattabile a contesti diversi. La tipologia di riferimento era quella della casa ad atrio romana, ma nella composizione l'architetto milanese eliminava un lato del blocco chiuso intorno al cortile, ottenendo una pianta a "U", sostituendo la parte rimossa con un aereo telaio in cemento armato. In tal modo la figura geometrica iniziale era stata ricostituita, con l'apertura del cortile sul paesaggio, che appariva "incorniciato" dal telaio. L'ingresso della villa era aperto sulla facciata esposta a sud,

mentre il lato aperto era orientato a nord. Nello scritto di accompagnamento al progetto, Ponti precisava le sue intenzioni:

Ci piace, perciò, proporre l'esempio di una casa, che, accanto a un buon funzionamento e a una costruzione non molto costosa, avvicini pure ciò che il nostro spirito vagheggia: essa si svolge alla pompeiana, attorno a un cortile aperto su un lato, disposizione oltremodo bella e intima che deve tornar consueta e che gli Italiani debbono ancora amare. La galleria di soggiorno tiene tutto un lato del cortile. Il braccio di sinistra contiene le stanze da letto, quello di destra la sala da pranzo: attorno a questi tre nuclei i servizi, con comunicazioni che disimpegnano gli ambienti padronali. Alle estremità due «stanze aperte», sul verde.

Non vi è certo chi non veda a quali incantevoli risorse di vita, d'agio, di architettura si presti, a esempio, uno schema come questo. Il breve cortile si può ombreggiare con velari manovrati su corde tese da una parete all'altra; esso si può pavimentare in mille modi piacevoli e ingegnosi, a lastre, a prato, a mattoni, in litoceramica; lo si può ornare con uno specchio d'acqua, con una fontana, con una statua. Esso apre il quarto lato sulla veduta (valle? mare? lago?) con un breve prato, o una gradinata, o attraverso un pergolato, o con uno spazio ritmato da grossi vasi, o da alberi. Quale prospetto vicino e lontano dalla galleria di soggiorno! Quali «tagli» dalle brevi porte delle stanze prospicienti il chiostro? E questo può ancora essere coronato a portico; può essere affrescato. E può ancora la casa esser riparata giro giro in tutto o in parte da portici e coronata da pergole, altane, terrazze, piscine, ombreggiate da cortiletti chiusi, rinfrescata da alberi riparati dai muri!¹¹⁶

La vita della casa era organizzata intorno a questo spazio all'aperto, per la cui pavimentazione l'autore proponeva l'uso di marmi grigi, come il bardiglio azzurro, disposti a *opus incertum*, da usare anche lungo il perimetro dell'edificio. Il cortile poteva essere qualificato attraverso materiali diversi e con elementi, come fontane, specchi d'acqua e statue, alla maniera di un moderno peristilio. Sul giardino si affacciava il grande soggiorno, una sorta di *tablinum* rivisitato, la cui ampia vetrata permetteva la visione del panorama. Nei due lati simmetrici, quasi *alae* di una *domus*, con «stanze aperte» all'estremità, e sul retro del soggiorno vi erano la sala da pranzo, le stanze da letto e i servizi. Per le facciate esterne Ponti consigliava l'intonaco tinteggiato con pittura "Vulcania" color rosso pompeiano e per le riquadrature delle finestre il marmo bianco Cagli; per quelle interne, prospicienti sul cortile, indicava invece l'intonaco dipinto di bianco con l'impiego del marmo precedente, oppure a scelta lo statuario o il travertino levigati. I materiali suggeriti per gli interni erano i marmi Cagli o Calacatta e il linoleum nelle stanze da letto. In anticorodal dovevano essere le grate delle finestre e gli elementi di coronamento delle facciate sul cortile; su questi ultimi era possibile tendere dei teli per dare ombra nelle giornate di calura eccessiva, come negli atrii delle case romane, dove talvolta erano usati dei velari per proteggere dai raggi del sole.

Da questi esempi si deduce che il richiamo alla tradizione romana fosse una reazione all'egemonia dell'architettura europea, la cui vasta diffusione conteneva il rischio della cancellazione dei caratteri specifici dell'architettura nazionale. Il timore era che il carattere internazionale della nuova architettura avrebbe potuto portare a una pericolosa omologazione. Nel dibattito italiano furono proprio i giovani razionalisti ad avvertire questo pericolo, scegliendo una strada, che pur apparendo ambigua, salvava il rapporto con la tradizione.

Ma anche altri architetti e teorici italiani dell'epoca ricercarono una via italiana all'architettura moderna, spesso nella convinzione che il Razionalismo fosse totalmente estraneo al contesto culturale nazionale, come un Gustavo Giovannoni o un Ugo Ojetto. Qualcuno di essi, come Marcello Piacentini, riconobbe alcuni meriti al movimento d'avanguardia, pur esprimendo numerose riserve. Ma anche le posizioni critiche conservatrici nei confronti dell'architettura moderna avevano qualche validità, se si pensa a certe deviazioni del movimento, individuate dagli storici contemporanei nel processo di revisione storiografica.

Nel 1928 Piacentini, in occasione della prima mostra romana dei razionalisti, dedicò al nuovo movimento un lungo articolo intitolato *Prima internazionale architettonica*. L'autore concordava con gli intenti principali dei giovani architetti, come la verità costruttiva, la rispondenza, nell'edificio, tra l'interno e l'esterno, l'abbandono degli stili storici, ma non accettava il ruolo centrale che il movimento assegnava alla razionalità che, a suo parere, non era da identificare con il fine ultimo dell'architettura stessa. I razionalisti italiani venivano accusati, ed era questa la principale imputazione che veniva da altri intellettuali dell'epoca, di imitare in forma passiva

l'architettura nordica, con l'assimilazione di elementi che, trapiantati in Italia, rivelavano tutta la loro irrazionalità, quali pareti completamente vetrate, finestre larghe, tetti piani, dimenticando che i caratteri costruttivi delle architetture italiane erano nati dalle speciali condizioni climatiche e ambientali del nostro paese:

Perché, insomma, voler far consistere tutta l'essenza dell'architettura nella sola razionalità? Perché debbono a forza equivalersi i due termini: architettura e razionalità? [...] Insomma l'identificazione del bello con lo strutturale non esiste. Lasciamo queste speculazioni aride e metafisiche agli uomini del Nord; sotto il nostro sole non ha mai attecchito il puritanesimo, né il protestantesimo. Noi abbiamo bisogno del gesto e della forma; della parola commossa e del sorriso. Noi siamo essenzialmente musicali; l'arte per noi è sempre un canto. [...]

Questa prima internazionale architettonica è pur tuttavia un movimento che ha basi serie e della massima importanza. L'errore dei nostri giovani sta nel vedervi soltanto un nuovo indirizzo puramente architettonico, nel credere all'avvento di un nuovo stile, di una nuova forma d'arte, e, da buoni italiani in questo, la prendono per quello che apparisce, e non per quello che è: la prendono per una liberazione definitiva e consolatrice, per un nuovo verbo. Ne hanno quindi assorbite forme per noi assurde: le pareti continue tutte di vetro, che sotto il nostro sole centuplicherebbero i casi di congestione cerebrale; le finestre larghe, buone per diffondere uniformemente negli ambienti la scarsa luce del nord, anziché alte, come noi abbiamo sempre usato per dar aria pure alle zone superiori degli ambienti dove si ammassa e si ferma l'aria viziata. Niente persiane (addio dolce sollievo di frescura nei cocenti pomeriggi estivi): niente cornicioni o cornici protettive delle facciate, e degli infissi delle finestre: l'acqua entrerà dalle piattaforme e dalle soglie, cancellerà tinte e sgretolerà in pochi mesi intonaci e paramenti. Niente tetti: gli ultimi piani dovranno sopportare il caldo e il freddo in omaggio al razionalismo trionfante (non mi parlate di intercapedini e di camere d'aria, che da vent'anni non ci credo più). Queste sono le nuove droghe internazionali dell'architettura, che da noi si prendono così come sono, e ci si condisce ogni pietanza: dalla chiesa alla scuola, dal mercato al palazzo.¹¹⁷

Nel testo Piacentini affermava che nella nuova architettura erano da valutare attentamente tutti i dati sociali ed economici, ma quando essi non risultavano vincolanti, era difficile comprendere le ragioni di scelte estetiche che erano ai limiti del castigatezza formale. Un altro appunto mosso all'architettura razionale consisteva nel suo difficile inserimento, derivato dalla configurazione degli edifici e dei materiali usati, nei centri storici, al quale bisognava aggiungere il disinteresse dei progettisti a istituire un dialogo con le preesistenze monumentali e l'antico tessuto urbano. L'ultima critica all'architettura razionalista riguardava la rimozione, secondo l'autore ingiusta, della decorazione, che in Italia, grazie alla grande tradizione artigianale, potrebbe rinascere in nuove forme. Argomentazioni simili erano contenute in un articolo del 1931 comparso su «Dedalo», la rivista fondata da Ogetti, nel quale Piacentini rilevava con ironia come la nuova architettura ignorasse sia le peculiarità dei luoghi sia i fattori climatici e ambientali:

Ma bisogna ancora esaminare le questioni del clima, del temperamento delle varie razze, delle tradizioni delle civiltà. Oggi tutta l'architettura europea, da Malta al Capo Nord, è divenuta mediterranea. Superfici lisce e bianche, terrazze a tutti i livelli, portici e verande. Spariti i tetti, spariti i *bow windows*, sparite le finestre piccole e i muri chiusi.

La neve non preoccupa più; se si accumula sulle terrazze durante i lunghi mesi invernali, i buoni e tranquilli olandesi l'andranno a spazzare giornalmente, come si fa nelle strade: è questione di un po' di buona volontà. E così se il cocente sole estivo dardeggia per più di mezz'anno sulle interminabili vetrate di una casa della Costa Azzurra, si ricorrerà alle tende e ai ventilatori.

Niente paura, purché sia salva la *razionalità*!¹¹⁸

L'architetto romano aveva notato nell'architettura moderna europea un'influenza mediterranea, visibile nella predilezione per i volumi puri e bianchi e nell'uso del tetto piano, ma trovava privo di senso l'uso di questi elementi nel contesto nordico, giudicando negativa la loro importazione, che veniva considerata un pericolo per l'architettura italiana. Nel 1936 invece il tetto a terrazzo rappresentava, per Giuseppe Pagano, lo stadio evolutivo finale dell'edilizia spontanea mediterranea, e un segno supremo della sua antica sapienza costruttiva. E non a caso esso era stato ripreso dai razionalisti come un elemento fondamentale del loro repertorio formale.

Pochi mesi più tardi, sul «Giornale d'Italia» del 2 maggio 1931 Piacentini faceva uscire un altro suo testo intitolato *Difesa dell'Architettura italiana*, dove la polemica era allargata su molti fronti. I primi a essere chiamati in causa erano naturalmente i razionalisti, colpevoli di aver abbracciato la causa dell'internazionalismo architettonico, rinunciando alle forme della tradizione costruttiva

italiana e, fatto ancora più grave, di essersi «proclamati i veri fondatori dello stile architettonico fascista», adottando per la loro affermazione «sistemi bolscevichi»:

Quest'arte che dichiara di voler essere assolutamente internazionale (Gropius: Architettura internazionale) che rinnega ogni tradizione di spirito e ogni caratteristica dei popoli, quest'arte che ha già parecchi lustri sulle spalle (i primi tentativi tedeschi risalgono al 1912), e che è giunta al momento critico della stanchezza, la si vuol far passare oggi da noi come una nuova invenzione, e, per di più, come espressione genuina del fascismo.

Il razionalismo nord-europeo (e specialmente tedesco-russo) oltre a troncare ogni legame col passato, si basa essenzialmente sul più rigoroso utilitarismo, sulla negazione del bello, sull'impiego dei materiali più umili e vili e provvisori (quasi tutti prodotti industriali nord-europei) sulla uguaglianza assoluta di trattamento di ogni tema, sull'abolizione di ogni gerarchia architettonica, di ogni caratteristica spirituale [...].¹¹⁹

Piacentini preannunciava la crisi dell'internazionalismo razionalista, «già prossimo alla saturazione», mentre nei vari paesi europei, compresa l'Italia, era in atto un grande sforzo per arrivare a un'architettura che in forme moderne potesse salvaguardare il carattere nazionale. Invece i razionalisti nostrani si identificavano in una tendenza, già vecchia di molti anni, presentandola come un originale fenomeno architettonico di pura derivazione fascista.

Nel testo era possibile leggere in filigrana la battaglia condotta dai vari schieramenti per accreditarsi quali unici rappresentanti dell'architettura del Regime. Di natura singolare era però l'accusa fatta ai razionalisti di eccessivo ossequio alle tendenze europee, quando semmai il loro sforzo fu, fin dall'inizio, teso alla differenziazione della propria architettura., attraverso la mediterraneità prima e l'eredità romana più tardi.

Totalmente diversi furono nei vari protagonisti i metodi e gli strumenti per preservare l'identità nazionale, come lo stesso concetto di romanità, inteso nei razionalisti soprattutto come fatto culturale, mentre l'accezione piacentiniana era già nel senso autoritario che prefigurava la logica imperialista del Fascismo:

Siamo anche noi convinti che il Fascismo non può identificarsi con la romanità, quando a questa parola si vuol dare - come troppo spesso si dà - il grossolano senso enfatico, magniloquente e vuoto.

Non oggi, ma da anni e anni molti di noi hanno scritto e protestato contro questa volgarissima mania di voler bollare ogni minima costruzione con la marca di Roma, e di voler vedere sempre e ovunque l'aquila e i labari latini. Quante volte ho io ripetuto che non bisogna nominare il nome di Roma invano?

Ma è grottesco, è folle, è delittuoso, il voler rinnegare lo spirito della romanità (che è quanto dire dell'Italianità), quello spirito che in ogni tempo si è ribellato a qualunque importazione di oltre Alpe, e che, all'opposto, s'è più volte, luce della civiltà, imposto al mondo intero.

Qualunque popolo avesse una simile ricchezza di civiltà si sentirebbe fiero di imporla a tutti gli altri; noi invece dovremmo disprezzarla, per seguire la squallida ed arida miseria dei popoli del Nord?!

Il genio italiano, da solo, saprà trovare - ne siamo convinti, perché ci sentiamo prossimi - la forma limpida e serena che rispecchi in un'architettura modernissima il nostro spirito peculiare e la nostra anima nuova.¹²⁰

La via italiana all'architettura moderna si biforcava dunque in due distinti sentieri. Nei razionalisti appariva evidente la volontà di svincolarsi dalla supremazia culturale del movimento europeo, al quale peraltro si riconosceva la portata innovatrice, perché poteva condurre a forme di appiattimento nella ricerca. Nelle correnti ufficiali e conservatrici l'affermazione dello «spirito latino» rivestiva una più sottile funzione politica, volta a giustificare sul piano storico, ma anche su quello culturale, le mire imperiali del Fascismo, tra i cui principali obiettivi era la riconquista dell'egemonia italiana nel Mediterraneo, già appartenuta a Roma, insieme al «primato» nell'architettura moderna, in virtù della grande eredità storica.

Per evidenziare la diversità dei propositi basta confrontare lo scritto precedente con un testo di Pagano del 1937 dal titolo altrettanto eloquente *Alla ricerca dell'italianità*. Si tratta di un articolo polemico in difesa dei razionalisti, contro i «tiranni e tirannelli della nostra critica d'arte» che «fan le Cassandre del mal augurio» lamentando la decadenza dell'arte italiana. L'attacco era diretto in particolare a Ogetti, uno dei principali avversari dell'architettura moderna, che «scaglia l'anatema contro gli architetti funzionalisti, rei di lesa tradizione». Pagano si domandava dove si potevano trovare tali caratteri di italianità: secondo i detrattori del Movimento Moderno questi risiedevano

negli schemi e negli elementi dell'architettura italiana per antonomasia, ovvero quella romana, che sono stati adattati, attraverso i secoli, all'evoluzione del linguaggio architettonico:

Essi dicono: tutte queste architetture si sono costantemente ispirate a schemi preesistenti nell'architettura italiana per eccellenza: quella romana. Capitello, arco e colonna; pilastro, lesena e cornici; volta, gole rovesce e gole diritte sono stati elementi dell'arte romana. Gli stessi elementi, deformati e variati, hanno servito il bizantino romanico, il gotico, il rinascimento, il barocco e il neo-classico. Sono questi elementi la prerogativa della italianità. Chi li abbandona non fa arte italiana.¹²¹

Ma, osservava l'autore, i romani avevano preso tante cose dai greci, mentre gli archi, le colonne e i capitelli sono stati elementi comuni nell'architettura di tutto il mondo, fino allo scorcio dell'Ottocento. Quindi la grecità e la romanità sono diventati concetti talmente generali da rendere non identificabile la limitata sfera di italianità all'interno di una così vasta e complessa derivazione internazionali. Invece egli vedeva nell'arte italiana qualcosa di ben più profondo e di meno appariscente della decorazione architettonica esteriore:

Sentiamo che nell'arte italiana, di epoca in epoca, esistono rapporti di armonia che non si fermano alle colonne o al fogliame dei capitelli. Sentiamo sprigionarsi la definizione di un carattere forse più difficile da esprimere ma ben più consistente ed eterno di una passeggera finzione decorativa. Solidità di ritmi, chiarezza logica, magari freddezza raziocinante o insaziato desiderio di semplicità, bisogno di assoluto e di serenità, aspirazione a quella universalità programmatica che dettò le pagine più belle dei nostri trattatisti. Sentiamo allora che le tradizioni non sono nelle colonne e nei capitelli, che questi luoghi comuni non sono gli elementi necessari e sufficienti, che l'architettura è stata ed è anzitutto artistica limitazione dello spazio, che gli elementi sono i mattoni, la pietra, il fango, il legno, il calcestruzzo, il ferro. Questi elementi sono le «note musicali dell'architettura» e non gli ordini greci. Il modo di usarli, il modo di comporre con essi cambia nel tempo e con gli uomini. Se si pensa, ecco che l'arte moderna può entrare benissimo nella tradizione, quantunque sia sempre pericoloso e tutt'altro che scientifico il ragionamento per analogie. Siamo entrati nuovamente in un periodo di disintossicazione, come nel primo romanico, come nel quattrocento. L'orgoglio del semplice, la sensibilità del volume puro, il desiderio di chiarezza e di modestia non è un indice di povertà di fantasia, ma è prova di un nuovo modo di sentire il bello, entro un rigoroso controllo logico e geometrico, perfettamente «classico», nel più rigoroso significato di questa parola.¹²²

In tal modo Pagano enunciava i principi di una nuova classicità che erano la chiarezza logica, la semplicità, la purezza dei volumi. Essi erano gli stessi che l'autore aveva individuato nell'architettura rurale e che qui, passati attraverso il filtro dell'intellettualità, assumevano una valenza colta, mentre nella prima erano allo stato nativo. Nello stesso tempo in questo elenco era contenuta anche una delle più sincere dichiarazioni della poetica razionalista.

Il dibattito sulla identità dell'architettura moderna italiana si estenderà anche nelle colonie, quando gli architetti di formazione razionalista avranno il compito di conciliare le esigenze di un'architettura pensata per i luoghi con la necessità di rappresentare il carattere nazionale, al di fuori del ricorso agli stili del passato. E proprio la mediterraneità dell'edilizia spontanea e l'eredità romana della casa ad atrio, costituiranno i due riferimenti ideali che, nelle opere migliori di Rava, Piccinato, Pellegrini e Di Segni, serviranno a riunire i due opposti obiettivi.

¹ Gli articoli apparsi sulla «Rassegna Italiana» in ordine cronologico erano: *Architettura*, n. 103, dicembre 1926, pp. 849-854; *Gli stranieri*, (febbraio 1927); *Impreparazione, incomprensione, pregiudizi* (marzo 1927); *Una nuova epoca arcaica* (maggio 1927). Gli articoli furono ristampati nel 1935 su «Quadrante»: quelli di dicembre 1926 e febbraio 1927 apparvero nel numero di marzo (pp. 22-32); i due di marzo e maggio 1927 invece furono pubblicati nel numero di aprile (pp. 18-24). Anche se frutto di un lavoro collettivo, nella stesura ebbe molto peso il contributo di Carlo Enrico Rava, che nel 1935 ripubblicò nella sua raccolta di scritti *Nove anni di architettura vissuta. 1926 IV-1935 XIII*, stampata a Roma, *Architettura e Una nuova epoca arcaica*.

² Riportiamo un giudizio di Bruno Zevi sui contenuti degli scritti del Gruppo 7: «Enunciati vaghi e cauti, ingenerosi verso il futurismo, viziati dal desiderio di mediare subito il moderno, postulato senza chiari riferimenti, con la

tradizione; ambiguità di significati, per non irritare nessuno ed anzi di rassicurare circa il timbro “classico”, “ordinato”, “logico”, “lucido”, insomma inoffensivo dell’auspicata rivoluzione architettonica. Approccio equivoco che ipoteca l’intero sviluppo del razionalismo italiano, inducendo a rinnegare l’apporto degli artisti più intransigenti e coraggiosi, a prendere sempre le distanze dagli altri con una serie di futili “distinguo”, a non formulare mai una precisa poetica onde lasciarsi aperta la possibilità di abdicare; Frette, Larco e Rava, infatti, tradiranno ben presto». B. Zevi, *Storia dell’architettura moderna*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975, p. 183.

Sul Gruppo 7 C. De Seta scrive: «In contrasto con la poetica futurista, in cui componenti irrazionali si amalgamavano al dissacratorio rifiuto del passato, il Gruppo 7 non fa esplicite dichiarazioni di rottura con la tradizione, anzi, dissociandosi dal massimalismo delle avanguardie artistiche del Novecento europeo, ribadisce in più occasioni il costante collegamento con le forme del passato, propugnandone una coerente continuità. I giovani razionalisti preferiscono giocare sulla equivocità delle affermazioni e sull’ambiguità dei termini, pur di evitare l’aperta polemica con la reazione della cultura ufficiale, sottraendosi così al rischio di essere bloccati ancor prima di avere l’occasione di operare. Il tono scopertamente moderato degli scritti apparsi sulla “Rassegna Italiana”, la disponibilità al dialogo, il tentativo di far accogliere le nuove istanze poetiche, senza esasperare l’attrito con l’accademismo gerarchico, non fanno che ritardare lo scontro, storicamente inevitabile. D’altra parte il fascismo, nella sua mistificante ambizione pseudorivoluzionaria, tenta l’inglobamento delle avanguardie culturali, non riuscendo a coglierne la potenziale portata contestativa nei confronti dello stesso sistema». C. De Seta, *Gruppo 7*, s.v., in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1969, III, pp. 56-57.

³ Il gruppo «7», *Architettura*, in «Rassegna Italiana», IX, serie II, n. 103, dicembre 1926, pp. 850-851.

⁴ *Ibidem*, p. 852.

⁵ *Ibidem*, pp. 852-853.

⁶ *Ibidem*, p. 854.

⁷ L’ispirazione alla Grecia classica fu un caposaldo del «Ritorno all’ordine» che tra la metà degli anni Venti e gli anni Trenta coinvolse in Francia artisti e scrittori. In Italia il filone classico e mediterraneo fu coltivato fin dai primi anni Venti dalla rivista «Valori Plastici», che era collegata alla cultura francese attraverso la figura di Gino Severini. Quest’ultimo nel 1921 pubblicò a Parigi il volumetto *Du Cubisme au Classicisme* che esercitò una notevole influenza sugli intellettuali parigini e in particolare su Ozenfant e Le Corbusier. Severini collaborò all’«Esprit Nouveau» distaccandosi in seguito per delle polemiche insorte. Ma gli argomenti trattati nella rivista, dai tracciati regolatori alle leggi dell’armonia lasciarono in Le Corbusier una profonda traccia che condurrà al *Modulor*. In quegli anni videro la luce importanti testi di scrittori e studiosi che indagavano i concetti di Ordine, Numero, Canone, Proporzione. Del 1921 è *Eupalinos ou l’Architecte* di Paul Valéry e del 1923 *Vers une architecture* di Le Corbusier. Nel 1927 Matila C. Ghyka scrisse *Esthétiques des Proportions dans la nature et dans les Arts*, seguito nel 1935 da *Le nombre d’or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* con una prefazione di Valéry, il cui terzo capitolo era intitolato *Le canon géométrique dans l’art méditerranéen*. In questo clima di recupero della classicità, gli apporti delle arti figurative e della letteratura rafforzeranno presso gli architetti il mito della Grecia, terra delle radici culturali dell’Occidente alla quale bisognava ritornare. E questo ritorno dal punto di vista simbolico avvenne nel 1933 con il IV Congresso C.I.A.M. che si tenne a bordo del piroscafo “Patris II”, partito da Marsiglia il 29 luglio e sbarcato ad Atene il 1° agosto, che si concluse il giorno successivo con il pellegrinaggio all’Acropoli.

⁸ C. Belli, *Origini del gruppo «7»*, in «Quadrante», II, n. 23, febbraio 1935, p. 36.

⁹ M. Bontempelli, *L’avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi Editore, 1974, p. 42.

¹⁰ *La nostra inchiesta sull’Edilizia Nazionale. Il gruppo 7*, in «Il Popolo d’Italia», 30 marzo 1930, p. 3, firmato da L. Figini, G. Frette, A. Libera, G. Pollini, G. Terragni.

¹¹ *Ibidem*, p. 3.

¹² Un esempio è costituito dalla polemica contro i razionalisti aperta da Maccari e dal «Selvaggio». Maccari nell’articolo *Il cemento disarmato* uscito sul n. 5 del 31 agosto 1933 della rivista scriveva: «perché dobbiamo noi identificare la nostra modernità col modernismo anonimo, la nostra universalità con l’internazionalismo estetico, la nostra storia con un complesso di fenomeni morali ed estetici che fanno capo ad un materialismo e a una concezione meccanica, positivista, marxista infine, quale è quella che ha prodotto il razionalismo architettonico?».

¹³ Alle pareti della piccola sala erano appesi i disegni, mentre nel centro, collocati su scaffali e su un ripiano, vi erano cinque modelli in gesso e vetro relativi ai progetti. Figini e Pollini presentavano un Garage per 500 auto e una Casa del Dopolavoro; Rava e Larco una Sede di giornale; Terragni una Fonderia di tubi, un Palazzo per uffici e un’Officina del gas. Cfr. Arch. G. Rosso, *Alcune affermazioni del Gruppo “7” di Milano*. (*Architetti*. Luigi Figini, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava), in «L’Architettura Italiana», XXII, n. 9, settembre 1927, pp. 99-102; A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi & C., 1978, pp. 204-205.

¹⁴ Tra i giudizi positivi si ricorda lo scritto di Carlo Carrà, *Si è aperta la mostra di Monza. Necessità di un’architettura nuova*, uscito su «L’Ambrosiano» del 31 maggio 1927.

¹⁵ Il gruppo aveva cercato consensi tra gli architetti europei più importanti: si ricorda in proposito una lettera di Carlo Enrico Rava a Le Corbusier per informarlo della nascita del Gruppo 7, cfr. F. Brunetti, *Architetti e Fascismo*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, p. 108.

¹⁶ Cfr. G. Polin, *Libera e il Gruppo 7*, in AA. VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Venezia, Electa Milano, 2001, pp. 52-61.

¹⁷ Per una ricostruzione accurata delle vicende della mostra cfr. *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, a c. di M. Cennamo, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1973.

¹⁸ G. Minnucci e A. Libera, *La I Esposizione d'architettura razionale a Roma, presentazione*, in L. Patetta, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, cit., pp. 154-155. La prefazione del catalogo fu ripubblicata nella rivista «1928», diretta da Raffaello Giolli, il 30 aprile 1928.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 154-155

²⁰ Cfr. G. Pollini, *Gli inizi dell'architettura razionalista a Milano e il Gruppo 7*, Archivio Pollini, Milano.

²¹ Cfr. G. Polin, *La Casa Elettrica di Figini e Pollini 1930*, Roma, Officina, 1982.

²² A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi & C., 1978, p. 237.

²³ La Casa Elettrica fu la sola architettura italiana presente nella mostra *The International Style*, organizzata nel 1932 da Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock al Museum of Modern Art di New York.

²⁴ Cfr. G. Polin, *Libera e il Gruppo 7*, in AA. VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Venezia, Electa Milano, 2001, pp. 59-60.

²⁵ Ci sembra interessante riportare una testimonianza dello stesso Bardi a proposito di quell'evento, in un breve scritto che ricorda il suo incontro con Libera: «Ho conosciuto Adalberto Libera non dico intimamente, tuttavia in modo da poterlo ricordare come uno dei protagonisti della vittoriosa azione che combatté per la nascita dell'architettura vivente e il tramonto dell'eclittica imperversante in Italia.

Erano gli anni trenta. Io dirigevo, allora, la Galleria d'arte di Roma, e mi interessavo delle sorti dell'architettura nel mio giornale "Belvedere" e, poi, nella rivista "Quadrante" che avevo fondato con Massimo Bontempelli. Un giorno venne da me Adalberto e mi spiegò che, come segretario del Movimento italiano architettura razionale, Miar, aveva già realizzato un'esposizione di aderenti, e ora cercava la possibilità di ripeterla. Mi proponeva di usare la galleria che dirigevo e che sapeva che era stata creata dal capo del governo come di pertinenza del Sindacato nazionale degli artisti.

Ci mettemmo a discutere, constatando come l'Italia continuava in uno stato di cose caratterizzate da un tradizionalismo lento e, praticamente, fomentatore di imprese nella costruzione edile di tale inerzia in contrasto con quanto in altri campi rappresentava un vero e proprio avanzo.

Compresi subito che Libera era un organizzatore, qualcuno che voleva adoperarsi per superare la situazione veramente incresciosa in cui era venuta a trovarsi, per esempio, Roma dove si inauguravano ancora grandiosi edifici in stile barocco e di un neoclassico di interpretazione veramente penosa. Tutto stava nelle mani di elementi che non solo condannavano quanto di nuovo l'Europa andava creando, ma avevano abbindolato le autorità e il proprio Mussolini divulgando uno stile "romano-imperiale-modernizzato" che non poteva non essere nel presunto gusto del padrone del vapore.

Concludemmo che la Galleria d'arte di Roma poteva presentare la seconda esposizione del Miar, a una condizione: che io stesso l'avrei pianeggiata, libero di arricchirla di iniziative che avrebbero potuto interessare il proprio Mussolini, e tentare un suo intervento a nostro favore.

Per il nostro accordo, Libera pensava all'ordinamento e al reclutamento dei giovani architetti; da parte mia immaginavo la ripercussione. Si trattò di fatto che non garbarono a tutti gli aderenti.

Decisi i seguenti punti, per dare vita all'inaugurazione: 1 invitare Mussolini in quel giorno; 2 pubblicare, nelle edizioni di "Critica fascista", diretta da Giuseppe Bottai e Gherardo Casini, un mio libro-panfletto: *Rapporto sull'architettura per Mussolini*; 3 redigere un manifesto decisivo; 4 comporre un "tavolo degli orrori", cioè un grande fotomontage per caricaturare le costruzioni del regime.

Mussolini venne a inaugurare, da me e da Libera ricevuto, visitò i vari progetti presentati, soffermandosi a conversare con gli autori. Finalmente di fronte al mio fotomontage, sorpreso, mi chiese: "Che cos'è questo?". Gli spiegai che si trattava di un "tavolo degli orrori" e lui restò curioso e pensoso per alcun tempo, come si può vedere attraverso le fotografie ufficiali, e finalmente mi disse; "Mi pare che avete ragione". Allora gli consegnai il mio libro *Rapporto* e il mio manifesto. Questo fu dato alla Stefani, allora l'agenzia ufficiale per la diffusione a tutta la stampa.

Si trattò, come si capisce, di un fatto di importanza per la polemica dell'architettura, come ripeto per iniziativa di Adalberto Libera.

Non posso aggiungere altro perché dopo la seconda mostra del Miar non ebbi più occasione di vederlo». AA. VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Venezia, Electa Milano, 2001, pp. 218-219.

²⁶ MIAR, *L'architettura razionale italiana. 1931*, in «La Casa Bella», IV, n. 40, aprile 1931, p. 82; per la storia del M.I.A.R. cfr. *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR*, a c. di M. Cennamo, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976.

²⁷ P.M. Bardi, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR*, cit., pp. 145-146.

²⁸ P.M. Bardi, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR*, cit. *ibidem*, p. 157.

²⁹ Nel 1959 Libera raccontava in questi termini lo scioglimento del gruppo: «Dopo la minaccia di farmi cancellare dall'albo degli architetti, da parte del Sindacato nazionale, venne creato il R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani) nel quale confluirono quei nostri coetanei, che non appartenevano ancora al nostro gruppo, ma essi avevano la nostra età e venivano raggruppati in un movimento in opposizione al nostro. Allora presi una decisione che mi costò molta fatica, e fu anche mal giudicata, con mia somma amarezza, ma io sapevo di essere nel giusto, e oggi posso confermarlo: sciolse il movimento razionalista, perché non potevo tollerare che tra giovani potesse nascere un

astio così grave. Se io mi fossi irrigidito, e avessimo accettato la battaglia su quel piano, avremmo subito 15 o 20 anni di ritardo per una lotta sterile, perfino immorale: mentre, con quella mia decisione diplomatica, in pochi anni nacque l'architettura moderna in Italia, dilagando in maniera generale, sia pure determinando presto le ragioni d'una crisi culturale». A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, in «La Casa», n. 6, Roma 1959. Riportato in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR*, a c. di M. Cennamo, cit., p. 459.

³⁰ Ci sembra utile riportare un'importante testimonianza di P.M. Bardi, un protagonista del dibattito di quegli anni, che, ricordando l'esperienza editoriale di «Quadrante», rievoca le vicende della seconda mostra del MIAR nel clima rovente delle polemiche dell'epoca: «[...] Ripensando agli anni '20 e '30, in questa fine di secolo, ricalcolando errori, speranze, illusioni, mi pare che quel mio partecipare alla reazione contro il situazionismo dei manipolatori e un poco maneggioni del ramo della costruzione, sia stato più uno slancio generoso che una decisione di impegno critico, come ogni tanto mi capita di leggere nelle rievocazioni di quanto fecero gli amici del MIAR.

Mi gettai nella polemica dopo accese conversazioni con Terragni, Pollini, Figini, Pagano, Persico, mio collaboratore alla "Galleria Bardi" e al mio giornale "Belvedere" (una volta o l'altra pubblicherò il carteggio scambiato con lui, ristabilendo verità qua e là sfalsate, raccontando come fu che collaborò a "Il Popolo d'Italia" diretto da Arnaldo Mussolini).

Organizzammo a Roma, ove ero stato chiamato per dirigere la "Galleria d'Arte di Roma" dei Sindacati delle Arti, la mostra del MIAR per la quale compilai il collage "Il Tavolo degli Orrori", che sbertucciava il Piacentinismo imperante; commentai l'opera, con denunce motivate, a Mussolini, inauguratore della manifestazione.

Nacque, d'accordo con Massimo Bontempelli, per me indimenticabile maestro, il "Quadrante", da cui rimasero fuori Terragni e Persico, per le beghe personali, spuntate in quel tempo come funghi. Il resto è noto. Meno noto è che avevamo la certezza di vincere una battaglia, se così posso dire, per aggiornare l'architettura e l'estetica italiana, coinvolgendo il regime a cui credevamo. Confesso: credevo nel movimento fascista, tra un ritiro e l'altro della tessera che l'intera Italia possedeva, fino a che "Quadrante" fu liquidato da Starace per un mio articolo firmato, in cui dichiaravo: "Crediamo nei giovani, meno nei giovani che studiano da segretario federale".

La nostra polemica continuò su "Casabella" di Pagano. Con lui, amico straordinario, ebbi serie divergenze quando si mise a capo del gruppo dei polemisti che patteggiò l'alleanza con l'abile Marcello Piacentini, il quale aveva offerto l'offa della Città Universitaria di Roma. (Nel nutritissimo carteggio inedito scambiato fra me e Pagano appare chiaro come e perché era diventato entusiasta di Piacentini).

Ci fu un momento in cui si discusse con l'editore Gianni Mazzocchi una combinazione di fusione o collaborazione fra "Quadrante" e "Casabella", risultata impossibile per la divergenza delle posizioni: noi volevamo continuare la polemica fino alle ultime conseguenze, loro volevano conciliare, come di fatto fecero. In "Quadrante" l'aria era di intransigenza, mettevamo all'indice il Kitsch della ordinarietà fascista, e lo stesso facevo nelle mie cronache sull'Architettura ne "L'Ambrosiano", finché fui licenziato sui due piedi per aver criticato la Triennale delle "Case del mare"; "Casabella", invece, più prudente e diplomatica riuscì a salvarsi e, a dire il vero, svolse un'azione che tutti, compresi noi, estremisti della polemica infruttuosa, abbiamo, se pur con riserve, lodato». P.M. Bardi, *Tra «Quadrante» e «Casabella»*, in «Casabella», XLII, n. 440-441, ottobre-novembre 1978, p. 39.

³¹ Cfr. S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista - Mediterraneità e purismo*, in AA. VV., *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a c. di S. Danesi e L. Patetta, Milano, Electa, 1976, pp. 21-28; C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1986, cap. IV, *Mediterraneità e ruralità*, pp. 95-144.

³² Per comprendere le motivazioni di questa scelta appare significativa la testimonianza di Carlo Belli in una lettera inviata a Silvia Danesi, nella quale Carlo Belli viene precisato il significato che la mediterraneità aveva all'epoca nel suo *milieu* intellettuale: «Il tema della mediterraneità e grecità, al tempo della architettura razionale... Fu esso la nostra stella orientatrice. Scoprimmo presto che un bagno nel Mediterraneo ci avrebbe restituito valori sommersi da sovrapposizioni gotiche e da fantasie accademiche. Esiste uno scambio nutritissimo di lettere tra me, Pollini, Figini e Terragni su questo argomento. Esistono miei articoli su vari giornali, in polemica specialmente con Piacentini, Calza Bini, Maraini e altri invasati di romanità littoria; ma anche con Giovannoni [...].

Studiammo le case di Capri: come erano costruite, perché erano fatte a quel modo. Scoprimmo la loro tradizionale autenticità, e capimmo che la loro perfetta razionalità coincideva con l'optimum dei valori estetici. Scoprimmo che soltanto nell'ambito della geometria si poteva attuare il perfetto *gemütlich* dell'abitare». Cfr. S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista - Mediterraneità e purismo*, in AA. VV., *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a c. di S. Danesi e L. Patetta, Milano, Electa, 1976, p. 25.

³³ Durante il viaggio sul "Patris II" per il C.I.A.M. del 1933, P.M. Bardi scriveva a proposito: «Oggi la nostra conversazione si svolge a base di schizzi: si parla di architettura mediterranea, e occorre capirsi su un'improvvisata cartina geografica. Per Le Corbusier l'Europa si polarizza su degli assi che hanno un andamento inclinato, mettiamo per intenderci, Londra-Bagdad, tutti assi paralleli. Uno di questi assi passa per l'Italia, ed è quello del bacino mediterraneo, un altro passa per i Paesi Scandinavi, Germania, Austria, Paesi Balcanici del bacino del Mar Nero, Turchia, Golfo Persico; la Russia Europea a sua volta ne ha un altro; e così via. Su questi assi si polarizza un'economia, una mentalità, una cultura un tipo di civiltà.

Nel giornale "Prélude" si sostiene appunto l'idea di un asse, che vorrebbe poi dire una collaborazione: Mediterraneo. Uno dei sostenitori più convinti è, con Winter, un francese che ci è carissimo, Lagardelle, l'amico di Sorel e di Mussolini. Queste idee, la correlazione dei rapporti tra i redattori di "Prélude" e noi Fascisti hanno determinato a Parigi

la voce che Le Corbusier faccia una “architecture fasciste”». P.M. Bardi, *Cronaca di viaggio. Un'idea di Le Corbusier*, in «Quadrante», n. 5, settembre 1933, p. 19.

³⁴ *Un programma d'architettura*, in «Quadrante» n. 1, maggio 1933, pp. 5-6.

³⁵ L. Figini, G. Pollini, *Villa-studio per un artista*, in «Quadrante», n. 2, giugno 1933, p. 9.

³⁶ Ma l'“ideologia” mediterranea catturò l'attenzione anche degli architetti tedeschi. Nel 1932, invitato da Piacentini, E. Mendelshon pubblicò su «Architettura», uno scritto dove viene precisato l'importante contributo che i paesi mediterranei, proprio in virtù della loro grande tradizione costruttiva, possono dare all'affermazione dell'architettura moderna: «[...] È quindi giunto il momento in cui i paesi mediterranei debbono partecipare alla comune battaglia. Per convinzione e per naturale inclinazione i paesi del Mediterraneo schivano gli esperimenti; infatti la natura del bacino mediterraneo è tale da armonizzare quanto discorda, da rendere semplice quanto nei paesi del settentrione è complicato, riuscendo ad unificare in una meravigliosa sintesi che è legge e fede, i prodotti dell'alambicco e della cerebralità.

L'architettura, dopo un lungo cammino, ha ritrovato oggi, attraverso la formazione plastica cubica, quegli elementi spaziali che i paesi mediterranei sentono come loro assoluto patrimonio storico e che gli stessi pilastri e le colonne dei palazzi del Rinascimento non riuscirono mai a distruggere completamente.

Il Partenone è pura costruzione e la capanna del Fellah puro cubo; l'Escuriale è impulso dinamico e ogni casa rustica pura funzione architettonica; l'esempio di Assisi rappresenta l'unità che comprende in sé questi due principi.

Patria di tutti noi, il bacino del Mediterraneo ci collega tutti coll'origine e con la fine.

Colà il cuore può essere caldo e palpitante, la mano calma e sicura, lo spirito aperto. Ivi, alle radici stesse della nostra attività, del nostro pensiero, delle forme della nostra esistenza, la realtà si trasmuta in conoscenza, la conoscenza in verità, la verità nella eterna legge dell'equilibrio, della misura e della umanità. Qui l'uomo è fine a se stesso, misura e peso di sé medesimo.

E questo in una natura che ignora i contrasti, tra mari che variano solo le proprie tinte, sotto un cielo la cui chiarezza pare acquistare solidità.

L'Egitto ha la propria austerità, la Grecia la propria lucidità, Roma la propria dignità; tutte e tre la grandiosità dei principi elementari, del nulla e dell'infinito; inaccessibili, immanenti, imperituri.

Nessuna meraviglia quindi se qui gli opposti si accordano: l'ardore del sole e la freschezza dei fiori, la cultura e la mancanza di civiltà, la pigrizia e l'azione.

Inconcepibile quindi una fine del predominio spirituale del Mediterraneo. Forse un futuro mondo si creerà un suo nuovo centro; è certo però che il vecchio ha trovato qui il suo perno.

Sempre nel bacino mediterraneo il mondo afferma se stesso, l'individualità, che di solito ci tiene in suo potere, è ivi annientata: ché il tutto comprende in sé tutte le singole parti. Quivi la vita è facile e conclusa perché le distanze che separano il centro da entrambe le estremità sono sempre uguali.

Noi crediamo in un nuovo classico che sappia trarre dalle condizioni elementari dello spazio la pianta la più concettosa, la costruzione più equilibrata, la forma più perfetta.

Noi crediamo, nonostante l'incertezza della nostra epoca, in una legge statica ed eterna, crediamo nella Nuova Architettura». E. Mendelsohn, *Il bacino mediterraneo e la nuova architettura*, in «Architettura», XI, fasc. XII, dicembre 1932, pp. 647-648.

³⁷ G. Pollini, *Corsivo n. 40*, in «Quadrante», n. 5, settembre 1933, p. 35.

³⁸ G. Pollini, *Corsivo n. 42*, in «Quadrante», n. 5, settembre 1933, p. 47.

³⁹ L. Figini, *Case di Libia. (Aerofotografie)*, in «Quadrante», n. 16-17, agosto-settembre 1934, p. 43.

⁴⁰ E. Peressutti, *Architettura mediterranea*, in «Quadrante», n. 21, gennaio 1935, p. 40.

⁴¹ E. Persico, *Gli architetti italiani*, in *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*, a c. di G. Veronesi, Firenze, Vallecchi Editore, 1968, pp. 64-65. l'articolo era uscito sull'«Italia Letteraria», il 6 agosto 1933.

⁴² *Ibidem*, p. 66.

⁴³ E. Persico, *Punto e da capo per l'architettura*, in «Domus», VII, n. 83, novembre 1934, p. 3.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 5-6.

⁵¹ *Ibidem*, p. 7.

⁵² Tra gli architetti tedeschi venuti in Italia in Italia tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento si ricordano Friedrich Weinbrenner, a Roma dal 1791 al 1797, e Leo von Klenze, che fece un primo viaggio da studente negli anni 1806-1807 e in seguito fu a Roma nel 1818 e in Sicilia tra il 1823 e il 1824.

⁵³ L'architetto prussiano arrivò in Italia per la prima volta nel 1803 in compagnia dell'amico architetto Johann Gottfried Steinmeyer. Dopo aver visitato Venezia, Padova e Firenze, fece tappa a Roma; nell'occasione sostò a Capri, dove fece alcuni disegni di costruzioni spontanee dell'isola, connotate dai tipici elementi mediterranei: scale esterne, tetti piani e pergolati sorretti da pilastri. Nel suo secondo viaggio Schinkel si fermò in Sicilia dal 10 maggio al 27 giugno 1804, attraversando l'isola con una piccola comitiva composta da Steinmeyer, dal pittore e scrittore Carl Gotthard Graß e dal teologo Philipp Rehfuß, conterranei conosciuti a Roma (per il diario dell'esperienza cfr. K.F. Schinkel, *Viaggio in*

Sicilia, a c. di M. Cometa e G. Riemann, Messina, Editrice Sicania, 1990). Tra le più di ottanta vedute del soggiorno siciliano, Schinkel eseguì anche due disegni di case di campagna, con elementi analoghi alle case capresi, e quattro schizzi di una villa non identificata nei pressi di Siracusa, dotata di scalinate, terrazzi e pergolati e inserita in un suggestivo contesto naturalistico. Questi ultimi elaborati verranno usati da Schinkel per le due tavole del progetto di «Casa di campagna vicino a Siracusa», che dovevano confluire nel suo trattato *Das architektonische Lehrbuch* rimasto incompiuto; cfr. M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il grand tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari, Laterza Editori, 1999, pp. 132-133.

⁵⁴ Cfr. E.F. Sekler, *Josef Hoffmann 1870-1956*, Milano, Electa, 1991, pp. 32-39. Dall'esperienza di viaggio, Hoffmann trasse numerosi disegni, nei quali le architetture spontanee erano studiate con analitica precisione e rese attraverso un gioco di chiaroscuri che riproduceva i contrasti di luci e ombre determinati dalle condizioni atmosferiche. Attraverso la riduzione delle masse a solidi elementari, erano invece messe in evidenza le matrici geometriche presenti nelle loro aggregazioni.

⁵⁵ J. Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, «Der Architekt», III, 1897, p. 13, in B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 57-58.

⁵⁶ Negli anni Trenta era ben chiara questa appartenenza mediterranea del progetto di Loos: in un articolo di Federico Portanova sull'architettura caprese, uscito nel 1934 su «Domus», sono pubblicate le fotografie di una casa di Santorini, di due case della marina di Capri e il plastico di Villa Moissi. Cfr. F. Portanova, *Ragguagli sull'architettura rustica a Capri*, in «Domus», VII, n. 74, febbraio 1934, pp. 58-60.

⁵⁷ B. Gravagnuolo, *Adolf Loos. Teoria e opere*, Milano, Idea Books, 1981, p. 181.

⁵⁸ C. Belli, *Nord-sud*, in «Quadrante», n. 1, maggio 1933, p. 20.

⁵⁹ R. Pane, *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. XII, agosto 1928, pp. 533-536.

⁶⁰ In questo periodo molti studiosi mostrarono un'attenzione particolare per l'architettura spontanea campana di area costiera e insulare. Questa rivalutazione avvenne anche nell'ambito dell'avanguardia futurista; ricordiamo lo scritto di Virgilio Marchi, *Primitivismi Capresi*, in «Cronache d'Attualità», VI, n. 6-10, giugno-ottobre 1922, pp. 49-51, ripubblicato nel volume, Virgilio Marchi, *Italia nuova architettura nuova (seguito di Architettura futurista)*, Foligno-Roma, Franco Campitelli Editore, 1931, ora in *Virgilio Marchi. Scritti di architettura*, a c. di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze, Octavo, 1997, pp. 31-33. Per restare nell'ambito della Campania, si menzionano i seguenti articoli: E. Cerio, *L'architettura minima nella contrada delle Sirene*, in «Architettura e Arti Decorative», II, fasc. IV, dicembre 1922, pp. 156-176; G. Capponi, *Motivi di architettura ischiana*, in «Architettura e Arti Decorative», VI, fasc. XI, luglio 1927, pp. 481-494; R. Pane, *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. XII, agosto 1928, pp. 529-543.

⁶¹ G. Capponi, *Motivi di architettura ischiana*, in «Architettura e Arti Decorative», VI, fasc. XI, luglio 1927, pp. 483-484.

⁶² *Ibidem*, pp. 484-492.

⁶³ P. Marconi, *Architetture minime mediterranee e architettura moderna*, in «Architettura e Arti Decorative», IX, fasc. I, settembre 1929, p. 27.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 34-35.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 36-39.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 39-40.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁷⁰ G. Ciucci, *Architettura e urbanistica. Immagine mediterranea e funzione imperiale*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 110.

⁷¹ Pollini era nel gruppo italiano insieme a Bottoni, Terragni e, come appartenente agli amici del C.I.A.M., P.M. Bardi. Il viaggio avvenne a bordo del piroscafo «Patris II» con partenza il 29 luglio 1933 da Marsiglia e arrivo ad Atene il 1° agosto.

⁷² G. Pollini, *Il quarto Congresso e la Città funzionale*, in «Parametro», VII, n. 52, dicembre 1976, *Da Bruxelles ad Atene: la Città funzionale*, p. 22.

⁷³ P. M. Bardi, *Cronaca di viaggio. 6. Da un'isola all'altra*, in «Quadrante», n. 5, settembre 1933, pp. 16-19.

⁷⁴ M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano, Electa Editrice, 1976, p. 284.

⁷⁵ C.E. Rava, *Prodromi di un nuovo romanticismo*, (parte III), in «Domus», VII, n. 77, maggio 1934, p. 35.

⁷⁶ Cfr. G. Pagano, *Case rurali*, in «Casabella», VIII, n. 86, febbraio 1935, pp. 8-15; Id., *Documenti di architettura rurale*, in «Casabella», VIII, n. 95, novembre 1935, pp. 18-25; Id., *Architettura rurale in Italia*, in «Casabella», VIII, n. 96, dicembre 1935, pp. 16-23. Nel primo scritto, oltre a fotografie di case contadine vi erano riportati alcuni progetti di aziende agricole e case rurali eseguiti da ingegneri e architetti fra i quali figurano quelli di G. Levi Montalcini. Gli altri due articoli erano corredati da fotografie, molte delle quali eseguite dall'autore, con trulli e masserie della Puglia e case contadine campane, laziali, umbre e di altre regioni italiane.

⁷⁷ G. Pagano, *Case rurali*, in «Casabella», VIII, n. 86, febbraio 1935, pp. 9-11.

⁷⁸ G. Pagano, *Architettura nazionale*, in «Casabella», VIII, n. 85, gennaio 1935, pp. 2-3.

⁷⁹ C. De Seta, *Introduzione*, in *Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, A c. di C. De Seta, Roma-Bari, Editori Laterza, 1990, p. XXXVII.

⁸⁰ Sulla questione della casa rurale ricordiamo alcuni articoli di «Quadrante»: G. Ciocca, *La casa rurale*, in «Quadrante», n. 22, febbraio 1935, pp. 36-40; M. Silana, *(la casa rurale) per il mezzogiorno*, in «Quadrante», n. 25, maggio 1935, pp. 39-43, commento di G. Monaco, pp. 43-44; G. Ciocca, *(Servizi a Mussolini) Progetto di Casa rurale*, in «Quadrante», n. 26, giugno 1935, pp. 6-27. Il tema però era di grande attualità già dagli primi anni Trenta: è del 1930 un concorso per una casa rurale; nel 1931 Dagoberto Ortensi pubblicò il volume *Costruzioni rurali in Italia*, con prefazione di Arnaldo Mussolini, cui seguirono altre pubblicazioni. Dopo la mostra di Pagano e Daniel alla Triennale nel 1937 a Firenze vi fu la «Mostra della casa rurale toscana».

⁸¹ Cfr. *Giuseppe Pagano fotografo*, a c. di C. De Seta, Milano, Electa, 1979.

⁸² A proposito di esso, L. Patetta scrive: «Il solo aver presentato al pubblico italiano, in anni caratterizzati da dispute formalistiche, da flessioni manieristiche e dalla più vuota retorica, un panorama formale di così alta valenza costruttiva, basta a segnalare questo libro fra i pochi prodotti positivi della nostra editoria tra le due guerre». L. Patetta, *Libri e riviste d'architettura in Italia tra le due guerre*, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, cit., p. 48.

⁸³ G. Pagano e G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Milano, Ulrico Hoepli editore, 1936, pp. 21-22

⁸⁴ *Ibidem.*, pp. 23-25.

⁸⁵ Nel testo, a pagina 48, vi sono foto di architetture algerine con la didascalia: «Confronti con analoghi sistemi di copertura usati nelle regioni sud-algerine: dalla piramide che ricorda il sistema del trullo al tetto piano». A pagina 49: «Ritmi volumetrici e sistemi di cupole, di arcate a loggia e di terrazzi nelle città dei mozabiti del Sahara sud-algerino». Alla mostra collaborò Giovanni Pellegrini per «una documentata relazione sulla Tripolitania» e G. Pulitzer-Finali per il Sahara sud-algerino.

⁸⁶ G. Pagano e G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, cit., pp. 59-60.

⁸⁷ *Ibidem.*, pp. 70-72.

⁸⁸ Enzo Carli nel recensire su «Casabella» il catalogo evidenziava la concidenza delle caratteristiche dell'architettura rurale con i principi del Razionalismo: «L'evoluzione della fabbrica rurale [...] ci interessa allora solo in quanto in una forma estremamente elementare ed obbiettiva essa esemplifica ed incarna plasticamente tutti i presupposti teorici su cui si fonda la polemica intorno all'architettura razionale». Enzo Carli, *Il «genere» architettura rurale e il funzionalismo*, in «Casabella», IX, n. 107, novembre 1936, p. 6.

⁸⁹ G. Pagano e G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, cit., p. 76.

⁹⁰ Verso la metà degli anni Trenta un fenomeno analogo di rivalutazione dell'architettura popolare si registrò verificò in Spagna con le ricerche dell'architetto catalano Joseph Lluís Sert (1902-1983), che negli anni giovanili lavorò con Le Corbusier e successivamente fu segretario e presidente dei C.I.A.M. Sert fu l'animatore della rivista «A.C. Documentos de Actividad Contemporánea» (1931-1937), pubblicata dal G.A.T.E.P.A.C., che divenne un potente canale di diffusione dell'architettura spontanea. Nel numero 6 del 1932 era contenuto un *reportage* sulle case di Ibiza considerate dagli architetti moderni spagnoli dei modelli per le caratteristiche costruttive e ambientali. Esse avevano un impianto razionale e logico, volumetrie semplici, erano orientate a est e si adattavano perfettamente al clima. Nel numero dello stesso anno Sert, ispirandosi alle abitazioni spontanee dell'isola, pubblicò «Due tipi di abitazioni estive». Il numero 18 del 1935 era intitolato *Architettura Vernacolare Mediterranea*; il fascicolo usciva due anni dopo la partecipazione di Sert e di altri architetti catalani al IV C.I.A.M., tenutosi a bordo del piroscalo «Patris II» nell'estate del 1933 e con Atene come meta finale. Nell'occasione essi ebbero modo di verificare la somiglianza tra l'architettura delle isole greche e quella di Ibiza. Nell'editoriale del numero era scritto: «L'architettura vernacolare del Mediterraneo possiede [...] un numero di costanti ripetute lungo i paesi del Mediterraneo. L'Egitto, l'arcipelago greco, l'Italia, la costa nord dell'Africa, le coste a sud-est della Spagna, Maiorca, Ibiza, ecc., sono tutti paesi derivanti dalla stessa civiltà in cui gli edifici vernacolari presentano tipi simili, poggiando su ristrette fondamenta razionali». Nel 1936, sul numero 21 di «A.C.» del 1936 compariva un altro impoente articolo intitolato *Elementi di architettura rurale sull'isola di Ibiza*, che testimoniava come le abitazioni spontanee dell'isola fossero ormai diventate dei riferimenti obbligati per la cultura architettonica spagnola.

Negli stessi anni anche in Grecia gli architetti formati all'interno dell'avanguardia razionalista manifestarono un forte interesse per l'edilizia spontanea della propria civiltà insulare, i cui esempi erano ritenuti vicini allo spirito della modernità. Il primo importante scritto che studiava questa relazione fu il saggio di Panos Djelepy *Le case dell'arcipelago greco dal punto di vista dell'architettura moderna*, pubblicato in francese nel 1934 sui «Cahiers d'Art». Secondo l'autore nelle case di Mikonos, Santorini o Sifnos era visibili gli stessi principi dell'architettura moderna, mentre le forme stereometriche e l'assenza di decorazione mostravano il legame con la scultura, identificata con l'architettura stessa come nel Partenone.

Un contributo importante in questo senso era già venuto qualche anno prima da Dimitris Pikionis, che nel 1925 scrisse *L'arte popolare e noi*, un saggio critico nel quale l'autore sosteneva che l'architettura spontanea nasceva da un profondo accordo con la natura, che suggeriva al contadino le proporzioni, le forme e i materiali da adoperare. Il risultato finale era perciò necessariamente dotato della bellezza e dell'armonia che apparteneva solamente alle opere naturali. A dimostrazione della sua tesi, nello scritto l'architetto greco analizzava le abitazioni tradizionali dell'isola di Egina, le cui configurazioni dimostravano l'adattamento ai vincoli imposti dalle necessità funzionali, dallo spazio

disponibile e dall'utilizzo dei materiali locali. Nella sua opera successiva Pikionis si ispirerà a questi edifici spontanei, usando i materiali naturali della tradizione costruttiva locale, quali la pietra e il legno.

⁹¹ Tra questi si ricordano tra i progetti di Aschieri, Fasolo e del Debbio per il concorso del Monumento-ossario dei Caduti nel cimitero del Verano a Roma (1922); i progetti di Limongelli e Fasolo di «Stabilimenti di bagni per Roma» presentati alla Terza Biennale romana (1925); il progetto di Alessandro Limongelli per il concorso del Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra (1926).

⁹² Per tutti gli anni Venti sulla rivista «Architettura e Arti Decorative» vi furono molti articoli dedicati all'architettura romana, con le ricostruzioni delle più importanti basiliche e Terme. In relazione al tema della casa merito ricordiamo l'importante studio di Guido Calza del 1923, uscito in due parti, sulle tipologie di Ostia, con disegni ricostruttivi di Italo Gismondi, dove era evidenziata l'evoluzione «dalla forma chiusa e monotona della casa ad atrio al tipo più vivo e movimentato di una casa a facciate». L'autore sosteneva essere nell'abitazione moderna «una discendenza diretta dalla casa latina». Cfr. G. Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna. I.*, in «Architettura e Arti Decorative», III, fasc. I, settembre 1923, pp. 3-18; Id., *Le origini latine dell'abitazione moderna. II.*, in «Architettura e Arti Decorative», III, fasc. II, ottobre 1923, pp. 49-63.

⁹³ C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1986, p. 102.

⁹⁴ Ibidem, p. 102.

⁹⁵ Ibidem, p. 102.

⁹⁶ Le Corbusier, *Rome antique*, in «Quadrante», n. 4, agosto 1933, p. 14.

⁹⁷ A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1980, pp. 255-256.

⁹⁸ Cfr. Le Corbusier, *Il viaggio d'Oriente*, a c. di G. Gresleri, Faenza, Faenza Editrice 1974; Id., *Viaggio in Oriente. Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, a c. di G. Gresleri (3. ed. riv. e ampliata), Venezia, Marsilio - Paris, Fondation Le Corbusier, 1995.

⁹⁹ Le Corbusier, *Verso una architettura*, a c. di P. Cerri e P. Nicolini, Milano, Longanesi & C., 1986, pp. 150-151.

¹⁰⁰ Il gruppo «7», *Architettura*, in «Rassegna Italiana», IX, serie II, n. 103, dicembre 1926, pp. 852-853.

¹⁰¹ Riportiamo alcuni commenti alle fotografie. *Una strada «pompeiana dei nostri giorni»*. «Se osserviamo con occhio moderno questa strada di Pompei dobbiamo confessare che questa architettura ha punti di contatto piuttosto con le case dei villaggi di Dudok che con le orribili villette della Ostia cosiddetta moderna. Lo spirito architettonico di venti secoli fa può insegnare che cosa sia l'architettura razionale». *Un atrio fiorito come tanti secoli fa*. «Nella intimità di questo atrio toscano la linea retta regna sovrana. Il taglio delle porte e delle finestre - 1 a 1,5; 1 a 1 -, il valore plastico dei volumi puri, lo scaltro sfruttamento degli effetti prospettici e delle ombre possono essere gustati soltanto da un palato moderno. Unico motivo stonato: la transenna in legno "stile romano" che la direzione degli scavi di Pompei ha creduto opportuno di inserire per toglierci l'illusione di visitare una villa incompleta dei fratelli Luckhardt». *Un atrio di Mies van der Rohe*. «La chiarezza di questa simmetria elementare e l'intimità di questo atrio raccolto attorno alla vasca dell'"impluvium", la serena visione del peristilio tagliato dal chiaroscuro del "tablinum" suggeriscono esempi moderni di case intime fatte per la pace, per il riposo, per le tranquille gioie domestiche. Al confronto, le ville floreali o barocche sembrano incubi di nevropatici». In G. Pagano-Pogatschnig, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in «La Casa Bella», IV, n. 47, novembre 1931, pp. 16-18.

¹⁰² G. Pagano-Pogatschnig, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in «La Casa Bella», IV, n. 47, novembre 1931, p. 14.

¹⁰³ Ibidem, pp. 16-18.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 19.

¹⁰⁵ Cfr. MIAR, *L'architettura razionale italiana*, in «La Casa Bella», IV, n. 40, aprile 1931, pp. 67, 82; Mary (Tibaldi Chiesa), *Dimore estive*, in «L'Ambrosiano», 24.7.1931; G. Consonni, L. Meneghetti, L. Patetta, *Bottoni, 40 anni di battaglie per l'architettura*, in «Controspazio», V, n. 4, ottobre 1973, p. 10; *Piero Bottoni. Opera completa*, a c. di G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon, Milano, Fabbri, 1990, pp. 64-66; scheda, pp. 166-167.

¹⁰⁶ In quell'occasione Bottoni aveva anche disegnato la cucina e i locali di servizio della «Casa Elettrica» di Figini e Pollini, i cui arredi erano firmati da Frette e Libera, realizzata all'interno del Parco Reale.

¹⁰⁷ P. Bottoni, in AA. VV., *36 progetti di ville moderne di architetti italiani*, a cura dell'Esposizione triennale internazionale delle arti decorative industriali moderne alla Villa Reale di Monza, Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1930, p. 33.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 33.

¹⁰⁹ Nel 1933 la Triennale delle Arti Decorative fu spostata da Monza a Milano, nel cui Parco, con un lascito del senatore Antonio Bernocchi, venne costruito il Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio. Nel Parco furono realizzate trentatré costruzioni, due delle quali permanenti: la Torre Littoria di Gio Ponti (in collaborazione con gli ingegneri C. Chiodi ed E. Ferrari) e il Padiglione della Stampa di Luciano Baldessari (con interni di Sironi e Nizzoli). La maggior parte dei padiglioni erano stati allestiti per la «Mostra dell'Abitazione», che doveva fare il punto sulla situazione italiana; i restanti erano legati ad altri temi architettonici quali la scuola e l'albergo.

¹¹⁰ Cfr. G. Pollini, L. Figini, *Villa-studio per un artista*, in «Quadrante», n. 2, giugno 1933, pp. 9-10; *Villa-studio per un artista*, in «Casabella», VI, n. 6, giugno 1933, pp. 4-9; *Villa-studio per un artista: arch. Gino Pollini - Luigi Figini*, in «Architettura», XII, 1933 (fascicolo speciale dedicato alla V Triennale di Milano), pp. 31-33; *La villa studio per un artista*, in «Domus», VI, n. 67, luglio 1933, pp. 356-360; C. Blasi, *Figini e Pollini*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, pp. 30-39; V. Savi, *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989*, Milano, Electa, 1990, pp. 20-23; E. Trivellini, *1933 / La*

villa razionalista. *BBPR / Terragni / Figini e Pollini*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 97-121; *Luigi Figini Gino Pollini. Opera completa*, a c. di V. Gregotti, V. Martari, Milano, Electa, 2002, pp. 121; M.M. Lamberti, *Misura, figura, persona*, pp. 133-145; scheda: pp. 270-275.

¹¹¹ Il carattere latino e mediterraneo della Villa-studio per un artista era sottolineato nelle recensioni uscite sulla stampa dell'epoca; a titolo di esempio, ne riportiamo due da «Rassegna di Architettura» e da «Edilizia Moderna».

«Questo progetto, sognato con grande amore e realizzato con non minor cura dagli architetti L. Figini e G. Pollini, è certo tra le cose più riuscite della V Triennale. Lo rendono interessante oltre a una ricerca di ritmi di pareti e a una dovizia di punti di vista variamente suggestivi, anche non so quale spregiudicata concezione strutturale assolutamente insolita tra noi. Concezione che ha sottilmente fusi e direi compenetrati interni ed esterni, galleria e patio, camera e solarario, atelier ed impluvio in un tutto unico squisitamente intimo e quel che più importa con caratteristiche di italianità o meglio - per dirla cogli autori - di mediterraneità degne di essere rilevate con attenzione». A. C. R., *La casa per un artista alla V Triennale di Milano. Architetti L. Figini e G. Pollini*, in «Rassegna di Architettura», V, n. 7-8, luglio-agosto 1933, p. 354.

«Nella loro brevissima relazione gli Architetti Figini e Pollini accennano a quel “Funzionalismo dello spirito” che li ha guidati “attraverso influssi e ricordi di una civiltà mediterranea” a realizzare la loro opera in un ritmo nuovamente classico.

Il raggiungimento di tale tendenza schiettamente latina appare evidente soprattutto dagli interni, il cui ritmo schietto delle forme lineari è di una purezza così serena che nemmeno per partito preso si può applicare a questa abitazione quella condanna di germanesimo con cui il pubblico fa giudizio sommario di tutta l'architettura razionale italiana. Ed è questo, rispetto quella funzione educativa che una esposizione deve sempre avere, uno dei risultati più importanti ottenuti da questa bella costruzione». C. Albini, *Villa-studio per un artista. Arch. Figini e Pollini*, in «Edilizia Moderna», numero doppio, 10-11, agosto-dicembre 1933, p. 17.

¹¹² G. Pollini, L. Figini, *Villa-studio per un artista*, in «Quadrante», n. 2, giugno 1933, p. 9.

¹¹³ Nella produzione architettonica dell'epoca si trovano altri esempi di abitazioni di ispirazione pompeiana. Ricordiamo i seguenti progetti presentati alla IV Triennale di Monza del 1930: la «Casa di campagna», degli architetti G. Bergomi e L.M. Caneva, la «Villa sul lago per sposi felici» di F. Reggiori e la «Villa sul mare» di U. Castagnoli, uno dei membri del Gruppo 7; quest'ultimo, nel suo progetto, si era richiamato al criterio «della casa mediterranea che disponeva i locali di abitazione attorno a un cortiletto centrale». Cfr. AA.VV., *36 progetti di ville moderne di architetti italiani*, cit.

¹¹⁴ Cfr. G. Ponti, *Una villa alla pompeiana*, in «Domus», VII, n. 79, luglio 1934, pp. 16-19. Cfr. inoltre *Gio Ponti*, a c. di U. La Pietra, Milano, Rizzoli, 1995, p. 49; F. Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, 1997, Milano, Electa, p. 142.

¹¹⁵ Cfr. G. Ponti, *Disegno per una casina di campagna*, in «Domus», I, n. 4, aprile 1928, pp. 26-27; Id., *Studi sulle piccole case per vacanze*, in «Domus», V, n. 49, gennaio 1932, pp. 13-15.

¹¹⁶ G. Ponti, *Una villa alla pompeiana*, cit., p. 19.

¹¹⁷ M. Piacentini, *Prima internazionale architettonica*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. XII, 1928, pp. 548-551.

¹¹⁸ M. Piacentini, *Dove è irragionevole l'architettura italiana*, in «Dedalo», fasc. VIII, gennaio 1931, pp. 527-540; ora in L. Patetta, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, cit., p. 280.

¹¹⁹ M. Piacentini, *Difesa dell'architettura italiana*, in «Il Giornale d'Italia», 2 maggio 1931; ora in L. Patetta, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, cit., pp. 296-297.

¹²⁰ Ibidem, pp. 301-302.

¹²¹ G. Pagano, *Alla ricerca dell'italianità*, in «Casabella», X, n. 119, novembre 1937, p. 4.

¹²² Ibidem, pp. 4-5.

Capitolo II. Politiche urbanistiche ed edilizie del Fascismo nelle colonie

Le colonie italiane costituirono nel loro complesso un universo variegato, per la diversità delle caratteristiche geografiche, storiche e culturali. I paesi di area mediterranea, nella percezione comune, furono sempre assimilati alla madrepatria. La Libia, nonostante la forte impronta arabo-ottomana, era reputata un naturale prolungamento del suolo italiano, tale da essere definita la «quarta sponda», secondo la celebre immagine, sia per la vicinanza fisica sia per le vestigia ancora visibili dell'impero romano. Lo stesso saldo legame intercorreva con le isole greche del Dodecaneso, unite all'Italia a causa dal secolare dominio veneziano. Anche l'Albania, da considerare un caso a parte, trattandosi di un protettorato, presentava punti di contatto con l'Italia per ragioni storiche e culturali.

Più remote apparivano invece le colonie dell'Africa orientale, l'Eritrea, la Somalia e poi l'Etiopia, a causa della distanza geografica e delle caratteristiche territoriali e ambientali dissimili

da quelle della madrepatria. Il divario era inoltre allargato da uno sviluppo storico e da manifestazioni culturali totalmente differenti.

Per questo motivo l'organizzazione del territorio, l'urbanistica e l'architettura nelle colonie assunsero forme specifiche, adattandosi volta per volta al contesto, perché i problemi da risolvere erano di varia natura. Nell'Africa settentrionale e nel Dodecaneso gli Italiani trovarono un ricco tessuto di centri urbani con una storia secolare e un notevole patrimonio monumentale. Anche per questo motivo molti interventi negli antichi nuclei urbani vennero condotti con modalità analoghe a quelle dei centri storici delle città italiane.

Del tutto diversa era la situazione che il Fascismo dovette affrontare nei territori dell'Africa Orientale Italiana dopo la proclamazione dell'Impero, perché mancavano le infrastrutture e le reti stradali, mentre gli insediamenti urbani avevano una struttura più labile, quando non si trattava di semplici agglomerati composti da un'edilizia povera, come era visibile nella maggior parte dei centri etiopici.

Allo scopo di comparare le diverse esperienze, si è voluto tracciare un quadro generale delle maggiori realizzazioni coloniali del Fascismo nel campo della pianificazione territoriale e dell'urbanistica, all'interno del quale risultasse più agevole collocare le opere degli architetti coloniali studiati.

1. La Libia

Tra gli interventi fatti dal Fascismo nella colonia libica un episodio rilevante è rappresentato dalla colonizzazione agraria. Durante la prima fase dell'occupazione,¹ l'amministrazione della colonia risultò assai problematica per la mancanza di risorse finanziarie. Il paese venne diviso nei due Governatorati della Tripolitania e della Cirenaica con i rispettivi capoluoghi Tripoli e Bengasi. Ma siccome il territorio non era stato completamente pacificato, gli Italiani nei primi anni Dieci controllavano solo la fascia costiera e i centri urbani più importanti.

Poiché la Libia aveva una grande estensione territoriale, apparve subito vantaggioso lo sfruttamento agricolo dei suoli, soprattutto di quelli vicino alla costa che erano i più fertili. Ma per consentire tale operazione era necessaria una ricognizione preliminare delle disponibilità. Nel 1913 il ministro delle Colonie Pietro Bertolini fece istituire degli «uffici fondiari» per individuare le proprietà demaniali che erano regolate dal diritto ottomano. Nel 1914 venne fondato a Sidi Mesri, vicino a Tripoli, l'Istituto Agrario della Tripolitania per avviare delle sperimentazioni nel settore agricolo; nello stesso anno 1914, dopo i primi sforzi per la riorganizzazione catastale dei terreni demaniali nelle vicinanze di Tripoli, vennero assegnati a cittadini italiani i primi lotti di superficie variabile da 5 a 50 ettari.

Allo scoppio della prima guerra mondiale le truppe italiane vennero richiamate nella madrepatria e molte parti del territorio rimasero così sguarnite di presidi militari. Per questo motivo l'occupazione militare si arrestò, ostacolata anche dalla resistenza delle popolazioni indigene, riprendendo nella seconda metà degli anni Venti. La pacificazione totale della Libia avvenne solo nel 1932, al termine di una feroce repressione. Per questa situazione instabile anche il censimento dei terreni, necessario per dare un nuovo assetto al territorio, venne sospeso.

Nel dopoguerra il governo italiano, con la politica degli «Statuti Libici» concesse una sorta di autonomia alle popolazioni locali, e pur di assicurare l'ordine nella colonia, riconobbe come interlocutori politici i capi della resistenza delle due province. Fu questo il breve periodo della «Repubblica Libica».

Il progetto di colonizzazione agraria riscuoteva nella madrepatria uno scarso interesse, con l'eccezione dei territori di Tripoli e Bengasi, dove gli Italiani potevano ancora esercitare un controllo reale.

Nel 1919 l'uso dei terreni demaniali fu regolato da un decreto governatoriale che istituiva anche un apposito «Comitato per le Concessioni Agricole». La struttura aveva il compito di elaborare per esse un piano organico, secondo il quale il progetto di colonizzazione doveva avvenire attraverso

l'assegnazione di «piccoli lotti» fino a 100 ettari, dati in godimento perpetuo o con riscatto decennale, e «grandi lotti», superiori a questa superficie, destinati alle aziende estensive di tipo capitalistico.

Questo orientamento che privilegiava le grandi imprese ebbe nuovi impulsi dalla politica del terzo governatore civile Giuseppe Volpi, che arrivò in Tripolitania nel 1921. I punti fondamentali del suo programma furono la rioccupazione militare del territorio, l'incremento dell'agricoltura da attuarsi attraverso l'immigrazione di coloni italiani, e la trasformazione di Tripoli già sede del governo della colonia, in capitale della Libia attraverso un piano urbanistico e la realizzazione di opere pubbliche. Quando l'obiettivo militare prioritario della riconquista della provincia venne realizzato con l'occupazione di Misurata nel 1922, tutti gli sforzi furono concentrati nella colonizzazione agraria.

Nel quadriennio del suo Governatorato, Volpi indirizzò in senso capitalistico lo sviluppo agricolo attraverso i piani dell'«Ufficio di Colonizzazione Agraria». I fertili terreni vicino a Tripoli vennero acquisiti e messi a coltura con l'intento di costituire un grande patrimonio demaniale; anche quelli incolti vennero incamerati quelli incolti e i fondi non documentabili nel catasto ottomano furono espropriati. L'operazione presentò molte difficoltà per la complessità del contesto sociale ed economico, all'interno del quale era collocata la proprietà dei suoli agricoli. Nei primi tempi dell'occupazione italiana la terra di proprietà demaniale disponibile era limitata, mentre l'incertezza del quadro politico e militare influiva sulle scelte dei terreni da colonizzare; nel corso delle ribellioni infatti molte aziende venivano abbandonate e solo in seguito recuperate. Dopo la pacificazione della colonia furono emanate alcune leggi che permettevano allo Stato di acquisire vaste porzioni del territorio libico coltivabile attraverso l'espropriazione che li sottraeva ai proprietari o ai fruitori a vario titolo. E la difficoltà maggiore consistette nel sostituire ai canoni giuridici musulmani le leggi fondate sul diritto romano.² Al termine di queste vicende legislative nel 1925 il possesso del Demanio ammontava a circa 5.000 ettari.

In base a un decreto del febbraio 1923 furono assegnati alcuni lotti a imprese private dotate dei necessari mezzi di investimento. Le concessioni stabilite erano di tre tipi: l'acquisto immediato, l'affitto semplice, il pagamento di un canone annuale con la possibilità di riscatto dopo l'appoderamento. Con questo sistema le grandi società finirono per accaparrarsi la maggior parte delle concessioni e grandi estensioni di terreno finirono in mano a poche aziende, facendo insorgere le prime disparità di vedute politiche tra coloro che appoggiava il grande latifondo e coloro invece che voleva privilegiare la piccola impresa. Infatti in Italia nacque un acceso dibattito nel quale si scontrarono gli schieramenti legati alle diverse scuole economiche. Da una parte vi erano i fautori di un'economia agraria di tipo privato, dall'altra i sostenitori di un intervento pubblico nella colonizzazione, allo scopo di per impiegare nei territori conquistati la mano d'opera agricola che nella madrepatria era disoccupata. Fino al 1928 prevalse all'interno del Governo la tendenza liberista, ma a partire da quella data si impose quella opposta, ovvero quello dell'intervento statale diretto. Tra le principali ragioni che determinarono questo spostamento vi furono le restrizioni degli Stati Uniti all'emigrazione italiana, fatto che ebbe gravi ripercussioni sull'occupazione interna, e la politica di ruralizzazione sostenuta dal Fascismo. Ma questo mutamento di prospettive in parte era imputabile anche al fallimento della colonizzazione gestita dai privati, che non solo aveva assorbito uno scarso numero di lavoratori metropolitani, ma aveva creato un latifondo capitalistico con grandi aziende, come avvenne nel governatorato di Volpi, che non perseguivano le finalità sociali che solo lo Stato poteva garantire.

Nel giugno 1925 in sostituzione di Volpi venne nominato governatore Emilio De Bono. Ripresero le spedizioni militari e nel 1928 gli Italiani si spinsero fino al 29° parallelo. Dal 1923 al 1930, sotto i Governatorati di Bongiovanni, Mombelli e Teruzzi, avvenne anche la riconquista dell'entroterra della Cirenaica, dove ebbe inizio la colonizzazione agraria. Negli anni 1926-27 il Demanio incamerò molti terreni attraverso l'espropriazione, l'acquisto diretto dagli indigeni o l'indennizzo per la perdita dei diritti d'uso. Fra il 1922 e il 1926 vennero istituite importanti concessioni come l'U.C.L.A. (Unione Coloniale Italo-Araba) che costruisce il villaggio di Guarscià,

vicino a Bengasi, e la Società Toscana Imprese Coloniali. In questo periodo lo Stato erogò contributi per che favorire la crescita delle imprese e in Tripolitania, sotto il governatorato De Bono, il credito venne esteso ai coloni, poiché con le normative precedenti, le grandi concessioni venivano acquisite da pochi gruppi che spesso non avevano programmi di sviluppo né adeguate risorse finanziarie.

Un evento importante per gli sviluppi futuri della colonizzazione fu la visita di Mussolini a Tripoli nell'aprile 1926 per l'inaugurazione del I Congresso Agricolo Coloniale Nazionale, dove si rispecchiò la politica di ruralizzazione già avviata nella madrepatria e che sfocerà nelle leggi contro l'“urbanesimo” degli anni Trenta. Nell'occasione il Capo del Governo sostenne il programma agrario dei latifondisti di Tripoli, nonostante ma gli investimenti del capitale privato in Tripolitania fossero ancora minimi. Il ministro delle Colonie Federzoni e il governatore De Bono, visto lo scarso interesse degli imprenditori italiani per la colonia nordafricana, proponevano invece di incrementare gli interventi statali mediante un programma a lungo termine per l'immissione in Libia di coloni italiani. Più tardi De Bono, assistito dal suo segretario Maurizio Rava, preparò il suo progetto di espansione, occupazione con una efficiente organizzazione militare una vasta parte interna del territorio. L'indirizzo prevalente che emerse fu comunque quello di privilegiare le grandi aziende agricole che usavano manodopera italiana.

Durante il Governatorato di Badoglio, dal 1929 al 1931, Rodolfo Graziani, capo del comando militare della Libia, sconfisse in modo definitivo la guerriglia con le deportazioni di massa delle popolazioni locali, riconquistando nel 1931 anche il Fezzan. Intanto le scelte del Regime si evolvevano dalla colonizzazione economica, controllata in parte dallo Stato, alla colonizzazione demografica.³ Tra i maggiori promotori della «politica di popolamento» vi furono l'agronomo Luigi Razza e il nuovo Sottosegretario alle Colonie Alessandro Lessona; quest'ultimo fece rientrare la colonizzazione della Libia nei piani di bonifica interna con una programmazione che prevedeva l'inserimento di 500.000 coloni entro il 1950.

Verso la fine del 1931, grazie ai contributi governativi, si erano insediati in Tripolitania circa 5.000 coloni. Lo Stato incrementò questa tendenza con l'istituzione di appositi enti che garantissero ai coloni le case rurali, i servizi, gli impianti e gli strumenti agricoli. Il capitale anticipato doveva essere restituito a rate dagli interessati entro tre anni, in rapporto alla produzione dei terreni assegnati. In tal modo, nel 1932 venne fondato l'E.C.C. (Ente di Colonizzazione della Cirenaica) che ebbe in concessione nella zona di Gebel Akhardar circa 40.000 ettari di terreni demaniali sottratti ai Senussi; questa disponibilità di terreni permise la realizzazione dei primi villaggi nella provincia libica.

Nel 1934 venne nominato Governatore della Libia Italo Balbo. Le due province vennero riunificate, Tripoli ne divenne la capitale, mentre la colonia fu divisa nei quattro Commissariati Provinciali di Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna, collegati dalla “Litoranea Libica”, detto anche la “Via Balbia”, iniziata nello stesso anno, che si sviluppava per circa 1.882 chilometri dal confine tunisino a quello egiziano. La politica agraria del nuovo Governatore⁴ era tesa al rafforzamento della colonizzazione demografica per scoraggiare la crescita del latifondo e privilegiare invece la costituzioni di grandi insediamenti di immigrati metropolitani a cui dare in proprietà piccoli poderi. L'E.C.C. venne trasformata in Ente di Colonizzazione della Libia che rilevò alcune aziende private ed ottenne in concessione 23.500 ettari che dal 1934 dette l'avvio alla costruzione dei primi villaggi anche nella Tripolitania. Accanto al primo ente ebbe un ruolo decisivo l'I.N.F.P.S. (Istituto Nazionale Fascista di Previdenza Sociale) con l'erogazione dei fondi dell'«assicurazione contro la disoccupazione». Nel primo censimento delle aziende agricole della Libia, Balbo obiettò che la maggioranza di esse fossero di tipo capitalistico, in opposizione ai principi del Fascismo, ribadendo il suo sostegno ai coloni la cui piccola proprietà doveva essere tutelata. Per questo motivo, quando Mussolini ritornò in Libia per l'inaugurazione della Litoranea si vide costretto a dare l'assenso alla politica di Balbo, anche perché l'immigrazione nei territori dell'Africa Orientale Italiana stava incontrando una serie di difficoltà.

Venne predisposto intanto un nuovo stato giuridico per la Libia per integrarla nel territorio italiano e nel gennaio 1939 le quattro province in cui era divisa vennero aggregate alla madrepatria. Alle popolazioni indigene venne concesso il diritto di cittadinanza seppure con alcune limitazioni.

Nel 1938 venne approvato un piano per insediare nell'arco di un quinquennio 20.000 coloni l'anno, affidato all'E.C.L e all'I.N.F.P.S., che dovevano garantire la detassazione dei terreni e la costruzione delle case rurali con le relative attrezzature per avviare l'attività. Il Ministero dell'Africa Italiana mise a disposizione dei finanziamenti, mentre la Cassa di Risparmio di Tripoli venne autorizzata a concedere prestiti ai privati per incentivare una colonizzazione parallela di tipo capitalistico controllata dallo Stato.

I progetti dei nuovi villaggi furono ultimati ai primi del 1938 e il 28 ottobre dello stesso anno, sedicesimo anniversario della «Marcia su Roma», 17 navi con circa 15.000 coloni, la cosiddetta «flotta del lavoro», salparono da Genova, sbarcando a Tripoli il 3 novembre. Lo spettacolare evento, organizzato dal Commissariato per le Migrazioni Interne, che aveva il compito di selezionare le famiglie degli immigrati, rappresentò per il Regime un'occasione propizia per propagandare la sua opera.

Nel 1939, allo scoppio della seconda guerra mondiale, avvenne in modo parziale una seconda ondata di immigrazione con altri 10.000 coloni. In un censimento del 1940 il bilancio finale della colonizzazione promossa da Balbo contava circa 232.000 ettari di terreno, coltivati da Enti e da privati, con 3.675 poderi, ognuno con relativa casa colonica, e una popolazione complessiva di oltre 24.000 coloni.

La colonizzazione agraria in Libia venne attuata con modalità differenti nelle due province per ragioni di carattere politico. In Tripolitania, dalla costituzione della colonia fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, avvenne una colonizzazione agraria di tipo privato, con l'apporto di capitali individuali e delle banche, che non ebbe sovvenzioni statali fino al 1928; da questa data in poi le leggi della colonia favorirono la creazione di nuove aziende agricole a cui furono concessi fondi pubblici in proporzione all'estensione delle proprietà e ai capitali investiti. Parallelamente alla colonizzazione privata, si sviluppò un'altra promossa dallo Stato attraverso Enti appositamente costituiti e dotati di notevoli mezzi economici che, a partire dal 1938, vennero delegati a realizzare, con il supporto di tutti gli organismi ufficiali una «colonizzazione demografica».

La colonizzazione privata in Cirenaica ebbe meno rilevanza a causa dei movimenti di resistenza della regione, che solo nel 1932 fu pienamente controllata dal Regime. Fino al 1925 nacquero comunque alcune iniziative basate su investimenti di capitali privati; in seguito, e fino al 1932, fu possibile ottenere sovvenzioni statali. Nel 1932 venne fondato l'Ente per la Colonizzazione della Cirenaica che iniziò la propria opera nella regione con fondi e crediti pubblici. Qualche anno dopo, nel 1937, lo Stato intraprese una campagna ufficiale di «popolamento» la cui organizzazione venne affidata all'Ente per la Colonizzazione della Libia, la nuova denominazione assunta dalla struttura nel 1935, dopo il riassetto amministrativo della colonia.

Dalla fondazione della colonia libica fino al 1934, lo Stato non esercitò veri e propri controlli sulle costruzioni agricole, anche queste in teoria, prima della realizzazione, dovevano essere esaminate da organi tecnici governativi. In genere gli edifici che le aziende private costruivano per i coloni erano molto semplici con l'adozione di alcuni tipi come quello detto «a fonduco». Si trattava di una fattoria a pianta quadrangolare, parzialmente coperta, composta dall'abitazione del contadino, dotata di cucina e di alcune stanze, da alcuni annessi, come il magazzino, e da un vasto spazio scoperto delimitato da un recinto dove si trovava la stalla per riparare il bestiame.

Le case coloniche erano quasi sempre disseminate nelle campagne, all'interno dei poderi in cui erano divise le concessioni agricole private; in alcune aziende erano però raggruppate e andavano a formare veri e propri villaggi che nascevano per l'insicurezza e l'instabilità in cui rimasero a lungo vaste zone del territorio libico. Un esempio di questi insediamenti era l'U.C.I.A. (Unione Coloniale Italo-Araba), un villaggio lineare costruito nella seconda metà degli anni Venti a circa 15 chilometri a sud di Bengasi in una concessione di 370 ettari. Il piccolo centro, sviluppato lungo la strada che attraversava l'oasi di El-Guarscià, aveva case coloniche del tipo «a fonduco», un ambulatorio

medico, un negozio di viveri e una cisterna. In Cirenaica prima del 1930, lo stato di precarietà aveva determinato la nascita di fattorie fortificate o collocate all'interno di strutture militari preesistenti e riadattate per l'occasione. Di questo singolare tipo è testimonianza un villaggio costruito dalla Società Immobiliare El Merg, a poca distanza da Barce, che riuniva gli aspetti del castello e del borgo medievale.

Insieme alle abitazioni realizzate dalle grandi aziende, bisognava annoverare anche le tipologie di case rurali proposte come modelli dal governo della colonia; esse erano destinate ai privati che volevano stabilirsi nelle concessioni agricole, usufruendo delle agevolazioni creditizie e delle sovvenzioni statali. Nel 1934 il governo della Libia, allo scopo di disciplinare la costruzione delle case rurali, emanava un decreto affidando la progettazione di alcuni modelli a Florestano di Fausto. L'architetto studiò un'abitazione unifamiliare e un'altra abbinata per due famiglie con diverse soluzioni distributive in rapporto ai componenti del nucleo familiare e al numero dei vani.

Qualche anno prima del decreto del 1934, a Tigrinna, una località distante circa 75 chilometri da Tripoli, venne costruito il primo villaggio agricolo della Tripolitania in una zona destinata alla coltivazione del tabacco. Per le modalità della sua costruzione e per il ruolo che vi ebbe lo Stato, esso costituì un importante esperimento che prefigurò gli scenari futuri della colonizzazione agraria dello scorcio degli anni Trenta. Secondo il programma di valorizzazione, nella zona era previsto l'insediamento di 500 famiglie di coloni italiani; il primo contingente di 22 famiglie arrivò nel secondo semestre del 1931, ma alla fine l'obiettivo non venne raggiunto poiché solo poco più della metà del numero iniziale di famiglie si stabilì nel comprensorio. I costi per le opere di urbanizzazione e degli edifici erano totalmente a carico dello Stato e per i fruitori non era previsto alcun rimborso futuro. Le case ospitavano due famiglie ed erano situate sul confine tra due appezzamenti di terreno. La società concessionaria A.T.I. (Azienda Tabacchi Italiani) fino al 1934 aveva adottato un tipo di abitazione rurale con due alloggi accoppiati; ogni unità aveva una cucina-soggiorno e tre camere, mentre all'esterno vi erano i servizi igienici, il forno, la stalla e una cisterna per la raccolta dell'acqua piovana. Nel 1934 L'Ufficio Opere Pubbliche della Tripolitania approvò, per le nuove case di Tigrinna, un altro tipo edilizio, simile al precedente nell'impostazione generale, ma con un portico aggiunto alla facciata principale. Nel centro dei terreni coltivati era situata la piazza, dove si trovavano la chiesa e la scuola. Tra le attrezzature del villaggio vi era l'edificio dei Monopoli che al piano terreno aveva il deposito del sale e tabacchi e al piano superiore gli alloggi degli impiegati.

Fino alla metà degli anni Trenta la colonizzazione agraria in Libia, basata sulla gestione privata delle concessioni, aveva prodotto un grande numero di case rurali sparse nei terreni da valorizzare, con qualche raro organismo urbano di qualche rilievo. Dalla seconda metà degli anni Trenta invece vennero realizzati villaggi agricoli di grande interesse urbanistico, in corrispondenza con la nuova fase della colonizzazione voluta dal Regime che assunse direttamente la conduzione dell'iniziativa. Nelle fasi precedenti la gestione privata non aveva prodotto nella colonia i risultati sociali e demografici desiderati dal Fascismo, ovvero la formazione di una piccola proprietà contadina, basata sul sistema del riscatto dei terreni e l'assorbimento dalla madrepatria della manodopera disoccupata, che il grande latifondo a base capitalistica attingeva invece al mercato del lavoro nella colonia, certamente molto più vantaggioso.

Dal 1932 vennero ridotte le concessioni di terreni ai privati fino all'annullamento totale del 1934; allora il Governo delegò l'opera di colonizzazione ad Enti retti da appositi statuti giuridici e dotati di ingenti capitali pubblici, come l'Ente per la Colonizzazione della Cirenaica fondato nel 1932, che nel 1934 estese la giurisdizione anche nella Tripolitania. L'istituto iniziò a interessarsi al Gebel Akdhar (la Montagna Verde), un territorio con economia pastorale, dove vi erano condizioni ambientali e di sicurezza favorevoli agli insediamenti agricoli. Siccome la regione era scarsamente urbanizzata, per evitare la dispersione dei nuclei familiari dei coloni in un territorio assai esteso, venne deciso che ogni nuovo comprensorio, sul modello delle bonifiche in Italia, avesse un centro civico, dove fossero concentrati gli edifici comunitari e i servizi amministrativi.

I primi comprensori dove iniziarono i lavori di appoderamento con l'istituzione dei centri civici, furono quelli di "Beda Littoria", "Luigi di Savoia", "Primavera" (in seguito denominato "Luigi Razza") e "Giovanni Berta", costruiti tra il 1933 e il 1934. I quattro villaggi, disposti lungo la carrozzabile che univa Barce a Derna, vicino a Cirene e a circa una ventina di chilometri dalla costa, furono progettati dall'Ufficio Tecnico delle Opere pubbliche della Cirenaica. I loro centri civici avevano una piazza di forma quadrangolare completamente chiusa ("Luigi Razza" e "Giovanni Berta") o con un lato aperto sulla carrozzabile a essa tangente ("Beda Littoria" e "Luigi di Savoia"), dove sorgevano gli edifici pubblici: la chiesa, la scuola, la Casa del Fascio, la caserma dei carabinieri, l'ufficio postale, l'ambulatorio, con annesse alcune abitazioni.

Quando i poderi erano raggruppati, la piazza con gli edifici sorgeva al centro del comprensorio, ma più frequentemente esso aveva una forma stretta e lunga per una ragioni di economia, poiché sviluppandosi lungo la strada principale permetteva il risparmio dei costi di trasporto del materiale, evitando il tracciamento delle strade secondarie interpoderali. Sempre in Cirenaica nel 1935 venne iniziato il centro "Umberto Maddalena" a nord-est di Barce,

All'inizio del 1938 la colonizzazione demografica ricevette un notevole impulso con le nuove direttive che destinavano in Libia 20.000 nuovi immigrati italiani entro la fine del 1939. Venne approvato infatti un programma a lungo termine, messo a punto dal governatore Italo Balbo, per il popolamento della colonia. Nella prima fase, per il 28 ottobre 1938 era prevista la partenza per Tripoli di circa 15.000 coloni. In tempi brevissimi, e impiegando un grande numero di operai, furono costruiti i villaggi, con le relative infrastrutture, e le case rurali per i nuovi coloni. Alla data stabilita arrivarono nei comprensori agricoli della Tripolitania e della Cirenaica 1.800 famiglie, mentre nella seconda ondata dell'autunno 1939, altre 725 si trasferirono nei nuovi villaggi della Cirenaica.

Sia in Tripolitania che in Cirenaica furono costruiti complessivamente 8 nuovi villaggi; i centri precedenti vennero ampliati per adattarli a nuove esigenze e in 5 comprensori si eseguirono lavori per l'appoderamento. Nel 1938 in Cirenaica sorsero i villaggi "Baracca", "Oberdan", "D'Annunzio" e "Battisti", mentre venivano completati i lavori dei nuovi comprensori "Mameli", "Filzi" e "Sauro", destinati ai coloni che sarebbero arrivati l'anno successivo. I nuovi comprensori con i relativi centri, eccetto "Oberdan" "Mameli" e "Battisti", erano tutti allineati lungo la Litoranea, in prossimità della quale erano stati costruiti i primi villaggi.

In Tripolitania all'opera dell'Ente per la Colonizzazione della Libia, attiva già dal 1934, quando rilevava aziende agricole dissestate, si unì nel 1935 quella dell'Istituto Nazionale Fascista per la Previdenza Sociale (I.N.F.P.S.), che disponeva di ingenti fondi la disoccupazione, e da quell'anno iniziò a Bir Terrina l'appoderamento di un vasto comprensorio dove, nel 1938, fu costruito il villaggio rurale "Michele Bianchi". Anche in Tripolitania si attuarono i programmi di colonizzazione demografica stabiliti alla fine degli anni Trenta. Dal 1938 l'I.N.F.P.S., oltre al villaggio "Bianchi" realizzò i centri Marconi", "Giordani", "Micca", "Tazzoli" e "Corradini", mentre L'E.C.L. costruì i centri "Oliveti", "Breviglieri", "Crispi", "Gioda" e "Garibaldi". Questi villaggi però non sorgevano in un territorio omogeneo sotto l'aspetto geomorfologico, come quello della Cirenaica, ma erano situati in contesti molto differenti. Per ovviare al tempo limitato disponibile, gli incarichi di progettazione dei nuovi villaggi agricoli vennero affidati a tecnici e architetti che avevano già collaborato con gli uffici pubblici della colonia o che svolgevano la loro attività professionale nei maggiori centri urbani della Libia. In questa maniera la maggior parte dei progetti dei villaggi di colonizzazione realizzati sullo scorcio degli anni Trenta furono eseguiti da Di Fausto, Di Segni e Pellegrini.⁵ Gli schemi planimetrici ricorrenti erano quelli già adottati nei primi villaggi della Cirenaica, cioè con la piazza aperta e con la piazza chiusa. Il primo tipo, il più frequente, si ritrovava lungo il tracciato delle arterie più importanti ("Crispi", "Gioda" in Tripolitania; "Baracca", "D'Annunzio" in Cirenaica). Il secondo tipo, più raro, era quello utilizzato nei villaggi posti lontano dalle grandi vie di comunicazione e raggiungibili solo da strade appositamente costruite ("Oberdan" in Cirenaica). Gli edifici pubblici in genere erano gli stessi con qualcuno supplementare, come la locanda, nei centri più importanti. L'architettura dei villaggi era

ispirata ai bianchi volumi dei piccoli centri urbani dell'area mediterranea, dei quali presentava alcuni elementi tipici, quali i portici, le terrazze e le scale esterne: «Dal punto di vista stilistico e dell'aspetto architettonico generale ha assoluta prevalenza, nelle scelte dei progettisti, il ricorso a forme semplici e a volumetrie compatte: con un'unica eccezione decorativa, ricorrente d'altra parte in quasi tutti i villaggi, e cioè quella dei porticati aperti sui lati delle piazze lungo buona parte del loro perimetro. Rari sono i casi in cui i progettisti adottano tipologie vernacolari, come per ricordare i patrii tradizionali villaggi rurali: lo fa Di Fausto per il villaggio D'Annunzio, utilizzando in modo quasi espressionistico i grandi tetti a doppio spiovente che coprono tutti gli edifici del villaggio, dando all'insieme un aspetto di paesino della Bassa padana. In tutti i progetti ed i villaggi realizzati la chiesa è l'unico edificio emergente sull'insieme delle costruzioni, a volta isolata o appartata, ma quasi sempre in posizione centrale. Nella prospettiva strapaesana della colonizzazione rurale il campanile è l'elemento di spicco, e solo raramente la torre municipale rivaleggia con esso per altezza ed importanza, rimanendo generalmente in subordine nell'insieme delle composizioni».⁶

Nella procedura operativa dell'E.C.L. i piani di lottizzazione furono sostituiti con i piani di appoderamento, nei quali erano indicate in modo schematico la rete viaria interna dei comprensori in relazione a quella esterna; la ripartizione dei lotti con la posizione delle case coloniche; la localizzazione del centro rurale e delle zone confinanti. In un'altra tavola a scala più grande erano invece specificate l'organizzazione dei poderi con i tipi di coltivazione praticati nelle varie parcelle e l'ubicazione della casa colonica.

Su queste basi venivano definiti i progetti urbanistici dei villaggi rurali e dei centri del comprensorio e si stabilivano le tipologie delle case rurali nelle varie fasi della colonizzazione. All'inizio l'E.C.L. valutò se era più conveniente predisporre un tipo di alloggio costruito parzialmente per renderlo immediatamente abitabile, da completare in seguito con altri ambienti o annessi agricoli, oppure fornire abitazioni provvisorie per insediare le famiglie dei coloni prima che i lavori di appoderamento fossero conclusi. Si optò alla fine per case rurali complete progettate con criteri razionali.

Le prime case costruite dall'E.C.C. (Ente per la Colonizzazione della Cirenaica) nei quattro comprensori realizzati negli anni 1933-34 ("Primavera", "Beda Littoria", "Luigi di Savoia" e "Berta") erano abbinata e a un solo piano, con una cucina e due camere. Le due abitazioni avevano in comune una cisterna situata in un cortile interno e potevano disporre di una tettoia, separata dagli alloggi, per il ricovero degli animali e degli attrezzi agricoli; inoltre era stata prevista la possibilità di aggiungere una stanza, aumentando lo spazio abitabile. Questa tipologia, con alcune variabili relative ai piani, al numero dei vani, all'aggregazione e agli annessi rurali, venne usata nei primi anni dell'attività dell'E.C.L., nei quali furono realizzati circa 292 alloggi. Per abbattere i costi vennero però usati materiali di scarso pregio, mentre nei tipi successivi adottati dall'ente nelle due regioni della Libia furono impiegati materiali migliori con maggiore cura nelle finiture.

Nella seconda fase della colonizzazione l'E.C.C., invece della tipologia binata, preferì adottare l'abitazione unifamiliare disposta su un solo piano, con tre stanze e cucina. Vicino alla casa, separata da uno spazio all'aperto, vi era una tettoia, che nelle ultime versioni venne trasformata in un ambiente chiuso, usata come stalla, magazzino o rimessa. Di questo tipo, impiegato a partire dal 1936, in Libia furono costruiti circa 2.500 esemplari.

Un momento particolarmente interessante della colonizzazione agraria, fu quando il Regime, tra il 1938 e il 1939, tentò di estendere l'iniziativa anche alla popolazione musulmana. Per questo scopo fu predisposto un programma che prevedeva la costruzione di villaggi per indigeni e di insediamenti pastorali e aziende per lo sviluppo dell'allevamento. Si voleva in questa maniera rimediare alla cacciata delle popolazioni locali dai loro territori, avvenuta in seguito alle leggi per la costituzione del Demanio, per smorzare la resistenza che queste avevano opposto nella difesa della propria identità culturale. Il decreto del 13 febbraio 1939 regolamentava, insieme ai centri rurali metropolitani, anche quelli musulmani. Alcuni villaggi vennero realizzati nella zona costiera della Cirenaica, dove le popolazioni cacciate dal Gebel erano state concentrate nei campi, altri invece verso l'interno. I primi due comprensori agricoli di coloni musulmani, "El Fager" (Alba) e "Zahra"

(Fiorita) furono occupati nel 1938. Erano situati vicini alla costa, presso Marsa el Hilal e ciascuno di essi comprendeva circa 40 ettari; all'interno vi erano 32 fattorie con relativi poderi di 4 ettari a "El Fager" e di 2 ettari a "Zahra". Un altro centro, "Gedida", si trovava vicino a Tolemaide ed era composto da 850 poderi di 10 ettari ciascuno; quando nel 1940 iniziò l'appoderamento si costruirono alcuni edifici, che non furono mai occupati dai coloni per lo scoppio della guerra.

Nello stesso periodo in Tripolitania, non lontano da Zavia, sorse il villaggio Mahamura di circa 400 ettari divisi in 100; in provincia di Misurata venne fondato il centro "Naima" con 80 poderi di circa 5 ettari ciascuno, ma anche questo villaggio non fu mai popolato. Nel 1940 gli unici villaggi agricoli libici a essere occupati erano "El Fager", "Zahra" e "Mahamura" in Tripolitania.

In Cirenaica l'operazione di far partecipare gli indigeni alla colonizzazione agraria si rivelò fallimentare. La popolazione locale praticava in genere la pastorizia nella forma del nomadismo e non era quindi abituata all'agricoltura sedentaria. Si trovarono perciò poche famiglie disposte a trasferirsi e a vivere nei villaggi. I risultati non furono molto dissimili in Tripolitania, anche se qui vi erano tradizioni e culture agricole differenti. A Mahamura le caratteristiche climatiche e geologiche non furono favorevoli perché le coltivazioni vennero ostacolate dall'avanzata delle sabbie spostate dal vento, mentre i coloni ebbero scarso interesse per la valorizzazione dei poderi a loro affidati. Sotto il profilo morfologico i centri musulmani non differivano da quelli metropolitani: intorno al perimetro di una piazza quadrangolare erano disposti gli edifici pubblici con porticati, mentre il minareto sostituiva il campanile della chiesa: «Il villaggio era costituito dalle abitazioni sparse nella campagna e da un «centro» che conteneva gli edifici ed i servizi previsti dalla legge. Dal punto di vista di quelli che si potrebbero chiamare "contenuti simbolici" i villaggi musulmani presentavano una quasi perfetta identità con i villaggi metropolitani, e le stesse componenti architettoniche: anche le scelte relative all'organizzazione dello spazio urbano nei suoi elementi distributivi si possono dire identiche. Come nel villaggio metropolitano l'elemento architettonicamente emergente è il campanile della chiesa, così nel villaggio musulmano è il minareto che costituisce il fulcro visivo di identificazione per chi si avvicini dall'esterno. Gli edifici del centro rurale musulmano si addensano anch'essi attorno ad una piazza quadrangolare, completamente circondata dalle costruzioni, come a Zahra, o con un lato aperto verso la carrozzabile principale, come a El Fager; portici ad arcate sono il motivo principale della composizione ed occupano gran parte del perimetro interno della piazza».⁷

Per quanto riguarda le abitazioni coloniche destinate ai comprensori musulmani, l'E.C.L. fece studiare il tipo «Libia orientale», che venne impiegato nei villaggi "El Fager", "Zahra" e "Gedida". Si trattava di un recinto di forma quadrata, nel quale la maggior parte dello spazio era occupato da un cortile dove si affacciavano tre stanze e un locale per i servizi igienici; in un angolo era ricavata una cucina all'aperto protetta da una piccola tettoia. Il tipo «Libia occidentale», utilizzato nei villaggi "Nahima" e "Mamura", aveva meno spazio del primo, con due stanze e un piccolo portico che si aprivano sul cortile, ma era dotato di un'ampia stalla addossata alla casa.

Le maggiori risorse destinate alla colonia libica furono destinate a Tripoli e Bengasi le più importanti città della Tripolitania e della Cirenaica.

Tripoli era il maggiore centro urbano della colonia libica e nel 1934 ne divenne la capitale. Per questo motivo il Governo italiano fu particolarmente attento alle sue sorti urbanistiche e promosse la costruzione di importanti edifici pubblici che ne testimoniavano il suo ruolo simbolico e strategico. Nella città inoltre lavorarono la maggior parte degli architetti coloniali italiani creando un ricco tessuto di architetture moderne. La sua storia urbana assume perciò un particolare significato nel periodo coloniale preso in esame.⁸

Durante l'occupazione militare italiana del 1911 Tripoli contava circa 30.000 abitanti distribuiti tra musulmani, ebrei, alcune minoranze e 4.000 italiani. La città era costruita su luogo dove i Fenici fondarono l'emporio detto Macar Uiat, denominato dai romani Oea. All'epoca della conquista italiana era ancora ben conservata la cerchia muraria cinquecentesca e il Castello era integro. Negli ultimi anni del dominio turco era avvenuta un'espansione della città al fuori delle mura, lungo i

tracciati delle vie carovaniere che dal Suk el Kobza (Mercato del pane), situato a est del Castello, arrivavano nell'oasi di palme che si estendeva per parecchi chilometri a oriente. Il porto era in un'ampia insenatura non facilmente accessibile quando il mare era agitato.

Nel gennaio 1912, su incarico del Ministero dei Lavori Pubblici arrivò a Tripoli l'ingegner Luigi Luiggi,⁹ ispettore superiore del Genio Civile, con il compito di individuare i lavori pubblici da realizzare con più urgenza nella città e di pensare all'organizzazione futura degli Uffici delle Opere Pubbliche della colonia. Questa ricognizione era collegata a una precedente delibera del Consiglio dei Ministri che affidava al Genio Civile¹⁰ la progettazione delle opere marittime e civili dei maggiori centri urbani della Libia.

Al suo rientro in Italia, Luiggi presentò al Ministero una relazione che permise di istituire gli Uffici del Genio civile in Libia. La sezione riguardante i lavori portuali, le opere per il risanamento igienico della medina, come le fognature e l'acqua potabile, e il *Diagramma di Piano Regolatore dei dintorni di Tripoli* fu pubblicata sulla «Nuova Antologia»¹¹ nel marzo 1912 che a tutti gli effetti costituiva il primo piano di Tripoli italiana, sul quale si modelleranno in forma schematica quelli immediatamente posteriori.

Nel piano la medina era conservata quasi integralmente. Del resto, verso la fine del secolo, tale prassi era comunemente adottata dalle maggiori nazioni coloniali, che erano impegnate nella salvaguardia dei nuclei antichi. Dopo il risanamento e il restauro, a essi veniva affiancata, e più sovrapposta, la città nuova progettata secondo le tecniche moderne per soddisfare le esigenze di vita dei colonizzatori. In ogni caso questa politica urbanistica rappresentava un primo segno importante di rispetto per l'architettura e la cultura autoctone. Non ultima, vi era l'ulteriore motivazione del controllo, perchè la concentrazione della popolazioni locale nella città antica permetteva una più efficiente sorveglianza sociale e militare. Nella medina era previsto l'isolamento dell'arco di Marco Aurelio, per liberare il monumento dalle case costruite intorno, e successivamente il suo restauro. Si doveva poi demolire un tratto di mura vicino a Bab el Gedid (Porta Nuova), dove queste circondavano i quartieri ebraici, sia per ragioni igieniche sia per realizzare un viale alberato che, delimitando la medina da piazza del Mercato del Pane fino al mare a ovest, creasse quella cesura tra la città antica e quella nuova raccomandata dall'urbanistica coloniale. Al di là del viale doveva sorgere la Tripoli italiana, mentre lungo i suoi lati dovevano essere costruite attrezzature di servizio per le due comunità.

Il piano, fondato su una razionale zonizzazione, aveva previsto lo sviluppo di Tripoli in direzione sud-est, secondo le linee di sviluppo fissate da Reschid Bey nell'ultimo periodo della dominazione turca, ovvero le strade che partivano dal Mercato del Pane partivano ramificandosi nell'oasi: Sciara Riccardo Cassar, Sciara Mizran, Sciara Bel Her e Sciara el Garbi; qui dovevano sorgere i quartieri residenziali con abitazioni medie, città giardino e ville signorili. Nella piazza del Mercato del Pane, l'importante snodo su cui gravitavano la medina, la città nuova e il porto, si doveva costruire il nuovo Palazzo del Municipio, mentre a est del Castello, era localizzata la residenza del Governatore con accanto la sede dell'amministrazione civile e di quella militare.

I terreni aridi situati a ovest della medina erano riservati alla nuova zona industriale e ai cantieri navali collegati al nuovo porto mediante una linea ferroviaria da costruirsi lungo la marina occidentale, nelle cui adiacenze vi erano i quartieri operai e indigeni; ancora più a sud erano ricavate la piazza d'armi e la zona ospedaliera.

Il *Diagramma* si estendeva anche all'intera regione tripolina, abbracciando le oasi di Tagiura a ovest, Ain-Zara a sud, Gargarèsc e Zanzur a est. In previsione di uno sviluppo turistico, per ognuna di esse si prevedeva una funzione speciale, con Tripoli come polo governativo, commerciale e industriale. Tagiura, con la sua fascia di giardini sul mare, ideale per villette e alberghi, doveva essere la località adatta per la residenza invernale; Gargarèsc e Zanzur, dotate di belle spiagge sulla costa frastagliata, diventava un'importante stazione balnearia estiva; infine Ain-Zara si qualificava come un centro di attrezzature sportive. La proposta, datata 23 gennaio 1912, molto innovativa per l'epoca, tentava in qualche maniera di sperimentare forme moderne di pianificazione urbana, sul modello delle coeve città coloniali del Marocco francese.

Qualche mese dopo, nell'aprile 1912, l'ingegner Albino Pasini, capo dell'Ufficio del Genio Civile di Tripoli, disegnò la proposta Luiggi su una vecchia carta turca della città, con la variante di una nuova via, aperta nella città vecchia, che attraversava il quartiere ebraico, unendo l'arco di Marco Aurelio con Bab el Gedid (Porta Nuova). In questa maniera il nuovo porto era collegato direttamente al quartiere industriale ubicato a sud-ovest. Nello stesso momento furono stabilite le norme di esecuzione del piano e quelle dell'esproprio per pubblica utilità; venne inoltre studiato il regolamento edilizio. Il piano Pasini, approvato nel settembre 1912, fu sostituito, a causa delle imprecisioni della cartografia sul quale era disegnato, da un nuovo piano, firmato dall'ingegner Riccardo Simonetti,¹² ispettore superiore del Genio Civile per il Compartimento della Libia, datato novembre 1913 e approvato nel gennaio 1914. Il Piano regolatore generale fu integrato da un regolamento edilizio nel 1920.¹³

Questo secondo piano non era molto dissimile dal primo: Tripoli venne divisa in due grandi comparti dove erano distinti i lavori da eseguirsi nei primi dieci anni da quelli che dovevano essere completati nei successivi quindici anni. Le varianti e le aggiunte al piano erano sottoposte all'approvazione del Governatore.

Agli inizi del 1912 si avviarono i lavori del porto, che avevano la priorità per motivi di sicurezza militare; nel marzo dello stesso anno fu inaugurato il primo tratto della ferrovia Tripoli-Ain-Zara e nei mesi successivi vennero sistemate le nuove condutture dell'acqua e pavimentate le principali strade urbane e suburbane.

Il primo architetto italiano che operò in Libia fu Cesare Bazzani (Roma 1873 - ivi, 1939) che, tra il 1913 e il 1914, arrivò a Tripoli in veste ufficiale per un sopralluogo finalizzato alla progettazione di un cimitero monumentale.¹⁴ L'architetto romano progettò per la città una cattedrale cattolica, e ipotizzò inoltre la sistemazione del lungomare con la costruzione di un monumento commemorativo. Nello stesso periodo Salvatore Aurigemma, direttore della Sovrintendenza ai Monumenti e Scavi della Libia, fece espropriare l'arco di Marco Aurelio e iniziare i primi lavori di consolidamento e restauro. Furono demolite le mura orientali e venne distrutto il faro di epoca turca costruito rilievo nella parte occidentale della medina. All'inizio del 1915, quando scoppiò il primo conflitto mondiale, tutti i lavori furono interrotti.

In questo intervallo di tempo nella colonia libica riprese vigore la resistenza delle popolazioni locali e nel novembre 1918, approfittando delle difficoltà militari e politiche del Governo italiano venne proclamata la Repubblica della Tripolitania. Nel 1919 l'Italia concesse alla colonia un nuovo "statuto" che garantiva una certa autonomia, ma la guerriglia si diffuse in misura tale che il governatore Luigi Mercatelli, dopo un solo anno dal suo arrivo in Libia, rassegnò le dimissioni. nell'agosto 1921 gli succedette Giuseppe Volpi che ebbe come finalità primaria la riconquista dell'intero territorio della Tripolitania, soggetta solo a un parziale controllo militare degli Italiani. Questo momento era indispensabile per il secondo impegno della sua gestione, ossia la costituzione di un vasto demanio di terreni da utilizzare per la futura colonizzazione agraria.

L'alto punto importante del Governatorato Volpi fu lo sviluppo di Tripoli, il centro urbano che doveva rivestire un ruolo chiave nella colonia come luogo simbolico della sovranità italiana. Parallelo a questo obiettivo fu lo sforzo di valorizzazione dell'ingente patrimonio archeologico della Tripolitania, che avrebbe attirato il turismo e gli investimenti di capitali privati dall'Italia. Nel suo operato Volpi ebbe come modello di riferimento l'imponente complesso di opere pubbliche e militari realizzate dal maresciallo Lyautey in Marocco.

Nel novembre 1921 il Governatore decise di costituire una commissione, composta da funzionari della Sovrintendenza e da notabili locali, con l'incarico di compilare un elenco¹⁵ di edifici di Tripoli di rilevante interesse storico-artistico ai quali applicare il vincolo di tutela, che veniva allargato anche ad alcune architetture indigene. Un decreto dell'aprile 1922 garantì la salvaguardia e il restauro di queste opere. Inoltre furono concessi finanziamenti per gli scavi di Leptis Magna e Sabratha e gli interventi di ripristino dei monumenti della prima città furono presentati nel I Convegno Internazionale di Archeologia Romana, tenutosi a Tripoli nel maggio 1925.

Oltre a questo fervore per la conservazione del centro antico, a Tripoli si registrò anche un notevole incremento dell'attività edilizia. Nel 1924 il piano regolatore fu aggiornato e nei quattro anni del Governatorato Volpi si videro realizzate le opere più importanti previste dal piano del 1914. Le opere portuali, sospese dal 1916, vennero concluse con la costruzione di un molo e di alcuni edifici sulla banchina principale.

La piazza del Mercato del Pane prese il nome di Piazza Italia, mentre Sciara Azizia divenne il Corso Vittorio Emanuele III; furono questi i luoghi principali intorno a cui si organizzò la Tripoli italiana. Lungo il corso vennero costruiti il Municipio e il Palazzo di Giustizia (1923) e, su un lato della nuova piazza, situata a metà del suo tracciato e prevista in forma ottagonale, si diede inizio al cantiere della cattedrale (1923-28) progettata dall'architetto Panteri e dall'ingegnere Ponticelli secondo stilemi del romanico lombardo. Il corso si sviluppava attraverso terreni privati fino al Palazzo del Governatore (1924-29), disegnato dall'architetto milanese Saulle Meraviglia-Mantegazza interpretando forme moresche locali. La nuova residenza era immersa in un grande parco, con una cancellata disegnata da Umberto Di Segni.

Secondo le previsioni del piano del 1914, Sciara el Garbi, che ebbe la nuova denominazione di Corso Sicilia, fu allargata e poiché collegava il centro della città e la stazione ferroviaria in costruzione, divenne un'importante arteria di traffico. Nella zona sud-ovest, lungo la linea delle mura demolite, fu aperta la Sciara Hammangi, una strada di circonvallazione che da Piazza Italia si estendeva fino Porta Nuova, e che aveva per sfondo gli edifici della Manifattura Tabacchi, inaugurati da Volpi nel 1923. All'interno del piano furono anche approvate due varianti. Nella prima fu sistemato il fronte della marina a ovest, attraverso il Lungomare della Vittoria, vicino alla linea ferroviaria che conduceva al porto, e il viale che saliva al piazzale dei Caduti. Nella seconda fu raddoppiata la strada della Marina che costeggiava in parte il mare, unendo la Dogana vecchia con la piazzetta della Torre dell'orologio, costruita dai Turchi nel 1870. Infatti nel livello inferiore, salvando una striscia di terra dall'erosione marina, venne iniziata la costruzione del Lungomare dei Bastioni, poi Principe di Piemonte, che avrebbe garantito un collegamento più agevole tra il Castello e il porto.

Il Governatore dedicò una grande attenzione alle architetture che avrebbero riqualificato il fronte sul mare, rendendo tangibile al viaggiatore il segno del dominio italiano. Armando Brasini fu l'architetto a cui venne affidato questo compito; egli curò il restauro del Castello (1922-23), e realizzò il lungomare a est (1922-1924), che si sviluppava dallo sperone orientale del Castello fino al piazzale dello Sparto e alla strada del Belvedere; il tratto venne poi chiamato lungomare Volpi. L'architetto romano costruì anche il Monumento ai Caduti e alla Vittoria (1923-25), su un'altura a est della città vecchia.

Giuseppe Volpi si dimise nell'agosto 1925 perché gli erano stati affidati incarichi di governo in Italia e il suo posto venne preso dal generale Emilio De Bono. A quella data, Tripoli era dotata di molte infrastrutture e con varie opere in costruzione, come la cattedrale e la residenza del Governatore; sul Lungomare Volpi stavano sorgendo il Teatro Miramare (1924-26), la sede della Banca d'Italia (1923-28) e il Grande Albergo Municipale (1923-27), tutti in stile neomoresco. Anche l'attività edilizia privata si stava lentamente sviluppando, ma l'assenza di commissioni per il controllo estetico favoriva il proliferare di architetture caratterizzate da una pluralità di linguaggi per la maggior parte legati al repertorio dell'Ecclettismo.

Il nuovo Governatore fece costruire un grande ospedale a padiglioni (1925-34) in un'area vicino al vecchio ospedale militare espropriata in tempi rapidi. Gli uffici governativi furono concentrati in una nuova sede costruita a Sciara Sciatt lungo la strada del Belvedere (1926-30), e la nuova ala del Castello, progettata da Brasini, fu riservata all'ampliamento del Museo Archeologico (1930). Tra gli altri provvedimenti vi fu l'istituzione di un ufficio di attuazione del piano regolatore a cui era affidato il compito di disegnare i nuovi quartieri che dovevano sorgere lungo il prolungamento del Corso Vittorio Emanuele III e nell'area intorno alla cattedrale. La piazza su cui prospettava quest'ultima, inizialmente prevista in forma ottagonale, fu modificata in un quadrato attraversato da tre strade: la prima era collegata al corso, la seconda arrivava al quartiere della Dahra, mentre la

terza si sviluppava in direzione del mare, aprendosi di fronte al molo dello Sparto in un'edera che costituiva la Piazza IV Novembre. A questo progetto ne seguirono altri, insieme a due concorsi nazionali, ma la sistemazione definitiva della zona avvenne intorno alla metà degli anni Trenta.

Ma allo sviluppo edilizio pubblico della città non corrispondeva un adeguato incremento degli investimenti del settore privato. Un fatto importante che concentrò l'attenzione nazionale sulla Libia fu la visita ufficiale di Mussolini a Tripoli l'11 aprile 1926. Era la prima volta che un Presidente del Consiglio dei Ministri arrivava nei territori coloniali. Mussolini era venuto a inaugurare il I Congresso Agricolo Coloniale e in quell'occasione, sancì le mire espansionistiche del Fascismo, affermando la necessità per l'Italia di crearsi un impero coloniale. Inoltre per dimostrare come il Regime avesse a cuore lo sviluppo produttivo della Libia, assunse l'alto patronato della Fiera Campionaria di Tripoli che nel febbraio-marzo dell'anno seguente ebbe la prima edizione nella Piazza IV Novembre.

Dopo questo evento a Tripoli, ma anche a Bengasi, il secondo centro urbano della colonia libica, si verificò una congiuntura favorevole nella quale il numero delle opere si moltiplicò, richiamando molti architetti dalla madrepatria, di diversa formazione, che operarono contemporaneamente: Limongelli, Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, Di Fausto, Rava, Piccinato, Pellegrini e Di Segni.

Nel 1928, a confermare come l'architettura e l'urbanistica coloniale cominciassero a diventare temi di rilevante interesse da parte del Governo, fu istituita presso il Ministero delle Colonie una Commissione d'Arte ed Edilità Coloniale che aveva l'incarico di occuparsi di tutte le questioni inerenti ai due settori.

Alla fine del 1928 divenne nuovo governatore Pietro Badoglio che resse la colonia fino all'inizio del 1934. Nel 1930 il Municipio di Tripoli affidò agli architetti Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, il nuovo piano regolatore,¹⁶ che fu steso dopo un nuovo rilievo della città compresa nel muro di cinta militare e approvato dal Governo in forma definitiva nel 1934.

Il criteri generali che stavano alla base del piano erano sostanzialmente tre: la salvaguardia dell'antica medina; lo sviluppo della città attraverso un tracciato viario a maglia regolare con la funzione di riordinare i quartieri esistenti e disciplinare i nuovi insediamenti; il mantenimento della separazione tra i quartieri indigeni e quelli metropolitani anche nei settori di nuova espansione.

Le aree maggiormente interessate erano quelle che si estendevano oltre le mura. La zona orientale, che comprendeva il quartiere di San Francesco, la Dhara grande e Sciara Sciatt, fu riorganizzata per favorire la crescita di Tripoli verso il mare, preservando l'oasi all'interno. Vicino a quest'ultima vennero previste solo due zone di ampliamento: la prima si trovava in prossimità del quartiere I.N.C.I.S., allora in costruzione, tra Sciara el Said a est e Sciara el Bei a ovest; la seconda era adiacente al passaggio sopra la ferrovia, lungo Sciara Sidi Bu Mengel. Anche la zona a ovest del nucleo antico, venne sistemata recuperando, nel tratto di costa tra Porta Nuova e Porta Gargaresc, alcune aree al mare. Gli ulteriori terreni fabbricabili, dove costruire i nuovi quartieri collegati alla città, erano disponibili all'esterno delle mura militari.

La divisione della popolazione fu prevista individuando alcune aree periferiche vicino ai principali insediamenti indigeni, destinate ad accogliere i futuri nuclei residenziali.

Il tracciato della nuova rete viaria, progettato con grande cura, era formato da assi trasversali che intersecavano le vie radiali esistenti creare due anelli stradali entro i quali erano inclusi i nuovi quartieri. La strada interna, che sarebbe diventata l'asse principale della nuova zona di ampliamento, partiva dal nuovo lungomare a ovest della città, tagliava il Corso Sicilia, diventava tangente a una piazza ottagonale, costeggiava la residenza del Governatore, formando un piazzale verde, e infine si concludeva sulla costa orientale vicino agli Uffici del Governo. L'anello esterno, che iniziava da Porta Gargaresc arrivando fino all'ippodromo della Bu-Setta, doveva essere una strada di circonvallazione a scorrimento veloce. Nel piano era inoltre previsto il prolungamento della Passeggiata maresciallo Badoglio, di cui nel 1932 era stato inaugurato il tratto che proseguiva il Lungomare Volpi.

Tra i pregi principali del piano di Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza spiccava lo studio dettagliato delle vie, delle piazze, degli incroci stradali e di tutti quei luoghi di Tripoli dove vi erano

preesistenze o caratteristiche naturali e ambientali degne di essere conservare. Da questo notevole lavoro analitico derivarono le proposte progettuali espresse con particolare efficacia in suggestivi disegni prospettici.

Quando nel 1934 Italo Balbo divenne Governatore della Libia, nominò Di Fausto, che nel 1932 era subentrato a Limongelli come Consulente artistico del Municipio di Tripoli, a capo di una Commissione per la Tutela e l'Estetica cittadina, affidandogli l'incarico di attuare il nuovo piano regolatore. In quel periodo l'architetto progettò e realizzò a Tripoli e in Libia un numero imponente di opere che chiudevano l'ultima stagione coloniale italiana.

Di grande interesse furono anche le vicende urbanistiche di Bengasi, capitale delle Cirenaica e seconda città più importante della Libia, dotata di un porto di grande importanza strategica.

La posizione geografica di Bengasi era singolare poiché situata all'imbocco orientale della Grande Sirte su una piatta e stretta sporgenza tra due lagune litoranee: a ovest la Sebhka della Punta e a est La Sebhka Ain es-Selmani, divise da una lingua di terra che congiungeva Bengasi a Berca, un suo sobborgo. La città aveva la forma di un trapezio; nella parte settentrionale vi era la medina che aveva un impianto abbastanza regolare composto da vie rettilinee e parallele fra di loro; la città moderna invece si stendeva nella parte meridionale, con la via San Francesco e il viale Regina che la separavano dal nucleo antico, e nella lingua di terra che divideva le due lagune.

Le prime opere italiane a Bengasi risalivano all'epoca della conquista, nel 1911, quando avvenne la sistemazione del porto e fu migliorata la rete di comunicazione con l'interno attraverso la costruzione di due linee ferroviarie. Tra il 1922 e i primi anni Trenta si venne organizzando il centro rappresentativo italiano nella zona che prospettava sul porto, accerchiando la città araba, come era avvenuto nel periodo iniziale con la Caserma Generale Torelli, l'Autogruppo Militare e altre attrezzature di questo tipo. Il cuore della città italiana era costituito dalla Piazza del Re, già Piazza del Sale, con la parte centrale sistemata a giardino. Su di essa si affacciavano il Palazzo del Governo, una costruzione in stile moresco, già sede del Parlamento Cirenaico, che ospitava la Biblioteca e il Tribunale Civile, e altre architetture ragguardevoli. Nella piazza confluiva il Corso Italia, alberato con palme, la più importante arteria della città che conduceva alla stazione ferroviaria; su di esso sorgeva la facciata principale del Palazzo del Governatore (1928-34), disegnato da Alpagò Novello, Cabiati e Ferrazza, prospiciente su Piazza XXVIII Ottobre; qui erano allineati vari edifici come le Scuole Elementari e Medie e il Circolo Sportivo. Piazza del Re era collegata, mediante l'asse di via Roma e via generale Briccola, alla Piazza del Municipio, ubicata all'interno della città antica, nella quale sorgeva il Palazzo del Municipio in stile moresco.

Nel 1928 Alpagò Novello, Cabiati e Ferrazza, ottennero l'incarico di studiare il piano regolatore di Bengasi,¹⁷ dove avevano già progettato la Cattedrale (1928-34), realizzata nella Piazza dei Martiri Fascisti. Nel 1930 lo studio milanese presentò il primo progetto, la cui impostazione si ritroverà nelle redazioni e revisioni successive, che era sostanzialmente un piano di espansione della città nuova in direzione di Berca, il sobborgo dove dai primi anni Venti si era cominciato a costruire in modo disordinato. Alla base vi era la volontà di salvaguardare il centro antico e di organizzare lo sviluppo verso l'esterno, adottando il criterio della zonizzazione, ossia la divisione in aree specializzate. Queste finalità trovavano attuazione attraverso il disegno di una rete stradale razionale ed efficiente, che doveva ricucire gli insediamenti sparsi nel territorio, e secondo schemi urbanistici di derivazione europea.

Nella prima versione del 1930 erano previsti alcuni interventi di risanamento nel centro antico con la regolarizzazione del suo tessuto urbano. La zona compresa tra il vecchio porto e la ferrovia veniva completamente ristrutturata con la sistemazione dell'area occupata dalle saline, dove veniva realizzato un bacino interno circolare, intorno al quale sarebbe sorto il polo industriale di Bengasi, e con un nuovo tracciato viario. Il collegamento tra le diverse zone della città doveva essere assicurato dallo sviluppo del lungomare. La seconda proposta, elaborata tra il 1932 e il 1934, era in realtà un approfondimento della precedente.

La nuova Bengasi doveva dunque svilupparsi tra la città antica e il sobborgo di Berca attraverso l'istmo collocato tra la salina della Punta a occidente, dove sarebbe sorto il «bacino industriale e di ammaraggio», e la salina Ain es-Selmani a oriente. Gli assi principali sui quali era fondato il piano erano la via Scerif e la parallela ottenuta dal prolungamento di Corso Italia. L'obiettivo era fondere in un insieme organico i tre nuclei distinti inglobando le preesistenze, anche se la tendenza, almeno per il nucleo antico, era sempre quella della separazione dalla città italiana, come dimostravano l'allargamento di via Aghib e l'ampliamento previsto per l'asse di via Roma e via Generale Briccola, dove in alcuni tratti si dovevano realizzare dei portici.

La crescita della città avvenne con questi direttive. Nella zona italiana del porto vecchio si continuò a costruire e una cortina di edifici sorse a ovest del Lungomare Regina Margherita. Il lato di Piazza del Re verso il mare, che era rimasto libero, venne completato dal nuovo Teatro Berenice (1927-32) progettato da Piacentini e Piccinato, mentre gli autori del piano regolatore realizzarono altre opere come la sede della Cassa di Risparmio della Cirenaica (1931-34) e i due lotti del Quartiere I.N.C.I.S. (1930-32). L'area del cimitero attraversata da via Roma venne sottoposta a lottizzazione e su di essa furono realizzati vari edifici, tra i quali l'Istituto della Previdenza Sociale, la Banca d'Italia, le Poste. Progressivamente anche le aree periferiche trovarono un loro assetto e nacquero nuovi insediamenti residenziali con un'edilizia di tipo sia intensivo che estensivo. A partire dal 1929 anche nel porto, che aveva il problema dei fondali bassi, furono eseguite alcune opere di adeguamento con la costruzione di un nuovo molo esterno per potenziare la funzionalità di una delle più importanti attrezzature del Mediterraneo.

2. *Il Dodecaneso*

Il dominio italiano nelle Isole dell'Egeo¹⁸ avvenne in tempi diversi. Dal 1912 al 1923 il possedimento fu retto da un governo militare al quale subentrò un'amministrazione civile con i due Governatorati di Mario Lago (1923 o 1924?-1936) e successivamente di Cesare Maria De Vecchi (1936-1941).

Il primo compito che si assunsero le varie amministrazioni delle Isole dell'Egeo fu l'ordinamento fondiario. Nel 1922 l'Istituto Agricolo Coloniale Italiano affidò a Nallo Mazzocchi-Alemanni di eseguire uno studio preliminare per l'organizzazione di un catasto agrario. In seguito, attraverso decreti governatoriali, venne istituito un catasto geometrico per l'accertamento e la descrizione delle proprietà immobiliari, operazioni sottoposte alla vigilanza di una «Direzione dei lavori topografici e catastali» appositamente fondata. Nei primi anni Venti inoltre sono portati a termine i rilievi topografici dell'intero territorio, iniziati nel 1912 dall'Ufficio Coloniale del Corpo di Stato Maggiore e continuati dall'Istituto Geografico Militare.

Un importante provvedimento per la tutela dell'ambiente venne dal decreto governatoriale emanato il 30 aprile 1924, che imponeva su tutte le isole il vincolo sul patrimonio forestale, salvaguardando in tal modo le superfici boschive.

La pianificazione¹⁹ nelle Isole dell'Egeo venne attuata a vari livelli e in varie forme: dagli interventi a scala territoriale ai piani regolatori, fino alla colonizzazione agraria. Fu creata una rete di infrastrutture attraverso il tracciamento di nuove strade, il riadattamento di quelle esistenti, la costruzione di acquedotti e la realizzazione di opere portuali. Nei centri maggiori furono redatti piani regolatori, dove erano adottate misure per la tutela dei centri antichi, e restaurati i principali monumenti. Inoltre nei siti storici vennero inoltre condotte accurate ricerche archeologiche.

A Rodi e a Coò, in aree destinate a colture speciali, sorsero alcuni villaggi di colonizzazione.²⁰ A Rodi furono fondati i centri rurali "Peveagno Rodio" (A. Bernabiti, 1929); "Campochiaro" (A. Bernabiti, R. Petracco, 1935-36); "San Marco" (1936); "Savona" (A. Bernabiti, R. Petracco, 1936-38), dal 1938 denominato "San Benedetto". A Coò sorsero invece i centri "Anquillara" (R. Petracco, 1936-38), dal 1939 denominato "Vittorio Egeo", e "Torre in Lambi" (1936).

I governi liberali prima e il Regime fascista poi ebbero cure speciali per Rodi, a causa della sua posizione geografica strategica e del suo ingente patrimonio storico e archeologico, che ne favoriva le potenzialità turistiche. Nel capoluogo del possedimento vennero concentrate le funzioni governative, produttive, commerciali e realizzate numerose architetture che lo qualificarono come uno dei più importanti centri del Mediterraneo.

Per quanto riguarda le infrastrutture, i lavori più importanti furono la riorganizzazione del regime delle acque e la sistemazione e l'ampliamento della rete stradale per rendere accessibili i centri abitati ai veicoli a motore. Tra gli sforzi maggiori compiuti dall'amministrazione, vi furono quelli relativi al restauro e alla tutela della città antica. I provvedimenti urbanistici finalizzati a salvaguardare il centro storico di Rodi, impedendone le trasformazioni, si differenziarono da quelli adottati nelle maggiori città coloniali ma anche nelle città storiche della madrepatria.

A partire dai primi mesi del 1912 e fino all'inizio degli anni Venti, a Rodi ebbero luogo molte missioni archeologiche e storiche, impegnate nelle campagne di scavo, nei rilievi dei più importanti monumenti e nelle ricerche sistematiche sul patrimonio artistico e architettonico. Nel 1912 il Ministero della Pubblica Istruzione affidò a Giuseppe Geròla (1877-1938) una missione archeologica, alla quale seguì una seconda nel 1914: esse avevano come finalità lo studio, il censimento e il rilievo delle costruzioni medievali che si trovavano nelle isole. Attraverso numerosi studi, Geròla ricostruì l'immagine medievale e cristiana della città, che venne contrapposta a quella di epoca musulmana, attribuendo all'intero tessuto urbano di Rodi il valore di monumento.

Nella primavera del 1914 venne chiamato a Rodi Amedeo Maiuri (1886-1963) per sostituire Geròla nella direzione dei lavori di restauro dell'Ospedale dei Cavalieri; nell'occasione lo studioso fu nominato sovrintendente ai monumenti e ottenne l'incarico di organizzare nell'isola una missione archeologica stabile.

A partire da questo periodo, saranno emanati numerosi decreti governatoriali nei quali è stabilita la natura di monumento sia di tutta la zona storica della città sia sulla fascia esterna che si estende oltre i terrapieni delle fortificazioni. Dal 1914 al 1920 ebbe inizio una campagna di lavori che aveva l'obiettivo di liberare i principali monumenti medievali di Rodi dalle superfetazioni di epoca turca; le mura sono interessate a opere di consolidamento e di parziale ripristino con la riapertura di alcune porte. Venne inoltre attivata una severa opera di vigilanza per contrastare il sorgere di costruzioni che compromettessero il carattere artistico del centro antico.

Per il controllo dell'attività edilizia e per portare a termine i lavori di restauro e le campagne di scavi venne istituita un'apposita Commissione Centrale Edilizia, formando strutture periferiche dello stesso tipo altre nei comuni di Rodi e nei capoluoghi delle isole. Siccome a Rodi vi era penuria di abitazioni per le famiglie di immigrati italiani e il patrimonio storico era sottoposto a un rigorosa sorveglianza, attraverso il decreto governativo del 1922 e del 1927 furono emanate le «Disposizioni riguardanti lo sviluppo edilizio della città di Rodi». Nel provvedimento erano previsti incentivi, attraverso agevolazioni fiscali, per l'attività edificatoria e fissati i canoni massimi di locazione.

Nel 1924 si iniziò a elaborare il piano regolatore di Rodi²¹ con il quale si intendeva disciplinare la crescita della città, mentre nell'aprile dell'anno seguente, venne approvato il regolamento edilizio del capoluogo, esteso in seguito anche a Coò. In tal modo rientrano in una sistemazione unitaria Trovano le caratteristiche tecniche e igieniche dei vari tipi di edifici, il ruolo degli amministratori pubblici, la composizione delle Commissioni Edilizie e le responsabilità dei proprietari e dei costruttori.

Nel piano erano rispettati i principi fondamentali dell'urbanistica coloniale europea, come la divisione delle attività economiche in zone specializzate e la separazione dei vari gruppi etnici. La città murata venne lasciata intatta, prevedendo fuori dal suo perimetro le aree di nuova espansione. Al di là del doppio recinto delle mura e dei fossati fu conservata la fascia di rispetto, formata dalla cintura dei cimiteri musulmani, oltre la quale un nuovo e un ampio viale di circonvallazione doveva unire le borgate periferiche greche e israelite.

La nuova città italiana, compresa fra il porto del Mandracchio, la punta di Rodi e il monte Smith (monte Santo Stefano) si sviluppò intorno al quartiere preesistente di Neochori (Borgo Nuovo). Il suo asse principale era il Foro Italico, l'ampio viale che dalla Porta dei Cervi, o Porta Nuova, aperta nel 1924, arrivava fino al vecchio porto del Mandracchio, lungo il quale furono costruiti i principali edifici amministrativi italiani. Intorno a quartiere greco vennero tracciate nuove strade che confluivano nel Foro Italico. Nella zona residenziale italiana, circondata da giardini, sorgevano la residenza del governatore, le ville dei funzionari e impiegati dello Stato e le scuole. Gli edifici realizzati durante l'occupazione italiana presentavano una grande varietà morfologica e stilistica di stampo eclettico che spaziava dal Rinascimento al Barocco romano, dal Gotico veneziano a linguaggi di ispirazione orientaleggiante, comprendendo anche il Novecento e perfino qualche richiamo allo «stile internazionale».

Si deve al primo governatore Mario Lago (1924-1936), che ebbe progetti molti ambiziosi per lo sviluppo delle Isole Egee, il notevole fervore di iniziative urbanistiche e architettoniche a Rodi e in tutto il Dodecaneso. Nella sua attività egli venne coadiuvato prima da Florestano Di Fausto e in seguito da Pietro Lombardi.

Nel 1924 Di Fausto, che già collaborava con il Ministero degli Affari Esteri per la progettazione di sedi diplomatiche, venne chiamato a Rodi come capo dell'Ufficio Architettura e Piano Regolatore della città con compiti di consulenza per la parte artistica. Con il ruolo ufficiale di sovrintendente al piano regolatore egli progettò, con il supporto dell'Ufficio Tecnico locale, i più importanti edifici dell'isola. Insieme a Mario Lago, con il quale avrà spesso contrasti fino all'abbandono dell'incarico nel 1927, Di Fausto è da considerarsi l'artefice della Rodi italiana. Fra le sue opere principali sono il Palazzo del Governo (1926-27), il Circolo Italia (1925-27) la Caserma Regina (1924-26). Nel Palazzo del Governo è rispecchiata la predilezione di Di Fausto per i linguaggi storici, in questo caso il gotico del Palazzo Ducale di Venezia e quello cavalleresco rodio. Situato sulla riva del porto del Mandracchio, presenta il fronte occidentale sul Foro Italico rivestito in pietra rossa, mentre quello orientale sul mare ha un paramento con una tessitura a losanghe in mattoni rosa e bianchi.

Nell'aprile 1927 a Di Fausto subentrava l'architetto romano Pietro Lombardi, che venne nominato temporaneamente, e poi in pianta stabile, capo dell'Ufficio Architettura dell'Egeo. A diretto contatto di Mario Lago, Lombardi proseguì l'opera di Di Fausto elaborando molti progetti, tra i quali spicca quello dello stabilimento termale di Calitea, iniziato nel 1928 e completato in seguito da Armando Barnabiti, che sarà una delle migliori realizzazioni del periodo. Il nucleo centrale dello stabilimento, che sorgeva nella baia dove nel 1912 erano sbarcate le truppe italiane, era disposto in maniera scenografica su un terreno digradante. Dall'ingresso, attraverso uno scalone centrale, fiancheggiato da due corpi contenenti uffici e laboratori, si scendeva su una terrazza semicircolare che copriva un portico sottostante; da questo livello due scalette laterali portavano alla fonte e al portico della mesquita aperto sul piazzale, che era accostato alla parete rocciosa e aveva larghe aperture con archi carenati. Al centro, situata sulla piccola spiaggia in fondo alla baia, si elevava la rotonda della sorgente, ispirata all'architettura ottomana, coperta da una cupola emisferica traforata da aperture a losanga.

Quando a Lago subentrò Cesare Maria De Vecchi (1936-1941), l'Impero era stato proclamato da poco tempo e il Fascismo era all'apice del suo successo. La politica coloniale del nuovo governatore nel Dodecaneso mutò completamente diventando più oppressiva nei confronti delle popolazioni locali. Il nuovo corso influenzò anche l'architettura poiché De Vecchi decise di cancellare dagli edifici realizzati dal suo predecessore tutte le tracce degli «orientismi», per imprimere alle architetture di Rodi e delle altre isole dell'Egeo una decisa impronta romana e fascista, richiamandosi idealmente all'epoca cavalleresca, come si poteva vedere nel grande uso che si fece della pietra locale. E tale opera di "purificazione" divenne emblematica nello smantellamento di tutte le decorazioni orientaleggianti dell'Albergo delle Rose (1925-27) costruito a Rodi da Michele Platania e Florestano di Fausto.

Le altre isole del Dodecaneso nella quale vi furono interventi consistenti da parte dell'amministrazione italiana furono Coo e Portolago (Lakki Leros) nell'isola di Lero. A Coo il primo piano regolatore,²² che venne approvato nel 1928, salvaguardava la città murata e i vecchi quartieri musulmani. L'ampliamento era previsto all'esterno del nucleo antico in direzione radiale rispetto al Mandracchio. Sulla base al piano vennero costruiti nuovi edifici pubblici sul lungomare a sud del Castello, e nel primo tratto del Foro Italico, l'ampio viale sulla costa che rappresentava la nuova direttrice verso est. Lungo il viale dei Fossati, al margine meridionale della città murata, sorgevano le scuole, la chiesa e l'ospedale, mentre sulla via di Circonvallazione, in posizione isolata, era situata la caserma Regina. Di Fausto progettò il Palazzo del Governo (1927-29), il Municipio (1926-27), in piazza del Mandracchio, il Circolo Italia (1927-28), la chiesa cattolica dell'Agnus Dei (1927-29), in collaborazione con Rodolfo Petracco, autore di altri importanti edifici nell'isola. Dopo il terremoto del 23 aprile 1933, che distrusse una vasta zona della città vecchia, danneggiando anche molti edifici nuovi, venne elaborato un piano per la ricostruzione, nel quale il centro antico diventava un parco archeologico, mentre intorno a esso si sviluppava la nuova città, che a seconda delle funzioni venne divisa in una zona direzionale, una commerciale e una a carattere residenziale.

L'altra importante realizzazione nel Dodecaneso fu la cittadina militare di Portolago, un piccolo centro nell'isola di Lero che aveva molti porti naturali e perciò si prestava ad essere il centro della difesa militare nell'Egeo. Già negli anni Venti nella baia di Portolago sorgevano un aeroporto e una base navale, mentre nella piccola località vi erano solo poche costruzioni isolate con alcune ville sulla costa. Dopo un suo sopralluogo nel 1932, il governatore Lago, in considerazione della numerosa presenza di militari con le famiglie e della crescita di tutte le attività di supporto alle attrezzature aeronautiche e navali, propose al Governo di istituire un comune autonomo provvisto di un adeguato piano regolatore da studiare tenendo conto sia delle esigenze militari sia di quelle della popolazione civile. Il Ministero degli Affari Esteri, approvò l'iniziativa tentando però di coinvolgere nella spesa i Ministeri dell'Aeronautica, della Marina, della Guerra e delle Finanze, ma solo il primo si mostrò interessato. Agli inizi del 1933 perciò si presentavano molte difficoltà di ordine finanziario perché i fondi necessari non erano disponibili. Intanto l'arrivo di 800 avieri con le famiglie, provocò una situazione di disagio per la carenza di alloggi. Il Governo del Dodecaneso decise allora di intervenire senza l'appoggio di Roma: venne così creato il Comune e istituito un Ufficio doganale; inoltre si effettuarono accurati rilievi topografici e fondiari del territorio compreso tra le due basi e si diede inizio allo studio del piano regolatore.²³

Il piano del 1932 presentava uno schema che sarà rispettato nella realizzazione; l'area interessata era quella compresa tra i confini a ovest della base navale e lo sperone che chiudeva l'insenatura a est, mentre verso l'entroterra si estendeva fino al limite della zona collinare.

Nella città, disposta intorno al seno del porto, l'asse principale del suo impianto urbanistico era la lunga arteria di Viale del Re che attraversava l'abitato da sud a nord. Essa si sviluppava a partire dal porto, dove era preceduta dalla Piazza Littoria, di forma rettangolare e aperta sul mare, e confluiva nella Piazza Roma, della stessa forma, che era costeggiata dal Viale della Regina, un altro asse trasversale; proseguiva poi attraverso dei giardini per inquadrare un grande edificio, forse la prevista Caserma dei Mitraglieri. Le pendici della collina retrostante erano sistemate a verde e sulla sua sommità vi era un piazzale dalla forma quadrilobata, raggiungibile da due viali a serpentina che si univano in una scalinata centrale. A caratterizzare ulteriormente la struttura urbana, dalla piazza centrale si dipartivano due arterie curve, tracciate per agevolare la viabilità, che davano alla planimetria una forma a ferro di cavallo. A est, vicino alla baia, era stata prevista una piazza ovale; l'arco del porto a ovest era delimitato da uno spiazzo semicircolare, mentre a ovest vi era uno sperone con un terrazzo affacciato sul mare.

Il piano successivo, approvato nel settembre 1933, ripeteva a grandi linee l'impostazione del precedente, ma con i tracciati viari e gli isolati di forma più regolare. Nel gennaio 1934 il piano venne abrogato e sostituito con una versione aggiornata alla quale vennero apportate alcune modifiche. Nel corso dell'anno iniziò la costruzione delle strade e la sistemazione della banchina

litoranea, ma da Roma non giunsero segnali positivi e quasi tutti i Ministeri interessati rifiutarono di fornire contributi. Nel 1935 cominciarono a essere costruiti alcuni degli edifici pubblici più importanti: il Municipio la Casa del Fascio, la chiesa, la scuola, l'albergo e durante tutti gli anni Trenta vennero realizzate le opere previste dal piano regolatore definitivo.

Portolago ha rappresentato un caso particolare di città di nuova fondazione specializzata, ossia predisposta per la vita civile di una popolazione composta in prevalenza da militari. La sua progettazione aveva un carattere unitario e sia nell'impianto urbanistico sia nella configurazione dei singoli edifici risentiva fortemente della cultura architettonica razionalista dell'epoca. Ogni edificio era subordinato al disegno generale e alla forma degli isolati e, al di là delle scelte tipologiche e linguistiche individuali, rientrava in una composizione urbana di bianchi volumi il cui rigore geometrico veniva smussato dall'uso frequente di linee e superfici curve.

Le opere di rilievo nelle quali è maggiormente riconoscibile la cifra linguistica razionalista sono il Municipio e la Casa del Fascio (A. Bernabiti, 1935-38); il Cinema-teatro Roma (A. Bernabiti, 1936-38); l'Albergo Roma (A. Bernabiti, 1935-37); la Scuola elementare e asilo (R. Petracco, 1934-37), le Zone residenziali e commerciali (1935) e gli Alloggi I.N.C.I.S. per ufficiali e sottufficiali (R. Petracco, A. Bernabiti, 1936-38).

4. L'Eritrea e la Somalia

A pochi anni dall'istituzione della colonia²⁴ lo Stato italiano assegnò scarse risorse all'Eritrea, anche se concesse ampi margini di autonomia alla sua conduzione che dopo l'amministrazione militare (1890-96), fu affidata ai primi due governatori, Ferdinando Martini (1897-1907) e Giuseppe Salvago Raggi (1907-1915). L'Eritrea era povera di risorse naturali e a causa della grande variabilità delle sue condizioni ambientali era un'impresa ardua predisporre piani per la sua valorizzazione agraria; inoltre il clima torrido del bassopiano orientale e della fascia costiera rendeva disagevole la permanenza della popolazione metropolitana.

Con questi requisiti negativi, la riorganizzazione del territorio²⁵ nei primi anni fu molto lenta. Vi furono alcune sperimentazioni non riuscite e l'indemania dei terreni, avvenuto durante il Governatorato di Oreste Baratieri, provocò delle rivolte tra la popolazione locale. Come in tutte le colonie, l'obiettivo principale fu la pacificazione del territorio che, una volta avvenuta, avrebbe ridotto le spese militari e permesso le comunicazioni e gli scambi commerciali.

Le poche opere civili vennero realizzate sotto il controllo del Genio Militare che avrà un ruolo importante anche dopo l'istituzione, nel 1898, di un Ufficio Tecnico composto da personale del Genio Civile. Tale struttura, che negli anni subì alcune trasformazioni, dipendeva dal Governatore, aveva vari compiti: approntare i piani urbanistici, progettare le opere pubbliche e controllare l'attività edilizia dei privati.

Dopo il I Congresso Coloniale Italiano, tenutosi ad Asmara nel 1905, venne deciso di promuovere l'immigrazione di lavoratori italiani con la creazione di centri agricoli. Ma per rendere possibile tale operazione era necessario ordinare un catasto dei terreni, costruire nuove strade ed eseguire opere di sistemazione idraulica. La priorità venne accordata alla realizzazione di una rete viaria, poiché fino al 1902 l'unica strada esistente, di circa 90 chilometri, era la Mai-Atal-Asmara e nel primo centro si fermava anche l'unico tronco ferroviario della colonia, proveniente da Massaua.

Nel 1905 furono realizzati diversi chilometri di strade, insieme ad alcune infrastrutture, quali pozzi, acquedotti, reti telegrafiche; nei centri abitati sorsero mercati, caravanserragli, uffici postali, mentre ad Asmara e nei capoluoghi di regione, tra il 1902 e il 1904, vennero costruiti molti edifici rappresentativi come Palazzi del Governo, caserme dei Carabinieri e carceri.

Un Ufficio Agrario Sperimentale assegnò un piccolo numero di concessioni agricole. Nella prima metà degli anni Venti fu condotto uno dei primi importanti interventi di valorizzazione agraria nell'Eritrea: si trattava della bonifica della piana di Tessenei, situata nel bassopiano occidentale al confine con il Sudan; ma i risultati dell'intrapresa furono assai modesti. Furono impiantate delle

piccole industrie e venne aperta qualche miniera. qualche piccola industrie e nel bassopiano occidentale, verso il confine con i Sudan.

Tra il 1902 e il 1904 vennero attuate le prime forme di pianificazione dei nuclei urbani eritrei che, con l'eccezione di Asmara dove risiedevano la maggior parte degli Italiani, erano abitati da popolazioni indigene. In questi piani in genere il nuovo insediamento coloniale era regolato in planimetria da una griglia ortogonale, al centro della quale era ricavata una piazza del mercato a pianta quadrata o rettangolare. Lo sviluppo urbano era previsto per varianti successivi e integrazioni di questo impianto, oppure attraverso nuovi piani regolatori .

Nel 1908 l'aggiornamento delle disposizioni per Asmara rappresentò per altri insediamenti un modello per l'adeguamento degli strumenti urbanistici. La città fu divisa in quattro zone delle quali tre erano destinate a ospitare rispettivamente le popolazioni metropolitane, miste e indigene, mentre la quarta era riservata alle abitazioni suburbane; quest'ultima, in seguito divenne area industriale. Sempre nel 1908 anno fu abrogato il piano del 1902 e approvato il piano regolatore per la prima e la seconda zona; quello per la terza e la quarta ebbe l'approvazione nell'anno successivo. Il settore urbano italiano era ubicata a est dell'ex campo recintato con al centro la missione cattolica, sulla cui area nel 1922 verrà costruita la cattedrale; il settore per la popolazione mista si estendeva a nord-est di quello italiano intorno alla vasta piazza del mercato, dove graviterà anche la zona indigena.

Nel 1909 la concessione dei terreni a scopo edilizio venne regolamentata dall'«Ordinamento fondiario della Colonia Eritrea», approvato dal Parlamento nello stesso anno, mentre le norme di attuazione erano affidate ai regolamenti edilizi emanati successivamente dal governo coloniale. Essi stabilivano per ogni zona le prescrizioni igieniche ed edilizie, le altezze minime e massime dei fabbricati, il rapporto tra la superficie libera e quella costruita; inoltre fornivano indicazioni sui caratteri architettonici degli edifici e sui materiali da usare. I tipi edilizi come il villino, le abitazioni allineate con il fronte stradale, la casa con portico, e altri erano fissati dai piani esecutivi.

Per i centri minori, dove vi erano pochi residenti italiani, la struttura dell'insediamento era ancora quella del tracciato ortogonale che ruotava intorno alla piazza del mercato, mentre i piani per le città più importanti, come quelli per Asmara e Cheren, approvati nel 1914, presentavano un disegno urbano di maggiore complessità. Il piano regolatore di Asmara, elaborato da Odoardo Cavagnari dell'Ufficio Centrale del Genio Civile della Colonia Eritrea, era impostato su due nuovi assi est-ovest, collocati ai bordi della zona italiana e di quella mista, dai quali partivano delle direttrici diagonali che ordinavano le lottizzazioni, adattandosi alla accidentata morfologia del sito. A sud-ovest del campo recintato era ricavato un grande parco, che rompeva il rigido schema geometrico, dove era previsto il Palazzo del Governatore. All'interno della griglia erano presenti altri giardini e piazze che segnavano i luoghi più significativi della futura urbanizzazione. A questo piano di massima seguirono dei piani esecutivi, approvati tra il 1914 e il 1915, dove erano individuate le parti che in seguito furono attuate.

Fino agli anni Trenta Asmara assolse esclusivamente funzioni amministrative quale capoluogo dell'Eritrea, con una popolazione di circa 18.000 abitanti, di cui 3.000 metropolitani. Il suo sviluppo avvenne nella seconda metà del 1935 con la guerra etiopica, quando divenne la testa di ponte per le operazioni militari sul fronte nord. In questo periodo, nella periferia della città si verificò un'urbanizzazione disordinata e la popolazione crebbe fino ad arrivare a 98.000 abitanti. I metropolitani, che avevano raggiunto 53.000 unità, si insediarono nelle zone sud-est, sud-ovest e nord-ovest, dove erano disponibili vasti terreni. La periferia assunse perciò l'aspetto di un nuovo quartiere residenziale composto da case a due o tre piani, mentre nel vecchio centro, dove erano ritornati gli indigeni per la richiesta di manodopera, le abitazioni erano a un solo piano.

Per frenare questa situazione di disordine, il Ministro dell'Africa Italiana nel 1937 inviò ad Asmara Vittorio Cafiero con l'incarico di redigere il nuovo piano regolatore. Nel progetto venne rafforzato il viale tra il Palazzo del Governatore e la nuova stazione; per l'area più vecchia furono previste delle opere di diradamento con alcune ricostruzioni. Al di là della collina di Abba Sciaul, trasformata in una cintura verde, l'autore studiò un grande quartiere indigeno. L'attuazione del piano doveva partire proprio da quest'area, attraverso un'analisi particolareggiata delle zone intorno

alla stazione ferroviaria e al Palazzo del Governatore, del quale era prevista la demolizione e la ricostruzione secondo un nuovo progetto. Cafiero fu obbligato comunque a confrontarsi con le numerose preesistenze che mancavano in altri centri urbani. Rispettando il vecchio tracciato stradale del piano Cavagnari del 1914, la nuova viabilità venne allacciata ai futuri quartieri residenziali mediante una circonvallazione. Il rafforzamento dell'asse comprendente viale Mussolini, Viale Cadorna e la stazione spostò verso sud la zona rappresentativa di Asmara.

La città venne definita in vari quartieri, con il centro amministrativo e commerciale che si stendeva intorno a Piazza Roma, tra il Viale Mussolini, il corso del torrente Mai Belà e l'area del parco governatoriale. Vi erano poi la zona a nord-est intorno a Piazza Italia, nata nel primo periodo dell'occupazione italiana, e il quartiere a sud di Viale Mussolini, che gravitava su piazza Vittorio Emanuele III. A sud-est, sulle alture di Ghezza Banda, era sistemato l'omonimo quartiere metropolitano composto da villini e con vaste aree di verde, mentre a nord, oltre Viale Milano, si trovava l'abitato indigeno.

Nel 1939 la Consulta, nell'esaminare il piano regolatore, ritenne che le soluzioni urbanistiche necessitavano di uno studio architettonico accurato, e che dovevano essere adottati gli stessi criteri del piano di Addis Abeba. Inoltre, il governatore G. Daodiace trovò alcune incompatibilità tra le proposte di Cafiero e il lungo lavoro di sistemazione delle aree indigene che egli aveva condotto, e per le quali G. Ferrazza aveva progettato il nuovo mercato, il caravanserraglio e la moschea. Ne accettò le prescrizioni di carattere generale, ma non quella che prevedeva il trasferimento della popolazione indigena, che continuò ad abitare negli stessi luoghi contrariamente a quanto si stava verificando in altre città dell'Impero.

Un caso particolare fu quello di Massaua, che all'inizio dell'amministrazione civile era la capitale e l'unico centro urbano della colonia. I piani che furono in seguito predisposti avevano come obiettivo il riordinamento delle parti distinte che componevano la città e che delimitavano l'insenatura del porto, ossia le isole di Massaua e Taulud, collegate fra loro e alla terraferma da dighe, le penisole di Gherar e Abd-el-Kader e l'entroterra Edagà Berai vicino alla diga di Taulud. Il piano di massima fu approntato dall'Ufficio Centrale del Genio Civile nel 1914, ma venne approvato solo per la parte che riguardava l'isola di Taulud. La zonizzazione prevista dal regolamento edilizio del 1915 fissava un assetto che venne confermato dai successivi piani degli anni Venti e Trenta. L'isola di Massaua, dove sorgeva l'antico nucleo arabo, diversamente da altri contesti urbani coloniali, ebbe una destinazione mista per svariate ragioni, fra le quali una importante era legata all'uso del porto, essendo la banchina che circoscriveva il fianco nord-est dell'isola l'unica per l'attracco delle navi di grosso tonnellaggio; in questa zona quindi erano concentrate tutte le attività commerciali. L'isola di Taulud, alla cui estremità settentrionale sorgeva il palazzo del Kedivè turco, riutilizzato prima come sede del comando militare e poi come Palazzo del Governo, divenne la zona dove si concentrò la popolazione metropolitana. Il settore riservato agli indigeni fu dislocato nella piana di Edgarà Berai, dove erano sorti dei sobborghi dopo l'occupazione italiana. La penisola di Gherar venne riservata alla zona industriale, mentre quella di Abd-el-Kader restò occupata da installazioni militari. Le opere per la risistemazione del porto furono iniziate dal 1913 sulla base di un progetto di Luigi Luiggi e dell'Ufficio Centrale del Genio Civile di Massaua.

Nel 1921 la città fu danneggiata gravemente da un terremoto, ma la ricostruzione avvenne in tempi rapidi grazie alla concessione di mutui e sussidi governativi ai privati e alle imprese. Nello stesso anno vennero approvati sia il nuovo piano regolatore sia il programma edilizio aggiornato con norme antisismiche. A partire dal 1928 vennero eseguite nel porto ulteriori opere di potenziamento.

Durante la guerra con l'Etiopia a Massaua si registrò un notevole incremento dei traffici, poiché era diventata la principale base per il rifornimenti della campagna militare; e anche negli anni successivi, con il nuovo ruolo di «porta dell'Impero», la città vide un grande sviluppo con l'aumento della popolazione che nel 1938 toccò 15.000 unità. I piani urbanistici per le varie zone della città rispettarono le indicazioni precedenti. Nell'isola di Massaua venne tracciata una circonvallazione, mentre in quella di Taulud doveva sorgere un quartiere residenziale. Un

insediamento dotato di impianti industriali era previsto nella penisola di Gherar, con nuove zone decentrate ad Archico-Gurgussum; Inoltre fu deciso il riassetto dei villaggi limitrofi di Edagà Beraì e di Amatereh, nonché del nucleo di Otumlo situato all'interno.

La Somalia ebbe vicende diverse dalle altre colonie dell'Africa orientale²⁶ soprattutto per le difficoltà connesse alla natura del suo territorio che era molto vasto, per la maggior parte desertico, con savane e foreste tropicali, mentre sulla costa i fondali bassi ostacolavano l'approdo delle navi. Per questi motivi il suo interno rimase per lungo tempo inesplorato.²⁷

I primi interventi italiani furono caratterizzati da un colonialismo di tipo capitalistico che favorì soprattutto la creazione di strutture agricole di tipo intensive lungo le fasce fertili dei due fiumi principali, con una scarsa attenzione verso i nuclei abitati. I primi esperimenti agricoli furono compiuti lontano dai centri costieri e non influirono sul loro sviluppo. Anche i progetti di «colonizzazione demografica», che avrebbero permesso la fondazione di numerosi villaggi agricoli, ebbero in Somalia una scarsa applicazione.

I primi sforzi per organizzare il territorio in modo funzionale risalgono al 1902 con la discussione in Parlamento di un programma di sviluppo per la colonia. Seguirono occupazioni militari di alcuni centri e scontri con le popolazioni locali che nel 1910 portarono gli Italiani al controllo di una fascia costiera, profonda circa 200 chilometri, che arrivava fino ai primi contrafforti dell'Ogaden, anche se già dal 1908 il territorio aveva assunto il nome di Somalia Italiana. I centri urbani più importanti, quali Mogadiscio, Brava, Merca e altri erano disposti lungo il litorale.

I primi risultati concreti si ebbero con l'arrivo, nel 1910, del governatore Giacomo De Martino che intraprese alcune operazioni di valorizzazione delle fertili regioni del Giuba e dello Uebi Scebeli. De Martino sottopose al Parlamento un progetto economico che costituì la premessa indispensabile per la fondazione, nel 1912, della «Stazione sperimentale» di Genale, nell'entroterra di Merca. L'azienda agricola entrò in funzione grazie a una diga di sbarramento dello Uebi Scebeli che consentiva di irrigare delle estese tenute sulla riva destra del fiume. Il sistema adottato era quello delle concessioni di poderi ricavati in seguito alle bonifiche. Ma le vicende di questa struttura saranno molto travagliate perché la diga in pochi anni subirà varie modifiche con costi molto elevati. Durante le campagne di rilevamento topografico fu però possibile conoscere meglio il territorio, e ricavare una serie di dati che erano invece disponibili in Eritrea. Nel 1912 il Ministero delle Colonie pubblicò la *Raccolta cartografica della Somalia Italiana*; vi fu un censimento delle opere pubbliche realizzate, e vennero acquisite notizie sul clima e sulla composizione geologica dei terreni. Furono inoltre rilevati i centri storici di Brava, dove era in corso di costruzione il porto, e di Mogadiscio.

Il rilievo di Mogadiscio, in scala 1: 5.000, insieme alle previsioni per il suo sviluppo, ne costituì il primo piano regolatore. La città, fondata dagli arabi nel X secolo, all'arrivo degli Italiani si presentava come un agglomerato di case a un piano, con il tetto a terrazzo, costruite sulle dune della costa, senza un vero e proprio porto. Al centro, una zona vasta con edifici in rovina divideva la città nei due quartieri di Amaruini e Scingani; essa venne utilizzata localizzandovi edifici governativi, un distillatore, alcune case per funzionari e un mercato indigeno. Le mura furono parzialmente abbattute, a est e a ovest furono costruiti due villaggi indigeni, con caserme per gli ascari eritrei e una stazione radio. A partire da queste realizzazioni nascerà la città moderna, che alla fine del mandato di De Martino contava circa 10.000 abitanti di cui circa 200 metropolitani. La crescita di Mogadiscio sarà differente da quella delle antichi nuclei libici, accanto alle quali si sviluppava la nuova città coloniale, distinta da esse; qui invece nel centro sorgeranno gli edifici governativi circondati dai quartieri arabi abitati da indiani ed eritrei, mentre la città indigena si estenderà gradualmente all'esterno.

Negli anni Venti, a sessanta chilometri da Mogadiscio, venne realizzato dalla S.A.I.S. (Società Agricola Italo Somala), fondata da Luigi di Savoia, il villaggio "Duca degli Abruzzi", un altro importante centro di colonizzazione. La S.A.I.S., concessionaria di oltre 25.000 ettari sulle rive dello Uebi Scebeli, nel 1923 fece eseguire le opere di sbarramento delle acque e approntare un

piano di bonifica e di valorizzazione agraria; la concessione venne divisa in aziende e poderi e si costruirono strade di servizio, case singole e piccoli nuclei abitati. La conduzione dei terreni fu affidata a circa 2.000 famiglie di coloni indigeni, provenienti dalle regioni limitrofe, alle quali furono assegnati appezzamenti di terreno di un ettaro; questi per una metà avevano coltivazioni destinate al sostentamento del nucleo familiare, per l'altra metà erano piantati a cotone da cedere alla società senza compenso. Inoltre i coloni nelle colture aziendali lavoravano la canna da zucchero, le arachidi, il cotone, le banane e altri prodotti che in seguito venivano trattati negli stabilimenti di trasformazione. Nel 1930 il villaggio contava circa 9.000 abitanti di cui 200 erano coloni metropolitani. Qualche tempo dopo, sempre per iniziativa del Duca degli Abruzzi, vicino alla S.A.I.S venne installata la Società Saccarifera Somala, che dipendeva dal Consorzio Nazionale Produttori dello Zucchero di Genova.

La riconquista della Somalia, che portò alla stabilizzazione dei confini della colonia, avvenne sotto il Governatorato di Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon (1923-1928). In questo periodo si iniziò a organizzare i centri abitati, trascurati da almeno un quinquennio. Il territorio venne diviso nelle regioni dell'Oltre Giuba, Benadir e Somalia settentrionale con commissariati e residenze dotate di una certa autonomia amministrativa. Le entrate della colonia, anche se non rilevanti, finanziarono un programma di opere pubbliche che permise il completamento della ferrovia Mogadiscio-Villaggio "Duca degli Abruzzi", la risistemazione della rete stradale e la costruzione di una diga funzionale alla realizzazione del porto.

Nel 1928 venne approvato il piano regolatore di Mogadiscio redatto dall'Ufficio delle Opere Pubbliche locale. Nel progetto si volle separare la città indigena da quella coloniale attraverso il Corso Vittorio Emanuele III, che sfociava in un viale periferico a nord, tracciato come limite dell'abitato. La nuova città era composta da quartieri di forma regolare rivolti verso la passeggiata a mare; lungo il corso sorgevano gli edifici più rappresentativi, come la cattedrale in stile gotico-normanno e la sede della Banca d'Italia. Il piano divise in tre parti il quartiere di Scingani e per i suoi abitanti piano era stata prevista la sistemazione in alloggi prefabbricati nella zona del porto.

La nuova città si sviluppò attraverso isolati dotati di grandi superfici di verde, mentre il nucleo indigeno di Scingani si avviò a un progressivo degrado fino a portare a un progetto di sventramento e demolizione. Nello stesso anno il governo della colonia aveva sollecitato l'I.N.C.I.S. a costruire una decina di case per funzionari residenti, assegnando sette lotti a ovest di Scingani, tra il Viale Littorio e il Lungomare, dove, secondo le previsioni del piano si sarebbe dovuta sviluppare la nuova città. Nonostante esistesse il progetto di un quartiere di villette, elaborato l'anno precedente dall'ingegner Bernardino Polcaro, l'I.N.C.I.S. utilizzò i progetti di Vincenzo Gregoretti, un tecnico residente a Mogadiscio, costruendo una decina di case singole con giardino che servirono come modello negli anni successivi. Le richieste di alloggi da parte di funzionari e coloni erano alte, ma si fece ben poco per soddisfarle, fino a quando il nuovo governatore Maurizio Rava rese disponibili per gli italiani residenti dei nuovi lotti a est di Scingani, nei quali si sviluppò, all'interno di una sorta di città-giardino, un'edilizia spontanea contraddistinta da case basse con copertura a terrazzo, secondo la tradizione locale che teneva conto dei terreni instabili e soggetti a infiltrazioni d'acqua.

Nel 1934, in occasione della visita del Re a Mogadiscio la città si arricchì di due opere di Carlo Enrico Rava, l'Arco di Trionfo e l'Albergo "Croce del Sud", che furono tra i migliori contributi dell'architettura moderna nella Somalia.

Durante la campagna d'Etiopia Mogadiscio ebbe un ruolo di primo piano come testa di ponte per le operazioni militari sul fronte sud. Dopo la proclamazione dell'Impero, la città, che poteva contare sulla presenza della S.A.I.S. e dell'industria cotoniera, divenne una meta per iniziative imprenditoriali. La sua popolazione si era accresciuta notevolmente e nel 1936 contava 50.000 abitanti, di cui 20.000 metropolitani residenti. Venne perciò deciso di adottare un nuovo piano regolatore che, partendo dalle varianti successive al 1929, prevedeva la realizzazione di un quartiere metropolitano nell'area espropriata del quartiere di Scingani. Il viale Regina Elena, che si stendeva alle spalle della medina di Amaruini, proseguendo verso est avrebbe tagliato in due l'antico nucleo; a nord e a sud di questo nuovo asse erano state tracciate cinque strade parallele che dividevano la

zona in sessanta lotti rettangolari della stessa superficie. Dall'abbattimento del quartiere si salvavano solamente le moschee e le case dei notabili locali, in previsione del loro restauro e relativa valorizzazione.

La proposta venne criticata dall'Ispettorato Generale di Addis Abeba perché nel frattempo erano entrate in vigore le leggi razziali dove erano stabilite norme precise sul rapporto tra gli insediamenti indigeni e quelli metropolitani. Pertanto, nel marzo 1940, G. Nasi, il vicegovernatore generale dell'Africa Italiana, rimandava al Governo della Somalia il piano rivisto dai tecnici di Addis Abeba. In esso erano state risparmiate solo quattro moschee, mentre per il quartiere era stata decisa la completa demolizione e la ricostruzione con blocchi edilizi, muniti di portici, con funzioni residenziali e commerciali. Opponendosi a queste direttive che portavano alla totale cancellazione dell'antico insediamento, alla fine del 1940 l'Ufficio Tecnico di Mogadiscio inviava ad Addis Abeba un'ulteriore soluzione che ipotizzava invece il recupero e la trasformazione progressiva del quartiere di Scingani. In questo contrasto tra le proposte del Governo locale e le decisioni imposte da Addis Abeba, si arenò il piano, evidenziando tutte le contraddizioni dell'urbanistica coloniale fascista.

3. L'Etiopia

I primi contatti ufficiali fra l'Italia e l'Impero d'Etiopia avvennero dopo l'acquisto della baia di Assab da parte della compagnia di navigazione Rubattino, passata nel 1882 allo Stato. Da quel momento iniziarono i tentativi gradualmente di penetrazione che portarono alla creazione della colonia dell'Eritrea, al Trattato di Ucciali e, negli anni 1885-86, alla prima guerra italo etiopica.²⁸

Nel 1896 la Pace di Addis Abeba frenò le manovre italiane di espansione dall'Eritrea; queste però furono spostate verso il territorio somalo e, iniziate nel 1885, determinarono successivamente la costituzione della colonia della Somalia Italiana. La definizione dei confini fra le due colonie italiane e l'Etiopia portò a vari contrasti e incidenti, come quello di Lugh. Accordi soddisfacenti vennero raggiunti con la convenzione del 31 dicembre 1906, che stabiliva il confine eritreo-etiopico, e con quella del 16 maggio 1908 per il confine somalo-etiopico. Questi accordi avevano un valore relativo e comunque, nei primi decenni del Novecento l'influenza italiana nell'Impero etiopico aveva un peso minore di altre nazioni europee come la Francia, l'Inghilterra e la Germania.

Con l'avvento dell'imperatrice Zauditu nel 1917, la presenza dell'Italia divenne più forte; il governo appoggiò ras Tafari, che nel 1924 fece un viaggio a Roma. Dopo un progetto non attuato di penetrazione militare, e con l'accordo italo-inglese del 1925, i rapporti fra i due Paesi si fecero cordiali; nel 1927 il duca degli Abruzzi fece un viaggio ad Addis Abeba e il 2 agosto 1928 venne stipulato un trattato ventennale. Nel 1930, quando ras Tafari divenne imperatore con il nome di Hailè Selassie I, le relazioni tra Italia ed Etiopia mutarono. Intanto il nuovo imperatore era impegnato nel difficile tentativo di organizzare uno stato moderno che componesse i conflitti tribali; e in quest'opera si avvaleva di consiglieri svedesi e belgi e di ditte inglesi alle quali assegnava concessioni e appalti.

Il Fascismo, già dal 1932, nei suoi progetti espansionistici aveva considerato l'Etiopia, che era l'unico stato africano che non ricadeva sotto il dominio di nessuna nazione europea, come un possibile obiettivo di conquista. Il 5 dicembre 1934 l'incidente di Ual-Ual, un episodio senza importanza, che rappresentò per il Governo italiano il pretesto per preparare una guerra che non venne dichiarata ufficialmente.²⁹ La Società delle Nazioni, alla quale apparteneva anche l'Etiopia, protestò per l'aggressione, votando sanzioni economiche contro l'Italia, che non ebbero alcun effetto, ma che accrebbero l'orgoglio nazionalistico che il Regime sfruttò per avere l'appoggio popolare. Le operazioni militari ebbero inizio alla fine del 1935, inizialmente guidate da De Bono e poi dal maresciallo Badoglio che, nell'arco di pochi mesi, sconfisse le truppe etiopiche, conquistando Addis Abeba il 5 maggio 1936; qualche giorno dopo, il 9 maggio, il Duce annunciò la proclamazione dell'Impero, mentre poco dopo venne costituita l'Africa Orientale Italiana che riuniva l'Etiopia, l'Eritrea e la Somalia.³⁰

La valorizzazione dell’Africa Orientale fu condotta in maniera affrettata e senza il necessario coordinamento a causa dell’instabilità del quadro politico internazionale. All’inizio venne fissato un programma di carattere generale, con uno stanziamento di 12 miliardi di lire, da attuarsi in 6 anni, dal 1° inizio dal 1° luglio 1936 al 1942, in coincidenza con le celebrazioni del Ventennio del Regime. Nel piano rientravano realizzazioni di varia natura: infrastrutture, opere idrauliche, impianti idroelettrici, rimboschimenti, bonifiche, villaggi di colonizzazione. Un capitolo importante era costituito dall’attuazione dei piani regolatori dei centri principali dell’Impero e in particolare di Addis Abeba. Non furono fatti però calcoli economici attendibili per valutare la quantità degli investimenti per tutti gli interventi, e le forme di ritorno sotto il profilo del reddito globale e dei posti di lavoro.

Il primi piani di colonizzazione per l’Etiopia³¹ vennero iniziati a studiare dal Ministero dell’Africa Italiana verso il 1938, sul modello delle esperienze compiute in Libia. Le forme adottate erano la piccola colonizzazione e la «colonizzazione demografica». La prima era basata sulla concessione di appezzamenti di terreno di non grande estensione, intorno ai 10-15 ettari, a operai e reduci della campagna d’Etiopia; la seconda invece doveva essere pianificata e diretta da appositi Enti autonomi con il compito di organizzare lo spostamento dei coloni italiani, divisi per provenienza regionale, garantendo l’assistenza e il controllo nel periodo iniziale dell’insediamento. I primi tre Enti furono costituiti nel dicembre 1937: si trattava del «Romagna d’Etiopia», del «Veneto d’Etiopia» e del «Puglia d’Etiopia». Nello stesso anno l’O.N.C. (Opera Nazionale Combattenti) impiantò due aziende agricole a Olettà, un centro a circa 40 chilometri da Addis Abeba e a Biscioftù, alla stessa stessa distanza della capitale, sulla direttrice per Gibuti. Per la valorizzazione del paese si presero in considerazione altre forme come la «colonizzazione a tipo capitalistico» guidata dal grande capitale privato e la «colonizzazione a tipo industriale», nella quale le compagnie concessionarie avrebbero gestito la trasformazione dei prodotti agricoli e minerari. Appartenente a quest’ultimo tipo fu il “Villaggio Torino”, progettato da Giorgio Rigotti e costruito a circa 35 chilometri da Addis Abeba. Era questo un impianto industriale legato all’agricoltura con un mulino ad alta macinazione, un pastificio e un biscottificio, annesso al quale vi era un piccolo insediamento operaio e un quartiere indigeno.

Dopo la conquista ebbero inizio i lavori di adeguamento della rete stradale; mentre per potenziare la rete ferroviaria, che in tutta l’Africa Orientale Italiana era composta da tre sole linee, la Massaua-Asmara-Agordat-Biscia, la Mogadiscio-Villaggio Duca degli Abruzzi, e la Addis Abeba-Gibuti, era previsto l’allacciamento di Addis Abeba con il porto di Assab, che doveva essere ristrutturato.

Furono intanto presentati e ampiamente pubblicizzati sulla stampa i piani regolatori delle principali città dell’impero, anche se in realtà si trattava di programmi di massima che in seguito saranno ridimensionati o totalmente revisionati. Venne incoraggiato il trasferimento in Etiopia di coloni, operai e operatori nei vari settori economici, che nel 1938, secondo fonti ufficiali, si aggiravano intorno ai centomila. Il Governo stanziò fondi cospicui per la realizzazione di opere pubbliche nei centri urbani e nel territorio che furono appaltate a ditte private. L’inizio della guerra frenò questo fervore costruttivo e poi interruppe bruscamente i piani del Regime.

Addis Abeba era una capitale recente, fondata nel 1889 da Menelik, al posto di Entotto, l’antica capitale dell’Impero etiopico, rispetto alla quale aveva una minore altitudine e un clima più favorevole. La città era situata in un’ampia conca dell’altopiano etiopico, nelle vicinanze delle sorgenti termali di Finfinnì, in un sito che le alture di Entotto e di Ekka riparavano dai venti freddi del nord; essa si apriva sulla vasta pianura del fiume Auàsc, uno dei principali dell’Impero.

Posta a un’altitudine media di 2.500 metri sul livello del mare, la nuova capitale si estendeva in un territorio segnato da colline e piccole valli solcate da numerosi torrenti: a ovest il Curtumì e il Gamelè, confluenti a sud, nella pianura dove era ubicata la stazione ferroviaria, nel Bantichetù; a est il Ghilifalegn e il Cabanà grande che, a nord raccoglieva le acque del Cabanà piccolo. L’immagine di Addis Abeba era quella di una vasta città-giardino, per la presenza dei numerosi eucalipti fatti piantare da Menelik.

Quando gli italiani occuparono la città, la popolazione della capitale dell'Impero etiopico variava dai 60.000 agli 80.000 abitanti, con qualche migliaio di cittadini europei residenti. Il nucleo centrale di Addis Abeba, che gli indigeni chiamavano Aràda, era il quartiere commerciale sviluppato intorno alla chiesa copta di San Giorgio e alla piazza del mercato, sul costone delimitato dai torrenti Curtumì a ovest e Gamelè a est. La zona compresa tra il vecchio Gran Ghebbì, l'antica residenza di Menelik, e il nuovo Piccolo Ghebbì, fatto costruire nel 1934 da Hailé Selassié, aveva una minore densità abitativa. Lungo il torrente Cabanà grande, più a est, vi erano le Legazioni dei vari paesi. Per il resto, l'espansione della città era avvenuta su un vastissimo territorio, dove si vedevano poche case in muratura, appartenenti ai ras, e un numero incalcolabile di tucul, le abitazioni tradizionali degli strati più poveri della popolazione indigena, isolate o disposte in piccoli gruppi, e comunque in posizione periferica rispetto al centro della città.

Le due arterie principali di Addis Abeba erano orientate in direzione nord-sud: una aveva inizio dal piazzale della stazione ferroviaria e, attraverso vari dislivelli, arrivava alla piazza del mercato nel centro del quartiere commerciale; l'altra era parallela alla prima e univa i due Ghebbì, proseguendo verso le montagne di Entotto. Allineato secondo i punti cardinali est-ovest, un terzo asse viario, detto Ras Maconnen, intersecava i primi due a mezza costa.

La città era priva delle principali infrastrutture, come le fognature e una rete stradale di collegamento con gli altri centri urbani etiopici. Vi era comunque in funzione un acquedotto, che riforniva solo alcune zone, mentre i trasporti veloci erano assicurati dalla linea ferrovia Gibuti-Addis Abeba, costruita dai Francesi e inaugurata nel 1917.

Intorno alla seconda metà degli anni Venti Hailé Selassié aveva avviato riforme che prevedevano la costruzione di scuole, ospedali e attrezzature sanitarie, all'interno di un più vasto programma di riorganizzazione della città. Nel 1928 venne istituito un Ufficio Tecnico municipale per eseguire i lavori più urgenti e organizzare i servizi sanitari; per la città si prevedevano inoltre il rilievo topografico, la toponomastica delle strade e piani di divisione dei terreni.

Nel 1930 la cerimonia di incoronazione del Negus fu rinviata di sette mesi per realizzare la sistemazione del centro di Addis Abeba; le tre strade principali vennero asfaltate e dotate di impianti di illuminazione elettrica, si costruirono alberghi e nei luoghi più rappresentativi della città furono eretti obelischi, archi di trionfo e il monumento equestre a Menelik nella Piazza della Cattedrale. Tali opere, pur nate da un'occasione speciale, si collocavano nelle trasformazioni urbane di Addis Abeba che furono interrotte dal conflitto italo-etiopico.

La colonna Badoglio entrò in Addis Abeba il 5 maggio 1936; il giorno seguente Giuseppe Bottai, che aveva partecipato come volontario nella guerra d'Etiopia, diventava Governatore civile della città. Nel brevissimo periodo della sua carica, circa due settimane, egli prese i primi provvedimenti per la riorganizzazione della capitale negussita e decise di assegnare il piano regolatore all'Ufficio Tecnico del Governatorato di Roma.

Tra le prime misure adottate vi era la sospensione dell'attività edilizia, che andava accordata con le direttive del piano regolatore; si proibiva inoltre di costruire anche in via provvisoria e di riedificare gli edifici danneggiati dagli eventi bellici. Infine, per impedire le speculazioni derivate dalla domanda di alloggi dei funzionari coloniali e dei militari, veniva vietata la vendita di aree edificabili. Intanto, allo scopo di accertare la proprietà dei suoli, fu riaperto temporaneamente l'Ufficio del Catasto dell'ex governo etiopico.

Al suo ritorno in Italia, Bottai, dopo aver concordato con Mussolini di avvalersi dei tecnici del Governatorato di Roma per affrontare i problemi urbanistici della capitale etiopica, nominò una commissione di studio con l'incarico di redigere a Roma un progetto preliminare di piano regolatore per Addis Abeba.³² I materiali di base erano costituiti da fotografie aeree della città fornite dalla Regia Aeronautica Militare e da una pianta topografica elaborata qualche tempo prima dai francesi. Membri della commissione erano l'ingegner Cesare Valle e l'architetto Ignazio Guidi, consulenti dell'Ufficio Tecnico del Governatorato, insieme all'ingegner Arturo Bianchi che era a capo della stessa struttura. Il progetto fu elaborato in poco meno di un mese e alla metà di luglio 1936 la Commissione si recò ad Addis Abeba per una verifica del loro progetto sul luogo. Qualche tempo

dopo il «Programma Urbanistico Generale», da integrare con i piani particolareggiati di ogni zona, veniva presentato a Bottai. Nella relazione allegata erano indicati i suoi criteri generali: la netta separazione dei quartieri indigeni da quelli italiani, secondo la norma osservata nell'urbanistica coloniale di tutti i paesi europei; la creazione di un nuovo centro dove far sorgere gli edifici governativi e pubblici più rilevanti con caratteri architettonici che celebrassero la potenza della nazione conquistatrice; infine la divisione della città in zone specializzate dal punto di vista delle funzioni, in vista dell'opportuna programmazione dell'attività edilizia.

Per raggiungere il primo obiettivo, ossia la divisione delle due città, i progettisti approfittarono delle caratteristiche del sito, fissando come confini naturali i torrenti Curtumè e Gamelè, potenziandoli con una fascia di verde dove era vietata qualsiasi costruzione. Il quartiere italiano doveva sorgere verso est, a destra del Gamelè, mentre quello indigeno era localizzato a ovest, sulla sinistra del Curtumè, un'area nella quale, prima della conquista italiana, sorgevano insediamenti intorno alla chiesa di Teclà Haimanot. Il quartiere commerciale, delimitato dai due torrenti, conservava inalterata la sua destinazione e doveva servire le due zone della città.

Le direttrici principali dello schema urbanistico prendevano come riferimenti le architetture più rappresentative di Addis Abeba: i due Ghebbi e la cattedrale di San Giorgio. Il piano infatti era imperniato su due assi fondamentali ortogonali: il primo, con l'orientamento nord-sud, congiungeva il Vecchio Ghebbi con quello Nuovo, il secondo, in direzione est-ovest, partendo dalla cattedrale di San Giorgio collegava la vecchia città indigena al nuovo nucleo della città italiana, che doveva comprendere tutti i luoghi principali della capitale dell'Impero negussita secondo una logica che gli autori motivavano esplicitamente: «L'inserzione del nuovo centro tra gli edifici che già rappresentavano la maggiore espressione del dominio della dinastia abissina, riafferma la totale sovrapposizione italiana all'antica dominazione».³³

Lungo la direttrice nord-sud, che raccordava i due Ghebbi, era previsto un lungo viale che terminava in una grande piazza rettangolare, sulla quale dovevano essere edificati i principali edifici governativi, circondata su tre lati da un porticato continuo e dominata da un'alta Torre Littoria. La direttrice est-ovest invece univa la Cattedrale di San Giorgio, isolata in un parco con terrazzamenti digradanti che modellavano la collina, un ponte monumentale che superava il torrente Gamelè e il palazzo vicereale con un piazzale antistante per le parate militari.

La zona residenziale italiana, che si sviluppava a nord e a est del nuovo centro, era stata divisa dai progettisti in tre aree destinate ad abitazioni strutturate secondo tipologie differenti in rapporto alla composizione sociale degli abitanti. Nel Programma Urbanistico non erano indicate nel dettaglio le norme tecniche dei nuovi edifici, e gli ulteriori vincoli erano demandati al Regolamento Edilizio Cittadino. In generale, si prescriveva di non superare i due piani fuori terra per preservare il carattere di città-giardino che aveva Addis Abeba; a questo scopo, nel luglio 1936 il governatore Alfredo Siniscalchi aveva emanato un decreto che tutelava il patrimonio arboreo cittadino, autorizzando l'I.N.C.I.S. a costruire due «villette-tipo», progettate in accordo alle caratteristiche climatiche dell'Etiopia e con i costi dei materiali contenuti. Nel settembre 1936 il progetto di piano regolatore della capitale dell'Impero venne approvato dal Duce e dal ministro delle Colonie Lessona, mentre il 28 ottobre, vi fu un'ulteriore approvazione dello stesso tramite decreto del governatore generale dell'A.O.I. e viceré d'Etiopia Rodolfo Graziani.

Il Programma Urbanistico per Addis Abeba suscitò molto interesse nella stampa italiana, aprendo un dibattito sulla pianificazione delle città imperiali. Non mancarono le proteste per l'affidamento diretto dell'incarico del piano a due professionisti senza ricorrere a un concorso nazionale. Gli strascichi polemici convinsero Mussolini a nominare una commissione di architetti, composta da Enrico Del Debbio, Gio Ponti e Giuseppe Vaccaio, che nel novembre 1936 si recò ad Addis Abeba insieme agli autori del piano. Dalla visione diretta della situazione della capitale, gli esperti dovevano capire quali fossero i problemi urbanistici, proporre eventuali soluzioni e fare rapporto al Duce. Nella città la commissione si fermò per circa dieci di giorni durante i quali nacquerò dei contrasti e vennero espresse critiche sulla gestione e sulla fattibilità del piano. Per sovrapporre la città italiana a quella indigena, bisognava espropriare vaste aree, pensare al trasferimento della

popolazione residente e demolire gli edifici esistenti. Inoltre la morfologia del sito avrebbe richiesto per i lavori di sistemazione costi di costruzione esorbitanti. Non ultimo, data l'impronta monumentale che si voleva conferire alla nuova capitale, si presentavano difficoltà nell'uso dei materiali pregiati, quando nel luogo vi era penuria anche dei materiali da costruzione correnti, nonché lo stile che l'architettura italiana avrebbe adottato in Etiopia.

Il Regime, attraverso una campagna di propaganda, pubblicizzò la celerità con la quale era stato approvato il piano regolatore, annunciando imminenti i lavori per la sua realizzazione. Verso la fine del 1936 la situazione in Etiopia era molto diversa da quella prospettata dalla stampa. Ad Addis Abeba era assente la produzione dei più comuni materiali da costruzione, mentre quelli importati dall'Italia avevano costi di trasporto notevoli; inoltre la mano d'opera indigena non era qualificata per i lavori previsti.

Le principali istituzioni del Governo militare e civile erano alloggiate nei palazzi in muratura ancora agibili; per i privati però vigeva ancora il divieto di costruire nuovi edifici e di riadattare quelli danneggiati. Questa congiuntura provocò una crisi degli alloggi perché in sei mesi la popolazione italiana era cresciuta fino ad arrivare a circa 5.000 unità.

In questa condizione di instabilità, le direttive di Bottai, finalizzate a vincolare il piano di Addis Abeba a una programmazione globale e con il ricorso alle tecniche urbanistiche più aggiornate, si rivelarono inefficaci. Perciò il Governatore generale fu costretto a concedere l'autorizzazione per il riuso degli edifici esistenti e per le costruzioni provvisorie. Per arginare lo stato caotico che ne sarebbe derivato, fu istituita presso il Governatorato della città una Commissione Edilizia con il compito di assegnare le aree fabbricabili, approvare i progetti e controllare i lavori di riadattamento di edifici che, a causa della posizione e delle dimensioni, avrebbero giocato un ruolo importante nel futuro assetto della città.

Il problema degli alloggi si fece pressante e per questo motivo, essendovi nel quartiere europeo numerosi edifici danneggiati da restaurare, venne consentito a chiunque ne facesse richiesta di riadattarli, con la clausola di abbattimento nel caso il piano regolatore lo avesse richiesto. Con questa soluzione rischiosa non si incentivarono certo le imprese edili a costruire. Ad aggiungere incertezza a questa situazione, nello stesso periodo si sparse la voce dello spostamento della capitale in un altro luogo, per motivi di sicurezza derivati dalle rivolte conseguenti alle feroci rappresaglie scattate dopo l'attentato a Graziani del 19 febbraio 1937. La vicenda si può ricostruire da un carteggio fra il Governatore generale dell'A.O.I. il ministro dell'Africa Italiana Lessona. Graziani proponeva la zona di Ambò-Guder, ad ovest di Addis Abeba, distante circa 100 chilometri dalla capitale e con caratteristiche ambientali favorevoli. Il Ministro ne rilevava la lontananza dalle vie di collegamento con il Mar Rosso, la difficoltà di allacciarla alla rete stradale esistente, e infine la presenza massiccia delle popolazioni locali che la separava dalle basi marittime italiane. A suo avviso era più idonea la zona di Dessiè, ubicata in prossimità delle vie più importanti e collegata con il porto di Assab; inoltre Mussolini aveva già incaricato Gherardo Bosio, autore del primo piano regolatore di massima per Dessiè, di studiare la possibilità di tramutare la città in capitale dell'Impero. Lessona sollecitava quindi Graziani a far pervenire un rapporto dettagliato sulla zona per accelerare una decisione. Intanto a Dessiè arrivava una commissione per vagliare l'eventualità del trasferimento mentre ad Addis Abeba, per ordine del Duce, i lavori non vennero sospesi, perché la città restava un prestigioso centro urbano dell'Impero. Poco più tardi il Governatore comunicava al Ministro il parere sfavorevole della commissione e gli ricordava che Dessiè, qualora fosse scoppiato un conflitto bellico, si trovava vicino ai confini con la Somalia inglese e francese; inoltre un trasferimento della capitale era inopportuno perché avrebbe comunicato alle altre nazioni le incertezze e le difficoltà del Regime. Come ultima opzione Graziani, indicava la zona di Moggio, a circa 90 chilometri dalla capitale e a essa unita da una strada agevole, che sarebbe diventata una sorta di estensione di Addis Abeba, della quale avrebbe conservato anche il nome. Lessona esprimeva un giudizio positivo sulla proposta, ma la questione fu probabilmente chiusa da Mussolini che confermava Addis Abeba capitale dell'Impero per ragioni sia storiche che politiche.

Nell'autunno 1937 il bilancio delle opere curate dal Governatorato di Addis Abeba in un anno e mezzo di attività era, tutto sommato, positivo: la ripavimentazione delle strade principali, il ripristino delle strutture sanitarie esistenti, l'ampliamento di alcuni alberghi e la ristrutturazione del mercato indigeno. Inoltre furono costruite sei palazzine dell'I.N.C.I.S. e la Casa del Fascio, entrambe inaugurate il 28 ottobre, mentre l'Ufficio Piano Regolatore aveva espropriato degli immobili nella zona industriale e alcune aree erano state date in concessione a enti e a privati. Ma il piano stentava a decollare, nonostante fosse trascorso un anno dalla sua appropriazione. A dicembre dello stesso anno, in sostituzione di Graziani, arrivò ad Addis Abeba Amedeo di Savoia, duca di Aosta. Il nuovo Governatore generale affrontò il problema della ricostruzione, affidando all'Ufficio Piano Regolatore del Governatorato uno studio che prevedeva il trasferimento parziale della città nuova a sud, nell'area pianeggiante e libera da costruzioni situata vicino alla stazione ferroviaria. Abbandonando il progetto di sovrapposizione del nuovo centro all'antico nucleo urbano, non si presentava più il problema delle espropriazioni e i costi di costruzione dei nuovi quartieri, da costruire in una zona più accessibile, si sarebbero notevolmente ridotti. Il progetto, messo a punto dall'ufficio in meno di un mese, venne presentato ai primi di febbraio 1938 al nuovo governatore civile della città Francesco Canero-Medici, che successe nella carica ad Alfredo Siniscalchi, e alla Consulta Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica del Ministero dell'Africa Italiana, che doveva approvarlo.³⁴

Il nuovo piano risultava essere approssimativo: a sud della città era previsto un centro monumentale a pianta circolare di dimensioni eccezionali rispetto alle reali esigenze e non erano contenute indicazioni per il nucleo indigeno di Addis Abeba. Perciò esso venne bocciato dalla Consulta, che incaricò Guidi e Valle di approntare un terzo progetto vincolato allo spostamento completo della città italiana più a sud e alla preservazione della città indigena. Gli autori collaborarono con l'Ufficio Piano Regolatore del Governatorato di Addis Abeba che firmava il progetto da essi presentato nel marzo 1938. Questa terza versione, che spesso verrà confuso con il piano bocciato dalla Consulta, era invece opera solo di Guidi e Valle.

Nella proposta la città italiana subì uno slittamento nell'area sottostante il Ghebbì imperiale di Menelik, mentre venne prolungata a nord la vecchia strada, denominata dopo la conquista italiana Viale Mussolini, che univa la chiesa di San Giorgio alla piazza della stazione ferroviaria. Lungo questo nuovo asse si sviluppava il centro italiano, intorno al quale erano disposte le zone residenziali, distinte per tipi edilizi, secondo le previsioni del piano del luglio 1936. Al vertice nord, collocata tra la città indigena e quella italiana, vi era la piazza sulla quale doveva sorgere l'edificio del Governatorato; più a sud era ubicato il quartiere commerciale, diviso dal nuovo centro da una vasta piazza rettangolare, ricavata nel vecchio piazzale della stazione; a est del centro, allineata con la Torre Littoria, si trovava la residenza vicereale inserita in un parco. Al vertice opposto l'asse era concluso dalla piazza della nuova stazione ferroviaria, attraversata dalla strada Gimma-Dessié. I più importanti comandi militari erano insediati nel recinto dell'ex Ghebbì imperiale di Menelik, le cui adiacenze venivano riservate alla costruzione di caserme, magazzini e depositi. Conservando le localizzazioni del piano del 1936, rimanevano immutate la zona industriale e la città indigena; quest'ultima però era stata divisa in quartieri omogenei secondo il gruppo etnico e l'appartenenza religiosa degli abitanti.

Nel marzo 1938 il terzo progetto ebbe l'approvazione della Consulta che, per motivi di necessità espresse dal governatore Canero-Medici, autorizzava i primi lavori nel quartiere indigeno e in quello commerciale e industriale, poiché la loro posizione era stata stabilita definitivamente. La Consulta suggeriva inoltre delle varianti al piano finalizzate a una riduzione del perimetro della città e a una maggiore connotazione monumentale del nuovo centro della capitale dell'Impero. Per verificare sul posto la validità di queste varianti, venne nominata una commissione ministeriale che nel giugno 1938 accompagnò Attilio Teruzzi, sottosegretario al Ministero dell'Africa Italiana nel suo primo viaggio in A.O.I. Al rientro a Roma, la commissione presentò un rapporto di cui terranno conto Guidi e Valle nella stesura del progetto definitivo del piano regolatore, il quarto nell'arco di un biennio. Il centro politico e amministrativo della città italiana, completamente progettato, venne

localizzato a ovest del torrente Bantichetù; il cardine della sua composizione era la Via Imperiale, un'arteria larga 40 metri, preceduta da un ponte monumentale che attraversava il torrente, che si apriva su una piazza di 120 metri di larghezza, delimitata ai lati dagli edifici del Governo civile. In fondo, sulla cima della collina dove vi era il recinto dell'ex Ghebbù imperiale di Menelik doveva essere costruita la residenza vicereale con una grande scalinata antistante distesa lungo il pendio. La dimora sostituita materialmente, ma anche sotto l'aspetto simbolico, una delle più importanti architetture dell'Impero del Negus. Nel luglio 1938 il piano regolatore della capitale dell'Impero, venne approvato dalla Consulta, presieduta da Teruzzi, mentre l'8 ottobre è ufficialmente adottato dal Governatorato di Addis Abeba.³⁵

Il primo podestà di Addis Abeba, il consigliere nazionale Carlo Boidi³⁶ arrivò nella città il 14 gennaio 1939 e nel programma del suo primo anno di amministrazione enunciava i punti salienti della costruzione della nuova capitale. Tra i primi impegni vi erano la stesura dei piani particolareggiati e l'emanazione del Regolamento Edilizio Cittadino; seguivano poi la richiesta allo Stato di un finanziamento straordinario, la nomina di commissioni per i progetti dei più importanti edifici pubblici, la riorganizzazione dell'Ufficio Tecnico Municipale, cui veniva affidata la progettazione dei principali servizi, e infine la predisposizione di agevolazioni fiscali e di forme di credito per l'imprenditoria privata italiana e indigena.

La redazione dei piani particolareggiati delle singole zone, alla quale il Podestà collaborò in prima persona, venne affidata a Plinio Marconi, Guglielmo Ulrich e Vittorio Cafiero. I quartieri furono totalmente ridisegnati sulla reale morfologia del terreno e divisi in lotti.

Nel 1939 Boidi presentò a Mussolini i piani particolareggiati definitivi che ampliavano l'estensione della città; essi, per la cura dettagliata con cui furono elaborati, risultarono essere, nel loro complesso, un nuovo piano regolatore. Nel frattempo, Guidi, Valle, Ulrich e Cafiero progettavano il Palazzo Imperiale e gli edifici del Governo civile, mentre Plinio Marconi era impegnato nello studio del Municipio di Addis Abeba. A partire dal mese di febbraio dello stesso anno, Boidi in una serie di riunioni assicurava le forze economiche locali che l'attuazione del piano regolatore sarebbe avvenuto in tempi brevi, impegnandosi a sveltire sia le pratiche che regolavano l'espropriazione e l'assegnazione delle aree fabbricabili sia le procedure per i primi appalti.

Le opere più urgenti da costruirsi erano il nuovo centro politico-amministrativo, la rete stradale, il quartiere residenziale italiano e la città indigena; in quest'ultima i programmi di Boidi prevedevano il completo trasferimento della popolazione locale per avere libere altre zone di Addis Abeba. Verso la metà del 1939 l'Ufficio Tecnico Municipale costruì 1.000 tucul nel quartiere indigeno su una maglia ortogonale estranea alla tradizione degli insediamenti locali, nella quale la disposizione era in cerchio intorno all'abitazione del capo, oppure libera e adattata alla morfologia del sito; l'obiettivo del Podestà era comunque la costruzione di almeno 25.000 tucul in due anni, attraverso l'intervento dell'iniziativa privata.

Nella relazione presentata al Duce, dopo dieci mesi della sua amministrazione, Boidi affermava che erano state gettate le basi per lo sviluppo della nuova capitale. La Banca d'Italia emise il prestito «Città di Addis Abeba» per 200 milioni di lire, e nella primavera del 1940 la città appariva un enorme cantiere. Quando l'Italia entrò in guerra, l'attacco contro la Somalia britannica dell'estate 1940 e la controffensiva inglese ai primi del 1941 bloccheranno tutti i lavori di Addis Abeba. Le notizie della costruzione della nuova capitale svaniranno dalla stampa italiana, così come le tracce dell'occupazione italiana verranno in seguito cancellate dalla città attuale.

Anche per le città minori dell'Africa Orientale vennero redatti numerosi piani urbanistici. I piani di Gondar, Gimma e Dessiè vennero affidati a Gherardo Bosio e in seguito rielaborati, mentre Guido Ferrazza fu l'autore dei piani di Harar, Dire Dawa e Adama; gli uffici governativi si occuparono invece dei piani dei centri meno importanti.

Quando Harar fu conquistata dagli italiani era il secondo centro urbano dell'impero etiopico con una popolazione di circa 45.000 abitanti. Fin dal XIV secolo la città aveva avuto una grande importanza e secol dopo secol e tra il 1420 e il 1577 era stata la capitale dello stato musulmano in Etiopia.

Siccome presentava intatta la cinta muraria si decise di non abbatterla e di fondare la nuova Harar in una zona esterna, vicino al lato occidentale della città antica, dove stava avvenendo in forma spontanea l'espansione dell'organismo urbano. La popolazione locale, che si era insediata all'esterno, venne fatta trasferire all'interno delle mura per liberare lo spazio dove sviluppare il nuovo piano regolatore, che fu realizzato quasi integralmente. Il piano di Harar³⁷ era imperniato su un asse viario, orientato verso Dire Daua, lungo il quale erano allineati i principali edifici rappresentativi: il Palazzo del Governo, il Municipio, la Casa del Fascio, il Palazzo delle Poste, un albergo, il teatro e altri; leggermente decentrata rispetto a questa direttrice era invece la cattedrale con la sede del vescovado. Intorno erano dislocate, secondo una maglia ortogonale, le zone terziarie e commerciali, mentre le aree residenziali presentavano una configurazione più libera. Il piano venne elaborato nel 1938 e approvato ai primi del 1939, anno in cui la realizzazione era in uno stato avanzato.

Dopo il capoluogo, la città più importante dell'Harar era Dire Daua, che al momento dell'occupazione italiana contava circa 20.000 abitanti. Il centro urbano era di fondazione recente e si era sviluppato grazie all'unica linea ferroviaria dell'Etiopia, la Gibuti-Addis Abeba, costruita dai Francesi tra il 1896 e il 1917. Essendo collocata al centro del tragitto che dal golfo di Aden conduceva all'altopiano etiopico, Dire Daua era diventata una tappa obbligata per la sosta dei viaggiatori europei e già prima della conquista aveva l'aspetto di una città coloniale, poiché i Francesi avevano predisposto un piano di lottizzazione, nel quale il quartiere europeo, sviluppato intorno alla stazione, restava diviso dal preesistente villaggio di Magàlo tramite il fiume Dacciatù. Fu quindi agevole per gli Italiani, in considerazione del notevole sviluppo previsto dalla colonizzazione fascista, progettare l'ampliamento del piano preesistente.³⁸ Per questo motivo nel villaggio di Magàlo, dove era concentrata la popolazione indigena, furono deportati anche gli abitanti degli insediamenti sparsi nel territorio. Ferrazza fu il progettista del nuovo piano che aveva criteri simili a quelli adottati per Harar, ma non essendo necessari massicci interventi, anche se provvisori, per insediare gli uffici governativi, le strutture militari e le residenze degli abitanti metropolitani, il piano venne attuato solo in parzialmente.

A Gondar le vicende del piano furono diverse dalle altre città dell'Impero a causa della presenza di importanti testimonianze storiche e archeologiche. La città infatti era un antico centro religioso delle popolazioni amariche e nel suo territorio sorgevano numerosi castelli, di notevole pregio dal punto di vista architettonico, risalenti al Seicento e al Settecento. Se per altre città le destinazioni prevalenti erano commerciali, agricole e industriali, a Gondar si tenne conto di un suo futuro sviluppo nel settore turistico. All'inizio, per preservare il carattere storico e monumentale del nucleo antico, che aveva avuto un ruolo di primo piano nella storia dell'Impero etiopico, soprattutto verso la fine del XVII secolo, venne stabilito di costruire la nuova città vicino ad Azozo, una località che si trovava a 10 chilometri a sud di Gondar, in direzione del lago Tana. Nel 1937 Gherardo Bosio elaborò un piano regolatore³⁹ che, insieme a quello per Gimma e per Dessié, fu tra le più avanzate proposte urbanistiche dell'epoca, alle quali la stampa diede una vasta risonanza. Il piano di Bosio intendeva tramutare Gondar in un centro regionale, con una popolazione di 10.000 abitanti, che diventasse il nodo di smistamento del commercio dell'Etiopia con il Sudan. Egli non prevede alcun impianto simmetrico o a maglia ortogonale, ma partendo dai dati altimetrici del sito, pensò a un'organizzazione della città per nuclei autonomi da adattare alla complessa orografia, e secondo una razionale zonizzazione. Anche il centro rappresentativo non era unitario come consigliava l'urbanistica coloniale, ma risultava smembrato in vari poli, come la piazza del Governo, la piazza del Podestà, la piazza del Fascio, la piazza del Tribunale. Si proponevano inoltre la ristrutturazione del quartiere indigeno di Denisè Seghèr, e l'esproprio e il trasferimento del nucleo di Asasuò. Tra i maggiori pregi del piano, spiccava lo studio morfologico per l'inserimento nel paesaggio delle varie tipologie di edifici residenziali.

Nonostante i riscontri lusinghieri della critica, il piano di Bosio non venne approvato e si decise di costruire la città nuova nel luogo dell'antica Gondar, ricorrendo a un piano regolatore di ampliamento predisposto dagli Uffici Tecnici governativi dell'Amhara. In esso la città indigena era

salvaguardata e mantenuta integra; la zona dei castelli, per i quali si era deciso il restauro, veniva trasformata in parco e negli edifici riutilizzabili avrebbero dovuto trovare posto i principali uffici del Governo. A nord dell'area doveva essere realizzata una vasta piazza per le adunate, dalla quale si dipartiva un asse; su quest'ultimo erano impiegate le varie zone funzionali della città relative al commercio, all'industria e alla residenza. Sulla base di questo piano, nel 1938 cominciò il restauro degli edifici storici più importanti, affidando l'incarico al Genio Militare che nell'operazione era coadiuvato dall'Ufficio Studi del governo locale. Ma il piano risultò essere eccessivamente modesto e quando nell'aprile 1938 fu esaminato dalla Consulta Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica, l'organo decise di inviare sul posto una sua commissione con il compito di stendere una relazione; sulla base di quest'ultima, fu deciso di affidare a Bosio l'incarico di elaborare un terzo piano regolatore, la cui approvazione definitiva avvenne il 1° dicembre 1939. La nuova versione di Bosio si allontanava dal progetto originario. La zonizzazione in parte era ancora adattata alla configurazione del terreno; l'area dei castelli era lasciata libera e trasformata in un parco archeologico nelle cui adiacenze era prevista una piazza circondata dai principali edifici governativi. Come di consueto, la nuova città era organizzata intorno al centro monumentale con la rigorosa separazione dei quartieri indigeni da quelli metropolitani.

Anche a Gimma, il capoluogo del Galla-Sidama, la nuova città venne progettata vicino al nucleo indigeno, senza sovrapporsi a esso; fin dal 1937 Bosio aveva elaborato una proposta di massima che venne molto apprezzata, ma in seguito scartata in favore di un piano di Guglielmo Ulrich che presentava una maggiore fattibilità.

Quando gli Italiani arrivarono a Gimma, la città era composta dai tre piccoli nuclei di Hirmata, Coci e Giren, disposti a quote differenti e separati da due torrenti. Per la nuova città fu scelta Giren perché la località, trovandosi a una maggiore altezza, era più salubre ed inoltre era anche la meno popolata. Ma i primi insediamenti provvisori nacquero a Hirmata, una zona ottimale per stanziare le truppe; qui infatti terminava la pista proveniente da Addis Abeba, da dove arrivavano i rifornimenti, e vi erano alcune infrastrutture realizzate dal governo etiopico. Mentre Bosio era impegnato nella stesura del piano di Giren, a Hirmata le strutture esistenti venivano progressivamente potenziate, fino al punto di rendere dispendiosa l'adozione del progetto originario. Il piano di Bosio,⁴⁰ per 12.000 abitanti, non si discostava nelle linee generali da quello elaborato per Gondar. Aveva però una struttura più compatta, con una analoga divisione in nuclei autonomi subordinati a un impianto gerarchico. I piani di lottizzazione presentavano una distribuzione dei blocchi edilizi in file parallele che seguivano l'andamento delle curve di livello. La città era composta da due settori, separati dal torrente Abarò e uniti da tre grandi strade con relativi ponti. Nel primo vi era il quartiere politico e degli affari, la residenza del Governatore e le abitazioni di tipo estensivo, cioè le villette "signorili" unifamiliari. L'altro settore, adiacente al vecchio centro di Hirmata e a esso collegato, era destinato al commercio, ai servizi e alle abitazioni di tipo intensivo, come le casette a schiera, riservate alla popolazione metropolitana della classe media. Lungo la strada che portava al centro di Hirmata era previsto anche un terzo settore, mai progettato per l'incompletezza del rilevamento topografico, che doveva ospitare la zona indigena e la zona industriale con le case operaie. L'area militare, per motivi di sicurezza e di controllo dell'abitato, era situata sui colli di Giren. Nel progetto era stata studiata con cura la circolazione, che veniva separata secondo i flussi di traffico della popolazione indigena e di quella metropolitana.

Il piano di Ulrich, approvato nel 1939, aveva alcuni punti di contatto con quello definitivo di Addis Abeba, alle cui modifiche l'architetto aveva collaborato. In esso era previsto di far sorgere la nuova Gimma sovrapponendola al vecchio centro. Siccome l'obiettivo era riutilizzare il più possibile le strutture esistenti, il piano si limitava ad applicare una zonizzazione ordinaria con un progetto particolareggiato per la sistemazione del centro e per un quartiere indigeno. Gli edifici governativi, commerciali e residenziali ruotavano intorno al nucleo antico ristrutturato, dove era ubicata la nuova residenza del Governatore circondata da un parco. Nel nuovo piano di Ulrich era visibile ancora qualche traccia del vecchio progetto di Bosio per Giren; infatti la lottizzazione

originaria prevista per il quartiere commerciale e dei servizi veniva riutilizzata come zona ospedaliera e parzialmente residenziale.

Il terzo progetto presentato da Bosio nel 1937 era quello per Dessiè,⁴¹ forse il meno fortunato, ma sicuramente il più innovativo sotto il profilo urbanistico, perché in questo caso l'autore, pur sfruttando al massimo le caratteristiche orografiche del sito, non ricorreva a lottizzazioni parallele alle curve di livello, ma adottava uno schema lineare che conferiva al progetto un carattere di razionalità e modernità, lontano dall'impostazione tradizionale di tanti piani coevi.

Anche in questo piano era instaurata una gerarchia fra le varie zone urbane, che erano autonome e separate dal quartiere indigeno. La stessa circolazione era distinta in strade per gli abitanti metropolitani e in altre riservate alla popolazione indigena. La Piazza del Governo, le zone militari e le zone residenziali di tipo estensivo, destinate alle classi abbienti, erano situate in posizione più elevata rispetto al resto della città. Nella progettazione di Dessiè rientravano anche le ulteriori ragioni della sicurezza militare e della necessità di controllare la zona abitata dagli indigeni e il quartiere commerciale che, per facilitare lo scorrimento veloce del traffico, era costeggiato da un grande viale.

Il piano ufficiale che venne adottato a Dessiè fu redatto dal locale Ufficio delle Opere Pubbliche e non presenta quasi nulla in comune con il disegno originario di Bosio, se non l'allineamento lungo l'asse nord-sud.

Oltre che per le città dell'Impero, anche per diversi centri minori vennero redatti piani regolatori;⁴² si trattava però di progetti con minori ambizioni, elaborati in genere dagli Uffici Tecnici regionali. Tali centri erano basi militari e insediamenti collocati lungo le principali direttrici viarie o lungo le linee ferroviarie. Il criterio urbanistico costantemente adottato nei piani era la separazione razziale, mentre le previsioni di sviluppo non risultavano attendibili, data l'assenza di una vera e propria pianificazione economica.

Nell'Harar Guido Ferrazza, dopo i piani regolatori di Harar e Dire Daua, progettò anche quello di Giggiga, un centro situato lungo la via che collegava Harar alla Somalia Italiana e Britannica, e di Adama, un villaggio lungo la ferrovia, distante 100 chilometri da Addis Abeba, di cui si ipotizzava uno sviluppo futuro a causa della vicinanza alla capitale. Nell'Amhara furono studiati i piani per i piccoli centri di Batiè e Ualdia, non molto distanti da Dessiè, perché si trovavano su due importanti vie di comunicazione con il Mar Rosso: il primo sulla direttrice per Assab e il secondo su quella per Massaua. Nel Galla e Sidama furono redatti i piani per Gambela, un centro militare situato sul confine con il Sudan, per Bonga, ubicato nei pressi di Gimma, e per altri quattro minuscoli centri: Uondo, Hula, Cencia e Saca. Anche in Eritrea e in Somalia vennero ugualmente progettati piani per numerosi piccoli centri, ma per motivi strettamente militari, poiché questi erano stati usati come basi di partenza e di rifornimento durante l'invasione dell'Etiopia.

5. *L'Albania*

La vicenda coloniale italiana in Albania ebbe sviluppi del tutto particolari.⁴³ La storia recente del paese risale alla spartizione dell'area balcanica che le grandi potenze europee iniziarono con il Congresso di Berlino del 1878. La «questione albanese» emerse all'inizio del Novecento, anche se durante i lavori del Congresso berlinese era nato un «Comitato centrale per la difesa dei diritti della nazione Albanese», sostenuto dalla Turchia, che elaborò il progetto di uno stato autonomo, tentando di sottrarsi alle influenze dell'Impero ottomano e degli stati occidentali.

Nei primi anni del secolo accaddero molti eventi che cambiarono il quadro dei rapporti internazionali: la presa del potere dei «giovani turchi», le annessioni della Bosnia-Erzegovina all'Austria e di Creta alla Grecia, la proclamazione dell'indipendenza in Bulgaria, le mire dell'Italia sull'Egeo e sulla Libia. In questa complessa situazione agirono i patrioti albanesi. Nel 1912 il Comitato, riunitosi a Valona, proclamò l'indipendenza del paese, che sarà sancita nel 1913 dal Congresso di Bucarest e, nell'anno successivo, da quello di Londra.

Nel 1914 a Firenze una «Commissione per la definizione dei confini», su mandato della Società delle Nazioni, stabilì la divisione dei territori albanesi in mano alla Turchia tra la Grecia, la Serbia e il Montenegro. Sul nuovo trono dell'Albania fu posto Guglielmo di Wied, che fece una politica filoaustrica, entrata in crisi allo scoppio della prima guerra mondiale.

All'inizio del conflitto l'Albania fu invasa da Greci, Montenegrini e Serbi, mentre il 28 dicembre 1916 le truppe italiane sbarcarono a Valona e nel 1915 liberarono dai Greci gran parte dell'Albania meridionale, mentre nel 1916 fermarono l'avanzata austro-tedesca alla Voiussa. Nel 1917 l'Italia, con il proclama di Argirocastro, si impegnò a garantire l'indipendenza dell'Albania, a ritirarsi dai territori occupati e a facilitare la formazione di un governo autonomo. Erano previsti anche accordi economici per la realizzazione di opere pubbliche, un'assistenza finanziaria al paese, e il suo ingresso nella Società delle Nazioni.

Con l'affermazione del Regime fascista, Ahmed Zogu, che nel 1924 aveva consolidato il potere grazie all'appoggio iugoslavo, adottò nel 1927 una politica favorevole all'Italia, che da tempo dava al paese aiuti economici e finanziari per valorizzare le risorse. Nel 1928 vennero fondate la Banca Nazionale d'Albania, una filiazione della Banca d'Italia, e la S.V.E.A. (Società Sviluppo Economico Albania) che garantiva, oltre a un ingente prestito, l'impiego di imprese con capitale italiano per la realizzazione della rete stradale e il completamento della nuova capitale Tirana, il cui piano regolatore venne affidato ad Armando Brasini.

Questo particolare rapporto politico venne consolidato con il «Patto d'amicizia», firmato tra i due paesi nel 1926 a Tirana, che fece dell'Albania a tutti gli effetti un protettorato italiano. Intanto Zogu, nominata un'Assemblea costituente, il 1° settembre 1928 si fece eleggere re.

Tra le prime opere pubbliche a essere realizzate vi furono i porti di Valona e di Durazzo progettati dall'ingegner Luigi Luigi, autore anche di quelli di Massaua e di Tripoli. Venne poi redatto un piano per la costruzione di nuove strade lungo le direttrici Tirana-Durazzo, Scutari-Elbasan, Durazzo-Valona, con un centinaio di ponti. Presso il Ministero dei Lavori Pubblici venne istituito un apposito Ufficio Tecnico con l'incarico di preparare i piani regolatori dei principali centri urbani albanesi, mentre a Florestano di Fausto e a Vittorio Morpurgo furono affidati incarichi per la progettazione degli edifici ministeriali di Tirana e di Durazzo e di altre architetture pubbliche e private.

Nel 1925 Brasini studiò il piano regolatore di Tirana, il cui elemento principale era un grande viale, orientato secondo la direzione nord-sud, che separava la città esistente dalla sua periferia; su di esso erano allineate architetture monumentali che ne facevano un centro direzionale del tutto autonomo e avulso dal contesto. La sua funzione era quella di una cerniera fra il nucleo antico e la città moderna, per la quale non venivano fornite precise indicazioni. Nel 1939 anche Gherardo Bosio, nel disegnare il piano regolatore definitivo, conserverà l'asse monumentale previsto da Brasini, qualificandolo con un'edilizia di stampo classicista adeguata al ruolo della capitale.

Tra il 1927 e il 1931 l'ambizioso programma di opere pubbliche per l'Albania provocò una crisi tra la S.V.E.A., il governo italiano e quello albanese, che nel 1929 aveva contratto un debito enorme. Il Tesoro italiano fu quindi costretto ad anticipare grandi somme come prestito per i lavori pubblici, ma il credito servì per attrarre ulteriormente l'Albania nell'orbita politica nazionale.

Sulla base agli accordi economici presi tra i due paesi, vennero decisi altri importanti lavori. Alla fine del 1929, dopo un sopralluogo di Luigi a Durazzo, il Ministero dei Lavori Pubblici fece approntare un programma operativo che dette l'avvio all'attività edilizia. Tra le realizzazioni vi furono la ferrovia Durazzo-Tirana, nuovi ponti, sei edifici ministeriali, il rifacimento della Villa Reale, su progetto di Di Fausto, e il Grand Hotel di Tirana. Il completamento della rete stradale migliorò i trasporti, favorendo l'esportazione dei prodotti locali e l'importazione di materie prime e manodopera dall'Italia. Tra l'economia nazionale e quella albanese si venne a creare una dipendenza tale che la Banca d'Italia pensò di istituire una moneta unica, ma il timore di una svalutazione della moneta albanese, fece rinviare il proposito. Intanto venne ventilata l'ipotesi di regolare la questione allontanando re Zogu.

Nel 1938 fu inaugurata a Tirana la nuova sede della Banca d'Italia progettata da Vittorio Morpurgo. L'A.G.I.P., attiva fin dagli anni Trenta nei comprensori di Devoli e Valona, consolidò la sua presenza con l'Azienda Italiana Petroli Albanesi, la cui sede centrale fu disegnata da Angiolo Mazzoni che nel 1939 progettò anche gli uffici dell' A.N.I.C.

Nel 1939, quando Zogu, su pressione francese e inglese, tentò di svincolarsi dalla tutela italiana, Mussolini dichiarò che l'unica soluzione possibile per l'Albania era la sua annessione all'Italia con mezzi militari; perciò dette incarico al ministro degli Esteri Galeazzo Ciano di avviare trattative con le grandi potenze per ottenerne l'assenso, mentre Zogu cercava accordi diplomatici. L'occupazione militare avvenne dal 7 aprile 1939 con lo sbarco a Durazzo e si concluse alla fine del mese quando Vittorio Emanuele III assunse il titolo di «Re d'Italia e d'Albania».

In questa situazione di instabilità politica fu deciso l'aumento della spesa per i lavori pubblici albanesi, in particolare per il completamento del centro di Tirana, dove erano in fase di ultimazione i progetti di Di Fausto. Subito dopo venne costruito un villaggio "Pater", dal nome dell'impresa milanese produttrice di prefabbricati, con 500 alloggi per famiglie italiane, mentre l'E.T.A.L. (Ente Turistico e Alberghiero della Libia), realizzava vari Hotel a Durazzo, Tirana e in altri centri.

Si avviò anche un programma di valorizzazione agricola, nella quale i poderi risultanti dalla bonifica integrale venivano organizzati, utilizzando come modelli i villaggi libici ed etiopici. Fu scelta un'area pianeggiante con terreni fertili in prossimità di Tirana e il comprensorio venne diviso in due zone, dove dovevano insediarsi 900 famiglie italiane e 2.000 albanesi. La gestione dei terreni era però di tipo cooperativistico, basato su un sistema di affitto che in breve tempo avrebbe permesso ai coloni di diventare proprietari dei fondi. Le abitazioni, disposte a gruppi, erano situate al centro dei poderi e formavano 6 villaggi, con una popolazione di 8.000 unità distribuita su circa 36.000 ettari coltivabili.

Nell'estate del 1939 venne inviato a Tirana Gherardo Bosio⁴⁴ con l'incarico di organizzare un Ufficio Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica che portasse a compimento il piano regolatore. Il problema più urgente che si presentava era l'individuazione e l'organizzazione di nuove aree dove far sorgere i nuovi quartieri residenziali destinati alla popolazione italiana, che abitava all'interno della città antica. Bosio assunse la direzione del nuovo ufficio, iniziò la revisione del vecchio piano e nel 1940 completò la stesura del nuovo regolamento edilizio. Nel progetto erano previste tipologie edilizie uniformi adeguate all'impianto razionale del piano, ma erano contenute anche indicazioni precise sulle altezze, sul verde, sull'arretramento dei blocchi rispetto al filo stradale, sull'uso dei portici, precisando anche i materiali e i colori da usarsi nelle facciate. Di particolare interesse, all'interno del piano regolatore, era la città-giardino a sud di Viale Mussolini, con al centro il quartiere I.N.C.I.S., progettato da Piero Bartolini, un collaboratore di Bosio che, chiamato a Tirana, organizzò l'Ufficio del Piano Regolatore e seguì la realizzazione dell'intero lotto dell'I.N.C.I.S., composto da grandi blocchi a due livelli con una corte aperta e da alloggi di tre e quattro piani, per un totale di 16 edifici rimasti interrotti allo scoppio della guerra.

¹ Le vicende coloniali italiane relative alla Libia e al Dodecaneso hanno origine nel conflitto italo-turco del 1911-12, scoppiato per la sovranità sulla Tripolitania e sulla Cirenaica, appartenenti all'Impero ottomano, e che vide come teatri di guerra il territorio nordafricano e il mare Egeo. Questa iniziativa autonoma di politica estera del governo italiano aveva come scopo il rafforzamento della posizione nazionale nel Mediterraneo e nei Balcani, ma si appoggiava a precedenti accordi stipulati con gli stati europei che dovevano assicurare la copertura diplomatica nell'eventualità di un'occupazione di quella parte dell'Africa settentrionale.

L'intervento militare fu preceduto da una campagna di stampa nazionalistica appoggiata da gruppi economici e finanziari, come la Banca Commerciale e il Banco di Roma, che avevano interessi nei Balcani, in Africa e nel Medio Oriente. Contrari all'impresa all'iniziativa erano i socialisti e alcune singole personalità democratiche come Salvemini. L'intervento in Libia fu deciso, oltre che per il prestigio nazionale, anche per questioni di politica, poiché Giolitti doveva appoggiarsi ai circoli economici e politici della destra fautori dell'espansione coloniale italiana.

La guerra fu dichiarata il 29 settembre 1911 dopo un pretestuoso ultimatum italiano, inaccettabile per la Turchia. Il 3 ottobre Tripoli fu bombardata dalla flotta italiana comandata dall'ammiraglio Aubry e il 5 venne occupata; pochi giorni dopo caddero anche Derna, Bengasi e Homs.

Il corpo di spedizione italiano, comandato dal generale Caneva, oltre a scontrarsi con l'esercito regolare turco, dovette affrontare anche la guerriglia delle popolazioni arabi, che non permise l'occupazione dei territori dell'interno. Nonostante queste difficoltà, l'Italia dichiarò l'annessione della Libia il 5 novembre 1911, mentre un altro fronte venne aperto nell'Egeo. Il 18 aprile 1912 una squadra navale bombardò le fortificazioni turche all'ingresso dei Dardanelli; la Turchia reagì con la chiusura degli stretti che però dovette riaprire dopo un mese in seguito alle pressioni russe. Tra il 26 aprile e il 19 maggio un corpo di spedizione italiano occupò Rodi e le altre isole del Dodecaneso nelle Sporadi meridionali.

La Turchia, minacciata anche dalla lega balcanica della Serbia, Montenegro, Grecia e Bulgaria, si dichiarò disposta un accordo. Le trattative di pace riservate iniziarono a Losanna alla metà di luglio e si protrassero ufficialmente nella vicina Ouchy, concludendosi il 18 maggio 1912 con la Pace di Losanna. Il trattato riconosceva la sovranità dell'Italia sulla Libia, prevedeva l'evacuazione, che non venne mai eseguita, delle truppe italiane dalle isole dell'Egeo, dopo il ritiro delle forze turche dalla Libia, e includeva anche una serie di clausole commerciali. Ma esso non segnò la fine delle ostilità, perché in territorio libico la resistenza continuò, soprattutto in Pirenaica per opera della setta religiosa dei Senussi. La guerriglia in Tripolitania fu definitivamente repressa nel 1930 con l'occupazione del Fezzan da parte del generale Graziani, mentre la Cirenaica venne sottomessa nel 1931 tramite il ricorso a sistemi brutali, quali le deportazioni di massa e la distruzione del bestiame.

² Nel Decreto del 18 luglio 1922 le terre non coltivate venivano considerate demaniali, con l'inclusione dei pascoli e dei terreni coltivati occasionalmente. Il decreto dell'11 aprile 1923 sanciva la confisca di terre appartenenti ai ribelli o ai loro fiancheggiatori. Infine il Decreto del 15 novembre 1923 illustrava le modalità da seguire nelle espropriazioni delle terre incolte.

³ Per la colonizzazione demografica in Libia cfr. O. C., *I villaggi agricoli nel Gebel di Cirene. Primavera (Messa) - Giovanni Berta (Gubba). Beda Littoria (Zavia el Beda) - Luigi di Savoia (Labrach)*, in «Rassegna di Architettura», VII, n. 3, marzo 1935, pp. 81-88; *I nuovi centri per la colonizzazione demografica della Libia*, in «Rassegna di Architettura», X, n. 7, luglio 1938, pp. 358-363; *La realizzazione dei centri rurali per la colonizzazione demografica della Libia*, in «Rassegna di Architettura», XI, n. 1, gennaio 1939, pp. 9-12; *Nuovi centri per la colonizzazione della Libia*, in «Rassegna di Architettura», XI, n. 12, dicembre 1939, pp. 510-514; P. Carbonara, *Recenti aspetti della colonizzazione demografica della Libia*, in «Architettura», XVIII, fasc. IV, aprile 1939, pp. 249-261; P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, pp. 499-504; G. Reitani, *Politica territoriale e urbanistica in Tripolitania, 1920-1940*, in AA. VV., *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, a c. di A. Mioni, Milano, Franco Angeli Editore, 1980, pp. 219-228; F. Cresti, *Edilizia ed urbanistica nella colonizzazione agraria della Libia (1922-1940)*, in «Storia Urbana», XI, n. 40, luglio settembre 1987, p. 215; Cfr. G. Gresleri, *La «Libia felix» e i contadini di Balbo*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 303-311.

⁴ Cfr. G. Gresleri, *La «Libia felix» e i contadini di Balbo*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 303-311.

⁵ Riportiamo i villaggi progettati dai tre architetti. *Florestano Di Fausto*: «Oliveti» (Tripoli), 1935-38; «Maddalena» (Bengasi), 1936; «D'Annunzio» (Bengasi), 1938; «Battisti» (Derna), 1938; «Oberdan» (Bengasi), 1939. *Umberto Di Segni*: «Breviglieri» (Misurata), 1936; «Bianchi» (Tripoli), 1936; «Oliveti» (Tripoli), 1938; «Giordani ovest» (Tripoli), 1939; «Pietro Micca» (Tripoli), 1939; «Tahrana» (Tripoli), 1939; «Tazzoli» (Tripoli), 1939; «Crispi» (Misurata), 1938, con G. Pellegrini; «Gioda» (Misurata), 1938. *Giovanni Pellegrini*: «Baracca», (Bengasi), 1938; «Crispi» (Misurata), 1938, con Di Segni; «Corradini» (Tripoli), 1939; «Marconi» (Tripoli), 1939.

⁶ F. Cresti, *Edilizia ed urbanistica nella colonizzazione agraria della Libia (1922-1940)*, in «Storia Urbana», XI, n. 40, luglio settembre 1987, p. 215.

⁷ Ibidem, Cresti, p. 221.

⁸ Per attenta ricostruzione delle vicende urbanistiche di Tripoli cfr. M. Talamona: *La Libia: un laboratorio di architettura*, in «Rassegna», XIV, n. 51, settembre 1992, (Architettura nelle colonie italiane in Africa), pp. 62-79; Id., *Città europea e città araba in Tripolitania*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 257-277.

⁹ Luigi Luiggi (Genova, 1856 - Roma 1931) era un esperto nella progettazione di bacini portuali e di condutture idrauliche; conosceva inoltre le teorie e le tecniche urbanistiche più avanzate, e i più importanti esempi di città coloniali francesi e inglesi.

¹⁰ Il Genio Civile ebbe un ruolo importante nella colonizzazione libica poiché i suoi ingegneri e tecnici collaborarono con il comando militare all'esecuzione di rilievi e alla stesura di mappe che dovevano essere di ausilio ai corpi di spedizione dell'Esercito e della Marina.

¹¹ Cfr. L. Luiggi, *Le opere pubbliche a Tripoli. Note di viaggio*, in «Nuova Antologia», XLVII, fasc. 965, 1.3.1912, pp. 115-130.

¹² Riccardo Simonetti. Ingegnere, ispettore superiore delle Opere Pubbliche della Libia e responsabile dell'Ufficio Superiore Compartimentale del Genio Civile per le Opere Pubbliche in Tripolitania e in Cirenaica, firmò il piano regolatore di Tripoli, datato 12 novembre 1913 e approvato il 15 gennaio 1914, che apportava alcune modifiche al piano

precedente del 1912. Quest'ultimo, elaborato dall'ingegnere capo P. Pacini, dell' Ufficio del Genio Civile di Tripoli, non corrispondeva allo stato di fatto perché disegnato su piante imprecise.

¹³ Il regolamento edilizio imponeva la costruzione di portici lungo le strade principali, suggeriva la tipologia e la forma degli edifici, stabiliva l'altezza dei principali fabbricati in rapporto alla larghezza delle strade, e inoltre dava indicazioni sul verde, i colori da usarsi nella tinteggiatura delle case e le decorazioni.

¹⁴ Oltre al cimitero monumentale di Tripoli, in diverse varianti, Bazzani eseguì progetti per cimiteri di guerra, cappelle e monumenti ai caduti a Misurata, Bukamez, Sidi Said e altre località della Tripolitania non identificate. Inoltre a Tripoli elaborò tre versioni di un progetto di chiesa copta ad Asmara. Nel 1936 ottenne la nomina di presidente della Consulta Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica, istituita presso il Ministero delle Colonie. Nel 1938 gli venne affidato il progetto della cattedrale di Addis Abeba e nello stesso anno studiò un palazzo per uffici governativi ad Asmara.

¹⁵ Completato nel marzo 1922, l'elenco comprendeva il Castello e le mura, l'arco di Marco Aurelio e la tomba dei fedeli di Mitra a Gargaresc, tredici edifici religiosi musulmani, tra i quali le moschee di Tagiura e Zanzur, e infine ventiquattro case arabe antiche.

¹⁶ La cronologia del piano regolatore di Tripoli è piuttosto intricata. L'incarico fu affidato agli architetti milanesi nel 1930, anche se i primi studi risalgono a qualche tempo prima. Il piano fu presentato alla Commissione Edilizia di Tripoli e approvato nel 1933, con ratifica definitiva del governo nel 1934. Il Municipio di Tripoli divise l'incarico della redazione del piano regolatore dalla "direzione artistica" della progettazione architettonica, che venne affidata prima a Limongelli e, alla sua morte nel 1932, a Di Fausto. Per la storia del piano Cfr. F. Zanella, *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa, 2002, pp. 141-144. Inoltre cfr. *Il Piano regolatore ed ampliamento della città di Tripoli. Architetti A. Alpago-Novello e O. Cabiati*, in «Rassegna di Architettura», VI, n. 6, giugno 1934, p. 273-274; M. De Rege, *Il nuovo piano regolatore di Tripoli*, in «Urbanistica», III, n. 3, maggio-giugno 1934, pp. 121-128; A. Alpago Novello, O. Cabiati, *Alcune osservazioni ricavate dall'esperienza dei piani regolatori di Tripoli e Bengasi*, in *Atti del 1° Congresso Nazionale d'Urbanistica, vol. I, parte I - Urbanistica coloniale*, Roma, 1937, pp. 24-29;

P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, p. 506; G. Reitani, *Politica territoriale e urbanistica in Tripolitania, 1920-1940*, in AA. VV., *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, a c. di A. Mioni, Milano, Franco Angeli Editore, 1980, pp. 228-234.

¹⁷ Il piano regolatore di Bengasi venne affidato allo studio milanese dall'amministrazione municipale della città nel 1928. I primi rilievi e studi furono compiuti da Guido Ferrazza perché i soci erano impegnati a definire le questioni preliminari del piano di Tripoli. Nel 1930 venne presentata una prima proposta; tra il 1932 e il 1934 venne presentato un secondo progetto; la revisione del piano venne affidata nel 1935 solo ad Alpago Novello e Cabiati, che presentarono le tavole l'anno successivo. Per la ricostruzione delle varie fasi del piano cfr. F. Zanella, *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa, 2002, pp. 145-149. Cfr. anche N. Gallimberti, *La nuova Bengasi*, in «Urbanistica», III, n. 4, luglio-agosto 1934, pp. 209-219; P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, pp. 506-507.

¹⁸ Il gruppo di isole dell'Egeo sud-orientale, appartenenti alle Sporadi meridionali furono un possedimento italiano fin dal 1912; il loro nome complessivo era Dodecaneso, mutato poi in Isole italiane dell'Egeo con un regio decreto del 1930.

Le isole furono occupate dalle truppe italiane nell'aprile maggio 1912, durante la guerra italo-turca. Con il trattato di pace di Losanna (Ouchy) del 18 ottobre 1912, che mise fine alla guerra di Libia, dovevano essere restituite all'Impero ottomano a condizione che quest'ultimo abbandonasse i territori della Tripolitania e della Cirenaica. Ma siccome l'impegno non venne rispettato, il Governo italiano mantenne l'occupazione militare delle isole e in seguito, con il patto di Londra del 26 aprile 1915, ottenne il riconoscimento della sovranità italiana su di esse dalla Francia, dall'Inghilterra e dalla Russia, in cambio dell'intervento nel conflitto contro gli Imperi centrali. Alla fine della prima guerra mondiale, il rifiuto della Turchia a riconoscere il trattato di Sèvres e il nuovo assetto politico-territoriale del Mediterraneo orientale vanificarono l'accordo italo-greco del 10 agosto 1919, con il quale il governo italiano era disposto a cedere le isole alla Grecia. Con il trattato di Losanna del 24 luglio 1923 il Dodecaneso venne sottoposto definitivamente alla sovranità dell'Italia. Occupate dalle forze tedesche dopo l'8 settembre 1943, e successivamente dagli Inglesi, le isole furono assegnate dal trattato di pace alla Grecia.

¹⁹ Per una ricostruzione delle vicende urbanistiche e architettoniche del Dodecaneso cfr. E. Papani Dean, *La dominazione italiana e l'attività urbanistica ed edilizia nel Dodecaneso, 1912-1943*, in «Storia Urbana», III, n. 8, maggio-agosto 1979, pp. 3-47; F.I. Apollonio, *Architettura e città nel Dodecaneso*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 313-321; S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, 1999.

²⁰ Per i villaggi rurali di Rodi e Coò, cfr. S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, pp. 514-523, 219-220; C.F. Carli, *Bianchi villaggi dell'Egeo*, in *Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, a c. di R. Besana, C.F. Carli, L. Devoti, L. Prisco, Milano, T.C.I., 2002, pp. 250-253.

²¹ Per il piano regolatore di Rodi cfr. P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, p. 508; F.I. Apollonio, *Architettura e città nel Dodecaneso*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., pp. 316-319; S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, cit., pp. 457-464.

²² Per il piano regolatore di Coò cfr. S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, cit., pp. 208-211.

²³ Per il piano regolatore di Portolago cfr. F.I. Apollonio, *Architettura e città nel Dodecaneso*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., p. 319; S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, cit., pp. 263-267.

²⁴ Il possesso italiano dell'Eritrea avvenne attraverso alcuni passaggi progressivi. Nel luglio 1882 lo Stato istituì ad Assab la prima colonia africana, rilevando la concessione dalla compagnia navale Rubattino. Nel 1885 l'Italia, d'accordo con l'Inghilterra, sostituì la propria sovranità a quella egiziana. Nel 1889 avvenne l'occupazione di Asmara e Cheren, mentre il 1° gennaio del 1890, con un decreto reale, i vari possedimenti vennero riuniti, entrando a far parte della *Colonia Eritrea*, dal nome greco e latino del Mar Rosso. Le ultime acquisizioni di territorio si ebbero a spese dell'Etiopia ma, dopo la sconfitta di Adua, l'espansione italiana si arrestò, anche se il trattato di Addis Abeba fra l'Italia e l'Etiopia dell'ottobre 1896, riconosceva la giurisdizione italiana sull'Eritrea, i cui confini furono ulteriormente definiti con l'accordo italo-etiopeo del 1908. In Eritrea furono trapiantati numerosi coloni italiani che nel 1941 arrivavano a circa 70.000; le terre indigene vennero parzialmente alienate e nelle città si formò un ceto medio. La colonia ebbe un ruolo importante come avamposto per la conquista dell'altopiano etiopico e da qui iniziò la guerra contro Hailè Selassie, anche se l'incidente che la provocò avvenne sul versante somalo. Dopo la proclamazione dell'Impero l'Eritrea, entrata a far parte dell'A.O.I., venne riorganizzata come Governatorato e nel 1936 il suo territorio fu ingrandito con parti del Tigrè. Nel 1941, durante la seconda guerra mondiale, fu occupata dagli Inglesi sotto la cui amministrazione ricadde nel successivo decennio. Il trattato di pace del 1947 sancì la rinuncia dell'Italia all'Eritrea come a tutte le sue ex colonie.

²⁵ Cfr. S. Zagnoni, *L'Eritrea delle piccole città. 1897-1936*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 145-163.

²⁶ La storia coloniale della Somalia ebbe vicende complesse perché fu divisa tra Francia, Inghilterra e Italia. I primi passi per la penetrazione italiana in Somalia furono il trattato commerciale con Zanzibar del 1885, al quale cui seguirono nel 1889 i trattati di protezione firmati con i sultani di Obbia e Migiurtinia. Nel 1891, dopo l'occupazione del villaggio di el-Athale, l'Italia ottenne in affitto dal sultano di Zanzibar i porti di Brava, Merca e Mogadiscio, la cui gestione affidò alla Compagnia Commerciale Filonardi e poi alla Società Commerciale Italiana del Benadir. Con il protocollo del maggio 1894 il Governo italiano e quello britannico si accordarono per delimitare le rispettive zone di influenza. Gli Inglesi, dopo alcuni episodi di occupazione proclamarono nel 1886 il *Somaliland Protectorate*, ma dal 1899 la rivolta nazionalistica capeggiata da Mad Mullah agitò la Somalia Britannica e in parte il Benadir. Nel 1905 l'Italia assunse la gestione diretta della sua colonia; dopo l'incidente di Lugh, nel 1908 si arrivò a una delimitazione approssimativa dei confini con l'Etiopia, e la colonia del Benadir fu ribattezzata Somalia Italiana. Negli anni Venti il Fascismo concluse la pacificazione del territorio, alla quale seguirono l'insediamento di coloni e lo sfruttamento delle terre più fertili per coltivazioni di tipo intensivo. Nel 1925 i possedimenti italiani si ampliarono con l'acquisizione dell'Oltregiuba dall'Inghilterra e nel 1936, dopo la conquista dell'Etiopia, la Somalia Italiana, a cui venne unito l'Ogaden, abitato da popolazioni somale, entrò a far parte dell'Africa Orientale Italiana. Sconfitta sul campo di battaglia nel 1941, con il Trattato di Parigi del 1947, l'Italia perse la sua colonia che fu sottoposta all'amministrazione militare inglese. Più tardi l'O.N.U. assegnò all'Italia la sua ex colonia per un'amministrazione fiduciaria nel periodo 1950-60, al termine del quale il territorio sarebbe diventato indipendente.

²⁷ Cfr. G. Gresleri, *Mogadiscio e «il paese dei somali»: una identità negata*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 203-213.

²⁸ Per comprendere il difficile rapporto con l'Etiopia bisognerà fare riferimento ai due conflitti della nazione africana con l'Italia. La prima guerra italo-etiopea durò dal 1895 al 1896. Dopo la firma del trattato di Ucciali del 2 maggio 1889, Menelik, aveva consolidato il suo potere e, non avendo più bisogno dell'appoggio italiano, denunciò il trattato da poco sottoscritto. Ma siccome non era ancora in grado di organizzare una guerra contro l'Italia, mandò avanti ras Mangascià. Il comando italiano sventò il pericolo organizzando una marcia su Adua. Seguirono i combattimenti di Coatit e Senafè (13-15 gennaio 1895) con la vittoria dell'esercito italiano. Siccome incombeva la minaccia di ras Mangascià sull'Agame, il generale O. Baratieri passò il confine del Mareb, occupando Adigrat, il 25 marzo, e Adua il 12 aprile. Nel frattempo Menelik, avendo mobilitato un esercito, marciò dallo Scioa verso il Tigrè e con un maggior numero di forze disponibili, il 7 dicembre 1895, sull'Amba Alagi riportò la vittoria sul maggiore P. Toselli e, il 22 gennaio 1896, costrinse il presidio di Macallè a evacuare. Quando Menelik giunse nella conca di Adua era in gravi condizioni logistiche e tattiche, le stesse delle forze italiane, che imposero a Baratieri la ritirata verso le basi. Gli altri generali italiani erano però contrari, perciò Baratieri decise di avanzare, ma di combattere solo se il nemico attaccava. Per una serie di combinazioni il 1° marzo 1896 avvenne la battaglia non progettata di Adua, nella quale le truppe italiane furono accerchiate e massacrate da quelle abissine. Il 4 marzo sbarcò a Massaua il generale A. Baldissera che a metà del mese disponeva di circa 40.000 uomini; Menelik intanto, per difficoltà logistiche, si era ritirato con i suoi 100.000 uomini verso lo Scioa, lasciando nel Tigrè solo le forze locali. Il 4 maggio le truppe di Baldissera entrarono ad Adigrat, ma il Governo italiano, avendo già avviato trattative, concluse il 26 ottobre 1896, con il trattato di pace di Addis Abeba, decise di arrestare l'avanzata.

²⁹ Il secondo conflitto italo-etiopeo fu sostanzialmente una guerra di conquista contro l'Impero etiopico preparata e conclusasi in appena sette mesi (3 ottobre 1935 - 5 maggio 1936), senza incontrare le opposizioni delle potenze occidentali, in particolare l'Inghilterra e la Francia. L'obiettivo del Fascismo fu quello di aggiungere nuovi territori alla

Colonia Eritrea e alla Somalia, costituendo in tal modo un vero e proprio Impero coloniale italiano. Le ragioni che indussero il Regime fascista a scatenare la guerra furono plotiche ed economiche: affermare la potenza italiana nel mondo e favorire la ripresa dell'industria italiana, all'epoca in fase di recessione, attraverso le commesse belliche e l'apertura di nuovi mercati per le esportazioni nazionali.

Il 5 dicembre 1934 avvenne l'incidente di Ual-Ual, un episodio irrilevante tra militari delle due nazioni, che costituì un motivo occasionale per preparare la guerra rifiutando le trattative con il Negus. L'offensiva iniziò il 3 ottobre 1935, quando le truppe italiane, sotto il comando supremo del generale E. De Bono, varcarono il confine, marciando verso Adua che venne occupata il 5 ottobre, mentre l'8 cadde Macallè. Contemporaneamente il generale Graziani aveva cominciata l'avanzata in Somalia per attaccare da sud lo schieramento etiopico. Dal 10 novembre le forze etiopiche organizzarono la difesa sul Tembien impedendo l'avanzata. Il 28 novembre 1935 De Bono, accusato di eccessiva cautela nell'avanzare, fu sostituito dal generale P. Badoglio. Dalla prima battaglia del Tembien (19-23 gennaio 1936) gli Italiani uscirono vittoriosi; seguì la battaglia dell'Endertà che fu il preludio della seconda battaglia del Tembien (27-29 febbraio 1936), nella quale vennero sconfitti i ras Cassa e Seium. Intanto gli Italiani avanzarono su Gondar e Socotà, occupando l'Amba Alagi il 28 febbraio 1936. Il Negus fu costretto a concentrare le sue truppe a nord del lago Ascianghi e dal 31 marzo al 1° aprile attaccò gli Italiani, che distrussero l'esercito etiopico. La battaglia aprì alle truppe italiane la strada verso la capitale: il 15 aprile fu occupata Dessiè e il 5 maggio Addis Abeba; frattanto sul fronte sud-est era attivo l'altro troncone dell'esercito italiano al comando del generale Graziani. Nello spazio di pochi giorni caddero i centri più importanti e i due fronti si saldarono il 9 maggio; lo stesso giorno il Duce proclamò l'Impero dell'Africa Orientale Italiana, la cui corona venne assunta da Vittorio Emanuele III.

Quando fu costituita l'A.O.I., il governo locale, affidato successivamente ai viceré Badoglio (10 maggio - 11 giugno 1936), R. Graziani (21 giugno 1936 - 20 novembre 1937), Amedeo di Savoia, duca d'Aosta (dal 20 novembre 1937), si trovò con molti problemi da risolvere. Il primo fu la repressione dei centri di resistenza ancora attivi. Doveva poi essere smantellata la struttura dell'Impero etiopico con l'istituzione della parità tra le varie popolazioni e l'abolizione della schiavitù. Infine erano fondamentale la modernizzazione dell'Impero in tutti i settori e lo sviluppo sociale ed economico del paese. Venne affrontata anche la questione del riconoscimento internazionale del nuovo possesso e del titolo di imperatore di Etiopia assunto dal Re d'Italia che nel novembre 1938 avvenne anche dall'Inghilterra e dalla Francia. In seguito agli avvenimenti militari della seconda guerra mondiale e al Trattato di pace di Parigi (1947), l'A.O.I. cessò la sua esistenza.

³⁰ L'istituzione dell'A.O.I. avvenne attraverso il regio decreto del 1° giugno 1936; essa riunificava i territori coloniali italiani della Somalia, della Colonia Eritrea e dell'Impero Etiopico. La sua estensione era di circa 1.700.000 chilometri quadrati e comprendeva una popolazione di circa 8-10 milioni di abitanti. L'A.O.I. era retta da Governatore Generale con titolo di Viceré, che poteva valersi del consiglio di apposite consulte tecniche. Era ripartita nei governi dell'Amhara (con capoluogo Gondar), dei Galla e Sidama (Gimma), dello Harar (Harar) e dello Scioa (Addis Abeba), più i governi dell'Eritrea (ingrandita del Tigré e di una parte della Dancalia) e della Somalia (ingrandita dell'Ogaden). Tale divisione in parte rispecchiava le differenze linguistiche, etniche e religiose tra i vari territori. I 6 governi erano a loro volta ripartiti in Commissariati e Residenze, che corrispondevano a suddivisioni di regioni fisiche o di gruppi etnici minori.

³¹ Cfr. P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, pp. 512-515; A. Boralevi, *Le "Città dell'Impero": urbanistica fascista in Etiopia, 1936-1941*, in AA. VV., *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, a c. di A. Mioni, Milano, Franco Angeli Editore, 1980, pp. 238-240; P.G. Massaretti, *la colonizzazione agraria in Africa orientale italiana*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 243-255.

³² Per una ricostruzione accurata delle vicende del piano regolatore di Addis Abeba cfr. M. Talamona, *Addis Abeba capitale dell'impero*, in «Storia Contemporanea», XVI, n. 5-6, dicembre 1985, pp. 1093-1120; Id., *Addis Abeba: un Piano regolatore per la capitale dell'Impero*, in *Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, a c. di R. Besana, C.F. Carli, L. Devoti, L. Prisco, Milano, T.C.I., 2002, pp. 221-227. Cfr. inoltre P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, pp. 515-519; A. Boralevi, *Le "Città dell'Impero": urbanistica fascista in Etiopia, 1936-1941*, in AA. VV., *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, a c. di A. Mioni, Milano, Franco Angeli Editore, 1980, pp. 254-265; cfr. inoltre G. Gresleri, *La «nuova Roma dello Scioa» e l'improbabile architettura dell'impero*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 165-177.

³³ C. Valle, *Programma urbanistico per Addis Abeba. Architetti Ignazio Guidi e Cesare Valle*, in «Architettura», a. XVI, dicembre 1937 - XVI, fasc. XII, p. 761.

³⁴ La Consulta Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica venne istituita presso il Ministero delle Colonie con R.D. 12 novembre 1936, n. 2466, in sostituzione della vecchia Commissione di Arte ed Edilità; comitati locali per l'edilizia e l'urbanistica furono inoltre formati presso ciascun governo coloniale. Per il funzionamento della Consulta occorrono due anni.

³⁵ Con la Legge Organica 1° giugno 1936, n. 1019, i territori dell'Etiopia, dell'Eritrea e della Somalia, che prendono il nome di Africa Orientale Italiana, vengono ripartiti in cinque grandi regioni, sedi di altrettanti governi: Eritrea, Somalia, Harar, Amhara, Galla e Sidama. Il territorio dello Scioa è diviso tra le tre regioni etiopiche. È istituito inoltre un Governatorato municipale autonomo di Addis Abeba.

³⁶ Con il D. L. dell'11 novembre 1938 n. 1875 fu istituito il Governo dello Scioa. Addis Abeba diventò Municipio e Carlo Boidi venne nominato primo Podestà.

³⁷ Per il piano regolatore di Harar cfr. P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, p. 520; A. Boralevi, *Le "Città dell'Impero": urbanistica fascista in Etiopia, 1936-1941*, in AA. VV., *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, a c. di A. Mioni, Milano, Franco Angeli Editore, 1980, pp. 265-268; G. Gresleri, *1936-40: programma e strategia delle «città imperiali»*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 186-192.

³⁸ Per il piano regolatore di Dire Daua cfr. Cfr. P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, cit., p. 520; A. Boralevi, *Le "Città dell'Impero": urbanistica fascista in Etiopia, 1936-1941*, cit., pp. 268-270; G. Gresleri, *1936-40: programma e strategia delle «città imperiali»*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., p. 192.

³⁹ Per il piano regolatore di Gondar cfr. G. Bosio, *Progetto di massima per il Piano regolatore di Gondar*, in «Architettura», XVI, fasc. XII, dicembre 1937, pp. 769-776; P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, cit., p. 519; A. Boralevi, *Le "Città dell'Impero": urbanistica fascista in Etiopia, 1936-1941*, cit., pp. 270-275; G. Gresleri, *1936-40: programma e strategia delle «città imperiali»*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., pp. 179-186; L. Billeri, *I piani urbanistici di Bosio per alcune città dell'Africa orientale; Progetti e realizzazioni di Gherardo Bosio*, a cura di Lucia Billeri e Marie Lou Busi, in *Gherardo Bosio. Architetto fiorentino. 1903-1941*, a c. di C. Cresti, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1996, pp. 57-65, 130-131.

⁴⁰ Per il piano regolatore di Gimma cfr. G. Bosio, *Progetto di massima per il Piano regolatore di Gimma*, in «Architettura», XVI, fasc. XII, dicembre 1937, pp. 786-792; P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, cit., p. 520; A. Boralevi, *Le "Città dell'Impero": urbanistica fascista in Etiopia, 1936-1941*, cit., pp. 275-279; G. Gresleri, *1936-40: programma e strategia delle «città imperiali»*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., pp. 179-186; L. Billeri, *I piani urbanistici di Bosio per alcune città dell'Africa orientale; Progetti e realizzazioni di Gherardo Bosio*, a cura di Lucia Billeri e Marie Lou Busi, in *Gherardo Bosio. Architetto fiorentino. 1903-1941*, cit., pp. 57-65, 135.

⁴¹ Per il piano regolatore di Dessiè cfr. G. Bosio, *Progetto di massima per il Piano regolatore di Dessiè*, in «Architettura», XVI, fasc. XII, dicembre 1937, pp. 777-785; P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, cit., p. 519; A. Boralevi, *Le "Città dell'Impero": urbanistica fascista in Etiopia, 1936-1941*, cit., pp. 279-282; G. Gresleri, *1936-40: programma e strategia delle «città imperiali»*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., pp. 179-186; L. Billeri, *I piani urbanistici di Bosio per alcune città dell'Africa orientale; Progetti e realizzazioni di Gherardo Bosio*, a cura di Lucia Billeri e Marie Lou Busi, in *Gherardo Bosio. Architetto fiorentino. 1903-1941*, cit., pp. 57-65, 131.

⁴² Per i piani regolatori dei centri minori dell'Impero cfr. P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, cit., p. 520; A. Boralevi, *Le "Città dell'Impero": urbanistica fascista in Etiopia, 1936-1941*, cit., pp. 282-284.

⁴³ Cfr. G. Gresleri, *La via dell'est: da Tirana a Lubiana*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 323-331.

Cfr. L. Billeri, *Bosio e i piani urbanistici per le città dell'Albania*, in *Gherardo Bosio. Architetto fiorentino. 1903-1941*, cit., pp. 75-86.

Capitolo III. I principali esponenti dell'architettura coloniale ufficiale

All'interno del precedente quadro, che già di per sé appare di grande complessità e articolazione, vanno a collocarsi i contributi dei singoli progettisti che hanno operato nelle colonie. Per una comparazione con il lavoro degli architetti di matrice razionalista che, come già accennato, sotto il profilo degli incarichi pubblici, occuparono una posizione minoritaria nel panorama dell'architettura coloniale italiana, risulta utile qualche accenno all'attività degli architetti che ebbero le maggiori opportunità professionali nelle colonie, ovvero Armando Brasini, Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza e Florestano Di Fausto. Queste figure esemplificarono anche la diversità degli approcci degli architetti italiani con i territori dell'Oltremare. Alle problematiche suscitate da luoghi così dissimili dalla madrepatria, essi risposero con gli strumenti linguistici derivati dalla formazione personale e affinati nel dibattito italiano. In esso, a partire dallo scorcio degli anni Venti, si erano creati i fronti contrapposti dell'avanguardia razionalista derivata dal Movimento Moderno, nel cui solco, anche se con una tendenza "moderata", si mossero Rava, Piccinato e Pellegrini, e quello di un classicismo moderno, del quale il Novecento milanese, l'ambito di appartenenza di Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, rappresentò una delle più coerenti declinazioni.

Lo stato dell'architettura italiana in quegli anni era quanto mai intricato e questa caratteristica aveva ripercussioni anche sulla produzione nelle colonie. La relazione che l'architetto istituiva volta per volta con il nuovo contesto geografico e culturale era certamente indice della sua preparazione e della sua sensibilità, ma nello stesso tempo testimoniava anche le profonde trasformazioni dei valori e delle prospettive conseguenti all'accesa discussione, se non alla violenta polemica, avvenuta in Italia durante i vari periodi del Regime fascista. Non è sempre facile discernere con chiarezza tra le intenzioni progettuali o le scelte linguistiche dei singoli protagonisti, perché i confini fra le varie posizioni risultavano sempre incerti, labili e sfumati, come del resto i termini comuni di «ambiente», «classicismo», «romanità», «modernità», molto spesso piegati a interpretazioni personali funzionali all'affermazione dei vari protagonisti.

Gli architetti scelti ci sembrano emblematici di altrettante maniere di porsi di fronte ai contesti coloniali; nelle loro opere sono immagazzinati molti dati ancora da valutare: la comprensione dell'ambiente e dell'architettura del luogo, l'individuazione delle necessità funzionali o d'ordine simbolico da soddisfare, le modalità pratiche e le forme linguistiche con le quali intendevano raggiungere questi obiettivi. Le differenze visibili nelle architetture coloniali, rappresentano bene le profonde divergenze e le spaccature che si ebbero nella cultura architettonica italiana dell'epoca.

Brasini ha incarnato l'architetto classicista che ha importato dalla madrepatria un linguaggio ispirato alla tradizione monumentale del barocco romano, triapiantandolo, senza alcuna mediazione, nella colonia libica. Lo sforzo maggiore di adeguamento ai luoghi della Tripolitania in cui ebbe a lavorare consistette nell'adozione dello stile «moresco» ancora di derivazione eclettica.

Gli architetti Alpagò Novello, Cabiati e Ferrazza, gravitanti nell'orbita del «Novecento» milanese, etichetta che raggruppava una pluralità di esperienze anche molto diverse. Nel vivace clima culturale della città nei primi anni Venti, che ebbe tra gli animatori Muzio, Ponti e altri, essi si allontanarono dall'Eclettismo allora imperante, aspirando a un classicismo rinnovato, ma fondato sulla tradizione, che istituisse regole linguistiche comuni. E tale nuovo ordine doveva essere applicato non solo nell'architettura, ma anche alla forma della città: di qui i forti interessi che i tre architetti ebbero sempre verso la progettazione urbanistica.

Di Fausto è stato un modello insuperabile dell'architetto professionista che, grazie a una notevole preparazione unita a una consumata abilità, era in grado di padroneggiare, e di usare indifferentemente, e in ogni contesto geografici, tutti gli stili: dal «moresco» al «gotico veneziano», dal «rinascimentale» al «novecento», riducendo perfino il linguaggio razionalista¹ a un ulteriore «stile moderno». Al di là della disparità dei risultati formali raggiunti, appare importante, in rapporto al particolare angolo visuale dell'indagine, analizzare in quale misura questi architetti ufficiali siano riusciti a realizzare architetture appropriate ai luoghi.

Armando Brasini

Il capostipite degli architetti italiani coloniali italiani può essere considerato Armando Brasini. Quando nel 1921 fu chiamato in Libia dal governatore della Tripolitania Giuseppe Volpi, l'architetto era una figura emergente del mondo professionale romano.² A Tripoli venne incaricato da Volpi di eseguire il piano regolatore, che avrebbe costituito la base per il suo ambizioso progetto di riqualificazione urbana della capitale della Tripolitania, da attuarsi con una serie di edifici monumentali che dovevano sorgere sul fronte verso il mare. In una sua nota autobiografica Brasini elencava anche gli altri lavori successivi alla redazione del piano regolatore:

Nel 1921, per incarico del Governatore della Tripolitania, il Ministro Volpi, elaborai il piano regolatore di Tripoli, eseguii il Lungomare Volpi e restaurai il castello, dove nel bastione sul mare elevai delle grandiose arcate. Più tardi progettai e costruii la Cassa di Risparmio della Tripolitania, adiacente al castello e costruii il Mausoleo ai Caduti presso le mura di Carlo V, con una grande scalinata che scende fino al mare, progettai, ma non fu realizzato, il Palazzo di Giustizia.³

Il primo lavoro fu la sistemazione della «nuova passeggiata a mare» a levante, ossia il Lungomare Volpi (1922-24), un elemento caratteristico delle città costiere italiane, che si sviluppava dallo sperone orientale del Castello fino alla strada del Belvedere. Dotato di un'ampia carreggiata centrale e con un doppio marciapiede segnato da filari di palme, verso il mare presentava un muro di contenimento con un parapetto in pietra artificiale, nel quale si alternavano zone traforate protette da griglie in ferro e piedistalli sormontati da lampioni. Come si rilevava nella letteratura dell'epoca il Lungomare era stato creato con il duplice obiettivo di risanare la zona in prossimità della spiaggia ma anche per predisporre un'asse sul quale sarebbero sorte le principali architetture della città:

L'opera ha inizio a circa 20 metri dal Castello, a levante, essendo da questo divisa da una rampa gradinata discendente a mare, e, all'altra estremità si collega con l'esistente strada Belvedere dopo aver formato un grande sporgente murario in luogo dell'antico pontile dello Sparto.

Ha una lunghezza di quasi un chm. ed una larghezza di m. 30 con massicciata di m. 20 e marciapiedi laterali di m. 5,00. È delimitato verso il mare da muro di sponda con sovrastante parapetto a giorno in pietra artificiale con interposte inferriate, su disegno dell'architetto Brasini. La passeggiata a mare era prevista dal piano regolatore allo scopo precipuo di risanare quell'ampio tratto di spiaggia; ed anche per ricavarne adatte aree per edifici monumentali.

L'intento è pienamente raggiunto, perché già a tergo della passeggiata sorgono, come altrove ricordato, il teatro Miramare, la nuova sede della Banca d'Italia, il grande albergo municipale, ed altro grande fabbricato per abitazioni è in avanzata costruzione.⁴

Nel restauro del Castello barbaresco (1922-23) destinato a sede degli uffici del Governo, la portata degli interventi di Brasini furono di mole non indifferente e ricevettero molte critiche da parte dei funzionari della Sovrintendenza Archeologica per la scarsa cura filologica.⁵ L'architetto romano ridisegnò tutto il fronte sud-est che prospettava su piazza Castello. Al bastione di San Giorgio e alla piattaforma di Santa Barbara aggiunse un ulteriore piano, nelle cui facciate furono ricavate delle finestre regolari insieme a una piccola loggia in corrispondenza dell'ufficio del Governatore. Lungo il bastione di San Giacomo venne sopraelevato un muraglione coronato da merli e aperto da grandi archi che formava una sorta di quinta con la funzione di ricostituire i rapporti dimensionali originari fra i due speroni. A sud-ovest, sulla rampa che permetteva l'accesso al Castello, dove vi era il vecchio arco d'ingresso, fu realizzato un nuovo portale monumentale. Lungo l'intero perimetro dell'edificio vennero eseguiti lavori di ripristino, fra cui il restauro del portone sul lato nord-ovest. In queste opere Brasini ebbe come referenti linguistici sia i caratteri stilistici dei monumenti barocchi di Malta sia alcuni motivi dell'architettura militare dell'isola risalente all'epoca dei Cavalieri.⁶

L'altra opera importante del periodo, realizzata tra il 1923 e il 1925, era il Monumento ai Caduti e alla Vittoria,⁷ ubicato a ponente presso le mura di Carlo V, dominante il Lungomare della Vittoria e con una grande scalinata che scendeva fino al mare. L'edificio era costruito su un'altura all'interno della città araba, nella zona che corrispondeva all'acropoli dell'antico nucleo urbano fenicio. Si trattava di un tempio a pianta circolare situato su un podio gradinato, con otto contrafforti e coperto da una cupola emisferica. In una prima versione Brasini aveva posto a copertura del monumento un tronco di cono, come nel suo progetto presentato nel 1921 al concorso per l'Ossario ai Caduti nel cimitero del Verano a Roma.

Le matrici architettoniche del monumento erano a rintracciarsi nei *martyrion* paleocristiani e nei templi bizantini a pianta centrale. Questo secondo riferimento era stato probabilmente ispirato alle intenzioni programmatiche del governatore Volpi che nelle nuove architetture di Tripoli voleva fondere i caratteri dell'Occidente con quelli dell'Oriente. Comunque in una descrizione dell'epoca era stato avvertito il timido tentativo di Brasini di conciliare le forme derivate dal linguaggio della classicità romana con una non bene definita «esigenza» dell'architettura del luogo:

Il monumento eretto sul piazzale già Bu Laghi, oggi della Vittoria, di fronte al mare - è sorto per volere di S. E. il governatore e degli italiani di Tripoli - che hanno, con pubblica sottoscrizione, sostenuta la maggior parte delle spese relative.

L'architetto Brasini, chiamato ad attuare il progetto dell'opera, ideò una costruzione che, dal punto di vista etnico-storico, concilia, mediante soluzione opportuna, l'esigenza dell'architettura locale con l'applicazione della linea classica romana.

Sopra un'ampia gradinata circolare sta un grande tamburo a pianta rotonda, rinforzato esternamente da otto pilastri contrafforti, sorreggenti leonesse in bronzo. Il tamburo, molto sobriamente decorato da un fregio a mosaico con raffigurazioni muliebri ai lati dei due medaglioni recanti i nomi gloriosi delle medaglie d'oro immolatesi sui campi della Tripolitania a rappresentare l'eterna giovinezza dei caduti, termina con un proporzionato cornicione nel cui fregio, festoni e bucrani, figurazioni di forza ed abbondanza, si alternano in bella armonia sotto le mensole della cornice.

La copertura del monumento è formata da una cupola a volta, la cui caratteristica è data dalla sagoma di curva ideale senza centro, che conferisce molto favorevolmente a dare il senso euritmico con tutta la massa della costruzione.

La gradinata viene a tratti interrotta nel suo sviluppo lineare da elementi decorativi in pietra, che quali appendici dei contrafforti si attaccano alle basi di questi, e si protergono attraverso la gradinata seguendone la pendenza. A ciascuna di queste appendici e ai piedi di esse due colonnine in pietra raccordate da catene completano graziosamente l'elemento decorativo dei rafforti.

L'interno del Monumento costituisce un suggestivo ambiente degno del suo alto significato.

Nel centro del pavimento alla romana, fatto con mattoni applicati a spina di pesce, e contorni di pietra artificiale, sta l'ara votiva in bronzo, bella opera d'arte, mentre faci pure in bronzo appese nelle pareti gettano riflessi sulle miriadi di pietruzze dei mosaici che decorano i fondi stellati dei cassettoni e la porta centrale liscia della cupola.

In fondo, dal lato opposto, circondata da una balaustrata a transenna romana, si ha, per mezzo di una scala a sbalzo, l'accesso alla sottostante Cripta.

Mistica, semplicemente decorata, ed illuminata perennemente da lampade votive. In essa sono tre sarcofagi con le ossa dei morti raccolti sui campi della guerra - mentre in loculi incassati nel pavimento o in piccole urne con mensole, sono le Salme gloriose di dieci delle diciannove medaglie d'oro.⁸

Dal 1932 Brasini si dedicava alla progettazione della nuova sede della Cassa di Risparmio della Tripolitania⁹ che fu costruita sul Lungomare Principe di Piemonte, in un'area di fronte al Castello, e inaugurata nell'ottobre 1935. L'edificio sorgeva su una gradinata sulla quale si apriva un portico di marmo venato di Carrara ed era sviluppato su tre livelli. Il seminterrato ospitava le cassette di sicurezza; nel piano rialzato vi era il salone centrale per il pubblico insieme agli uffici; da qui uno scalone d'onore portava al primo piano dove si trovavano le sale di rappresentanza e gli uffici del Direttore e del Presidente. Le facciate esterne erano rivestite con una cortina di mattoni, mentre i riquadri delle finestre e le cornici erano realizzate in travertino romano e peperino di Viterbo. La parte più ricca di decorazioni era quella del salone: lungo i suoi lati vi erano colonne in cipollino e in marmi apuani con le basi e i capitelli di bronzo; nelle pareti in mattoni erano inseriti pannelli con intarsi di marmi policromi. Di marmo era anche il pavimento e la fontana collocata al centro, mentre il soffitto era coperto da una cupola con vetrate decorate. La sagoma bicolore della Cassa di Risparmio per l'uso dei marmi bianchi e per rivestimento in mattoni era visibile a chi veniva dal mare e il suo aspetto rimandava immediatamente all'architettura orientale e in particolare ai modelli bizantini, come si poteva notare nelle cupole che coronavano le due torri angolari, ma nei paramenti murari della facciata vi erano anche riferimenti diretti all'architettura romana.

Del periodo libico di Brasini restavano alcuni progetti che non ebbero esecuzione, come il colossale e scenografico Palazzo di Giustizia, la cui prima versione risaliva al 1921, l'Arco dei Fileni nella Sirte, di cui esistono cinque diversi progetti del 1934, che fu in seguito costruito da Di Fausto, e la cattedrale di Tripoli.

Oltre all'attività in Libia, Brasini negli anni 1924-25 fu in Albania dove ebbe modo di studiare il piano regolatore di Tirana, che però nel 1939 venne affidato in via definitiva a G. Bosio, e di Durazzo. Inoltre per la nuova capitale Tirana progettò il Palazzo Reale.

Nel 1930, su incarico di P. Lanza di Scalea, Brasini progettò il padiglione italiano per l'Esposizione Internazionale Coloniale di Parigi del 1931, che era la ricostruzione in scala ridotta della Basilica di Settimio Severo a Leptis Magna, dotato di un ingresso monumentale e una grandiosa fontana. L'edificio suscitò numerose polemiche e venne attaccato dai giovani architetti razionalisti. Nel 1939 l'architetto romano fu nominato presidente della Consulta Centrale dell'Edilizia e Urbanistica presso il Ministero dell'Africa Italiana e si dedicò ai progetti per il piano regolatore e per la cattedrale di Addis Abeba.

Brasini si pose il problema dell'ambientazione in modo relativo, perché era interessato essenzialmente a conferire un carattere monumentale alle nuove architetture di Tripoli, che poteva essere ottenuto solo con il riferimento diretto alla tradizione classica romana. I richiami obbligati all'Oriente erano vaghi e ottenuti con il riferimento all'architettura bizantina oppure con l'adozione di stilemi moreschi di derivazione eclettica. La sua figura di architetto coloniale, per i giovani razionalisti, assunse valenze negative, come testimonia il giudizio di Rava sul suo Padiglione parigino del 1931, mentre si reputava il suo linguaggio ampiamente superato.

Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza

Lo studio milanese di Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza¹⁰ fu molto attivo nella colonia libica tra la fine degli anni Venti e la prima metà del decennio successivo. I tre professionisti avevano avuto un percorso comune¹¹ perché erano stati compagni di compagni di corso al Politecnico di Milano e si erano diplomati nello stesso periodo. Alpago Novello e Cabiati per primi avevano costituito a Milano uno studio associato al quale, nel 1919, si unirà Ferrazza; quest'ultimo si staccò dalla struttura nel 1935 per trasferirsi in Eritrea dove continuerà la sua carriera professionale.¹²

I primi lavori in Libia furono affidati allo studio nel 1928 grazie a un ufficiale del Governo della Cirenaica, amico di Cabiati e Ferrazza: si trattava della nuova residenza del Governatore (1928-34) e della cattedrale (1928-34) a Bengasi; a essi seguiranno i due piani regolatori generali di Tripoli (1930-36) e di Bengasi (1930-36). Le altre importanti realizzazioni saranno i quartieri I.N.C.I.S. a Bengasi (1930-1932) e a Tripoli (1931-34), la Cassa di Risparmio della Cirenaica a Bengasi (1931-34) e il Banco di Roma a Tripoli (1932-34).

Quando gli architetti cominciarono a operare in Libia, le loro figure erano state inquadrare dalla critica dell'epoca¹³ nel dibattito italiano e fatti rientrare nel Novecento milanese. L'ambito culturale di appartenenza restava perciò quello dei "neoclassici", che nella logica di contrapposizione dei blocchi, cara alla letteratura dell'epoca, rappresentava un'alternativa alla ricerca coeva dei giovani razionalisti del Gruppo 7. Ma la storiografia architettonica odierna ha rivisto queste categorie assolute dell'avanguardia e del ritorno all'ordine, agevolando la comprensione delle poetiche delle singole personalità, più complesse e articolate di quanto la classificazione della critica ne facesse intuire. Nella prima presentazione dei lavori libici dei tre architetti, Ferdinando Reggiori, che aveva collaborato con Alpago Novello ad alcuni studi urbanistici per Milano, ritrovava nei loro interventi nella colonia tre criteri fondamentali: la cesura con la tradizione dell'Eclettismo, escludendo il ricorso allo stile «moresco», la debita considerazione dei dati climatici del territorio nel quale si costruisce, e infine l'ispirazione all'edilizia spontanea del Mediterraneo, come quella visibile sulle coste dell'Italia meridionale, che in quanto «classica» e «ragionata» era vista come un'espressione pura del carattere dell'architettura nazionale:

Tre architetti, operanti nell'ambiente milanese della più franca e sana modernità hanno avuto la ventura di poter dare larghi piani e gettare molte fondamenta di una recente edilizia coloniale; specialmente a Bengasi, dove hanno già molto predisposto, partendo, addirittura, dal piano regolatore; ma anche a Tripoli, che, di loro, sta per realizzare un interessante gruppo di costruzioni. Il criterio fondamentale laggiù seguito dai tre, è sorto da un siffatto ragionare: siamo in terra africana, cioè in mezzo agli Arabi e nella cornice dei loro usi, gusti ed abitudini; siamo in un clima e cielo specialissimi. Codesta terra viene occupata da un popolo europeo, la cui tradizione artistica è di una ricchezza eccezionale. Dobbiamo costruire quartieri nuovi e portarvi anche bisogni nuovi e nostri, soprattutto pratici, salutari, fattivi. Costruire in «moresco», color locale, no. Bisogna partire da una visione di più ragionata convenienza, soprattutto nei riguardi delle condizioni climatiche, ma senza rinnegare noi stessi. Se noi limitiamo l'ordito di queste nostre fabbriche al puro indispensabile, e tuttavia lo marchiamo con un segno, un commento appena, di buona e provata architettura, che dica ben chiaro donde l'idea e la ragion d'essere e la padronanza sono venute; con quel tanto che dell'architettura più giusta e recente si è imposto proprio nel nostro paese; se insomma, noi facciamo dell'architettura soprattutto «mediterranea», fondamentalmente classica e ragionata, siamo sicuri di entrare nel segno. Proprio, in sostanza, nient'altro che edilizia «mediterranea», quale si va facendo da secoli nel mezzogiorno solatio d'Italia, - badate bene senza l'intervento di alcun architetto, - da Capri alle Puglie, e quale si è estesa perfino, molto alla buona, nelle isole del classico mare: ecco come potrà essere il volto della quarta sponda.¹⁴

A giudicare dall'interpretazione di Reggiori, l'approccio dei tre architetti milanesi al contesto libico non appariva molto dissimile da quello dei giovani razionalisti come Rava, Piccinato o Pellegrini. Ma il rifiuto di quello stile fittizio che era il «moresco», l'attenzione per il clima, in cui si operava e il costante riferimento all'architettura mediterranea erano intenti programmatici che si riscontravano anche nelle "filosofie" progettuali di altri architetti coloniali. L'opera di Alpagò Novello, Cabiati e Ferrazza si differenzierà da quella dei razionalisti per le modalità linguistiche. La loro militanza nel Novecento milanese determinerà l'opzione linguistica che, nelle architetture libiche, sarà in favore di un classicismo moderno di impronta romana, anche se in futuro i singoli membri del gruppo opereranno scelte diverse.¹⁵ E il linguaggio architettonico è visto come un preciso segno dell'identità della nazione colonizzatrice da apporre ai territori conquistati. All'interno di questa concezione non eccessivamente vincolante, per ognuno dei componenti, vi sarà lo spazio che consentirà di recuperare l'architettura locale e quella del periodo ottomano, attraverso la rielaborazione formale di frammenti significativi. Scrive F. Zanella, a proposito delle opere libiche dello studio: «[...] l'elemento caratterizzante le architetture libiche è quello della rilettura da parte di Alpagò Novello e di Cabiati delle architetture locali e della tradizione romana. Ferrazza sceglie invece una strada differente - come dimostrano il mercato di Barce e i piani per i villaggi libici -, più vicina al rigorismo razionalista. L'interesse archeologico per l'arte romana manifestato da Alpagò Novello e Cabiati appartiene alla cultura storicista ed è distante dalle elaborazioni idealistiche sulla tipologia abitativa romana (Rava). Alla scelta dell'architettura "minore" delle abitazioni arabe Alpagò Novello contrappone una ripresa dell'architettura ottomana ignorata solitamente perché architettura "coloniale", ripresa che non è limitata a determinate tipologie, ma che è applicata indifferentemente agli edifici pubblici e alle abitazioni dell'I.N.C.I.S. Si deve tuttavia precisare che il tipo di ripresa del modello ottomano non è formale e al contempo funzionale (Rava e Piccinato), ma [...] quella che interessa è la memoria del dettaglio e non la concezione spaziale come avviene, per esempio, nei progetti di Le Corbusier».¹⁶

Tra le opere più note dello studio era la residenza del Governatorato della Cirenaica¹⁷ a Bengasi, iniziata nel 1928 e conclusa nel 1934. Il palazzo precedente, in stile neomoresco, sorgeva tra Corso Italia e il porto vecchio con il prospetto principale sul lungomare che, dopo la demolizione, nella nuova residenza venne invertito sulla più importante arteria della città. L'edificio era a due piani concluso da un basso attico sviluppato nella parte centrale del prospetto. La pianta era molto semplice e funzionale. Al piano terreno spiccava il sontuoso ambiente del vestibolo dal quale si accedeva allo scalone d'onore, mentre nel piano superiore erano ricavati i saloni di rappresentanza, l'appartamento del Governatore e gli alloggi dei funzionari

La facciata principale nell'impostazione generale era la rivisitazione di un palazzo neoclassico, attraverso la poetica del Novecento milanese: al piano terreno si notava un «maschio portico» rivestito in pietra con cinque arcate a tutto sesto lievemente arretrate rispetto ai due corpi laterali. Il primo piano era trattato a intonaco con quattro ampie finestre e un balcone nella zona centrale e quattro strette finestre nei due corpi laterali avanzati. Il piano attico era caratterizzato da un motivo decorativo a greca. A sinistra del prospetto si innalzava un massiccio torrione, che rievocava l'immagine di un minareto, alleggerito alla sommità da una loggia sviluppata sui quattro lati dalla quale sveltava una snella torretta.

I materiali utilizzati erano di pregio come la pietra rossa di Borgo Verezzi visibile negli stipiti delle finestre, nei cornicioni e nelle mensole di coronamento del torrione. Le pareti erano trattate ad intonaco liscio come anche il motivo decorativo a greca dell'attico; l'intonaco della torretta e del soffitto del portico erano invece a stucco di polvere di marmo. Anche nell'interno furono usati materiali simili. Il portico, dove non compariva la pietra, era rivestito con piastrelle policrome a rilievo secondo l'uso arabo. Le pareti del vestibolo e del vano dello scalone erano rivestite con marmi di vario colore, in prevalenza il cipollino d'Italia; in altri ambienti erano stati usati il giallo di Siena, il bianco statuario venato, il verde Tinos, il Reppen ed il nero del Belgio.

Ferdinando Reggiori descriveva il palazzo come un'opera fondamentale degli architetti milanesi, mettendone in luce il carattere prettamente italiano. La torre del palazzo non venne però vista come un riferimento ai minareti locali, né come a un elemento di una struttura militare, ma solo come un segnale per individuare la sede del Governatore. I riferimenti all'architettura locale, a suo parere, erano marginali e visibili soprattutto nell'uso di materiali preziosi negli interni dell'edificio:

Dopo la Cattedrale, la palma spetta al Palazzo del Governatore. La residenza del primo Magistrato era già compresa tra il Corso Italia ed il Viale della Vittoria, due arterie parallele; ed anzi aveva già sulla seconda la sua facciata principale in perfetta e pedante architettura moresca [...]; a cura di Alpagò, Cabiati e Ferrazza fu ingrandito verso il Corso Italia, con l'aggiunta di un corpo frontale, se Dio vuole, d'aspetto più sincero e nostrano, pur temperato con quel tanto di «africano» che bastasse a farne un'opera soprattutto ambientata e ragionata; poche cose, ma quel poco che assieme alla torre (non minareto, intendiamoci, né apprestamento militare) facesse bene intendere trattarsi della residenza governatoriale [...]. Dentro, nell'atrio terreno e su per le scale, è stata invece profusa una maggiore ricchezza, soprattutto di materiali, marmi preziosi e mosaici; il che rientra, sotto ogni aspetto, nelle tradizioni locali [...].¹⁸

Nell'articolo redazionale comparso nel 1931 su «Architettura e Arti Decorative» invece si metteva in rilievo come l'orizzontalità delle masse del palazzo e lo slancio verticale della torre si dovevano ricollegare alle forme delle moschee locali, mentre le sobrie decorazioni che risaltavano sulle lisce e bianche pareti tradivano la derivazione classica e italiana:

Gli arch. Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza hanno costruito il Palazzo del Governo a Bengasi, opera veramente singolare, nella quale gli autori hanno saputo fondere in felice unità vari gradi di sensibilità architettonica. Gli andamenti volumetrici risentono infatti dell'ambiente arabo collo stendersi orizzontale del corpo di fabbrica del palazzo e con la nuda verticalità del torrione, forme famigliari alle moschee del luogo; i sobri elementi decorativi, delicati sulle candide e piane pareti, fanno in pari tempo risentire l'origine italiana e classica dell'edificio ed il tutto è legato da un'ispirazione d'insieme piana e levigata che conferisce all'edificio un'impronta di fresca modernità. Particolare finezza e leggiadria sono in ogni dettaglio, nell'esilità di modanatura delle cornici di coronamento dell'edificio e nelle sagome delle mostre di finestra, nell'elemento terminale del torrione, nella lunga e sottile massa del piano attico, la cui fronte rabescata, con tenue risalto di greca a breve risalto sul fondo pieno, conferisce singolare armonia e serietà a tutta al fronte della costruzione.¹⁹

L'altra opera di rilievo degli architetti milanesi era il quartiere I.N.C.I.S.²⁰ di Tripoli, costruito tra il 1931 e il 1934, e questa realizzazione appariva ancora più interessante perché fu chiamato a collaborare Luigi Piccinato. La Direzione dell'I.N.C.I.S., derogando alla norma di ricorrere al proprio Ufficio Tecnico, aveva affidato l'incarico a professionisti già noti per la loro attività in Tripolitania e Cirenaica e per questo motivo il progetto fu sostenuto dal Governo della Colonia.

Il quartiere era ubicato in una zona centrale della città contigua all'oasi, che era stata vincolata dal nuovo Piano Regolatore, dietro il parco della residenza del Governatore e di fianco al quartiere di villini della Cooperativa "Italia". Il lotto di forma trapezoidale era delimitato da tre strade, Sciarà ben Ascìur, via Virgilio, via Cesare e dalla linea ferroviaria per Tagiura. Era composto da undici edifici e aveva un impianto che si discostava da quello della "città-giardino", tipico dei nuovi quartieri di Tripoli, ossia formato da piccole case a una o due piani che, insieme alle strade della lottizzazione, determinavano spazi verdi scarsi e frammentati. Nel caso specifico, le abitazioni, a due e tre piani, erano distribuite lungo il perimetro del lotto, lasciando nella parte centrale una vasta area con i palmizi esistenti conservati; qui erano ricavati campi da gioco e un piccolo giardino per ciascuna unità abitativa. Il quartiere nel complesso comprendeva 36 appartamenti di due vani utili, oltre alla cucina, al bagno e all'anticamera; 168 di tre vani; 60 di quattro vani e 48 di cinque vani. Gli alloggi erano dotati anche di un terrazzo coperto che fungeva da soggiorno, mentre alcuni servizi domestici erano dislocati sul terrazzo di copertura. Inoltre nel quartiere vi erano due portinerie e sulla via principale si affacciavano dieci negozi che dovevano servire per i residenti, poiché la zona era scarsamente popolata.

L'architettura del quartiere I.N.C.I.S. era contraddistinta da una grande sobrietà compositiva e dall'assenza di decorazioni; la sua "intonazione" all'ambiente era ottenuta solamente attraverso l'accostamento di volumi semplici e l'adozione di pareti lisce e di tetti piani, senza alcun ricorso a

motivi del repertorio tradizionale del luogo. La costruzione degli alloggi era in muratura di pietra locale, con i solai misti in cemento armato e laterizi e sotto i terrazzi vi era un'intercapedine per l'isolamento termico. Alcuni dettagli, come il motivo dell'ingresso principale e i contorni delle porte erano realizzati in pietra di Azizia, mentre le altre superfici erano rifinite a intonaco naturale o colorato con "Silexore".

La terza opera realizzata dallo studio, che la critica dell'epoca ritenne tra le migliori dell'architettura coloniale italiana, era la nuova sede della Cassa di Risparmio della Cirenaica²¹ a Bengasi in via Roma. L'istituto bancario affidò l'incarico agli architetti milanesi nel 1931; l'anno seguente fu presentato il progetto definitivo e nel 1934 la costruzione venne completata. All'inizio l'area prevista per la nuova sede era in Piazza del Re, vicino al lungomare, ma la Direzione per vari motivi scartò questo luogo, scegliendo un isolato libero tra via Roma, via San Francesco, via Milano e una strada privata. Sebbene in posizione periferica rispetto al centro di Bengasi, via Roma era comunque un asse viario importante, tracciato attraverso il cimitero di Sidi el Sciabbi per unire Piazza del Re e i quartieri italiani alla città araba. Nel primo progetto l'edificio doveva ospitare anche la Camera di Commercio e il Circolo dei Commercianti, che però trovarono sistemazione in una sede autonoma; di conseguenza il volume venne ridotto eliminando l'ultimo piano, ma la distribuzione non subì modifiche di rilievo. Il palazzo fu costruito in cemento armato e pietra tenera locale su tre piani con un seminterrato. In un articolo del 1935, uscito su «Rassegna di Architettura», si ponevano in risalto l'impostazione cubica della Cassa di Risparmio, che si accordava alle masse elementari delle architetture libiche, e l'uso dell'intonaco dipinto di bianco, con alcune zone colorate, come la parte centrale dell'ultimo piano dell'edificio, alla maniera dei portali delle abitazioni locali, i cui colori squillanti spiccavano contro il candore abbagliante delle facciate. Ma, al di là di questi labili riferimenti all'architettura libica, si puntualizzava soprattutto l'aspetto classico della Cassa di Risparmio, nel pieno rispetto della tradizione italiana:

Il volume nettamente prismatico del palazzo si conviene in modo speciale all'ambiente libico dove dominano le masse cubiche. L'intonaco bianco, con una nota centrale di colore, corrisponde all'uso locale di far risaltare con colori vivaci il portale delle case sul candore dei muri. Aggiungono poi al palazzina maggiore importanza e nobiltà le forme architettoniche ispirate alla classicità italiana. In questo gli architetti sono rimasti fedeli ai principi seguiti per altri edifici che la Rassegna ha già pubblicati (la palazzina del Governatore e la Cattedrale): d'altronde è a questi fabbricati come pure al nuovo teatro (arch. Piccinato) e alla loro spontanea influenza sulla recente edilizia bengasina che si deve l'aspetto di maggiore schiettezza e nobiltà che l'accademico francese Louis Bertrand constatava nella sua visita, nella primavera 1934, in confronto non solo di Tripoli ma anche delle città dell'Africa francese del nord, nelle quali egli deplorava il persistere della strana tendenza di rivestire edifici europei con forme folcloristiche e pseudo moresche.²²

L'edificio era a tre piani; nel seminterrato vi erano una sala per il pubblico, il Tesoro della Banca, le cassette di sicurezza e l'archivio; qui vi inoltre erano sistemate la caffetteria del Circolo, una sala da biliardo e alcune salette da gioco. In questo livello erano localizzati anche tutti gli impianti tecnici. Al pianterreno si trovava il salone con gli sportelli per il pubblico, al quale si accedeva da un atrio e un piccolo vestibolo, con l'ingresso in asse con il colonnato centrale del portico. Il salone, illuminato da una cavedio di uguali dimensioni, era circondato dagli uffici e ai suoi lati vi erano due ali, che prospettavano su via San Francesco e sulla strada privata, dove erano sistemati alcuni servizi: nella prima, a sinistra della facciata, vi era il Circolo con un bar all'angolo di via Roma comunicante con la banca; nella seconda, a destra, vi erano due negozi, un garage e la sede dell'Automobile Club. Al primo piano, nella zona centrale che affacciava su via Roma, vi era la sala del Consiglio, con gli uffici del presidente su via San Francesco e alcuni appartamenti sulla strada privata. La stessa disposizione era ripetuta al secondo piano, che però era destinato esclusivamente ad alloggi.

La facciata su via Roma presentava una tripartizione, con un alto portico al piano terreno, che continuava quello dei palazzi adiacenti, composto da tre arcate a tutto sesto ai due lati e da sei colonne doriche con trabeazione nella zona centrale. Il primo piano era rivestito in travertino e il secondo era intonacato; le finestre, con un forte sviluppo verticale erano riquadrate in pietra. La

facciata su via San Francesco aveva un uguale rivestimento lapideo per tutta l'altezza del portico per creare un senso di uniformità.

Nel disegno degli interni e nell'arredamento, era visibile la grande cura messa dagli architetti milanesi secondo quel gusto Novecento di cui erano tra i migliori rappresentanti. Nel salone degli sportelli le parti architettoniche erano in marmo di Carrara con i rivestimenti in cipollino. Per il pavimento erano stati usati due tipi di bardiglio, uno più chiaro e uno più scuro, mentre le pareti e i soffitti erano a intonaco dipinto di bianco. Gli armadi, i banconi e le porte erano stati realizzati in radica e in noce. L'effetto generale, come nell'esterno dell'edificio, appariva di grande sobrietà, essendo il risultato di una sapiente distillazione del linguaggio classico in una chiave moderna.

Florestano Di Fausto

Florestano Di Fausto²³ è stato il più importante architetto coloniale del Regime fascista. Egli ebbe occasioni progettuali uniche che lo portarono a realizzare un grande numero di edifici prima nel Dodecaneso e poi in Libia. Nel confrontarsi con i diversi luoghi nei quali si trovò a operare, avvertì costantemente la necessità di istituire un rapporto con essi, tanto da affermare, in uno scritto autobiografico del 1937, nel quale peraltro dichiarava la propria appartenenza all'ambito architettonico del Mediterraneo, di essere entrato sempre in contatto con il *genius loci*: «Non una pietra è stata da me posta senza che io prima mi sia riempito dello spirito del luogo sì da farlo mio». ²⁴ Ricordando i vari contesti dove aveva realizzato le sue architetture, e per soddisfare le complesse richieste che venivano da questi, ogni volta egli si era sforzato di ricollegarsi «alla leggenda, al mito ed alla storia del luogo, concedendo così un tanto alla libera interpretazione della tradizione e un tanto alla nuova visione dell'architettura anche più recente». ²⁵

Come risulta evidente dallo scritto, le sue scelte formali, furono il frutto di un bilanciamento tra la tradizione e l'architettura moderna, che condusse a una vera e propria prassi della mediazione dei linguaggi. La sua capacità di evocatore delle più varie epoche architettoniche era già stata rilevata nel 1932 da Michele Biancale nella prima monografia dedicata a Di Fausto:

Chi ha visto l'ingresso del Porto delle Galere a Rodi, il Palazzo del governo, la Chiesa, il Mercato nuovo, la Casa del fascio, il Circolo Italia e poi il Palazzo delle poste, la Caserma Regina, il Palazzo di giustizia, [...] sa come il Di Fausto abbia, senza aver creati quei solenni compromessi stilistici di cui è così ricca l'esemplificazione architettonica attuale, nostalgicamente rivissuta la vita ellenica, orientale, gotica, dei cavalieri, in una suprema osmosi che ad altri sarà vietata nei limiti consentiti a questo architetto. ²⁶

Di Fausto insomma era un architetto che si muoveva in un territorio di confine tra le estreme propaggini dell'Eclettismo e i nuovi linguaggi dell'architettura. Egli aveva comunque una solida formazione avvenuta nell'alveo della tradizione ed era munito di strumenti progettuali estremamente sofisticati che seppe adoperare con grande disinvoltura, adattandoli a tutte le situazioni. Nello stesso tempo era al corrente delle ultime tendenze dell'architettura, che trovarono echi in alcune sue architetture. Riferendosi all'uso degli stili storici nelle opere realizzate da Di Fausto a Rodi, G. Miano osserva: «Lungo la riva occidentale del porto del Mandracchio, ribattezzata Foro italico, sfilano in parata le sue principali architetture, nella redazione dei cui progetti il Di Fausto si adattò, accortamente, a varie circostanze, manipolando sparsi stilemi e facendo incursioni in epoche e civiltà artistiche diverse, talvolta estranee alla cultura ed alla tradizione rodiese, talvolta affini, compiendo ibridazioni di stili più o meno clandestine. Le sue opere a Rodi sembrano mimare, in modi accorti e talvolta persuasivi, movenze bizantine e veneziane, o sottolineare cifre legate allo stile "cavalleresco rodio", al Cinquecento romano, o riecheggiare suggestioni ottomane o semplicemente locali o esaltare motivi emblematici di un Levante rivisitato. Tale eclettismo ben si confaceva alla composita situazione ambientale e si adattava alle direttive della azione diplomatica inaugurata dal governatore Lago in favore della pacifica e proficua coesistenza fra le diverse comunità etniche e confessionali del luogo». ²⁷

A Rodi Di Fausto costruì molte opere,²⁸ ma quella più nota è il Palazzo del Governo.²⁹ Nel 1925 l'architetto ebbe dal governatore Mario Lago l'incarico di progettare l'edificio, da costruire in un'area sul lungomare tra l'imbocco del Mandracchio e la scogliera della Sanità, poi denominata Punta di Posillipo, confinante con la banchina. Il palazzo, che venne ultimato alla fine del 1926, aveva una pianta rettangolare ed era composto da volumi di varie dimensioni raccordati da un portico continuo che si svolgeva lungo l'intero perimetro. Per ogni prospetto era stato adottato un linguaggio diverso: quello rivolto verso la città presentava una impronta stilistica cavalleresca, l'altro aperto sul mare era in gotico veneziano, completava il quadro una numerosa serie di ornamenti di derivazione bizantina.

Il fronte occidentale sul Foro Littorio iniziava a sud da un quadriportico, dove vi era la piazzetta della Bandiera, con un'ampia arcata centrale di forma ellittica tra due archi minori cuspidati. Accostato a esso vi era un corpo arretrato accessibile da una scala esterna. Entrambi gli elementi erano intonacati e dipinti di bianco con profili in cotto policromo. La parte più alta, a due livelli, piani e con un mezzanino, aveva al piano terreno un portico a tre archi Tudor su bassi e massicci pilastri; il piano superiore era caratterizzato da trifore con archi a sesto acuto sovrastati da rosoni traforati con un coronamento costituito da una merlatura trilobata. Il tratto adiacente, basso e sviluppato in senso longitudinale, presentava lo stesso rivestimento in pietra e sulla sua facciata si alternavano bifore e finestre a cuspide. La facciata settentrionale era arricchita da elementi decorativi e cornici: nel piano superiore, che aveva una balconata su mensole, vi era una bifora centrale affiancata da finestre; esso era concluso da un frontone mistilineo con un'apertura a traforo inquadrata da merli, che richiamavano quelli del Palazzo Ducale di Venezia.

Il fronte orientale prima dell'ampliamento della banchina si affacciava direttamente sul mare, seguendo il modello del Palazzo Ducale di Venezia di cui era evidente la citazione del paramento; esso infatti era rivestito da mattoni di due colori disposti a losanghe. Il corpo più basso aveva una terrazza sopra il portico che si sviluppava lungo tutto il fronte sul mare; e la sua facciata era scandita da finestre a cuspide con patere nella zona superiore. Nel volume di maggiore altezza erano visibili trifore sormontate da occhi quadrilobati, un balconcino angolare e gli stessi merli presenti sulla facciata opposta. Una loggia collegava quest'ultimo corpo alla facciata meridionale rivolta verso il quadriportico, che aveva un avancorpo con loggetta centrale e la sommità decorata da merli traforati e pinnacoli, come nell'esempio veneziano. Nell'interno dell'edificio erano ospitati gli uffici governativi, i locali d'archivio, l'Ufficio Turismo e Propaganda, il Gabinetto del Governatore; nel corpo più elevato era ricavato un ampio salone di rappresentanza, che comprendeva due piani.

Sul Palazzo del Governo R. Bossaglia scrive: «Di tutte le opere architettoniche progettate da Di Fausto a Rodi, la più vistosa e fantasiosa è il Palazzo del Governo: proprio, per assurdo, in quanto subì in corso d'opera modifiche e riassetamenti. Si vuol dire cioè che Di Fausto era spinto da una fantasia vivace e poetica attraverso la quale plasmava motivi eterogenei; qualche volta, come in questo caso, la memoria del Palazzo Ducale di Venezia, spinta da un lato verso goticismi espliciti, dall'altro verso preziosi arabeschi o puliti geometrismi, è una rievocazione eclettica che, nell'armonia dell'immagine complessiva, accetta persino interpolazioni o modifiche all'idea primigenia. [...] a Rodi la teatralità del Palazzo del Governo, questa specie di fondale per opera lirica, asseconda un'idea di sogno che sembra pertinente con il luogo, sposando il gusto dell'orientalesimo al gusto della rievocazione medioevale [...]».³⁰

Tra le opere più riuscite del periodo libico di Di Fausto è da annoverare il complesso polifunzionale di Uaddan a Tripoli, sul Lungomare Volpi, una struttura che ospitava un albergo, un teatro e un casinò, nella quale l'architetto mostrava «la sua abituale libertà stilistica che permette di mediare senza traumi tra modernismo “Novecento”, impostazione classicista *beaux-arts* e *arabesque*».³¹ Per illustrare la complessità spaziale, l'articolazione dei volumi e la ricchezza dei materiali adoperati, è indicativa la cronaca del 1935, quando i Principi di Piemonte, in occasione della loro visita a Tripoli, partecipano all'inaugurazione del complesso di Uaddan:

Entrati nel vestibolo rotondo aperto sul cielo e al cui centro si svolge copioso gioco d'acqua in una grande vasca bianca di marmo di Carrara, deliziosamente inquadrato nell'insieme dei magnifici pilastri in travertino e degli artistici

mosaici che adornano il pavimento. Compiuto mezzo giro intorno alla bella fontana, gli Augusti visitatori salgono, attraverso l'ampio scalone centrale, all'armonioso vestibolo esagonale che disimpegna il teatro, il grande ristorante, la sala da gioco e l'albergo.

Il delicato e originale gioco di colori ottenuto nella sala del teatro dall'applicazione di legni, di metalli e di stoffe pregiate si offre quindi all'ammirazione di Principi e delle personalità che li accompagnano. Passati poi nella attigua *hall*, essi salgono ai piani superiori dell'albergo, soffermandosi ad esaminare attentamente una delle camere-tipo, esprimendo il loro compiacimento per il signorile e sobrio arredamento. Ridiscesi nella *hall* i Principi passano nella grande galleria che disimpegna il salone da gioco. In questo essi ammirano lo squisito carattere architettonico ed il gioco delle luci diffuse dal soffitto.

Successivamente essi si soffermano nel grande bellissimo salone del ristorante, dal quale escono nella grande terrazza esterna, dalla quale attraverso l'aereo porticato di marmo verde roja si delinea l'anca del porto e si profila la pittoresca collinetta con le caratteristiche tombe dei Caramanli da un lato, mentre dall'altro scorcia la prospettiva del lungomare, con lo sfondo del Castello lontano, e l'ultimo lembo della città murata.³²

Un'altra opera emblematica di Di Fausto, anche per la valenza propagandistica che il Regime volle dare a una delle sue maggiori realizzazioni in Libia è l'Arco dei Fileni, voluto da Italo Balbo sulla Via Litoranea che attraversava il deserto della Gran Sirte, presso la baia di Ras Lanuf, al confine tra Tripolitania e Cirenaica, inaugurato solennemente il 15 marzo 1937 da Benito Mussolini. Il monumento, realizzato in travertino e dell'altezza di quasi 31 metri, era di forma piramidale con un coronamento a gradini. Sulla sommità del fornice vi erano due statue bronzee dei fratelli cartaginesi Fileni mentre stanno per essere sepolti vivi³³ modellate da Ulderico Conti. Vi erano anche due bassorilievi: uno di Ettore Drei, raffigurante la fondazione dell'Impero, e l'altro di Quirico Ruggeri, che commemorava la costruzione della strada Litoranea. Completavano la decorazione delle scritte in caratteri lapidari romani. A un osservatore dell'epoca l'arco appariva in questa maniera:

Ancorato al terreno con quattro pareti inclinate convergenti verso l'alto, l'arco assume una forma di ciclopico "pilo" che si staglia sul cielo a sfidare gli elementi eversori e tremendi del continente nero [...]. L'arco si presenta dunque come una mole bianco-grigia, dalla formidabile base alle quattro punte della sommità restringente verso il centro, come un tronco di piramide dalla cima mozza.³⁴

Per Di Fausto la sua opera sintetizzava «linee di piramidi con linee di archi trionfali di Roma»,³⁵ ma erano leggibili anche altri motivi locali reinterpretati: esso infatti «[...] parrebbe caratterizzarsi per la forma del fastigio dedotta, con operazione semplificatoria, dalle scalettate sopraelevazioni angolari dei fabbricati di Ghadames. Ma a ben guardare, lo slanciato profilo dell'arco commemorativo dei due legendari fratelli cartaginesi, paragonabile nell'insieme alla sagoma di una colossale, isolata cuspide a gradoni, somiglia più verosimilmente alla ingigantita stilizzazione, di accento pure Déco, di un elemento della merlatura decorativa sommatiale di un'architettura (religiosa o profana) di tradizione araba».³⁶ Questa ispirazione all'architettura del posto non era sfuggita alla stampa che notava:

[...] il formidabile frontone che va gradualmente restringendosi verso la sommità, ed è ricavato da quattro lisci scalini, l'uno all'altro sovrapposti, di stile africano, anzi per essere più precisi di stile punico, famigliare alle costruzioni monumentali del nord Africa.³⁷

Come si può notare la complessa poetica di Di Fausto assommava vari motivi di ispirazione che andavano dalla classicità, fino al recupero di motivi dell'architettura dei luoghi, rielaborati e montati con estrema abilità; scrive C. Cresti a proposito, riferendosi anche agli archi trionfali di A. Limongelli e di C.E. Rava, eretti a Tripoli rispettivamente nel 1928 e nel 1931: «Per quanto Carlo Emilio Rava si sforzasse di teorizzare che i colonizzatori italiani in Libia avevano il compito di realizzare opere capaci di alludere alla continuità dell'impronta razionale e imperiale di Roma, perlomeno gli episodi dei tre archi di trionfo dimostrano invece che le forme di cui si componevano erano sostanzialmente mutate da esempi edilizi e decorativi indigeni. Pur se il disinvolto assemblaggio di disparate "memorie" conduceva a esiti innegabilmente ibridi, le influenze

“stilistiche” che davano identità ai tre archi trionfali appaiono comunque riconoscibili e inequivocabilmente riconducibili a repertori formali dell’Oriente arabo di area mediterranea». ³⁸

La posizione di Di Fausto nel dibattito sull’architettura coloniale resta periferica. Anzi egli viene attaccato dai due fronti contrapposti formati nelle colonie cioè i “neoclassici” e i razionalisti. Critiche negative verranno sia da Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza che da Rava che nel 1938 definirà il suo lavoro una «contaminazione di pittoresco-folcloristico arabo e di ’900» ³⁹ con l’eccezione dell’albergo di Nalut. Di recente il suo linguaggio è in corso di rivalutazione, scrive R. Bossaglia, riferendosi ai suoi lavori nel Dodecaneso: «[...] interprete sottile e sensitivo della semplificazione formale che reagisce sia alle esuberanze liberty sia alle ridondanze eclettiche, e che assumerà nel discorrere corrente il nome di “stile Novecento”. Per questi versi questo stile anticipa il Razionalismo; ma se ne distingue nella volontà di mantenere toni aggraziati e di immedesimarsi con delicata forbitezza nelle tipicità locali». ⁴⁰ Ma, al di là delle raffinate declinazioni, quello di Di Fausto resta in realtà una riproposizione, seppure in chiave aggiornata, di un linguaggio eclettico, fondato sull’abile manipolazione di stili, che all’epoca appariva già ampiamente superato.

¹ Riferendosi a due opere di Di Fausto dei primi anni Trenta, G. Miano scrive: «Con la centrale del latte a Pescara (1932), il Di Fausto sembra convertirsi a un modernismo funzionalista, lasciando da parte le sue predilette manipolazioni eclettiche di stili storici, fin allora cifra della sua produzione. Ancor più spinta, ma non si può dire quanto meditata e partecipata, l’adesione al razionalismo con il progetto e la realizzazione del sanatorio militare di Anzio (1930-33)». G. Miano, s.v. Di Fausto, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, t. 40, p. 2.

² Riportiamo alcuni cenni biografici dell’architetto romano: *Armando Brasini* (Roma, 1879 - ivi, 1965). La sua formazione avviene nel Museo Artistico Industriale di Roma, sotto la guida del suo direttore R. Ojetti. Negli anni 1901-1902 esegue opere plastiche per la chiesa di Santa Teresa a Roma; da questa data fino al 1909 ha un’intensa attività di decoratore di palazzi, ville, e chiese della capitale.

Nel 1912 con Marcello Piacentini vince il primo premio nel concorso per la sistemazione di piazza Navona e costruisce il villino Tabacchi, oggi demolito. Tra il 1913 e il 1916 redige il piano urbanistico per l’ampliamento a nord della città di Roma e nel 1916 progetta la sistemazione dei borghi di San Pietro.

Nel 1917 gli vengono affidati i restauri di Palazzo Chigi, sede del nuovo Ministero delle Colonie; progetta e costruisce la Scuola dell’Aviazione a Taranto; esce il volume di P. Orano *L’Urbe Massima e l’architettura di A. Brasini* che raccoglie alcuni suoi progetti.

Nel 1918 inizia lo studio urbanistico della nuova “Piazza della Vittoria” a Roma che doveva derivare dall’unione di Piazza della Colonna con Piazza Montecitorio e Piazza del Pantheon. Nel 1919 disegna la scenografia e i costumi per il film *Teodora*.

Nel 1922 viene incaricato da Giuseppe Volpi, Governatore della Tripolitania, della redazione del piano regolatore di Tripoli, all’interno del quale, in accordo con il programma edilizio che Volpi ha predisposto per trasformare la sede del governo coloniale, realizza il Lungomare Volpi (1922-24), il restauro del Castello (1922-23) e il monumento ai Caduti e alla Vittoria (1923-25).

Negli anni 1923 è impegnato nel progetto della Basilica del Cuore Immacolato di Maria a Roma. In questo anno disegna le scenografie del film *Quo vadis*, Nel 1924 viene chiamato in Albania per studiare il piano regolatore di Tirana e di Durazzo (1924-25); per Tirana esegue anche il progetto del palazzo reale; nello stesso anno viene nominato direttore artistico per il Monumento a Vittorio Emanuele I a Roma ed è inoltre incaricato della progettazione del padiglione italiano all’Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali di Parigi del 1925.

Nel 1925 viene approvato il progetto esecutivo per la sistemazione della pendice orientale del Campidoglio, tra il Vittoriano e il portico del Vignola. Nel 1926 cura la ristrutturazione del Palazzo Volpi alle Quattro Fontane.

Nel 1927 gli viene commissionato dal Ministero della Pubblica Istruzione il progetto per il piano urbanistico del quartiere Flaminio a Roma. Nel 1928 è nominato tra i membri della commissione per il ripristino e il restauro di Palazzo Venezia (1928-31); studia il piano regolatore e di ampliamento di Urbino, esegue i progetti del palazzo dell’I.N.A.I.L. (1928-32) a Roma e del palazzo del Podestà a Foggia (1928-29); costruisce la villa Manzoni a Roma.

Nel 1929 è nominato Accademico d’Italia ed è incaricato della progettazione del palazzo del Governo a Taranto (1929-34), della Casa Provinciale della Congregazione di N. S. della Carità del Buon Pastore a Roma (1929-34) e del ponte Flaminio a Roma (1929-51). Nel 1930 progetta il nuovo Museo del Risorgimento a Roma (1930-33) ed è incaricato della progettazione del Padiglione Italiano per l’Esposizione Internazionale Coloniale di Parigi del 1931 consistente nella ricostruzione in scala minore della Basilica di Leptis Magna,

Nel 1931 ed è invitato al concorso internazionale del Palazzo dei Soviet a Mosca ed è nominato membro della commissione del piano regolatore di Roma.

Dal 1932 si dedica al progetto per la sede centrale della Cassa di Risparmio della Tripolitania in piazza dell'Orologio, adiacente al castello di Tripoli, inaugurata nel 1935. Del periodo libico, restano alcuni progetti che non hanno avuto esecuzione, come il palazzo di Giustizia, la cui prima versione risale al 1921, l'Arco dei Fileni nella Sirte, del quale esistono cinque progetti del 1934, in seguito costruito da Di Fausto, e infine la cattedrale di Tripoli.

Nel 1933 progetta il palazzo dell'Istituto Fascista della Previdenza Sociale a Napoli (1933-38), attualmente Banca Nazionale del Lavoro. Nel 1938 progetta il Palazzo dell'Agricoltura e Foreste per l'E42, non più esistente.

Nel 1939 riceve la nomina di presidente della Consulta Centrale dell'Edilizia e Urbanistica presso il Ministero dell'Africa Italiana e si dedica ai progetti per il piano regolatore e per la cattedrale di Addis Abeba.

Nel 1952 progetta la sistemazione urbanistica del centro di Roma tra Largo Argentina, via della Scrofa, via Tomacelli e San Carlo al Corso, via del Corso e piazza Colonna.

Nel 1954 viene consacrata la chiesa del Sacro Cuore Immacolato di Maria. Ottiene dal ministro dell'Arabia Saudita l'incarico di studiare per Ryad un piano urbanistico e di progettare il palazzo reale. Nel 1956 studia il piano urbanistico per la zona di Saxa Rubra e il "Faro della Cristianità" a Roma. Negli anni 1958-63, insieme all'ingegner Martinelli studia un progetto per il ponte sullo stretto di Messina.

³ A. Brasini, *Appunti autobiografici*, in *L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini. Dall'Urbe Massima al ponte sullo stretto di Messina*, a c. di L. Brasini, Roma, 1979, p. 14.

⁴ E. Palumbo Cardella, *Le opere pubbliche. 6 - Lungomare conte Volpi*, in *La rinascita della Tripolitania. Memorie e studi sui quattro anni di governo del Conte Giuseppe Volpi di Misurata*, Milano, Mondadori, 1926, p. 367; *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, Milano, A. Mondadori, 1933, p. 852.

⁵ Per la storia del castello cfr. S. Aurigemma, *Il castello di Tripoli di Barberia*, in *La rinascita della Tripolitania. Memorie e studi sui quattro anni di governo del Conte Giuseppe Volpi di Misurata*, cit., pp. 535-563. Per gli interventi di Brasini cfr. *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, Milano, A. Mondadori, 1933, p. 854.

⁶ Cfr. M. Pisani, *Architetture di Armando Brasini*, Roma, Officina Edizioni, 1996, p. 45.

⁷ Cfr. E. Palumbo Cardella, *Le opere pubbliche. 2 - Il monumento ai Caduti e alla Vittoria*, in *La rinascita della Tripolitania. Memorie e studi sui quattro anni di governo del Conte Giuseppe Volpi di Misurata*, Milano, Mondadori, 1926, p. 364-365; *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, Milano, A. Mondadori, 1933, pp. 856-858.

⁸ *Ibidem*, pp. 364-365.

⁹ Cfr. M. Pisani, *Architetture di Armando Brasini*, cit., p. 47.

Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza.

¹⁰ Cfr. F. Zanella, *Lo studio Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993; *Id.*, *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa, 2002.

¹¹ Le note biografiche dei tre architetti chiariscono sia il percorso comune sia le successive strade professionali intraprese:

Alberto Alpago Novello (Feltre, Belluno, 1889 - ivi, 1985). Frequenta la Scuola Speciale di Architettura Civile del Politecnico di Milano dove si laurea nel 1912; l'anno successivo ottiene il diploma di professore di disegno architettonico all'Accademia di Belle Arti di Brera e partecipa con

O. Cabiati e P. Valenti al concorso per il Palazzo Reale di Sofia, dove si classifica al quarto posto.

Durante la prima guerra mondiale è ufficiale del Genio. Al termine del conflitto Alpago Novello e Ottavio Cabiati aprono a Milano, in via Sant'Orsola, uno studio di architettura, al quale nel 1919 si assocerà Guido Ferrazza. Nei primi anni dell'attività la struttura professionale cura la ricostruzione di chiese e di altri edifici danneggiati dalla guerra nella provincia di Treviso e nel Trentino, e lavora per la committenza privata.

Nel 1919 progetta l'Ufficio postale di Agordo, il Regio Istituto Commerciale (1919-32 ca) e il monumento ai caduti a Feltre (1919-23 ca.). Nei primi anni Venti progetta la villa Valduga a Pren (1920); partecipa al concorso Vittadini per il collegamento tra la nuova stazione e il centro di Milano (1922-23, in collaborazione con A. Minali) e progetta il villino Giacomelli a Treviso (1923-24, in collaborazione con S. Mantovani Orsetti).

Nel 1924 Alpago Novello è tra i fondatori il Club degli Urbanisti cui aderiscono G. Muzio, De Finetti, A. Gadola, G. Ponti, T. Buzzi, A. Minali, F. Reggiori, M. Marelli, E. Lancia, M. Fiocchi e P. Palumbo. Con questo gruppo partecipa al concorso per il piano regolatore di Milano, vincendo, nel 1927, il secondo premio. In questo periodo è attivo nell'ambiente culturale milanese, fa parte di numerose istituzioni e ha scambi intensi con il gruppo dei "neoclassici" Muzio, Ponti e Lancia; con i primi due fonda la sezione milanese dell'Associazione fra i Cultori di Architettura.

Progetta la villa Morassutti a La Vignetta (Belluno, 1926-28) e il palazzo della Provincia a Belluno (1926-29). Nel 1928 Alpago Novello, con Ponti e Sironi, è membro del direttorio per la Nuova Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza; nel 1930, con gli stessi, è nel direttorio della IV Triennale.

A partire dal 1928, in seguito ai contatti di Cabiati e Ferrazza con un funzionario governativo della Cirenaica, lo studio ottiene i primi importanti incarichi a Bengasi: il nuovo piano regolatore e d'ampliamento della città (1930-36); la nuova residenza del Governatore della Cirenaica sul corso Italia (1928-34); la nuova cattedrale (1928-34); il quartiere I.N.C.I.S. (1930-32); la nuova sede della Cassa di Risparmio della Cirenaica in via Roma (1931-34). In parallelo

l'attività degli architetti milanesi si estende anche in Tripolitania dove elaborano il piano regolatore di Tripoli (1930-36) e realizzano opere come il quartiere I.N.C.I.S. (1931-34), in collaborazione con L. Piccinato, e la nuova sede del Banco di Roma, tra piazza Italia e corso Sicilia, dove succedono ad A. Limongelli.

Nel 1932 Alpagò Novello è membro della commissione per lo studio dello schema di legge sui piani regolatori. Nel 1933 ordina la mostra di architettura alla V Triennale, progetta il palazzo delle poste di Belluno (1933-37) ed è nella commissione per il piano regolatore e d'ampliamento di Piacenza. Nel 1934 partecipa al concorso per la ristrutturazione della sede della Facoltà di Lettere dell'Università di Padova (in collaborazione con Cabiatì e Galimberti). Nel 1935, su incarico di Muzio, allestisce nel Palazzo dell'Arte di Milano la sezione sull'alpinismo nella Mostra Nazionale dello Sport.

Nel 1935 Ferrazza si stacca dallo studio professionale di via Sant'Orsola. In questo periodo gli interessi di Alpagò Novello si concentrano in particolare sulla progettazione a scala urbana. Nel 1937 partecipa al Primo Congresso Nazionale di Urbanistica a Roma con una relazione sull'urbanistica coloniale; l'anno seguente è presidente del Gruppo urbanistico del S.I.F.A. della Lombardia e, dal 1938 al 1942, farà parte della giunta urbanistica del Comune di Milano. Inoltre dal 1935 al 1940 è membro della commissione di arte sacra di Milano.

Nel dopoguerra Alpagò Novello, oltre a curare l'attività professionale nella quale progetta numerosi piani regolatori e realizza varie opere, si dedica a studi storici e archeologici che in seguito lo assorbiranno completamente. Nel 1946 diviene condirettore dell'Archivio Storico di Feltre fondato dal padre. Insieme alla pubblicazione di scritti, è impegnato nel restauro, settore praticato già negli anni Venti e Trenta quando ebbe l'occasione di seguire i lavori per il recupero della chiesa di san Francesco a Treviso. Negli anni 1946-48 si occupa del riordinamento del Museo di Belluno.

Ottavio Cabiatì (Firenze, 1889 - Seregno, Milano, 1956). Nel 1913 si laurea presso la Scuola Speciale di Architettura Civile del Politecnico di Milano; nello stesso anno ottiene anche il diploma di professore di disegno architettonico all'Accademia di Belle Arti di Brera e con l'amico Alpagò Novello partecipa al concorso per il Palazzo Reale di Sofia.

Nel 1914 progetta con G. Ferrazza la chiesa dei Marani ad Ala di Trento (1914-19) e nel 1915, insieme ad A. Minali partecipa al concorso per il cimitero di Seveso vincendo il primo premio. In questi anni progetta la casa De Mattia a Caglio (1917-20), l'Ufficio Postale di Agordo (1919, in collaborazione con Alpagò Novello) e le nuove scuole elementari ad Arcade (1919 ca).

Nel 1919 apre a Milano lo studio con Alpagò Novello, a cui si aggiunge Ferrazza, insieme ai quali partecipa al concorso bandito dall'Opera di soccorso per le chiese danneggiate dalla guerra elaborando i progetti di ricostruzione delle chiese di Ponte di Piave, Salgareda, Fontigo, Fagarè e Moriago. Nel 1920 con i soci dello studio partecipa al concorso per il nuovo palazzo della Provincia di Trento. Nel 1921, con Alpagò Novello e Ferrazza progetta l'Istituto Dante Alighieri a Treviso, realizza gli arredi per la villa De Mattia ed espone alla Mostra di architettura presso la Famiglia Artistica di Milano; alla stessa epoca risale il progetto delle Scuole Tecniche di Seregno. Nel 1922 partecipa al concorso Vittadini per il progetto di collegamento tra la nuova stazione e il centro di Milano. In questo periodo Cabiatì si specializza in arte sacra, disegna gli arredi per l'appartamento del papa in Vaticano, ed elabora progetti di chiese nella zona del Piave e in Trentino. Nel 1924, con A. Gadola, progetta il cinema-teatro Reale a Milano; di questi anni è la sede della Federazione dei Commercianti nella stessa città. Con Alpagò Novello partecipa al concorso di I e II grado per il Monumento ai Caduti di Milano (1924-26) nel quale vince il primo premio ex-aequo con lo scultore Castiglioni. Il progetto venne poi affidato a G. Muzio, che lo volle come collaboratore insieme ad Alpagò Novello, T. Buzzi, G. Ponti e altri. Nel 1926 partecipa al concorso per la cattedrale di Salsomaggiore. Tra i fondatori del Club degli Urbanisti, nel 1927 partecipa al concorso per il piano regolatore di Milano. Tra il 1927 e il 1928 realizza insieme ad Alpagò Novello e Ferrazza il Padiglione delle industrie casalinghe alla Fiera Campionaria di Milano. Dal 1928 con i colleghi dello studio lavora in Cirenaica e Tripolitania.

Nel 1930 allestisce la sezione dell'arte sacra nell'Esposizione Internazionale d'Architettura a Budapest. Nel 1933 per la V Triennale di Milano progetta, insieme a Cassi Ramelli, Marchetti e Ratti, la Cappella per l'arte sacra e nell'edizione del 1940 della stessa rassegna cura la sezione dell'arte sacra. Progetta le chiese parrocchiali di Giussano (1927-32), del Santo Volto a Milano (1934-36), di Verano, di Grezzago e di San Pio V a Desio.

Nella prima metà degli anni Trenta partecipa ai concorsi per il piano regolatore di Pisa (1930, con Alpagò Novello, Muzio e Ferrazza), di Verona (1931-32, secondo premio con Alpagò Novello, Muzio e F. Poggi), di Belluno (1935-36, primo premio con Alpagò Novello e A. Barcelloni-Corte) e per la sistemazione della zona meridionale di piazza Duomo a Milano (1934, primo premio con M. Baiocchi e A. Zacchi). In questo periodo è membro del comitato di redazione e collaboratore della rivista «Rassegna di Architettura».

Nel 1936, partecipa al Primo Congresso Nazionale degli Architetti Italiani, tenutosi a Napoli, dove presenta lo scritto *Orientamenti dell'architettura coloniale italiana*. Nel 1937 è relatore al Primo Congresso Nazionale di Urbanistica a Roma. Nel 1938 cura l'allestimento della Mostra di urbanistica italiana a Vienna. Autore di studi storici, si occupa anche di restauro. Negli anni 1941-42 progetta la facciata con un pronao per collegiata della collegiata di S. Giuseppe a Seregno; per la stessa città nel 1954 studia il piano regolatore.

Guido Ferrazza (Bocenago, Trento, 1887 - Cassano d'Adda, Milano, 1961). Frequenta la Scuola Speciale di Architettura Civile del Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1912. Nel 1916 ottiene il diploma di professore di disegno architettonico all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Dal 1913 al 1927 è a Marina di Carrara come direttore artistico di una ditta di opere in marmo, per conto della quale sovrintende ai rivestimenti della cattedrale di Santa Sofia (1913) di alcuni edifici della residenza reale di Bangkok

progettati da G. Rigotti (1914). Dirige anche cantieri in Sudamerica tra cui quello del Parlamento di Montevideo progettato da G. Moretti.

Nel 1919 diventa associato allo studio professionale milanese di Alpago Novello e Cabiati. Con questi ultimi progetta, nella zona del Piave e in Trentino le chiese di Mendola (1920 ca), Prezzo (1920) e Praso (1920). Durante la ricostruzione Ferrazza è coordinatore nell'Alta Valsugana. Nel 1920 cura la ristrutturazione e l'ampliamento dello stabilimento termale a Trento e con i soci partecipa al concorso per il nuovo palazzo della Provincia di Trento (1920-21). Nel 1921 con Alpago Novello e Cabiati costruisce l'Istituto Dante Alighieri a Treviso, progetta l'edificio della Banca Cattolica Trentina ed espone alcune sue opere alla Mostra di Architettura sacra a Milano.

Nel 1923 progetta la Casa di esercizi e scuola apostolica a Trento; nel 1924 progetta il Grand Hotel a Trento ed espone sue opere nella Mostra di architettura tenutasi nella stessa città. Nel 1925 studia il progetto per un Grande albergo in Val di Sogno (1925-30). Tra i fondatori del Club degli Urbanisti, con il gruppo partecipa ai concorsi per il piano regolatore di Milano (1927) per quello di Pisa (1930).

Nel 1928 si stabilisce in Libia per seguire i piani regolatori di Tripoli e Bengasi e, in quest'ultima città, dirigere cantieri del palazzo del Governatore e della cattedrale, della quale studia il rivestimento marmoreo.

A Bengasi ottiene incarichi professionali per conto proprio: realizza l'Istituto La Salle dei Fratelli delle Scuole Cristiane (1928-30), alcune abitazioni private e il serbatoio piezometrico con le attrezzature del faro alla sommità. Qualche tempo dopo costruisce le case per ufficiali (1936) e la nuova sede della Banca d'Italia (1938). Lavora inoltre a Barce dove costruisce il nuovo mercato (1932), il Monumento-ossario ai Caduti in Cirenaica sul Gebel (1934) e la nuova sede dell'Agenzia della Cassa di Risparmio (1935). Nel gennaio 1934 vince il primo premio nel concorso per il Palazzo della Camera di Commercio di Bengasi, bandito l'anno prima dalla Camera di Commercio Industria e Agricoltura. Nel 1930 espone nell'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna a Budapest.

Nel 1935 lascia lo studio milanese di via Sant'Orsola e si trasferisce in Eritrea dove viene nominato ingegnere capo del Municipio di Asmara; qui fino al 1937 sovrintende al piano regolatore di Asmara e alla revisione di quello di Massaua, elaborati dal locale Ufficio delle Opere Pubbliche. Ad Asmara realizza alcune opere: i mercati coperti (1935-37), l'edificio delle poste e telefoni (1935-37) la nuova moschea (1938, in collaborazione con il prof. Saltelli), alcune palazzine (1938); a Massaua invece nel 1937 progetta un albergo.

Nel 1937 stende il piano regolatore di Assab e viene incaricato di studiare i piani di Harar, Dire Daua, Gíggiga, Adama e altri centri minori. In queste città costruisce, tra il 1937 e il 1939, diverse architetture pubbliche e private: ad Assab la filiale del Banco di Roma (1938); ad Harar le palazzine per ufficiali (1937), la filiale del Banco di Roma (1938), il quartiere I.N.C.I.S. (1937-38), la Casa del Fascio; a Dire Daua la sede della Banca d'Italia con le case per i suoi funzionari (1937-38); ad Adama, il caravanserraglio, il mercato (1937) e una piccola moschea (1939). Tra gli scritti più importanti del periodo è *Il problema del costruire nell'Impero*, usciti nel 1937 su «Rassegna di Architettura».

Dal 1939 al 1941 è direttore tecnico generale dell'Istituto Autonomo per le Case Economiche e Popolari dell'Africa Orientale Italiana; sotto la sua direzione l'istituto realizza ad Addis Abeba un quartiere di oltre quattrocento alloggi, progettato dall'ingegner Bonicelli preparare altri piani per abitazioni popolari nelle città dell'Impero.

Nel 1942 Ferrazza sposta la sua attività professionale a Ghinda. Trascorre un breve periodo in un campo di concentramento inglese in Eritrea; al rientro in Italia nel luglio 1943 partecipa alla Resistenza e nel 1945 è nominato membro del Comitato Nazionale di Liberazione Alta Italia. Nel primo dopoguerra è consulente urbanistico del Provveditorato Opere Pubbliche per il Trentino-Alto Adige. Nel 1949 si trasferisce in Argentina per dirigere il piano regolatore della città di San Juan. Ritornato in Italia nel 1951 entra a far parte della struttura tecnica dell'I.N.A.-Casa e successivamente fu nominato ispettore tecnico regionale per le province di Brescia, Verona e Trento.

¹² Cfr. G. Gresleri, *Guido Ferrazza: tecnica, modi e forme dell'architettura dell'Italia d'oltremare*, in *L'architettura dell'eclittismo. La diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*, a c. di L. Mozzoni e S. Santini, Napoli, Liguori Editore, 1999, pp. 99-118.

¹³ Cfr. l'articolo di G. Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in «Dedalo», XI, 1931, ora in *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, a c. di G. Gambirasio e B. Minardi, Milano, Franco Angeli Editore, 1982, pp. 254-260.

¹⁴ F. Reggiori, *Architetture per la nostra maggior colonia*, in «Dedalo», a. XI, Fasc. XVIII, novembre 1931, pp. 1351-1353.

¹⁵ Questa evoluzione linguistica è visibile soprattutto nelle opere coloniali di Ferrazza. Scrive M. Talamona: «L'attività del Ferrazza quale architetto coloniale fu certamente una delle più vaste e prolifiche. Nel corso degli anni egli ridusse il calibrato classicismo dei primi progetti a un'architettura sempre più scarna, fondata su una insistente ricerca di semplicità linguistica senza rinunciare però a una grande ricchezza tipologica, desunta dallo studio delle abitazioni locali e delle condizioni climatiche». M. Talamona, *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, t. 46, s.v. *Ferrazza*, p. 780.

¹⁶ F. Zanella, *Alpago Novello Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa, 2002, p. 45.

¹⁷ Cfr. N. d. R., *Residenza del Governatorato della Cirenaica a Bengasi degli Arch. Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza*, in «Architettura e Arti Decorative», X, fasc. XI, luglio 1931, pp. 557-561; F. Reggiori, *Architetture per la nostra maggior colonia*, in «Dedalo», a. XI, Fasc. XVIII, novembre 1931, pp. 1355-1356; N. d. R., *Architetture coloniali italiane*, in «Rassegna di Architettura», V, n. 9, settembre 1933, pp. 384-387; F. Zanella, *I progetti libici dello studio Alpago Novello e Cabiati*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 279-280; Id., *Alpago Novello Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa, 2002, pp. 137-138.

¹⁸ F. Reggiori, Architetture per la nostra maggior colonia, in «Dedalo», a. XI, Fasc. XVIII, novembre 1931, pp. 1355-1356.

¹⁹ N. d. R., *Residenza del Governatorato della Cirenaica a Bengasi degli Arch. Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza*, in «Architettura e Arti Decorative», X, fasc. XI, luglio 1931, pp. 557-561; *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, Milano, A. Mondadori, 1933, pp. 918-920, 927, 933.

²⁰ Cfr. X. Y., *Le case degli impiegati statali (I.N.C.I.S.) a Tripoli. Arch. Alberto Alpagò Novello - Arch. Ottavio Cabiati*, in «Rassegna di Architettura», VI, n. 6, giugno 1934, pp. 275-278; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, novembre 1936, p. 391; F. Zanella, *I progetti libici dello studio Alpagò Novello e Cabiati*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 284; Id., *Alpagò Novello Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa, 2002, pp.152-153. Per l'attività dell'Istituto cfr. S. Zagnoni, *L'attività dell'INCIS. Le case degli «uomini bianchi»*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., pp. 231-241.

²¹ Cfr. *Nuova sede della Cassa di Risparmio della Cirenaica a Bengasi. Arch. O. Cabiati e A. Alpagò Novello*, in «Rassegna di Architettura», VII, n. 1, gennaio 1935, pp. 6-10; F. Zanella, *I progetti libici dello studio Alpagò Novello e Cabiati*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 280; Id., *Alpagò Novello Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa, 2002, pp.153-155.

²² *Nuova sede della Cassa di Risparmio della Cirenaica a Bengasi. Arch. O. Cabiati e A. Alpagò Novello*, in «Rassegna di Architettura», VII, gennaio 1935, pp. 6-9.

²³ Qualche dato biografico servirà a illustrare meglio la vastissima attività svolta dall'architetto non solo nelle colonie: *Florestano Di Fausto* (Rocca Canterano, Roma, 1890 - Roma 1965). La sua formazione avviene a Roma, dove prima si diploma in architettura all'Accademia di Belle Arti e poi, nel 1922, si laurea in ingegneria civile. Agli esordi della sua attività professionale diviene consulente tecnico del Ministero degli Affari Esteri. Con questo incarico, tra il 1924 e il 1932, cura la costruzione e la trasformazione di molte sedi di rappresentanza diplomatica e di istituti culturali italiani all'estero. Tra essi si ricordano: le legazioni italiane di Belgrado (1924-26) e del Cairo (1928-30); la Casa degli italiani in Algeri (1931); l'ambasciata ad Ankara, il consolato d'Italia a Tunisi (1931-32).

Dalla seconda metà degli anni Venti Di Fausto è impegnato in una intensa attività professionale che lo porta a progettare e realizzare numerose opere sia in Italia che all'estero. Nel biennio 1926-28, come segno del legame con il Capo del Governo fascista, studiò il piano regolatore e costruì i principali edifici di Nuova Predappio, il paese natale di Mussolini.

Nel 1923 viene chiamato a Rodi dal governatore del Dodecaneso Mario Lago a dirigere l'Ufficio Architettura e Piano Regolatore; qui, e in altri centri insulari, nel corso di molti soggiorni, realizza una mole notevole di architetture. All'inizio Di Fausto lavora alla redazione del piano regolatore, preparato già dal 1926. In esso si prevedeva la conservazione integrale della città murata attraverso aree di rispetto e provvedimenti di salvaguardia, mentre si cofigurava la nuova Rodi come una città-giardino composta da quartieri di villini. Nello stesso tempo costruisce i principali edifici pubblici sulla riva occidentale del porto di Mandracchio, che venne denominato Foro Italico; il Mercato Nuovo, di suggestioni orientali; il Palazzo del Governo (1926), ispirato al Palazzo Ducale di Venezia; il Palazzo delle Poste di stile neorinascimentale (1927); la Cattedrale di San Giovanni dei Cavalieri (1924-25) una ricostruzione dell'antica cattedrale, distrutta nel 1856, che si trovava nella cinta murata; il Circolo Italia con reminiscenze dell'architettura ottomana. Altre opere importanti realizzate nelle isole del Dodecaneso sono, a Coò, il Palazzo del Governo (1926) e la chiesa dell'Agnus Dei (1926-27) e a Castelrosso il Palazzo Del Governo. Nel marzo 1927 Di Fausto chiude la sua attività nell'Egeo per divergenze nate con il governatore Lago che lo sostituisce con l'architetto romano Pietro Lombardi.

In questo periodo riceve incarichi in Albania dove costruisce per re Zog I il Palazzo Reale di Durazzo (1928-30) e la Casa per Funzionari (1927). Subentrando a Brasini, redige il piano regolatore di Tirana e il progetto di sistemazione del centro; qui, ispirandosi al Rinascimento italiano, realizza intorno a piazza Skanderbeg una parte del complesso dei ministeri, inaugurato nel 1932 e terminato da Gherardo Bosio. Nel 1928 costruisce a Scutari le Villa Reale e gli edifici della Scuola Industriale Italiana di Arte.

Nel 1932 comincia in Libia un altro capitolo importante dell'attività di Di Fausto che, grazie all'amicizia di Italo Balbo, succede a Limongelli nella carica di «Consulente per l'architettura del Municipio di Tripoli». Nominato nel 1934 governatore della Libia, Balbo istituisce una «Commissione superiore di consulenza» con il compito di vigilare su tutte le attività edilizie di Tripoli; tra i membri gli unici architetti sono Di Fausto e Gatti Casazza. Da questo momento Di Fausto diventa il maggiore architetto di regime della Libia: a lui vengono affidate le maggiori opere pubbliche di Tripoli, i cui interni saranno curati da Gatti Casazza, e di altri centri della colonia nordafricana. Egli ha così occasione di cimentarsi con una pluralità di temi urbani ed edilizi: villaggi agricoli, sistemazioni di centri cittadini, abitazioni, edifici rappresentativi, alberghi, caserme, carceri.

Nel 1932 progetta la nuova facciata della cattedrale di Tripoli che non verrà realizzata. Nel 1934 costruisce a Tripoli la Casa del Mutilato in piazza Oriani e ha l'incarico dal Governo della Libia di studiare alcuni tipi di case rurali, che dovevano servire da modelli per chi intendeva usufruire di mutui e contributi statali per la loro realizzazione.

Nel 1935 realizza a Tripoli due tra le sue migliori opere: il complesso di Uaddan, sul lungomare della città, composto da un albergo, un teatro e un casino, e l'albergo Mehari, entrambi con gli interni disegnati da Gatti Casazza. Dello stesso anno sono il rimaneggiamento della villa governatoriale alla Bu Setta; l'isolamento dell'Arco di Marco Aurelio,

la ristrutturazione del Castello per adibirlo a sede del governatorato, il restauro della moschea di Sidi Sceuscian, il quartiere dell'artigianato a Suk el Muscir.

Negli anni 1936-37 costruisce sulla Litoranea Libica l'Arco di Trionfo della Sirte, detto anche Arco dei Fileni, presso Ras Lanus. In questo periodo seguono numerose realizzazioni a Tripoli: la chiesa di San Francesco (1937); il palazzo dell'I.N.P.S. (1937); il quartiere artigianale all'Arco di Marco Aurelio (1937); la Casa Littoria sul lungomare; la Casa dei Sindacati; il Mercato Rionale; il Carcere Giudiziario; la nuova sede della Scuola Superiore Islamica (1937-38); gli Uffici del Governo in piazza Italia (1938); le nuove sedi del Comando Superiore della Marina e del Comando della Truppe Libiche (1938); l'allestimento del nuovo Museo Archeologico nel Castello (1939).

Anche in altri centri libici Di Fausto progetta numerosi edifici, i più importanti dei quali sono: in gli alberghi di Jefren e Nalut (1935); l'abitazione per funzionari (1937 ca) e il Palazzo dell'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale (1938 ca) a Misurata; la sede della Cassa di Risparmio della Libia (1937) a Derna; una chiesa a Sabratha.

Un capitolo importante della sua attività libica sono i «villaggi di colonizzazione» realizzati in Tripolitania e Cirenaica: "Oliveti" (Tripoli), 1935-38; "Maddalena" (Bengasi), 1936; "D'Annunzio" (Bengasi), 1938; "Battisti" (Derna), 1938; "Oberdan" (Bengasi), 1939. In parallelo ai lavori coloniali, Di Fausto ha anche impegni professionali, seppur ridotto, anche in Italia: esegue interventi al monastero del Sacro Speco di Subiaco (1935-36); per Ferrara elabora un progetto di sistemazione del centro cittadino e uno di risanamento del quartiere di San Romano; a Roma trasforma un edificio per la sede della Confederazione Fascista dei Lavoratori dell'Agricoltura (1936-37).

Nel 1934 cura la II Mostra Internazionale di Arte Coloniale, allestita a Napoli nel fossato del Maschio Angioino. Nel 1936 elabora un progetto di un tipo di casa coloniale che viene esposta l'anno dopo nel Padiglione dell'Africa Orientale Italiana alla XI Fiera di Tripoli, per la cui XIII edizione del 1939 trasforma il padiglione del Governo della Libia. Nel 1940 allestisce la sezione della Libia nella Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare tenutasi a Napoli.

Alla fine del secondo conflitto mondiale, Di Fausto, vicino a don L. Sturzo e all'Azione Cattolica, milita nella Democrazia Cristiana e viene eletto deputato all'Assemblea Costituente. Alla fine del suo mandato passa al Partito Nazionale Monarchico. Le sue opere più importanti del dopoguerra sono il piano di ricostruzione di Subiaco (1945-53) e, e nella stessa città, i restauri della cattedrale di S. Andrea (1945-52); la Casa Generalizia Cistercense a Roma (1947-55); gli interventi nel santuario benedettino di Montevergine ad Avellino (1948-61).

²⁴ F. di Fausto, *Visione mediterranea della mia architettura*, in «Libia. Rassegna mensile illustrata», n. 10, dicembre 1937, p. 16.

²⁵ Ibidem, p. 16.

²⁶ M. Biancale, *Florestano Di Fausto*, Gêneve, Les archives internationales, 1932.

²⁷ G. Miano, *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, t. 40, s.v. *Di Fausto*, p. 2.

²⁸ Per valutare la grande quantità dei lavori eseguiti da Di Fausto nelle Isole Egee, è indicativo l'elenco stilato dall'architetto nel 1927 durante il contenzioso con il governatore Lago, insorto a causa dei suoi onorari professionali: «Opere compiute al 1927: Piano regolatore di Rodi, Nuovo ponte e porta di accesso alla città murata, Grande mercato e padiglione della pescheria, Circolo Italia ed attiguo caffè, Circolo della caccia, Palazzo di giustizia e Ufficio di finanza, Casa del fascio. Palazzo del Governo adiacente alla Chiesa di S. Giovanni, sede del comando di Marina e del comando Militare, Progetti per l'albergo delle Rose, Scuola femminile (facciata), Ospedale civile (facciata, cappella), Grande caserma di Fanteria, Caserma dei carabinieri e comando, Edificio per garage ed abitazioni del personale subalterno, Vari tipi di case per gli impiegati, Cimitero cattolico e cimitero turco, Ingresso salone e sistemazioni varie della Residenza, Sistemazione piazza dell'Arsenale e scuola archeologica, Caserme minori per carabinieri nell'interno dell'isola, Mattatoio, Palazzo del Governo in Castelrosso. Opere in corso di costruzione: Edificio centrale di Radio in Rodino, Edificio per servizi postali e telegrafici, Restauro della chiesa di S. Maria della Vittoria, Palazzo del governo a Kos, Palazzo della municipalità a Kos, Circolo Italia a Kos, Casa degli impiegati a Kos, Nucleo della chiesa, scuola e infermeria a Kos, Sistemazione dei moli di accesso al Mandracchio. Progetti in attesa di realizzazione: Progetto per il Teatro di Rodi, Magazzini attigui al circolo Italia, Sistemazione Piazza della Castellania, Grande Università, Pensionato maschile, Case per scapoli, Santuario nella zona dei pini, Modificazione della Torre dell'orologio, Cimitero ebraico, Mercato in Kos, Casa Vacuf in Kos, Nucleo di edifici in Leros, Banca d'Italia in Rodi, Sistemazione magazzini in Piazza dell'Arsenale». Cfr. M.C. Migliaccio, *F. Di Fausto*, s.v., in *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb. 1848-1945. Repertorio biografico, bibliografico e archivistico*, a c. di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze, Maschietto Editore, 2005, pp. 144-146.

²⁹ Cfr. S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, pp. 439-443.

³⁰ R. Bossaglia, *Introduzione*, in S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, p. 15.

³¹ G.P. Consoli, *Note biografiche*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 373.

³² *L'inaugurazione degli alberghi municipali. All'albergo dell'Uaddan*, in «L'Avvenire di Tripoli», XIII, martedì 30 aprile 1935, n. 162, p. 2.

³³ La leggenda, riportata da Sallustio, narra che, quattro secoli prima di Cristo, per delimitare i confini tra Cirene e Cartagine, venne fatta una gara podistica a partire da quest'ultima città. I vincitori furono i fratelli cartaginesi Fileni che,

per disculparsi dall'ingiusta accusa di slealtà, si fecero seppellire vivi sul luogo di arrivo, dove vennero edificate are in loro memoria.

³⁴ P. G. (Pio Gardenghi), *Arae Philaenorum*, in «Libia. Rassegna mensile illustrata», n. 1, marzo 1937, p. 11.

³⁵ F. Di Fausto, *Visione mediterranea della mia architettura*, cit., p. 18.

³⁶ C. Cresti, *Aggettivazioni orientaleggianti di architetture celebrative nella Libia italiana*, in «Quasar», n. 18, luglio-dicembre 1997, p. 62.

³⁷ P. G. (Pio Gardenghi), *Arae Philaenorum*, cit., p. 11.

³⁸ C. Cresti, *Aggettivazioni orientaleggianti di architetture celebrative nella Libia italiana*, cit., p. 63.

³⁹ Cfr. «Annali dell'Africa Italiana», 1938.

⁴⁰ R. Bossaglia, *Introduzione*, in S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, cit., p. 15.

Capitolo IV. Il dibattito sull'architettura coloniale

In una nota redazionale del settembre 1933, apparsa su «Rassegna di Architettura», scritta come introduzione a un servizio su alcune architetture libiche di Limongelli, Alpagò Novello, Cabiati, Ferrazza, Pellegrini, Rava e Larco, veniva individuato il dilemma, posto a ogni nazione colonizzatrice, di quale architettura realizzare nei paesi conquistati. Il quesito era di ardua soluzione, perché conteneva all'interno una profonda contraddizione:

[...] Come già è stato notato da altri, il problema della architettura coloniale sembra racchiudere in sé una contraddizione non facilmente superabile. Infatti mentre le più elementari ragioni dello spirito vorrebbero che l'architettura imprimesse ai paesi soggetti il segno chiaro e durevole della nazione dominante e civilizzatrice e che, destinata ad uomini stranieri e diversi, rispondesse anche nelle forme, ai loro diversi bisogni, ragioni d'arte e spesso di opportunità politica consigliano un adattamento all'ambiente, un'aderenza viva e cordiale a gusti e tradizioni di luogo che sono spesso elementi efficaci di armonia e di equilibrio. Come questa antitesi sia stata affrontata in ogni tempo e, in qualche raro e felice momento, risolta, potranno dirci l'archeologia e la storia.

A noi ora importa rilevare come la si venga risolvendo da architetti nostri e, pur dietro le evidenze dei temperamenti diversissimi, con quale chiara unità d'intendimenti.¹

Il possesso di colonie solleva inevitabilmente un quesito di grave portata che investe sia le istituzioni governative sia la cultura architettonica del paese dominante che, secondo la logica insita nella colonizzazione stessa, è portata in genere a imporre al paese subalterno l'architettura nazionale. Quando però intervengono motivi di ordine politico, ma anche culturale, diventa necessaria una diversa attenzione al contesto coloniale e in questo caso l'architettura deve adeguarsi alle condizioni ambientali, accordandosi con il gusto e le tradizioni del luogo. Accertata l'esistenza di queste due opposte esigenze, che potevano anche divenire inconciliabili, l'autore del testo affermava che gli architetti coloniali italiani stavano tentando nelle loro opere, con strumenti linguistici diversi ma con identiche vedute, di comporre tale contrasto. Due anni dopo, nell'agosto 1935, Armando Melis in un numero monografico della rivista «L'Architettura Italiana», dedicato all'architettura coloniale, si chiedeva *come* doveva essere l'architettura italiana nei territori assoggettati: se bastavano le pure necessità materiali imposte dai luoghi per conferire un carattere a essa, oppure bisognava che importasse le forme stilistiche nazionali oppure quelle del paese conquistato:

[...] deve l'architettura della Madre Patria trapiantarsi oltre i mari senza preoccupazione di ambiente o di tradizione, sicura che le condizioni materiali riusciranno da sole a dare un carattere alle sue fabbriche, o deve l'architettura preoccuparsi della sua missione e vestirsi di significati, siano essi di provenienza, siano essi d'arrivo? Devono gli edifici vestirsi, in una parola, da romani o vestirsi da mori?

La questione oziosa in Patria non è oziosa laddove la politica incombe, e necessariamente, con tutte le sue ragioni. Ma, vagliate le cose, siamo d'opinione che in architettura quanto risente di intenzione libesca è destinato a perire, e il falso romano può fare il paio con il falso moresco. In genere la via migliore è ancora quella di rispondere ai criteri pratici, puri e semplici, che sono preponderanti. Se qualche significato per «destinazione» è necessario aggiungere

ricercarne gli addentellati nelle costruzioni locali che, quasi sempre, si presentano ricche di sapore e soprattutto di esperienza: che è la cosa più importante.²

La soluzione al problema, a parere dell'autore, non consisteva nel ricorso allo stile «moresco» né al «romano» falsamente interpretato, ma forse una possibile strada da percorrere per l'architettura coloniale era quella di soddisfare le esigenze funzionali, che erano le più rilevanti, e superare le difficoltà concrete presenti nel contesto. Qualora però si fosse presentata la necessità di conferire all'architettura connotazioni simboliche, sarebbe stato opportuno andare a ricercarle nelle costruzioni tradizionali del luogo, per restituirle attraverso un lavoro di interpretazione. Come risulta da questo esempio, nella pubblicistica italiana dell'epoca, il problema dell'architettura coloniale era già impostato, anzi in esso vi erano tante implicazioni di vario ordine strettamente connesse tra di loro. Ma il superamento della questione poteva avvenire innanzitutto con una scelta di tipo culturale.

Quando si tratta di costruire in un contesto territoriale diverso dal proprio, la nazione colonizzatrice ha due sole alternative: imporre la cultura d'origine oppure in qualche maniera tenere in considerazione la cultura autoctona. Nel primo caso il problema non sussiste perché il paese dominante sovrappone la propria architettura al paese conquistato, secondo la diffusa consuetudine registrata nella storia coloniale, delegando la soluzione dei problemi, che insorgono volta per volta, a una strumentazione di tipo tecnico, nella quale rientra anche l'urbanistica. Nel secondo caso, l'opzione pone ulteriori interrogativi: fino a che punto è possibile rispettare la cultura architettonica locale, dalla quale si può indubbiamente imparare molto, senza smarrire la propria identità? E come può avvenire tutto ciò se non avviene la rinuncia all'affermazione dell'egemonia culturale, che è uno dei tratti salienti della colonizzazione? La seconda strada è certamente la più complessa, perché obbliga gli architetti a riflettere non solo sull'architettura del paese conquistato, ma anche sull'identità della propria. Inoltre le caratteristiche ambientali delle colonie, l'orografia, la vegetazione, il clima, condizionano in varia misura le soluzioni tecniche che, a loro volta, influiscono in maniera determinante sulle scelte linguistiche. Da questa serrata dialettica e dalle complesse interazioni delle forze in campo è spesso nata la migliore architettura coloniale.

In Italia il problema dell'architettura coloniale emerse con particolare intensità durante il Regime fascista che aggiunse alle colonie ereditate dai precedenti governi liberali i nuovi territori dell'Etiopia, ossia la parte più consistente dell'Impero dell'Africa Orientale Italiana. Il dibattito ebbe però differenti sfumature perché interessò luoghi diversi come la Libia, le Isole Egee del Dodecaneso, l'Eritrea, la Somalia e l'Etiopia, e mutò forma dopo la svolta imperiale del Fascismo. Ogni colonia, con la sua storia e le sue peculiarità fisiche e culturali, pose domande agli architetti italiani che vi operarono, suscitando stimoli e risposte progettuali che portarono, pur nella diversità degli esiti formali, alla creazione di opere appropriate ai luoghi.

Bisogna premettere che Italia non vi furono mai da parte dei vari governi che si succedettero delle precise indicazioni stilistiche da osservare nell'architettura coloniale. A proposito di questo singolare fenomeno, così lontano dalla prassi osservata dagli altri paesi europei possessori di colonie, G. Gresleri scrive: «Contrariamente a quanto accadde nel Nord Africa francese a partire dall'inizio del secolo, quando il moresco diventa praticamente lo stile di Stato, e la quasi totalità degli edifici sia pubblici che privati è, di conseguenza, arabizzato, nelle colonie italiane si va affermando - malgrado la confusione delle ispirazioni e dei modelli - uno stile originale. Nessuna rottura ufficiale con l'eredità neoclassica e/o *beaux-arts* viene di fatto sancita, e l'obiettivo sembra piuttosto quello di organizzare in Africa un paesaggio il più familiare possibile per i connazionali. Tale programma è abbastanza evidente durante l'intera vicenda del nostro colonialismo, anche se in esso appare meglio presente l'attenzione di molti architetti per lo specifico indigeno. Emblematico il caso della Libia in cui la cultura arabo-ottomana che informa sia la sua architettura che le sue istituzioni, diviene da subito un interlocutore forte capace di ipotizzare lo sviluppo architettonico per oltre un trentennio. L'ambiente costruito della città islamica, malgrado gli sventramenti operati per far posto alle sedi del potere sopravvenuto, è visto come entità autonoma degna di grande considerazione. La città europea, almeno in questo caso, non intende entrare in opposizione a quella

araba, ma prova a configurarsi come una continuazione evolutiva, che si materializza attraverso un'architettura importata e sulla quale la cultura locale innesta motivi a volte di grande originalità. Man mano che ci allontaniamo dalla pregnanza di tali luoghi, il carattere "italico" dell'architettura dominante assumerà volti e connotati più precisi, favorito com'è dall'assenza di veri e propri insediamenti urbani in Eritrea; dalla fragilità e diversità degli stessi in Etiopia; dalla domesticità delle isole egee, consentendo perciò un'affermazione locale del *moderno* nelle sue molteplici espressioni».³

A questa assenza di direttive ufficiali corrispose la grande libertà dei singoli architetti coloniali, i quali ebbero però costantemente presente il problema del rapporto con il contesto. Nelle loro opere affrontarono questo tema delicato con gli strumenti linguistici derivanti dalla loro formazione e con la personale sensibilità.

Occorre innanzitutto fare una distinzione preliminare degli architetti coloniali italiani, fra gli esponenti del grande professionismo, legati a vario titolo ai Governatori delle colonie, come Florestano Di Fausto con Mario Lago nel Dodecaneso o Armando Brasini con il conte Giuseppe Volpi a Tripoli, e quelli che lavorarono per la committenza privata, collaborando saltuariamente con i locali Uffici delle Opere Pubbliche, come Carlo Enrico Rava, Giovanni Pellegrini e Umberto Di Segni. I primi ebbero gli incarichi più importanti come i piani regolatori dei maggiori centri urbani e le grandi opere pubbliche; i secondi realizzarono soprattutto opere di edilizia residenziale finanziata dallo Stato, qualche edificio governativo nelle cittadine di provincia, abitazioni per i privati e villaggi di colonizzazione.

A parte Brasini, che era del 1879, i principali architetti coloniali appartenevano alla generazione nata nell'ultimo decennio dell'Ottocento, come Ferrazza (1887), Alpago Novello (1889), Cabiati (1889), Di Fausto (1890), Limongelli (1890). La generazione successiva, quella compresa tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, ossia Piccinato (1899), Rava (1903), Pellegrini (1908) si erano formati all'interno del Razionalismo ed operarono proprio dall'angolo visuale di quell'esperienza. Attraverso scritti e progetti, essi si impegnarono far uscire l'architettura coloniale fuori dal settore specialistico nel quale fino ad allora era stata confinata, convinti della necessità di farla confluire nell'ambito più vasto dell'architettura moderna.

In ogni modo tutti gli architetti coloniali si posero il problema di costruire in un contesto diverso che cercarono di rispettare, preservandone i "valori ambientali" sia a scala urbana che a scala architettonica. Le differenze semmai sono da ricercare nella diversità delle soluzioni proposte. Quando si trattava di costruire architetture rappresentative, quali le sedi del governo, vi fu spesso un ossequio alla "romanità" propugnata dal Fascismo, e ciò è visibile specialmente a partire dal 1936 con la costituzione dell'Impero; il linguaggio del classicismo ebbe qui il sopravvento, sia nelle declinazioni accademiche di un Brasini che in quelle venate di una modernità di stampo Novecento, come si vede nei lavori di Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. Nelle opere pubbliche di minore impegno simbolico o negli edifici destinati agli indigeni, come mercati e scuole, nacque un'architettura legata allo spirito del luogo, in una gamma che si estendeva dal «folclorismo» di un Di Fausto fino alle migliori opere di Rava, Pellegrini, Piccinato e Di Segni. In questo campo però le distinzioni sono assai labili e spesso le nette linee di demarcazione tra le differenti poetiche degli architetti impegnati si attenuano, fino ad arrivare qual che volta alla convergenza delle posizioni.

La ricostruzione delle tappe del dibattito sull'architettura coloniale, attraverso gli apporti dei protagonisti, offre vari motivi di interesse, e in particolare il cambiamento dei termini della questione, legato alle fasi politiche attraversate dal Regime al nuovo contesti coloniale etiopico, che illuminano di riflesso le travagliate vicissitudini dell'architettura moderna nella madrepatria.

1. Tripoli: un centro coloniale di sperimentazione urbanistica e architettonica

Il dibattito sull'architettura coloniale moderna si sviluppò per la prima volta nella colonia libica, interessando soprattutto Tripoli dove, dopo la conquista italiana, avvennero numerose distruzioni del tessuto urbano del centro antico per adeguare la città alle nuove funzioni. Negli anni Venti non

mancarono in Italia levate di scudi da parte di storici e intellettuali in difesa di questo grande patrimonio che era rimasto intatto per secoli,⁴ ma l'interesse della stampa e dell'opinione pubblica della madrepatria verso la colonia restava scarso. Un'inversione di tendenza si verificò nell'aprile 1926, quando Mussolini fu in visita ufficiale a Tripoli per l'inaugurazione del I Congresso Agricolo Coloniale. In quell'occasione il Capo del Governo puntualizzò le linee della nuova politica espansionistica del Regime, ribadendo la volontà di creare per l'Italia un grande impero coloniale. A partire da quella data, i temi relativi alle colonie, e quindi anche l'architettura, furono adeguatamente propagandati dalla stampa, risvegliando in tal modo l'attenzione del paese. In relazione agli autori studiati, si ricordano i progetti di Luigi Piccinato per i Circoli Coloniali di Bengasi e Derna, che nel 1926 vennero esposti nella Mostra Internazionale di Edilizia di Torino e il concorso nazionale per il Padiglione Coloniale alla Fiera di Milano, bandito nel 1927, e vinto da Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco. Nel 1928 a Torino, all'interno dell'Esposizione del Parco del Valentino,⁵ allestita nella zona d'oltre Po detta del Pilonetto, venne organizzata la «Mostra Coloniale e dell'Agricoltura» con il Padiglione d'Onore e il Mercato Coloniale progettato da Giuseppe Pagano ed Ettore Pittini che «ricordano felicemente motivi di suggestive costruzioni libiche arricchite da caratteri imperiali Romani ancora sopravvivenenti».⁶ Qui furono ricostruiti quattro villaggi tipici della Tripolitania, della Cirenaica, dell'Eritrea e della Somalia, mentre gli architetti M. Dezzutti e A. Midana, nel progettare l'ingresso alla Mostra Coloniale da Corso Bramante si ispirarono alle torri di città nordafricane.

Tripoli entrò così a pieno titolo nel dibattito italiano dell'epoca sulle città e sulla salvaguardia dei centri antichi. E proprio in questo solco si inserisce la relazione che Maurizio Rava,⁷ all'epoca Segretario Generale della Tripolitania, inviò nel settembre 1929 al quotidiano locale «L'Avvenire di Tripoli», l'organo della Federazione Fascista della Tripolitania. Il testo, intitolato *Per una Tripoli più bella*,⁸ in realtà era stato elaborato dal figlio, l'architetto Carlo Enrico Rava⁹ già attivo nella colonia, avendo realizzato a Homs, negli anni 1928-29, l'Albergo «Agli Scavi di Leptis Magna». Indirizzato al Podestà di Tripoli e alla Commissione Edilizia Cittadina, la relazione apparve sul giornale il 22 settembre. In essa era delineato lo stato presente di Tripoli, insieme ad alcuni suggerimenti all'amministrazione sullo sviluppo futuro della città. Tra tutti i numerosi disastri edilizi, Rava considerava fortunata la circostanza che aveva fatto crescere la città europea separata da quella araba, in maniera tale che essa, nonostante alcune demolizioni inevitabili, si era conservata bene. Ma bisognava innanzitutto salvaguardare l'Oasi, la cui integrità era minacciata, poiché era una delle maggiori attrazioni di Tripoli e una futura risorsa per lo sviluppo turistico. Egli riteneva inoltre che nella zona dell'Oasi, le strade tra la città e il tratto di Mura Nuove, compreso tra Porta Mellaha e Porta Benito, presentassero delle caratteristiche ambientali di estremo interesse, in particolare quelle che conducono a Porta Tarhuna e a Porta Fornaci; per questo motivo andavano tutelate insieme ai giardini e ai piccoli edifici che, come esempi di architettura locale, potevano fornire spunti per le nuove architetture europee:

Quando si osservi la città nel suo aspetto planimetrico generale, è da considerare innanzi tutto che nella zona dell'oasi di Tripoli compresa fra la città propriamente detta ed il tratto di mura da Porta Mellaha a Porta Benito, ognuna delle strade che partono dalla zona più intensamente abitata, per raggiungere una delle porte disseminate in quel tratto di mura, si può dire abbia un suo particolare interesse estetico.

Queste strade meritano tutte uno speciale riguardo, ed è assolutamente da evitarsi, tanto che nuovi edifici i quali dovessero venirvi costruiti siano di aspetto tale da guastarne il carattere e l'armonia, quanto l'eventualità d'una demolizione anche singola di quei numerosi piccoli edifici caratteristici della architettura indigena, come piccoli marabutti, piccole moschee, zaviè, scuole craniche, ed anche piccoli cimiteri, che disseminati in tutta l'oasi ma soprattutto lungo queste strade principali, ne completano mirabilmente il quadro.

La maggior parte di queste costruzioni, è vero, non ha un valore architettonico o artistico propriamente detto, ma possiede un enorme valore ambientale: una piccola zona erbosa, con un marabutto e qualche tomba sotto le palme, interrompendo di tratto in tratto le «tabie» [muretti di terra] che fiancheggiano le strade, acquista per l'appunto quel valore di quadro che sarebbe ingiustificato distruggere senza una assoluta necessità.

Vi sono poi frequentemente lungo queste strade, costruzioni nei giardini arabi, che non possono definirsi ville né case di città, le quali malgrado il loro modesto aspetto, hanno nella «architettura minore» locale un'importanza grandissima. Sono anzi queste che rappresentano il «vero stile arabo della Tripolitania», e che - come dirò più innanzi - dovrebbero

servire di spunto, mi si intenda bene, di spunto non di falsariga, per le costruzioni nuove europee. Queste case arabe vanno quindi doppiamente rispettate, sia per il loro valore di complemento del quadro ambientale, sia per il loro intrinseco, anche se poco apparente, valore architettonico.¹⁰

Rava individuava poi due aree per lo sviluppo urbanistico di Tripoli. La prima era situata vicino all'Oasi nella vasta zona tra il Belvedere e la Dhara Grande, proprio nella parte posteriore degli edifici moderni che erano sorti sul lungomare; essa era però molto degradata e al suo interno erano visibili molte costruzioni sparpagliate e sterrate. Secondo l'autore in questo luogo sarebbe avvenuto un notevole sviluppo della città: bisognava quindi risanare la zona in tempi brevi, istituendo criteri razionali per la sua crescita. Una seconda area, dove era possibile un'espansione più agevole, perché non era stata ancora saturata, era quella compresa tra la Manifattura Tabacchi e la nuova Fiera Campionaria.

Siccome la qualità dei nuovi quartieri era legata all'architettura dei suoi edifici, nel quarto paragrafo dello scritto Rava entrò in merito al linguaggio architettonico da adottarsi in essi, deplorando l'abuso del «moresco» che era stato fatto fino ad allora, uno stile, tra l'altro, inesistente in Tripolitania:

Come si è detto in principio, è bizzarra quanto deplorabile tradizione in Tripolitania, l'uso e l'abuso di uno stile «moresco», qualche volta molto arbitrariamente definito tale, e comunque per strana sconoscenza della realtà, supposto in armonia coi luoghi.

Ora i costruttori in Tripolitania non ignorano certo che il moresco «vero» esiste esclusivamente al Marocco, e nelle costruzioni che il dominio dei «mori» lasciò in Spagna; ma che in Libia non ne è mai esistita traccia; ed in secondo luogo che troppo spesso lo stile da essi costruttori preferito, non è neppure vero moresco - stile d'altronde difficilissimo a trattare - ma più che altro è quello con cui si edificavano un tempo sulle spiagge eleganti alcuni alberghi e alcuni stabilimenti balneari, fuso (quasi non bastasse!) con reminiscenze di architetture turche e persiane di scarsa autenticità. E quando non si rifugiano in questo speciale «moresco», i costruttori sembrano, chissà perché, cercare ispirazioni in un medio evo di fantasia: così tutti o quasi tutti gli edifici piuttosto tetri sparsi in Tripolitania, oltre a deturpare le regioni, quasi sempre bellissime, in cui sorgono, rappresentano all'interno il colmo del non confortabile; e non sono in alcun modo attrezzati per far godere agli abitanti la frescura, e per far loro vedere le bellezze naturali che li circondano; mentre la semplice casa d'architettura locale, o per il «patio» freschissimo o perché tutta aperta di verande e di logge, offre il tipo esemplare, caratteristico, e nato dai luoghi stessi, di come si debba costruire nel Nord Africa.¹¹

Per l'autore i tanti edifici in stile, oltre al discutibile gusto estetico, non offrivano alcun tipo di comodità agli abitanti, non erano studiati né per adattarsi alle climatiche né per rapportarsi alle bellezze dell'ambiente. Sarebbe bastato invece osservare con attenzione una casa locale munita di cortile, logge e verande, per capire con quali modalità costruire nell'Africa del Nord. In proposito, Rava citava l'esempio del bungalow inglese, un tipo che oltre a fondersi perfettamente con l'ambiente, offriva tutti i comfort all'europeo residente nelle colonie. Se i costruttori italiani in Tripolitania, al posto di adottare indiscriminatamente il falso moresco avessero studiato la vera architettura libica, che era accordata al clima e alle caratteristiche del paese, la soluzione del problema sarebbe stata a portata di mano. Solo quando gli architetti comprenderanno la ricchezza degli spunti e dei suggerimenti dell'«architettura minore» del luogo, la stessa visibile lungo le strade dell'Oasi a Rava accennava in precedenza, si comincerà a costruire con un giusto criterio e anche le case più modeste si inseriranno nell'ambiente con decoro, salvaguardando la bellezza e il carattere di Tripoli. Bisogna dunque ispirarsi alla casa a cortile con portici e logge, che rappresenta il modello perfetto per chi voglia costruire in colonia, non solo per ragioni climatiche ma anche perché è legata alla cultura dell'antica Roma:

Per la disposizione planimetrica delle case sempreché non ostino ragioni di economia di spazio e di spesa, il «patio» circondato da portici e da logge rappresenta la soluzione ideale, la più logica, ed «anche intimamente nostra», poiché risale a sua volta alla classica casa della antica Roma. Infine per l'aspetto e la struttura esterna, qualche vecchia costruzione ancora esistente con logge e verande e altane, offre l'esempio di come possa raggiungersi un aspetto piacevole ed intonato all'ambiente con la massima semplicità e possono essere ricche di suggerimenti.

Beninteso, non si tratta di copiare, ma di «capire» e interpretare liberamente: per esempio non sarà proprio necessario che i porticati sul patio debbano sempre essere ad arcate, solo perché ad arcate si costruiscono generalmente quelli

arabi, né si adatteranno sempre porte e finestre a sesto acuto sol perché qualche volta hanno tale forma nelle case arabe; e così via. Ma si capirà il bisogno di un fresco e ombroso patio, sul quale invece di portici, potranno anche aprirsi quelle vaste pareti a vetri, che il clima non permette di aprire nelle facciate delle case; si capirà finalmente quanto siano pratiche e necessarie le vaste e ariose verande da cui godere dopo la giornata calda le ore fresche, e che per mezzo di tende impediscono al sole di toccare le pareti, e per mezzo di piante e di fiori donano un aspetto di gaiezza alla costruzione; si capirà quanto siano indicati ed opportuni i grandi piani lisci e nudi nelle pareti «esterne», poiché la casa, aprendosi sul patio o sul palmeto, avrà all'esterno, verso il sole, opportunamente poche finestre.

Infine si abbandoneranno le inutili decorazioni di cemento e di stucco, le quali non ottengono altro effetto che di miseria - siano «moresche» o europee - e se si vorrà decorare esternamente la casa, si ricorrerà alle colorazioni di vaste superfici lisce, con tinte vivaci o tenui, a secondo delle pareti e della loro esposizione; colorazione in cui le case arabe sono maestre, e che sotto il bel cielo e il bel sole d'Africa danno ai quartieri indigeni un particolare fascino.

Infine, siccome tanto nelle semplici combinazioni lineari e cubiche, quanto nelle pareti lisce e nude, le case arabe si avvicinano moltissimo, anzi in modo a volte sorprendente, alla semplicità di piani e al geometrico gioco di volumi delle più moderne architetture europee che si vanno oggi affermando e diffondendo in tutto il mondo, riuscirà facile fondere alle caratteristiche locali tutti i perfezionamenti tecnici e le comodità pratiche delle modernissime costruzioni.¹²

La conclusione di Rava condensa efficacemente le intenzioni progettuali che saranno condivise, con le varie differenze, da tutti gli architetti coloniali di ascendenza: «Da questa felice fusione dei caratteri ambientali col gusto e con le necessità moderne nascerà, io credo quella "architettura coloniale italiana" cui dovranno necessariamente improntarsi le costruzioni dei nuovi quartieri di Tripoli».¹³ Le riflessioni contenute nel testo sono di importanza capitale per il dibattito perché assegnano un grande valore all'architettura locale, oltrepassando gli intenti della pura conservazione. La casa araba diventava così un grande testo al quale l'architetto coloniale poteva attingere per le nuove realizzazioni. E le sue caratteristiche come la disposizione planimetrica, la composizione di volumi elementari, l'uso di superfici nude e candide, l'accostavano ai migliori esempi dell'architettura moderna europea, secondo la nota equivalenza della ricerca razionalista che vedeva nell'architettura minore di area mediterranea l'espressione compiuta dei principi del Movimento Moderno.

L'articolo di Rava rappresentò per Tripoli un momento importante per l'apertura della discussione sul volto che avrebbe assunto la città. Da questo inizio, e per favorire la nascita di occasioni progettuali concrete, che fossero strumento di verifica delle discussioni teoriche, nel settembre 1929 l'Ente Autonomo della Fiera Campionaria di Tripoli, del quale lo stesso Maurizio Rava era presidente, bandì un concorso per la progettazione di alcune case da costruire nella città.¹⁴ Nel bando si faceva riferimento a due tipi di case: una per gli indigeni e l'altra per i metropolitani. Per il primo tipo era richiesto un progetto di abitazione a un piano con il fronte sulla strada, con un solo alloggio sviluppato intorno a un cortile e con l'ingresso a baionetta, secondo la tradizione araba. Sulla facciata, oltre all'ingresso e a qualche finestra, potevano essere collocati uno o più magazzini; l'area disponibile aveva le dimensioni di m. 15x15. Per il secondo tipo dovevano essere presentate quattro versioni: due case a un solo piano con un singolo alloggio e con due distinti e due case a due piani con uno e con due alloggi per piano. Ciascun edificio doveva essere pensato per due diverse situazioni all'interno della città: allineato sul fronte stradale e isolato all'interno di un giardino. Il numero totale ammontava a otto soluzioni progettuali. Per la casa a un piano con un alloggio e per quella a due piani con un alloggio per piano, le aree disponibili erano di m. 12x12 nella versione allineata sul filo stradale e di m. 18x18 nella versione a villino. Invece per la casa a un piano con due alloggi e per quella a due piani con due alloggi per piano, le aree erano di 15x15 quando la costruzione sorgeva sulla strada e di 21x21 nel caso essa si trovasse isolata.

Inoltre le case dovevano rispondere a criteri di rigorosa economia, con un costo da 70 a 80 lire a metro quadrato; tra i servizi di ogni appartamento erano indispensabili una cucina delle dimensioni minime di 8 mq. e un bagno di almeno 5 mq. di superficie.

Si consigliava un'architettura sobria con un marcato carattere coloniale con l'uso di verande. La giuria, composta dai membri della Commissione di Arte ed Edilità, istituita presso il Ministero delle Colonie, assegnò all'unanimità il primo premio ai progetti elaborati dai giovani architetti razionalisti Alfio Susini ed Ernesto Puppo. Queste case coloniali vennero giudicate positivamente in un articolo redazionale della rivista «Architettura e Arti Decorative»:

Le piante sono ben giocate e rispondenti ai requisiti del bando ed alle buone norme dispositive in rapporto al clima.

L'architettura è molto semplice e gustosa: le forme dell'arte mediterranea, appena un po' aumentate e serrate in schemi regolari, si tramutano quasi naturalmente in forme moderne svelando una inattesa parentela fra codesti due aspetti della sensibilità costruttiva, pur così lontani nel tempo e nello spazio.¹⁶

Il progetto più interessante della serie era l'abitazione per indigeni a un solo piano, con tutti gli ambienti organizzati intorno al cortile dotato di un piccolo portico. Nella configurazione della casa gli architetti si erano ispirati alle architetture tradizionali del luogo; essa era composta da un volume semplice, chiuso all'esterno, con le sole aperture delle botteghe sulla strada. Seguendo le indicazioni del bando, l'ingresso era sfalsato per evitare l'introspezione. L'atrio (*salamlek*), illuminato da una piccola finestra sulla facciata, era coperto da una cupola ribassata. Grande importanza era stata data al terrazzo (*sotum*) che non era una semplice copertura ma un ulteriore piano dove si svolgeva parte della vita quotidiana della famiglia, come si poteva vedere nell'architettura di Tripoli. Gli elementi usati negli altri progetti, ossia portici, verande, loggiati, archi, scale esterne rimandavano a quel tipico repertorio tipico dell'architettura spontanea mediterranea che ormai, nella poetica razionalista, era indissolubilmente associato al linguaggio dell'architettura moderna.

Sull'onda dell'interesse suscitato dalla proposta di Maurizio Rava, e quasi contemporaneamente a questa competizione, il Ministero delle Colonie, nel settembre 1929 bandì un altro concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale a Tripoli, dove gli architetti italiani ebbero l'occasione di confrontarsi sul delicato tema dell'inserimento di un'architettura moderna in un contesto urbano antico non occidentale. Due mesi più tardi la stessa giuria decise di non assegnare il primo premio, ma quattro premi ex-aequo.

Nel luglio 1930 il concorso venne bandito una seconda volta dal Municipio di Tripoli che richiese un complesso di edifici residenziali, la sistemazione della Piazza della Cattedrale e il progetto di una fontana monumentale. Nella valutazione, avvenuta nel dicembre dello stesso anno, la commissione¹⁷ selezionò quattro dei 21 progetti concorrenti, i quali vennero divisi secondo due grandi linee ideologiche: una ispirata all'edilizia spontanea mediterranea e l'altra invece investita da un senso di classicità monumentale:

[...] dopo minuzioso esame e numerose discussioni, la Commissione accentrò la propria attenzione su quattro progetti, eliminando tutti gli altri nei quali erano state riscontrate deficienze di vario ordine: dipendenti in un primo gruppo di essi da una eccessiva adesione stilistica ai tipi della casa minore mediterranea, mentre il tema proponeva per la Piazza di Tripoli un carattere edilizio adatto ad una grande città moderna, in un secondo gruppo dipendenti invece dall'opposto difetto di una troppo grande aderenza agli stili classici monumentali.¹⁸

Nel secondo gruppo, di «tendenza piuttosto tradizionalista», la commissione giudicatrice aveva riscontrato «la comune volontà di creare un insieme architettonico espressivo e monumentalmente ispirato alla tradizione romana, con forme che tuttavia possano armonizzarsi per chiarezza di spazi e per effetti di chiaroscuro a certe tonalità locali».¹⁹ All'interno di esso, vennero scelti il progetto contrassegnato dal motto "Pentagono" dell'ingegner N. Morandi di Milano, con M. Lombardi, G.B. Cosmacini, B. Dal Corno, O. Cavallini e D. Alziati, quello redatto dall'ingegner Morpurgo di Roma, e il terzo firmato da Pietro Lombardi, l'architetto romano che fu attivo a Rodi, eseguito in collaborazione con G. Lizzani. Al progetto "Pentagono" fu assegnato il primo premio, mentre i progetti di Morpurgo, di Adalberto Libera e di Lombardi vennero proposti per una divisione ex-aequo del secondo premio.

Il progetto di Adalberto Libera, «contaminato di vernacolo mediterraneo riletto in chiave razionalista»²⁰ era stato inserito dalla commissione nel primo gruppo con un giudizio positivo:

Unitario, organico, studiato con grande cura nei riguardi planimetrici: la semplificazione modernissima, ravvivata però dalla vivacità del colore, da una armonica disposizione di spazi nei quali i pieni di pareti nitide si contrappongono ai loggiati, la disposizione dei volumi creati con visione organica ed unitaria dal punto di vista edilizio (felice è

l'apposizione delle quattro sopraelevazioni angolari opposte alla orizzontalità dei lati e racchiudenti come piloni la composizione della piazza stessa) rappresentano risultati architettonicamente pieni di ingegno e di abilità, non sopraffacenti la praticità della concezione e le possibilità di utili realizzazioni. La preoccupazione di armonizzare la nuova architettura a quella della vecchia città senza ripeterne i motivi folkloristici, aggiungendovi anzi una nuova nota rispondente ai nuovi tempi, è raggiunta da questo progetto, che nel gruppo di cui si è dianzi parlato sopravanza decisamente ogni altro.²¹

Nella proposta di Libera²² la piazza era circondata da tre blocchi, disposti su quattro livelli, uno dei quali aveva agli angoli due torri con due piani supplementari, caratterizzati da volumi semplici, senza alcuna decorazione, e con le superfici dipinte di bianco rosso e blu, i colori in uso nelle facciate delle case tradizionali di Tripoli. Nel complesso edilizio erano ricavati 30 alloggi di tre tagli diversi. Siccome il mercato della colonia richiedeva appartamenti non molto grandi, 17 di essi erano composti dalla zona pranzo, dai servizi e due stanze da letto; ve ne erano poi cinque di media dimensione con un'ulteriore stanza. Gli alloggi di maggiore superficie, dotati di quattro e cinque stanze da letto, erano otto; di questi, quattro erano sistemati nelle torri angolari di un blocco, a partire dal terzo piano e distribuiti su tre livelli, come se fossero villette autonome.

L'architetto studiò con molta attenzione le condizioni climatiche di Tripoli, disponendo la planimetria degli alloggi secondo l'asse nord-sud. La facciata esposta a nord, che aveva la vista sul mare, era riparata dai raggi del sole e siccome i venti freschi soffiavano in questa direzione erano garantite la frescura e la ventilazione. Qui si trovavano gli ambienti di soggiorno illuminati da grandi finestre e con balconi a forte sbalzo. Invece il fronte orientato a sud, dove l'azione violenta del sole riscaldava le murature e vi era una maggiore densità luminosa, era stato protetto con una zona d'ombra, adottando «tutti i dispositivi che l'uso secolare ha consigliato»,²³ ossia portici per i pedoni e i negozi al piano terreno e verande nelle facciate. Su questa parte erano state ricavate le stanze da letto, perché di notte la temperatura scendeva notevolmente.

Questa cura particolare, richiesta dalle caratteristiche ambientali del luogo, era visibile anche negli elementi che completavano gli edifici. Le aperture erano di piccole dimensioni ed erano munite di persiane fisse e mobili con schermi a graticcio per impedire il passaggio dei raggi del sole, favorendo però la ventilazione. Le terrazze dell'edificio erano divise da loggiati in direzione est-ovest sia per delimitare le proprietà delle abitazioni sottostanti sia per proteggerle dai venti del sud e dal sole; essi erano coperti per metà da una soletta e per metà da un pergolato. Anche le torri disposte all'angolo di un corpo erano concluse da un loggiato coperto da voltine a botte in cemento.

I richiami all'architettura tradizionale di Tripoli erano molto espliciti: Libera si era fermato nella città libica per qualche tempo allo scopo di per analizzarne tutte sue caratteristiche:

Attraverso quasi tre mesi di soggiorno tripolino il progettista ha potuto studiare i caratteri dell'architettura locale. Essi si possono riassumere a grosso modo: semplicità elementare di volumi e colorazioni violente, le più imponenti, le più assurde.

Le case sono all'esterno bianche o rosse, eccezionalmente bleu; ed è strano il valore quasi di densità e di peso che assumono sotto il cielo bleu-nero. Le rosse assumono una densità straordinaria, le bianche si ammantano di ombre cilestrine, le bleu sembrano trasparire il cielo che scende dietro ad esse. Gli interni delle abitazioni sono invece dipinti quasi esclusivamente a tinte fredde: bleu, verdi, bleu-verdi e grigi, *e certo per il loro valore psicologico di frescura. È poi interessante l'importanza speciale che gli arabi danno al grigio, e come esso serva di «colore-cuscinetto» per accordare gli avvicinamenti più stridenti.*

Tutte queste norme sono state tenute presenti nel progettare la composizione di colore.

Gli elementi architettonici sono forme geometriche pure: il parallelepipedo, la mezza sfera o cupolette, il mezzo cilindro (serie di voltine a botte sistema molto in uso per coprire i locali), e queste si accordano tanto spesso con gli elementi naturali: il pergolato, la palma.²⁴

Come era messo in rilievo nell'articolo, nella composizione di queste case di Tripoli, Libera aveva usato solidi geometrici elementari come la sfera, il cilindro, il parallelepipedo e colori puri con un procedere tipico dell'architetto razionalista. Ma queste caratteristiche si ritrovavano identiche nelle abitazioni di Tripoli. In tal modo le strategie progettuali dell'avanguardia si ricongiungevano alla tradizione costruttiva in un'architettura nella quale vi era «tanto senso di

modernità [...] come nelle più moderne Siedlung di Germania»²⁵ e nello stesso tempo una profonda comprensione del *genius loci*.

2. I contributi teorici di C.E. Rava e L. Piccinato

Le elaborazioni teoriche più coerenti e articolate intorno alla questione dell'architettura coloniale moderna furono formulate nei primi anni Trenta da Carlo Enrico Rava e Luigi Piccinato, provenienti entrambi dall'esperienza razionalista. Nel 1936, in una fase avanzata del dibattito e in concomitanza con la creazione dell'Impero, fu Giovanni Pellegrini a riassumere i termini del problema nel suo *Manifesto dell'Architettura Coloniale*, additando agli architetti coloniali italiani, in pochi punti programmatici, le strade future da percorrere.

Il primo intervento di Rava sull'argomento fu un lungo articolo intitolato *Di un'architettura coloniale moderna*, uscito nei numeri di maggio e giugno di «Domus» a conclusione della rubrica *Specchio del Razionalismo* tenuta dall'autore a partire da gennaio dello stesso anno.²⁶ Già animatore e ideologo del Gruppo 7, Rava era all'epoca una delle figure emergenti nel panorama dell'architettura coloniale e poteva contare al suo attivo alcune opere realizzate in Tripolitania insieme a Sebastiano Larco: l'Albergo «Agli Scavi di Leptis Magna» a Homs (1928-29), la chiesa a Suani Ben Adem (1930), L'Arco di Trionfo in onore dei principi di Piemonte (1931). I suoi numerosi scritti posteriori ruoterano sempre intorno a due precisi nuclei tematici: lo «spirito mediterraneo» la cui presenza è tangibile nell'architettura spontanea, dalle coste italiane a quelle nordafricane, e l'«l'impronta latina» presente nella casa tradizionale libica con il cortile centrale, essendo quest'ultima una derivazione della *domus* romana. Nella concezione dell'autore, il patrimonio depositato in questi esempi «minori», ma che realizzavano pienamente gli ideali del Movimento Moderno, era da porre a fondamento della nuova architettura coloniale italiana.

Nella prima parte dell'articolo, Rava collocava la questione dell'architettura coloniale all'interno del problema generale dell'architettura moderna, e quindi da affrontare a partire dall'esperienza del Razionalismo, che ne era rappresentava la punta più avanzata. Poco dopo sferrava un violento attacco al padiglione italiano dell'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, progettato da Armando Brasini e approvato dal Ministro delle Colonie De Bono, che era una ricostruzione in scala ridotta della Basilica di Settimio Severo a Leptis Magna. L'opera, a suo parere, rappresentava l'impotenza della cultura architettonica italiana, incapace di concepire un'architettura coloniale veramente moderna. E tale situazione era riscontrabile anche nelle opinioni della commissione giudicatrice nel concorso per la sistemazione della Piazza della Cattedrale a Tripoli, secondo la quale gli edifici dovevano richiamarsi alle forme stilistiche dell'architettura imperiale romana, ignorando le esigenze e il percorso evolutivo dell'architettura moderna:

Non pochi, probabilmente, si meraviglieranno di vedere compreso in un «Panorama del Razionalismo» l'argomento, forse inaspettato, dell'edilizia coloniale: ma quando, nella definizione «razionalista» applicata alla parola architettura, definizione alquanto impropria, ed usata, l'abbiamo dichiarato in origine (cfr. «Svolta pericolosa» su *Domus* di gennaio 1931) per sola comodità, si consideri implicito, come si dovrebbe, il valore più lato della parola «moderno», si dovrà pure ammettere che il problema dell'architettura coloniale contemporanea sia uno degli aspetti del problema generale della modernità architettonica, e che, di conseguenza, esso abbia diritto quanto ogni altro, a venir preso in considerazione dal punto di vista del razionalismo.

Vorremmo anzi dire che esso vi ha oggi diritto più di ogni altro problema, poiché, se una vera coscienza coloniale è mancata in Italia fino a pochi anni fa e comincia appena ora a svilupparsi, una conoscenza dei problemi architettonici delle nostre colonie, nelle tradizioni del loro passato, nelle caratteristiche del loro presente, nelle necessità del loro avvenire, manca poi addirittura totalmente, o quasi, ancora oggi. Così non ci dobbiamo troppo stupire, quando apprendiamo dai giornali che il padiglione dell'Italia alla grande Esposizione Coloniale di Parigi, che si apre in questi giorni e risulterà la più importante di quante se ne siano organizzate finora, sarà costituita da una riproduzione in piccolo della cosiddetta «Basilica di Settimio Severo» a Leptis Magna, riproduzione con la quale l'odierna architettura italiana darà, di fronte al mondo, una doppia prova, d'impotenza e d'ignoranza, indegne veramente di un popolo civile: impotenza, perché il padiglione italiano, ripetendo una volta di più un modello archeologico, farà supporre, a torto, che l'Italia d'oggi, imperiale e fascista, non sia in grado di trovare in sé stessa la forza per creare una sua architettura coloniale contemporanea; ignoranza, perché l'immaginare che si possa riprodurre in scala ridotta un edificio concepito

in proporzioni maggiori e che solamente in quelle può realizzare la sua bellezza, equivale ad ignorare il significato stesso della parola stessa architettura. Così anche, non ci dobbiamo sorprendere che una giuria romana, incaricata di esaminare i progetti presentati ad un concorso per la sistemazione architettonica di una delle maggiori piazze di Tripoli, abbia dichiarato nel suo verdetto, che gli edifici dovevano innanzitutto rammentare e riaffermare in colonia l'impronta stilistica del dominio imperiale di Roma (di Roma antica, si noti bene, non dell'Italia d'oggi), e che, sulla base di questa teoria, la quale dimostrava una pari incompetenza, tanto delle caratteristiche naturali e architettoniche della Tripolitania, quanto delle necessità e degli sviluppi dell'architettura moderna, abbia emesso il suo giudizio.²⁷

Proseguendo nella trattazione, l'autore, dopo aver accennato al dominio di Roma nelle colonie e al marchio indelebile lasciato dalla sua cultura, affermava che era necessario scindere questa immensa eredità lasciata ai contemporanei in due tronchi: uno morto, ovvero quello delle vestigia monumentali che era pertinente alla ricerca archeologica, e uno ancora vivo, o meglio, secondo le precisazioni di Rava, rivissuto nella casa araba distribuita intorno al cortile centrale, che aveva ereditato dall'antica casa romana il suo «razionalissimo» impianto. Su questo tronco, dotato di linfa vitale, bisognerà «innestare» la nuova architettura coloniale italiana:

Comunque, una cosa ci preme lumeggiare, ed è che la profonda traccia architettonica lasciata da Roma nell'Africa del Nord, ha un duplice aspetto, si può, cioè, scindere in due parti distinte: una parte morta ormai, che ha un interesse ed un valore puramente archeologico-turistici (valore considerevolissimo, beninteso, ma che non può influire su ulteriori sviluppi architettonici), ed è rappresentata dalle rovine monumentali; ed una parte tuttora viva, o, per dir meglio, rivissuta nelle case arabe, le quali hanno ereditata la razionalissima pianta classica dell'antica casa romana, e, dal cortile centrale di essa, hanno derivato il patio, attorno al quale identicamente distribuiscono le loro stanze; eredità dunque, quest'ultima, vitale ancora oggi. In tale prodigiosa sopravvivenza si è perpetuata la vera tradizione di Roma, l'impronta viva e incancellabile del suo dominio, e ad essa dobbiamo logicamente innestare la nuova nostra architettura coloniale, invece di riesumare colonne, capitelli e trabeazioni che, oltre ad essere cose morte, sono anche, troppo spesso di dubbia purezza stilistica, poiché, fenomeno sintomatico, come in Siria l'architettura romana subì evidenti influenze orientali, così anche in Africa cercò di intonarsi alle caratteristiche locali (preoccupazione che, sebbene fallita in una certa ingenuità dei risultati, prova tuttavia una volta di più, la saggezza di Roma, la quale si interessava già allora di quei problemi d'ambientazione col paesaggio africano, di cui oggi a gran torto, predicando le costruzioni di carattere classico, non si vorrebbe più tener conto), e rivela influssi punicici prima e poi tolemaici, evidenti e sorprendenti, che culminano nelle stranezze architettoniche della basilica di Leptis, dove eteroclitiche reminiscenze orientali, più sensibili ancora che a Baalbeck o a Palmira, fiancheggiano una profusione di elementi egizi, fedelmente riprodotti: ed è proprio questo eclettico complesso, archeologicamente interessante certo, ma stilisticamente spurio e decadente (e rimpicciolito per di più), che è stato destinato a rappresentare a Parigi l'Italia del 1931!²⁸

Nel testo Rava riprende la polemica contro lo stile «moresco», del quale in Libia non è presente alcuna traccia, ed elenca le principali caratteristiche dell'autentica architettura del paese nordafricano, riferendosi ad alcune fotografie di accompagnamento dello scritto raffiguranti esempi di monumenti e case della Libia. La prima di esse è rappresentata dall'influsso di Roma, che non è consistito certamente nella trasmissione del repertorio di forme della sua architettura monumentale, ma nello spirito di praticità e di organizzazione proprio della sua cultura. Esso è chiaramente identificabile nella casa araba, proveniente da quella di Roma antica, che nasce in accordo con le condizioni climatiche, risulta bene inserita nell'ambiente naturale e infine risponde perfettamente a tutte le necessità della vita della colonia. La seconda è da ravvisare nell'uso di solidi geometrici elementari, quali il parallelepipedo, il cubo, la piramide, la sfera e il cono, che ricordano da vicino le opere moderne, tanto da suggerire all'autore un paragone tra la moschea di Gasr-el-Hagg e alcune realizzazioni del Costruttivismo russo. L'ultima caratteristica dell'architettura libica è l'appartenenza all'area mediterranea; infatti sia la struttura della casa romana, mantenutasi inalterata nei secoli, sia i bianchi volumi contrassegnati da cortili, terrazzi, e verande, l'avvicinano all'edilizia spontanea delle coste italiane, dalla Campania alla Liguria, che presentano identici tratti distintivi. Per Rava dunque questi caratteri devono costituire un riferimento imprescindibile per arrivare a un'architettura coloniale che voglia essere realmente moderna:

Come si sarà potuto constatare da quest'esposizione molto succinta ed inevitabilmente approssimativa dell'evoluzione architettonica delle nostre colonie Nord-africane, non c'è mai stata traccia in Libia di quell'architettura

Moresca, che si affermò invece in Egitto, in Tunisia, al Marocco e nella Spagna araba. Purtroppo, molti confondono ancora «coloniale» con «moresco», e non si ripeterà mai abbastanza che, in Libia, non esiste altro moresco se non quello, falso e mostruoso oltre ogni descrizione, che distingue molte costruzioni innalzate, ahimè, da noi, le quali oscillano fra un Oriente da «Padiglione delle Meraviglie» e un certo stile «Alhambra» che era caratteristico delle rotonde balneari 40 anni fa.

L'autentica architettura libica, che ha sempre ignorato il moresco, ci presenta dunque ancora oggi tre principali caratteristiche:

I. - L'influenza romana (la vera, quella cioè dello spirito pratico e organizzatore di Roma, non quella dell'archeologia, dello stile, dei ruderi, siano pure imperiali), tuttora vitalissima nello schema della casa arabo-turca, la cui razionalissima pianta è la riproduzione esatta di quella dell'antica casa classica, e costituisce, allo stesso tempo, ancor oggi il tipo di casa che meglio corrisponde al clima ed alle esigenze della vita coloniale, che meglio s'intona al paesaggio africano.

II. - L'impulso di vigorosa primitività che, sovrapponendosi allo schema romano, le derivò dai rapporti con le popolazioni del Sud (Sahara, Niger, Sudan), le quali lasciarono la loro traccia in quella predilezione per le forme semplici, cubi e parallelepipedi, piramidi tronche e calotte sferiche, coni e tronchi di cono, che culmina nella stupefacente composizione di parallelepipedi coronati da una calotta sferica e da una piramide, costituenti la moschea di Gasr-el-Hagg che, sebbene rozza, fa pensare a secoli di distanza, alle creazioni astratte dei recentissimi «costruttivisti» russi. Questo tipico gioco di volumi geometrici, che perfettamente s'intona al nostro più attuale gusto di moderni, è rimasto caratteristico dell'architettura libica (tutta improntata a opposizioni di cubi e di superfici sferiche, contrastate da speroni triangolare o ricurvi), e si distingue sempre per una composizione di masse sapientissima ed esemplare, improntata ad una severa monumentalità anche nelle sue espressioni più semplici.

III. - La generale caratteristica mediterranea che, tanto attraverso lo schema romano della casa, quanto attraverso la composizione di masse geometriche semplici e lineari di cui si è parlato, componendo bianchi ritmi di cubi e parallelepipedi, opponendo l'ombra fresca del patio, al sole e all'azzurro delle grandi terrazze sovrapposte e alternate di verande o di altane, apparenta l'italianissima architettura locale delle nostre colonie libiche a quella delle altre nostre coste mediterranee, da Capri a Camogli.

A tali caratteristiche dovremo dunque ispirarci, se vorremo creare un'architettura coloniale che sia veramente moderna, e degna in tutto dell'Italia d'oggi: ma è argomento, quest'ultimo, che esige d'esser considerato a sé e con maggior dettaglio.²⁹

Nella seconda parte dell'articolo, Rava, dopo aver riassunto in forma sintetica le caratteristiche dell'architettura libica esposte in precedenza, ne ribadiva la sua appartenenza mediterranea. L'architettura nata in questo ambito geografico presentava somiglianze perché era determinata dagli stessi fattori naturali e climatici e dalle analoghe organizzazioni sociali ed economiche. La sua razionalità costruttiva derivava dalle risposte che essa aveva fornito nei secoli sia alle condizioni ambientali sia alle forme di vita delle popolazioni locali. Nell'architettura mediterranea, dalle case di Capri a quelle delle isole greche e delle coste nordafricane, erano contenuti insegnamenti precisi quali il rispetto delle leggi della funzionalità, l'assenza di elementi superflui, l'aderenza al clima e l'inserimento armonioso nel paesaggio. E ognuno di questi punti coincideva perfettamente con gli stessi obiettivi fissati dall'architettura moderna:

Abbiamo veduto (cfr. parte prima, su *Domus* di Maggio 1931) che tre principali caratteri distinguono l'originaria architettura libica, quale ancor oggi ci appare: la diretta derivazione romana che si rivela nella pianta delle case, pianta che risulta tuttora la più razionale in colonia; la composizione generale delle masse, semplici forme geometriche prive di qualsiasi ornamento ma alternate in un sapientissimo gioco di piani e di volumi, che la armonizza singolarmente, tanto col paesaggio africano, quanto col nostro gusto più moderno ed attuale; ed infine la sensibilissima intonazione mediterranea, che la apparenta nel modo più evidente a tutte le altre architetture d'origine meridionale

Basta infatti confrontare le tipiche case di Amalfi, Ischia o Capri, che tutti conoscono, con le case, per esempio, delle coste e delle isole greche [...], e poi le une e le altre con le più semplici case tripolitane [...], per accorgersi dell'evidente, strettissima parentela che le lega tutte fra loro e che ci riconduce alla loro comune origine, il Sud: cubi bianchi e terrazze soleggiate, sotto un cielo azzurrissimo. Le condizioni della natura e del clima sono qui le generatrici stesse delle forme architettoniche, e perciò queste risultano ancora oggi perfettamente, insuperabilmente razionali, perciò anche il loro aspetto esteriore, nel quale nessun elemento appare superfluo (perché tutto deriva spontaneamente dalla soluzione delle necessità planimetriche) soddisfa pienamente la nostra estetica moderna, perciò infine, questa architettura nata dalla logica più elementare, s'intona come nessun'altra al paesaggio coloniale [...]. Non ci richiamano queste costruzioni, delle quali abbiamo già posta in evidenza la razionalità (la stessa parola «razionalità» implica infatti che, per verificarsi sempre tale, essa debba saper mutare con le mutate condizioni di natura e di clima, con le diverse necessità e consuetudini, poiché se invece dovesse attenersi sempre e soltanto ad alcune regole venute di Germania, negherebbe se stessa, diventando il colmo dell'irrazionale), non ci richiamano esse, dicevamo, alle caratteristiche

dell'estetica architettonica più attuale, la cui semplice geometria è nata appunto anch'essa dalla razionale impostazione dei problemi inerenti alla casa?

La riprova che la razionalità delle forme e soluzioni architettoniche tipiche della Libia derivi dalla loro perfetta aderenza alle necessità dei climi meridionali e tropicali, è data dalla spontanea, indiscutibile somiglianza che tutte le case destinate al Sud presentano fra loro.³⁰

Allargando il discorso, Rava poneva a confronto l'esperienza italiana con quella di altre nazioni. La stessa America, pur mancando di adeguati riferimenti culturali, aveva creato uno «stile» coloniale proprio, mentre tutto quello che l'Italia aveva realizzato in Libia, con l'imperversare del moresco e di altri stili, non aveva nulla di ascrivibile alla modernità. Invece in questo campo il maggior merito spettava agli Inglesi, il popolo colonizzatore per eccellenza, che avevano predisposto il bungalow, un tipo studiato con criteri di razionalità che soddisfaceva pienamente le esigenze degli europei nelle colonie, e inoltre aveva la possibilità di essere ripetuto in aree geografiche diverse:

È doloroso pensare che gli Americani siano riusciti, pur mancando d'una base di riferimento diretto, a creare e perfezionare il tipo, ormai universalmente noto, di uno «stile» coloniale moderno, quando invece noi, malgrado i preziosi suggerimenti che ci può dare l'architettura originaria delle nostre colonie mediterranee, non ne abbiamo quasi traccia, finora.

Infatti, quasi tutto ciò che da noi si è costruito in Libia, non è architettura coloniale: a tutt'oggi, salvo rarissime eccezioni, si è fatto, in colonia, del falso moresco e dell'autentico floreale, o, nei casi migliori, del classico da manuale stilistico, con qualche accenno cinquecentesco. E non si venga poi a raccontarci che si deve, come segno di dominio, imporre nelle colonie l'architettura della madre patria: ma si guardi l'Inghilterra, nazione imperialista quant'altre mai, che, possedendo il maggior dominio coloniale del mondo, non ha mai creduto di diminuire il suo prestigio, sforzandosi a creare una sua architettura coloniale destinata agli europei, e riuscendo così ad imporre in tutti i suoi possedimenti il tipo ormai universale del «bungalow», organismo perfetto per la vita del bianco in colonia! Il bungalow, costruzione solitamente d'un sol piano, talvolta di due, circondato di portico e loggia, spesso per tutti quattro i suoi lati: a questo tipo pare proprio debba ricondursi necessariamente ogni architettura coloniale, poiché lo incontriamo dappertutto, dalle antiche case dei colonizzatori inglesi della Bermuda [...], alle più moderne case americane della California [...] derivate appunto dagli originari esemplari coloniali del Monterey [...]. Ora, queste identiche caratteristiche, inevitabilmente comuni, perché razionalissime, a tutte le costruzioni coloniali, le troviamo anche in Libia, importate, come s'è detto, dai Turchi [...].³¹

In conclusione, l'autore affermava che nell'architettura locale della Libia erano già contenuti i requisiti indispensabili, dai quali far derivare un'architettura coloniale moderna: l'organizzazione planimetrica razionale, la semplicità delle volumetrie, l'adattamento alle condizioni climatiche, la fusione con il contesto naturale. Nell'articolo compare però anche la preoccupazione, dettata da opportunità di tipo politico, di non dare eccessivo risalto alla cultura araba, e del resto tale cautela era presente anche negli scritti di altri architetti operanti nelle colonie. Infatti, salvaguardando il diritto del colonizzatore a imporre la propria architettura alle popolazioni sottomesse, l'autore precisava che l'architettura tradizionale libica aveva solo custodito l'eredità di Roma, per questa ragione, quando gli architetti si ispiravano a essa non facevano altro che ritrovare quei caratteri nazionali di latinità e di mediterraneità, che erano i presupposti dai quali realizzare una nuova architettura coloniale italiana:

Abbiamo dunque potuto constatare, attraverso questa rapida rassegna, che l'architettura originaria delle nostre colonie mediterranee presenta, per chi li sappia riconoscere, tutti i requisiti necessari a ricavarne una perfetta architettura coloniale moderna: razionalità di planimetrie, attualissima semplicità di forme nell'aspetto esteriore, perfetta aderenza alle necessità del clima africano, perfetta armonia con la natura libica. Quando poi, a queste qualità, si aggiungano i frequenti esempi che essa ci propone, di vivaci policromie applicate ad interessare e ravvivare la nudità delle masse cubiche e delle lisce pareti, si vedrà che l'originaria architettura della Libia ci offre tutti gli elementi desiderabili per creare una nostra architettura coloniale d'oggi, che sia veramente degna dell'Italia imperiale.

Né, per questo, si deve credere o temere che, invece di imporre il marchio del nostro dominio, possa sembrare che si tragga servilmente ispirazione dalle architetture caratteristiche delle popolazioni sottomesse: la casa araba, lo ripetiamo ancora una volta, non è altro che l'antica casa romana fedelmente riprodotta. Ricollegandoci dunque a questo tipo che si è conservato sino ad oggi, noi non deriveremo nulla dagli arabi, ma ci riallaceremo, più e meglio assai che costruendo in colonia edifici classici, cinquecenteschi o neoclassici, alla vera, alla grande tradizione di Roma, che ha saputo

resistere mirabilmente attraverso i secoli, e ricongiungersi oggi a noi: riprendendo cioè, con modernità d'intenti, lo schema della casa classica conservato attraverso quella araba, noi continueremo l'opera di Roma creando il nuovo sulle sue tracce, non ripetendo ottusamente ciò che essa fece in secoli lontani, e che non ha più ragione di vita oggi. E mentre, per un verso, ripiglieremo e concluderemo così l'opera eterna della latinità, d'altra parte, traendo, dall'analogia fra le forme libiche originarie e quelle dell'attualissimo razionalismo, spunto e ragione per rinnovare e completare con tutti i più moderni perfezionamenti tecnici e pratici l'ancor primitiva architettura locale della nostra colonia, potremo allora sì, ma soltanto allora, considerare di avere impresso nelle opere, razionali ma italiane, moderne ma coloniali, che avremo costruite nei nostri possedimenti del Nord Africa, il segno duraturo della nostra grandezza attuale, della nostra nuova civiltà.

In conclusione, rifacendoci in colonia allo spirito della tradizione libica, noi non ci ispireremo affatto, come si potrebbe equivocare, ad un'architettura araba, ma ritroveremo, attraverso questa, le tracce imperiture della latinità d'una architettura che è innanzitutto profondamente mediterranea. D'altronde, quella rinascita di uno «spirito mediterraneo» che da tempo era auspicata, sembra proprio ora delinearsi nel giovane razionalismo italiano: il momento per la creazione di una nostra architettura coloniale veramente moderna sembrerebbe dunque singolarmente propizio.

E possa, questa coincidenza, essere di lieto presagio!³²

Questi scritti illuminano anche il percorso di Rava. Partito dal Razionalismo «intransigente» di stampo europeo, che aveva adottato un linguaggio internazionale, egli iniziò una ricerca che intendeva recuperare, in chiave moderna, l'identità dell'architettura italiana, i cui cardini aveva individuato nell'architettura mediterranea e nello «spirito latino»; quest'ultimo però era immune dalla retorica fascista della romanità, nonostante qualche concessione formale a essa. Secondo l'autore tali componenti si erano perfettamente conservate nella casa tradizionale araba con il cortile, che perpetuava la struttura della *domus* romana; essa perciò diventò un modello a cui l'architetto coloniale doveva riferirsi. Ma il suo merito maggiore, oltre alla valorizzazione dell'edilizia tradizionale delle coste nordafricane, fu lo sforzo costante di creare architetture moderne e che nello stesso tempo fossero adatte ai luoghi.

Nel 1931 anche Luigi Piccinato intervenne sul tema elaborando per *l'Enciclopedia Italiana* la voce *L'edilizia coloniale*, uno dei più importanti scritti del periodo, che avrà ripercussioni notevoli sul dibattito italiano. L'architetto proveniva dall'ambito del Razionalismo e infatti aveva aderito al M.I.A.R., partecipando alle due mostre di architettura razionale del 1928 e del 1931. In quell'anno Piccinato era impegnato nella colonia libica, dove stava dirigendo il cantiere del Teatro Berenice di Bengasi (1928-32), progettato con Piacentini, e collaborava, insieme ad Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, alla realizzazione del quartiere I.N.C.I.S. di Tripoli. (1931-34)

Il testo conteneva alcune riflessioni che erano maturate nel corso della sua esperienza diretta. Dopo una rapido *excursus* storico dell'architettura coloniale, l'autore delineava la problematica che sorge nel momento in cui una nazione sovrappone in modo traumatico la propria cultura a quella della nazione assoggettata. Se tale dilemma era relativo quando le popolazioni autoctone erano ancora allo stato primitivo, esso diventava ben più grave nel caso in cui i colonizzatori venivano a contatto con una civiltà dotata di una cultura ricca e stratificata ma lontana dalla propria, come si era verificato nella colonizzazione dei paesi nordafricani. Allora la questione diventava assai delicata perché tale patrimonio tradizionale, rappresentando una risorsa universale, andava tutelato. La prima scelta da compiere era di tipo urbanistico: se i nuovi quartieri dei colonizzatori dovevano sorgere nella città indigena oppure fuori di essa; e la seconda alternativa sembrava quella più praticabile, per la tendenza del popolo dominatore a vivere separato da quello subalterno.

Il secondo problema, già spostato nel campo linguistico, riguardava i modi con cui realizzare la nuova architettura in un contesto geografico e culturale di totale diversità. Piccinato rilevava lo stesso fenomeno di cui aveva già parlato Rava, ovvero l'inesistente «stile arabo», usato dagli architetti coloniali nelle costruzioni locali, che aveva portato alla realizzazione delle innumerevoli «imitazioni stilistiche» visibili in Tripolitania e in Cirenaica. Per l'autore invece l'edilizia del paese nordafricano presentava caratteristiche mediterranee piuttosto che arabe: le stessi che si ritrovano nell'edilizia spontanea delle coste dell'Italia meridionale, della Spagna e della Grecia:

Ben semplice dovrebbe apparire nel primo dei due casi citati la soluzione del problema. Infatti in un ambiente assolutamente privo di tradizione e di carattere architettonico locale solo i dati tecnici del clima, del materiale

costruttivo, della situazione geografica e meteorologica possono consigliare e guidare l'edile nella trasformazione e nell'adattamento dell'architettura nazionale importata. In fondo ciò è avvenuto molto spontaneamente, per es., in molte colonie dell'Africa equatoriale e dell'Africa inglese nei riguardi dell'edilizia minore e della casa di abitazione. [...]

Molto più complesso e diverso è il problema d'una edilizia coloniale in quei paesi nei quali esistono già una cultura, una tradizione, un'architettura, e quindi valori artistici o paesistici o edilizi che devono essere tutelati e conservati all'economia universale rappresentando essi appunto delle universali ricchezze. Il primo quesito da affrontare è quello urbanistico: se cioè i nuovi quartieri metropolitani debbano essere installati nella città indigena o se non debbano piuttosto crearsi *ex novo* fuori di questa. Questa seconda soluzione, molto migliore in fondo si è adottata spesso spontaneamente per quella specie di ripugnanza da parte dei metropolitani a mescolarsi con gl'indigeni. [...]

Passando a toccare la questione architettonica vera e propria, della penetrazione d'una nuova architettura in un ambiente ad essa del tutto estraneo, si può osservare che anche in questo campo come in quello dell'urbanesimo il tema non è molto dissimile da quello che scaturisce dall'accostamento di una moderna costruzione ad un ambiente architettonico del passato. Purtroppo l'architettura coloniale, anche recente, si è valsa di imitazioni dello stile locale per creare delle goffe mascherature che, prodotte da uomini ben lontani dalla cultura e dallo spirito nei quali lo spirito era sorto, sproporzionate rispetto alla mole, insufficienti alla nuova destinazione, totalmente differenti nei loro materiali da quelli originari, non sono che l'esempio della povertà spirituale del colonizzatore.

Tutte le città dell'Africa settentrionale, della Persia e dell'India sono piene di imitazioni stilistiche dell'arte locale, spesso anche male intesa, come ad es. nelle due colonie libiche, ove si è creduto di fare dello stile locale costruendo in uno stile arabo che sul posto non era mai esistito o del quale solo qualche debole elemento si era sviluppato. Infatti tutta l'edilizia locale delle coste africane nel suo carattere non è tanto *araba* quanto *mediterranea*, e se ne trovano manifestazioni analoghe lungo le coste dell'Italia meridionale, nella Sicilia, nell'Egeo, nella Spagna: architettura di massa, bianca e luminosa, semplice, chiusa all'esterno, ricca di volumi e povera di decorazioni.³³

Emergeva dallo scritto un complesso nodo culturale da sciogliere e che coinvolgerà tutti gli architetti impegnati nella creazione di un'architettura coloniale moderna, ossia in quale maniera istituire una relazione feconda con la tradizione costruttiva dei luoghi e quali insegnamenti era possibile ricavare da essa. In Tripolitania e in Cirenaica, dove maggiore era la sedimentazione della memoria storica, le tracce del dominio di Roma permettevano un ricongiungimento ideale con la sua cultura. Tuttavia si doveva riconoscere l'esistenza del grande patrimonio architettonico indigeno e del periodo arabo-ottomano. Con un percorso comune ad altri architetti di formazione razionalista, Piccinato nelle sue prime elaborazioni teoriche, nell'Africa settentrionale riterrà predominante l'impronta architettonica greco-romana, mostrando scarsa considerazione per le testimonianze indigene e delle epoche posteriori. In seguito, venendo a diretto contatto con gli esempi dell'edilizia locale libica, rivaluterà la casa araba e la sua "lezione", ritenendo di fondamentale importanza per l'architetto coloniale rapportarsi a essa.

Negli anni seguenti Piccinato alterna la riflessione teorica a proposte operative. Del 1933 è la «Casa coloniale» realizzata per la V Triennale di Milano, un prototipo che aveva iniziato a studiare fin dal 1931 e che rappresenta la sintesi delle sue ricerche sul tema dell'abitazione nelle colonie. Nel 1934 elabora alcuni progetti di case a struttura in «nervacciaio» per la Libia e le colonie dell'Africa orientale, pubblicati nell'anno successivo.

Nel 1936 ritornava sul tema coloniale con tre articoli pubblicati su «Domus»³⁴ che, insieme alle proprie considerazioni, presentavano altri progetti di case studiati per i due contesti coloniali africani. Nel primo scritto l'autore affrontava uno dei problemi cruciali dell'architettura coloniale, ovvero quello del linguaggio architettonico. Dopo aver accennato alla «lieta baranda» stilistica importata dai vari colonizzatori, si soffermava sullo «stile arabo», evidenziando il paradossale fenomeno che aveva visto diffondersi l'architettura musulmana per merito degli europei. A suo parere, la soluzione che avrebbe permesso ai colonizzatori di uscire dalla babele stilistica era a portata di mano, poiché proprio l'edilizia tradizionale locale poteva fornire ai progettisti i suggerimenti per una nuova architettura coloniale:

Dalla architettura locale, dal clima, dai materiali e dai sistemi costruttivi locali, pochissimi furono i veri insegnamenti utili raccolti dai colonizzatori.

Eppure era proprio di lì che si sarebbe dovuto partire: la casa avrebbe dovuto essere organizzata proprio in ragione del clima, in ragione del sistema di vita, in ragione dei materiali edilizi. Di lì si sarebbe dovuto partire per *creare* una architettura coloniale nostra che non fosse una superficiale imitazione banale di quella del colonizzato. L'Italia sta

creando ora la sua compagine coloniale; può dunque fare molto meglio di quanto gli altri popoli hanno fatto, evitando gli errori e raccogliendo moltissimi necessari insegnamenti che agli altri sono costati carissimi. Approfittiamone.³⁵

Nel testo, prima di tutto era messa nel giusto rilievo l'influenza dei dati economici nel determinare la morfologia e l'impianto spaziale dell'abitazione; questi infatti nella prima fase orientano il progettista verso l'utilizzo dei tipi e dei materiali da costruzione più opportuni. Quindi le condizioni di partenza suggeriscono già struttura e la configurazione che saranno assunte dall'edificio. Dal punto di vista funzionale, la casa coloniale deve innanzitutto soddisfare la necessità primordiale del riparo, proteggendola dal sole cocente, nel clima temperato nordafricano, e dalle violente piogge stagionali, nel clima torrido tropicale. Riferendosi in particolare all'Africa del Nord, l'autore notava che proprio a causa delle sue caratteristiche climatiche, nel corso dei secoli, l'organizzazione della casa era avvenuta all'interno. Nella colonia nordafricana, dove la vita si svolge per la maggior parte nella casa, è di primaria importanza che lo spazio domestico sia riparato dal sole, dalla luce abbagliante e dalla polvere dei venti del sud. L'abitazione deve perciò essere dotata di cortili chiusi, giardini, verande e terrazze che permettono di vivere all'aperto, creando in tal modo quel clima raccolto, favorevole alla vita di relazione tipica delle società coloniali. Partendo da tali premesse, appare già delineato l'aspetto che dovrà assumere un'abitazione coloniale moderna.

Dopo queste riflessioni, Piccinato reputava errata l'importazione nelle colonie di tipi edilizi europei, che si adatterebbero male sia al clima che ai sistemi di vita del luogo. Bisognava perciò scartare gli appartamenti a molti piani o con il cortile centrale chiuso senza ventilazione, ma anche i villini isolati che erano esposti al sole e a tutti i venti. All'architetto coloniale non restava altro che riallacciarsi alla secolare saggezza costruttiva delle popolazioni autoctone:

Molto più saggi sono stati invece i costruttori indigeni nell'Africa settentrionale ai quali possiamo chiedere qualche suggerimento.

Essi ci mostrano due tipi di abitazione che meritano la nostra attenzione.

Vediamone uno: la piccola e modesta casa all'araba, distribuita su di un solo piano o al massimo, su due e disposta tutta intorno ad un cortiletto a portico che ne rappresenta il cuore [...]. Si accede dalla strada attraverso un ambiente di ingresso sfalzato a baionetta rispetto agli altri ambienti in modo che dalla via, anche se la porta dovesse restare aperta, non si può mai gettare uno sguardo indiscreto nel cortile, vero centro intimo dell'abitazione. [...]

Il cortile è anche il disimpegno di tutti gli ambienti (non manca mai la grande stanza di ricevimento), i quali da esso prendono aria e luce aprendovisi largamente.

Nel cortile si svolge la vita della famiglia: vi si gode il fresco nelle ore serali e vi si mangia; nel pomeriggio e al mattino le donne vi lavorano sedute per terra su tappeti e stuoie. Le pareti vengono di frequente dipinte di un bel colore verderame, di azzurro indaco, di cobalto chiaro in modo da riverberare una luce riposante e piacevole agli occhi affaticati dal gran sole esterno. Il pavimento di regola è rivestito di ceramiche più o meno ricche e non vi manca mai la pianta di gelsomino rampicante. Tende o stuoie tese su fili di ferro o su pergole leggere coprono in parte il cortile e vi regolano la luce.

Dal di fuori, dalle viuzze lunghe, strette, ripiegate più volte a baionetta onde opporsi al soffio dei venti dominanti, poco o nulla rivela la casa chiusa nelle sue muraglie lisce e bianche: solo qualche feritoia, le porte dipinte di verde giada e qualche doccia di scarico delle terrazze [...]; la casa è tutta al di dentro.³⁶

La casa araba doveva rappresentare per il progettista che lavorava nelle colonie un riferimento costante, ma bisognava anche saper raccogliere le sue indicazioni, che appartenevano al patrimonio costruttivo comune del Mediterraneo. Se esse saranno raccolte e interpretate alla luce dei principi dell'architettura moderna, forniranno un vasto ventaglio di soluzioni per realizzare confortevoli ambienti di vita. Il primo vantaggio di un'abitazione con il cortile centrale è che le tutte le stanze si trovano ad avere due disimpegni: uno interno, che è il corridoio, e uno esterno, rappresentato dal portico. In questo tipo di casa, il cortile diventa un ulteriore ambiente di soggiorno, una funzione che non sarebbe possibile ottenere nel villino isolato. Altre ragioni, di carattere prettamente economico, sono però presenti nella scelta della «casa latina a cortile» rispetto al tipo chiuso del villino. La prima necessità di un lotto di terreno della metà di quella richiesta da un villino di uguale superficie coperta; si ottiene in tal modo un risparmio del terreno fabbricabile e del costo delle strade. In questo tipo di abitazione lo spazio libero, non è più una sottile striscia, scarsamente

utilizzabile, intorno alla costruzione, come nel caso del villino, ma è un ambiente che può essere fruito in maniera razionale. Il cortile infatti è protetto dalla polvere della strada, i suoi muri perimetrali danno ombra all'interno e, escludendo lo sguardo dei vicini, assicura alla famiglia una maggiore riservatezza. In conclusione Piccinato affermava che «La modesta casa araba, riportandoci al concetto della abitazione latina con la sua vita raccolta intorno al cortile, ci mostra una logica, economica e mediterranea soluzione della casa ad alloggio singolo adattissima ai climi dell'Africa settentrionale».³⁷

Per l'autore, l'antica casa nordafricana con il cortile possedeva tutte i requisiti richiesti a un'abitazione moderna: rigorosa funzionalità, distribuzione razionale della pianta, organizzazione ottimale dello spazio e rispetto delle leggi dell'economia.

Nell'articolo seguente, Piccinato esaminava un altro tipo di casa tradizionale, di area nordafricana, a più piani e composta da molte cellule abitative. La sua caratteristica era la presenza di portici e loggiati che avevano il vantaggio di riparare i muri della facciata dal sole e di offrire agli abitanti uno spazio riservato all'aperto. L'analisi era motivata dal fatto che l'autore forniva un progetto di abitazione per la colonia libica, che costituiva una versione moderna dell'antico tipo edilizio, fondata però sui principi stabiliti dalla tradizione:

Se dal tipo della modesta casa araba a cortile è possibile raccogliere qualche insegnamento, di qualche altro possiamo profittare osservando la casa a più piani quale ce la mostra la l'architettura locale dell'Africa settentrionale. Che abbia il suo bel cortile o no, la casa a più piani sovrapposti ci mostra l'intenzione e la necessità di porre una zona d'ombra e di calma tra la casa e la strada, mediante loggiati e portici.

La loggia a porticato raggiunge in queste case un doppio scopo: quello di ombreggiare i muri e le aperture di prospetto e quello di offrire un magnifico sfogo all'aperto riparato dalla servitù dello sguardo dei vicini.

Anche qui la vita della casa si svolge più al di dentro che al di fuori: e la polvere della strada ed il solleone cocente e la curiosità dei passanti non la possono raggiungere.³⁸

Siccome l'autore reputava l'abitazione intensiva a molti piani, organizzata intorno a un cortile, un tipo inadeguata, proponeva la «casa ad alloggi sovrapposti»: una soluzione progettuale con un corpo di fabbrica aperto e a sviluppo lineare, contenente diversi alloggi disposti su più piani

Dopo aver esaurito la casistica delle tipologie abitative nordafricane, l'autore si soffermava sul contesto dell'Africa orientale, ossia quello dei paesi subtropicali e tropicali, nei quali l'architettura locale doveva far fronte a necessità diverse, quali la difesa dal sole torrido, dalle piogge stagionali e dall'aggressione degli animali. Per questi motivi l'abitazioni indigena tradizionale era coperta da un tetto a doppia falda dalla pendenza accentuata, con una sporgenza rilevante che permetteva la protezione delle facciate e delle aperture. Inoltre essa veniva separata dal suolo tramite piattaforme e palafitte ed era circondata da lunghe verande a portico che si sviluppavano su ogni lato.

Piccinato descriveva analiticamente le caratteristiche dei due principali tipi di casa tropicale. Il primo era quello dell'abitazione isolata a un solo piano, di cui il bungalow ne costituiva la versione moderna adottata dai colonizzatori europei; in esso erano usate vaste coperture, a falde inclinate o piane, fortemente aggettanti dalle facciate. Il secondo tipo era rappresentato dalla casa disposta, totalmente o in parte, su palafitte che garantiva la sicurezza degli abitanti quando nella zona erano presenti animali selvaggi. Al livello del suolo era dotata in genere di un porticato per il ricovero degli attrezzi, dei veicoli e degli strumenti da lavoro; al primo piano erano ricavati gli ambienti per la vita della famiglia, che si affacciano su una veranda, alla quale si accedeva da una scaletta che la sera veniva ritirata o sollevata come un ponte levatoio. Anche in questo caso, lo studio dettagliato era finalizzato alla rielaborazione in chiave moderna di due tipi tradizionali, che dall'autore vengono tradotti nei progetti di un bungalow e di una «villa tropicale su palafitte», due edifici che presentavano entrambi la veranda coperta, l'elemento che connotava la casa tropicale e che rivestiva la stessa centralità del cortile nella casa nordafricana:

Comunque, ad un piano o a palafitte, l'elemento più significativo e caratteristico dell'abitazione tropicale è indubbiamente la veranda coperta: talmente caratteristico da essere sufficiente da solo, si può dire, ad identificare senz'altro il tipo della casa.

La veranda ha per la casa tropicale, la stessa importanza che ha il cortile chiuso per la casa dell’Africa settentrionale: e risponde naturalmente come questo, a delle pratiche necessità imposte dal clima e dalla vita.

Nell’Africa settentrionale infatti, l’aridità generale dei luoghi e del paesaggio consiglia di creare la necessaria oasi di riposo nel cuore della casa e di chiudere questa al di fuori: di qui il cortile chiuso, centro dell’abitazione. Nei climi tropicali invece, là dove la foresta dona vegetazione grandiosa ed ombra riposante, la soluzione planimetrica logicamente si rovescia: e la casa è tutta compatta al centro, raccolta in sé stessa, mentre si apre al di fuori proteggendosi tutt’intorno con portici e verande.

La veranda è dunque il posto di riposo e di soggiorno nelle ore più fresche della giornata: nella veranda si accoglie l’amico, si riceve, si riposa, si legge.

La veranda serve anche talvolta a disimpegnare certi ambienti speciali: per esempio le stanze degli ospiti, i quartieri dei servitori, gli uffici dove si lavora durante la giornata.

La veranda sostituisce poi addirittura la sala di ricevimento; nelle colonie dell’arcipelago indiano, nelle ricche abitazioni indigene, i padroni di casa in compagnia con la loro famiglia vi ricevono gli ospiti.

Nella moderna casa coloniale tropicale dunque, la veranda deve diventare, non già un accessorio (così l’aveva considerata l’architettura dei colonizzatori dello scorso secolo), ma piuttosto un importante elemento costitutivo altrettanto necessario quanto gli ariosi ambienti di soggiorno.³⁹

Nell’ultimo articolo della serie, uscito nel settembre 1936, Piccinato, ribadiva il ruolo chiave che il clima e le condizioni ambientali giocavano nel suggerire non solo il tipo, ma anche la distribuzione e la struttura dell’abitazione coloniale. Questi dati inoltre influenzavano in misura notevole anche i vari elementi che rientravano nella composizione generale: stanze, porte e finestre, pavimenti, coperture, ognuno dei quali era suscettibile di nuove soluzioni progettuali. L’architetto che operava nelle colonie doveva in primo luogo valutare se era più opportuno adottare materiali e sistemi costruttivi locali o se conveniva ricorrere ai prodotti più avanzati della tecnologia europea, come infissi speciali, vetri isolanti, metalli inossidabili, vernici protettive. Bisognava però che i nuovi materiali fossero conosciuti bene, per non adoperarli indiscriminatamente, restringendo la gamma da utilizzare. Un primo criterio di selezione era già offerto dall’economia della costruzione, tenendo conto che i materiali edilizi industriali, quando non erano prodotti nella colonia, presentavano costi aggiuntivi di trasporto assai elevati, che non era possibile abbattere fino alla creazione di una rete efficiente di infrastrutture; molti di essi perciò non potevano essere impiegati. I prodotti provenienti dall’esterno, oltre ai bassi costi di trasporto, dovevano avere anche le caratteristiche di praticità e di facilità d’uso. Rispettando queste condizioni, era possibile sostituire in parte i sistemi costruttivi locali, altrimenti bisognava tentare di perfezionarli e di modificarli. Richiamandosi al contesto dell’Africa orientale, Piccinato riteneva che nelle regioni conosciute poteva svilupparsi un’edilizia provvisoria di baracche, da sostituire con edifici stabili, allorché i materiali locali saranno sperimentati e le nuove strade garantiranno il risparmio nei trasporti. In questa fase di transizione, l’autore proponeva lo studio e l’applicazione delle tecniche edilizie locali, consolidate da un’applicazione secolare e legate ai mezzi offerti dall’ambiente, adattandole alle esigenze moderne; tra queste di particolare interesse era la muratura in pietra:

Studiare dunque e perfezionare adattando all’uso nostro i sistemi edilizi locali i quali, di per sé stessi sono tesi all’economia, giacché traggono tutti i vantaggi possibili dalle risorse ambientali sia per le strutture edilizie portanti, che per le coperture, che per le rifiniture.

Né vi sarebbero ragioni per le quali una nostra edilizia coloniale non dovesse approfittare di quanto offre la tecnica locale, ad esempio, per le strutture murarie.

Il muro di pietrame semisquadrato, disposto a corsi regolari spianati e «rinzeppati» con materiale più minuto, legati con malta poverissima di calce o addirittura fatta con fango, rappresenta invero il sistema murario più economico e più in uso in quasi tutte le regioni dell’Africa Settentrionale e in molte di quelle della costa dell’Africa Orientale [...]. Ottimamente isolante, facile di costruzione, economico nella maestranza, offre una buona difesa contro la temperatura esterna: ma, dove non è possibile adoperare la malta di calce, tale tipo di muratura non consente di alzare la fabbrica oltre il pianterreno né l’opera può essere di lunga durata di fronte al tempo.⁴⁰

In molti luoghi dell’Africa orientale, a causa della mancanza di calce, prevaleva l’impiego della muratura era a secco, che però limitava lo sviluppo in altezza della costruzione e aveva lo svantaggio di una rapida deperibilità. Il problema che si presentava poteva essere risolto o facendo arrivare sul posto il legante, fatto che determinava con un forte aumento dei costi, o usando un’altra

tecnica, come la struttura a pareti intelaiate, che portava a una nuova configurazione architettonica completamente diversa da quella tradizionale:

Ecco dunque un caso fondamentale nel quale di necessità viene a crearsi una architettura coloniale nuova di materiali e di forme, lontana da quanto offre la tecnica locale, ed ecco un caso nel quale proprio i nuovi prodotti della tecnica diventano indispensabili a raggiungere la soluzione del problema. Simili osservazioni potrebbero farsi per quanto riguarda la tecnica ed i sistemi delle coperture, le strutture delle quali vanno seguite con somma attenzione nei vari sviluppi regionali.⁴¹

La copertura era l'altro elemento strutturale su cui si concentrava l'attenzione di Piccinato; alcune sue forme ancora valide andavano recuperate, adattandole a situazioni particolari. Infatti si poteva ricorrere alle coperture a volta o a cupola nei luoghi in cui la scarsità del materiale lapideo e del legname per le travi aveva formato maestranze abili nella costruzione di tali strutture. Invece dove la calce mancava totalmente, rendendo impossibile la costruzione delle volte, e il legname delle coperture piane era attaccato dalle piogge torrenziali, dagli sbalzi di temperatura e dagli insetti, bisognava impiegare inevitabilmente i nuovi materiali offerti dalla tecnologia moderna:

[...] che altro può fare l'architetto se non chiedere proprio alla nuova tecnica industriale l'ausilio di nuovi materiali, adatti sia a proteggere le strutture lignee sia addirittura a sostituirle? Ed ecco dunque, anche qui, nuove forme architettoniche nascere dai nuovi materiali e dalle nuove strutture.

In questi due esempi il prodotto della industria moderna potrebbe essere chiamato in causa solo in difetto di materiali locali e potremmo accontentarci di valerci di esso per perfezionare e completare quanto la tecnica edilizia del posto può offrire.⁴²

Tuttavia negli edifici coloniali moderni erano presenti attrezzature e parti per le quali non era possibile avvalersi della tecnica locale tradizionale, perché quest'ultima aveva di mira il soddisfacimento di bisogni elementari molto distanti dalle complesse esigenze del colonizzatore, determinate dalla vita contemporanea. Era questo il caso degli impianti idraulici, dei sistemi di illuminazione, ma anche dei serramenti, dei pavimenti, degli intonaci. La tecnica moderna metteva a disposizione in forme pratiche ed economiche questi apparecchi ed elementi non secondari all'interno dell'abitazione, ma qualche volta l'architetto poteva trovare utili spunti nel trattamento di alcune parti della casa, come le porte e le finestre, che nella casa coloniale moderna avevano una grande importanza:

Qui, infatti, alle porte interne vere e proprie sono sostituite (meno che per la separazione degli ambienti riservati alle donne) delle semplici stuoie in modo da assicurare, non tanto una chiusura sicura, quanto un semplice diaframma che consenta la ventilazione trasversale degli ambienti.

In questo caso, non potendo la nostra casa rinunciare del tutto alla chiusura offerta da una porta accontentandosi di stuoie (incomode oltre tutto per la difficoltà di una costante pulizia assolutamente indispensabile), tocca alla nostra tecnica di risolvere il problema di un tipo di porta che consenta contemporaneamente la chiusura e la ventilazione (porte a griglia, porta a persiana ecc. ecc.).

Più serio ancora appare il problema degli infissi esterni che, esposti continuamente all'azione energica degli agenti atmosferici, richiedono speciale robustezza e grande semplicità di funzionamento con abbandono, o riduzione al minimo necessario, di congegni facili ad ossidarsi ed a guastarsi.

L'edilizia locale dell'Africa Settentrionale, anche quella più progredita, rinuncia spesso addirittura ad aprire le persiane. È il caso dei grandi «musch-arab'je», veri e propri balconi pensili (i *meniani* dei romani, i *bow-windows* degli inglesi, gli *Erker* dei tedeschi), annessi spesso alle stanze delle donne, dove le persiane sono addirittura fisse potendosi aprire solo i lembi inferiori a «studio» [...]. In altri casi l'edilizia locale si accontenta di usufruire della luce diretta di una sola metà della finestra chiudendo l'altra metà con una gelosia scorrevole a ghigliottina dall'alto in basso. La quale viene a creare uno schermo regolabile utilissimo a portare l'ombra nel punto desiderato della stanza, regolando la quantità di luce senza l'uso di tendaggi polverosi e antigienici [...].⁴³

Si trattava perciò di adattare questi sistemi di chiusura, nati all'interno della tradizione locale, alle nuove esigenze richieste dalla cultura moderna dell'abitare. Ma la logica funzionale delle antiche soluzioni poteva essere interpretata dall'architetto e restituita in forme avanzate sotto il profilo tecnologico. Piccinato, nei suoi lavori coloniali, ha abbracciato questa "filosofia" progettuale,

studiando gli elementi tradizionali delle antiche case arabe, soprattutto gli infissi, i cui particolari accorgimenti furono per lui una preziosa fonte di ispirazione, come si poteva notare nella finestra sporgente a lamelle metalliche, spesso usata nei suoi edifici coloniali.

Dalla forte tensione progettuale che si veniva a innescare tra il patrimonio della tradizione costruttiva locale e la razionalità del Movimento Moderno moderna, sostenuta dall'innovazione tecnica, poteva scaturire, per l'autore, la nuova architettura coloniale italiana.

Il maggiore contributo di Piccinato, come del resto quello di Rava, alla questione dell'architettura coloniale moderna, sul versante teorico fu la considerazione per l'architettura tradizionale della Libia, vista come un'eredità viva da riutilizzare; nella prassi progettuale invece fu il richiamo a una razionalità di ordine superiore che, nel superamento dei modelli urbanistici e architettonici imposti dal colonizzatore e lontani dalla cultura del popolo subalterno, conducesse a un'architettura appropriata ai luoghi.

3. La creazione dell'Impero e il mutamento di prospettive nel dibattito

Il 5 maggio 1936 le truppe del maresciallo Badoglio entravano ad Addis Abeba; quattro giorni dopo l'Etiopia, insieme all'Eritrea e alla Somalia, veniva costituita in Impero dell'Africa Orientale Italiana e Vittorio Emanuele III ne assumeva la corona. Da questo momento il dibattito sull'architettura e l'urbanistica coloniali, subisce una brusca inversione di rotta. Alla fase cosiddetta di "assimilazione", che aveva caratterizzato il periodo precedente e visibile nelle realizzazioni in Libia, ne seguiva una nuova incentrata sulla "differenziazione", nella quale il Fascismo adotta la forma del «dominio diretto», più confacente all'ideologia dell'Impero, imponendo il proprio ordine alla nazione conquistata.

Prima della svolta imperiale, il Fascismo nella colonia libica aveva favorito forme di integrazione culturale, poiché le tracce della dominio romano, avvicinavano il paese nordafricano alla storia della madrepatria. Invece in Etiopia non erano presenti monumenti di rilievo, né l'abitazione tradizionale destò interessi presso gli architetti; il tema dell'ispirazione all'edilizia tradizionale locale perse forza, ma in alternativa per la cultura progettuale si aprì un campo vastissimo di sperimentazione dove applicare il criterio della pianificazione alle varie scale, da quella territoriale a quella del piano regolatore, fino all'architettura.

Come indicatore del mutato clima politico appare particolarmente rilevante un intervento dell'architetto Carlo Quadrelli al Congresso Nazionale degli Architetti Italiani a Napoli nell'ottobre 1936. Nel testo intitolato *Problemi urgenti per l'edilizia in A. O.*, l'autore premetteva la necessità, primaria, al fine di intervenire nel contesto etiopico, di raccogliere tutti i dati, climatici, economici, etnografici, necessari a mettere in condizioni gli architetti della madrepatria di operare al meglio delle possibilità, evitando la ripetizione degli errori accumulati negli anni passati. Ma alla base della risoluzione del problema, era necessario osservare alcuni principi fondamentali che rappresentano per il colonizzatore la «preparazione spirituale»:

Ciò premesso, voglio però affermare che per risolvere degnamente il problema dell'edilizia nell'Africa Orientale (per carità non si parli di stile o di monumentalità) sono indispensabili alcuni principi fondamentali di ordine non materiale e più precisamente:

a) la convinzione che l'uomo bianco è senza possibilità di discussione il «dominatore» e che perciò ha diritto a tutti i privilegi;

b) che di conseguenza la giustizia per il bianco è una cosa, mentre la giustizia per l'indigeno è un'altra: importantissima essa pure, ma d'altra natura;

c) che i problemi architettonici da risolvere, per ordine cronologico e per diritto derivante dalla conquista, sono innanzi tutto quelli delle abitazioni ed uffici per il bianco, quelli delle abitazioni e botteghe per l'indigeno rimanendo in seconda linea ed interessando il bianco giusto per quel tanto che può essere inerente ad un suo miglior benessere;

d) che nelle abitazioni nessuna convivenza deve avvenire fra bianchi e gente di colore;

e) che la residenza del bianco deve essere comoda e confortevole il più ch'è possibile, rappresentando essa l'unico bene di cui egli possa godere in colonia e ad essa avendone inoltre diritto per prestigio di razza.⁴⁴

Con estrema chiarezza emergeva il principio della differenziazione delle culture, ovviamente presumendo quella della colonizzatore superiore, dal quale discendeva la segregazione razziale. I due preamboli fondamentali posti alla base dei problemi che gli architetti erano chiamati a risolvere, secondo l'autore, erano l'affermazione della potenza del colonizzatore e la creazione intorno a esso di tutte le condizioni possibili di benessere per rendere piacevole la sua vita nei territori conquistati. Tutti gli altri problemi materiali, dalla costruzione della città alla conformazione fisica degli edifici, in qualche modo ne costituivano una derivazione trascurabile:

I problemi interessanti gli architetti comportano dunque due importanti premesse: di ordine imperiale l'una ed è quella dalla quale scaturisce il principio che all'uomo di colore bisogna dare la sensazione che il bianco è sotto tutti i punti di vista strapotente; di ordine sentimentale l'altra ed è quella dalla quale scaturisce la necessità di mettere il bianco nelle condizioni di vita le più adatte affinché possa rimanere lungo tempo lontano dalla Patria.

I problemi d'ordine materiale - che possono concernere la scelta del tipo di città, lo sviluppo delle strade, i rifornimenti idrici, le diverse categorie d'edifici, il loro orientamento, la miglior progettazione funzionale degli stessi, lo studio delle speciali fondazioni e delle speciali coperture, delle aperture e delle chiusure, delle installazioni sanitarie e della speciale ubicazione dei servizi, della miglior cubatura dei locali ed infine la scelta e l'impiego dei diversi materiali - non sono in definitiva che una derivazione della preparazione spirituale di cui ho qui tracciato uno schizzo panoramico [...].⁴⁵

Si verifica così un'alleanza, con una totale coincidenza di vedute, tra il Regime e gli architetti; in questo momento affiorano «i due punti chiave che attraversano l'intero dibattito architettonico durante il fascismo: da un lato il rapporto fra l'architettura e la politica, dall'altro il ruolo dell'architetto. Da un lato l'architettura, ma anche l'urbanistica, come espressione di una forza assoluta, che ora diviene segno di un dominio totalitario e imperiale; dall'altro l'architetto come l'interprete, attraverso forme e immagini, di quella forza e di quel dominio.

L'idea di un architetto che controlli, attraverso la totalità del proprio operare, l'intero processo costruttivo non è certo nuova, ciò che appare nuova nella seconda metà degli anni trenta è la possibilità di coniugare quella totalità con la politica totalitaria che il fascismo ha avviato anche nelle colonie attraverso la creazione di un impero. Gli architetti italiani colgono la svolta che la creazione dell'impero rappresenta nella politica dell'Italia fascista e si impegnano a rappresentare questo passaggio da uno Stato nazionale a una nazione imperiale. È anzi in tale svolta che si precisa il ruolo dell'architetto, e quindi dell'architettura e dell'urbanistica. Sono proprio gli architetti moderni e razionali che si schierano in prima linea per rendere omologhi questi due termini e riempire così l'architettura di contenuti politici e sociali».⁴⁶

Così il piano regolatore usciva fuori dal ristretto ambito della tecnica urbanistica per diventare l'espressione di un ordine politico nuovo, mentre la segregazione razziale diventava la manifestazione più cruda del dominio della nazione colonizzatrice. Immediatamente dopo la proclamazione dell'Impero, nel giugno 1936, Piacentini dalle pagine della rivista «Architettura» lanciava un'appello agli architetti italiani⁴⁷ per collaborare alla «grandiosa opera» di costruzione, nella quale l'urbanistica e l'architettura diventavano i due settori nevralgici intimamente collegati. Per quanto riguarda il primo, seguendo l'esempio degli altri paesi europei, per l'autore, diventava necessario approntare un «Piano Regolatore Generale dell'Impero Coloniale», che doveva fornire una soluzione unitaria a tutti i problemi relativi alla valorizzazione dei territori conquistati, ognuno dei quali andava affrontato non isolatamente ma in stretta relazione e dipendenza con gli altri.

Un progetto di così vasta portata era però realizzabile solamente se connesso allo studio accurato delle caratteristiche naturali dei luoghi, da quelle geologiche a quelle climatiche, che doveva portare alla localizzazione dei centri minerari, alla conoscenza dei suoli da destinare ad appropriate colture agricole e infine all'individuazione delle zone più salubri e meglio collegate alle vie di comunicazione, dove poter impiantare i nuovi centri urbani. Da questa indagine preliminare potranno derivare tutti gli elementi compresi nel piano: dalle infrastrutture, alle zone industriali e agricole, fino agli insediamenti di varie dimensioni

Ma per garantire l'efficacia del piano, bisognava associare a esso un'azione preliminare di coordinamento di tutte le iniziative, allo scopo di evitare conflitti tra i programmi di interesse

generale e quelli di tipo parziale. Per questo motivo un simile programma razionale ed organico doveva possedere la necessaria flessibilità e la capacità di adattamento sia agli interventi graduali sia ai vari contesti territoriali. In tal modo nella sua realizzazione si sarebbero ottenuti risparmi economici e un maggiore rendimento delle risorse finanziarie utilizzate.

Il piano regolatore generale dell'Impero, a causa della sua struttura unitaria, doveva essere affidato a un solo organo centrale, composto da membri esperti in urbanistica, in architettura e in vari settori tecnici. In stretta correlazione con esso dovranno poi essere redatti i «Piani Regolatori delle Città grandi e piccole e degli aggruppamenti edilizi semirurali e rurali», la cui stesura era da considerare provvisoria, dal momento che non erano ancora definiti i tracciati viari né certi i dati demografici, industriali, agricoli e commerciali. In tali piani si potevano stabilire soltanto programmi di massima, da sviluppare in seguito sulla base delle indicazioni successive del piano generale; essi inoltre dovevano essere fondati anche su criteri particolari derivanti dalle tipologie dei diversi edifici adottati.

Il secondo settore, che apriva agli architetti grandi possibilità di lavoro, era l'edilizia dell'Impero coloniale il cui studio, doveva essere rapidamente affrontato al fine di costituire il necessario supporto per gli interventi urbanistici. A questo punto Piacentini, entrando nello specifico merito linguistico dell'architettura coloniale, scriveva che la creazione dell'Impero rappresentava un'occasione unica per rimediare agli «errori» e alle «brutture», conseguenti al «dominio del più sciatto eclettismo architettonico»,⁴⁸ visibili nella primo periodo coloniale, anche se in Libia, con le realizzazioni volute dal Fascismo, il panorama era molto diverso da quello precedente:

Solamente dopo il rinnovamento generale portato dal Fascismo, si sono avute anche in Libia degne e nobili espressioni architettoniche, specialmente a Tripoli e a Bengasi, con più vaste ed unitarie composizioni, superando i vari tentativi di stile neo-arabo, cioè l'adattamento del precedente carattere locale alle nostre esigenze, o le trascurate e dimesse manifestazioni di una edilizia dominata soltanto da grossolani concetti speculativi.⁴⁹

Del resto, nemmeno gli Inglesi e i Francesi nelle loro colonie avevano conseguito risultati migliori: i primi a Bombay e Calcutta avevano dato «mano libera a criteri grettamente utilitari, costruendovi quartieri di carattere occidentale, ma di bassa ed eclettica espressione»;⁵⁰ non diversamente era accaduto ai secondi nelle colonie nordafricane perché «in Tunisia ed in Algeria si vedono città pseudo-europee di tipo ottocentesco. Nel Marocco si è tentata un'architettura arabo-locale».⁵¹ Piacentini prendeva le distanze dalla precedente architettura coloniale connotata da motivi stilistici ispirati a presunti linguaggi locali come il «moresco» o l'«arabo»; in alternativa, richiamandosi al modello della Roma imperiale, che esportava la sua architettura nelle colonie, proponeva di imporre nei territori conquistati l'architettura italiana moderna, con tutta l'ambiguità contenuta nell'aggettivazione, che fosse un'espressione del Fascismo. Essa doveva manifestare apertamente il suo carattere di «romanità», affermando nella forma più esplicita la potenza del paese colonizzatore. L'unica concessione di questa architettura verso i luoghi, era tenere nella debita considerazione le necessità obiettive che derivavano dall'ambiente:

Non questo era il metodo di Roma: la quale aveva ben compreso il valore espansivo dell'Architettura autoctona e considerava sua prima cura di improntare coll'inconfondibile marchio di essa le terre conquistate: strade, ponti, acquedotti, terme, teatri e templi: opere tutte in cui era perfetta la sintesi di utilità e di bellezza; e che hanno offerto a tutto l'Impero Mediterraneo un indelebile carattere di unità, di forza e di grandezza senza confronti.

Un simile metodo sarà usato anche da noi: non più romantici ritorni a morfologie stilistiche pseudo-arabe, pseudo-moresche, pseudo-coloniali, risolvendosi in ridicoli aborti architettonici, quali si sono generati nelle nostre Colonie in epoche non poi tanto lontane, e di cui sembra impossibile che persone anche colte ed Enti pubblici, non sentano ora qualche rammarico [...]: *ma franca e piena affermazione dell'Architettura italiana moderna*, la quale tuttavia, da un punto di vista tettonico, dovrà tener presenti rigorosamente le esigenze obiettive dell'ambiente.⁵²

Una volta stabilito quale fosse il linguaggio architettonico da adottare, il compito fondamentale degli architetti era lo studio dei i bisogni da soddisfare nel contesto coloniale, allo scopo di fissare i

caratteri distributivi e costruttivi più idonei per i singoli tipi di edifici che dovevano sorgere nelle diverse regioni dell'Impero.

Anche in questo settore, per l'autore, era auspicabile un completo «Programma edilizio dell'Impero Coloniale», redatto da una struttura tecnica centrale simile a quella che presiedeva ai piani regolatori generali e particolari e che rappresentava la necessaria premessa per qualsiasi tipo di iniziativa.

Attraverso la rivista, Piacentini chiamava a collaborare tutti gli architetti italiani, in una sorta di mobilitazione generale di tutte le forze. Avvertendo che il Commissario Ministeriale del Sindacato aveva già sollecitato le Segreterie Interprovinciali a costituire dei centri studi sull'edilizia coloniale. E questo era un argomento da discutere nel congresso del sindacato che si stava organizzando, mentre in alcune sedi regionali erano in preparazione conferenze sul tema, con la proposta di inviare commissioni di studio nelle colonie o in paesi con lo stesso clima. L'architetto romano poi invitava tutti coloro che, per aver vissuto in colonia, possedevano dati attendibili o che avevano elaborato studi e progetti in merito, di mettersi in contatto con la direzione.

Sono infine elencati, per gli architetti italiani che intendevano occuparsi di edilizia coloniale, alcuni punti e temi salienti intorno ai quali avanzare proposte concrete.

Innanzitutto era necessaria una raccolta dei dati ambientali delle principali regioni dell'Impero, con una rigorosa documentazione sulle costruzioni indigene e su quelle realizzate dagli europei in paesi con un clima affine a quello dell'Africa Orientale Italiana.

Dopo questa fase preliminare era possibile elaborare progetti, tenendo costantemente presente la divisione dei quartieri residenziali indigeni da quelli metropolitani. Sulla base delle caratteristiche climatiche, i nuovi territori coloniali venivano divisi in tre parti: il bassopiano (fino a 700-800 metri), comprendente la costa Eritrea, la Dancalia, la Somalia l'Ogaden ecc.; la quota intermedia (da 800 a 2.000 metri), che riuniva l'alta Eritrea, il Tigrè, Harrar, parte del Goggiam con Gondar, ecc; e infine le zone più alte (dai 2.000 metri), come lo Scioa con Addis Abeba, e altri luoghi

Per ciascuna parte, gli architetti erano invitati a studiare tre tipi di edifici residenziali. I primi due, da realizzare nei centri metropolitani, erano case d'abitazione borghese e popolare in una versione semintensiva e intensiva, con appartamenti in affitto, e in un'altra estensiva, a uno o più piani, semplici e multiple, eventualmente a schiera; di questi due tipi bisognava fornire anche gli schemi di lottizzazione. Il terzo tipo, previsto per i centri semirurali e rurali, era relativo a case di abitazione di carattere estensivo con annessi alcuni ambienti (stalle, aie, ecc.). Nei progetti di questi edifici agricoli si richiedeva di indicare anche gli schemi di aggregazione più adatti a costituire fattorie ed aziende. L'ultimo tema proposto riguardava le scuole per i bambini metropolitani. La direzione della rivista si impegnava a creare un'apposita rubrica dove pubblicare i progetti e gli scritti ritenuti più interessanti.

Affinché l'appello non rimanesse inascoltato, era necessario che la cultura architettonica italiana facesse il punto sull'urbanistica e l'architettura coloniali, fissando indicazioni e normative di riferimento, e questo avvenne nei due congressi del 1936 e del 1937 dove i due temi saranno oggetto di vivaci discussioni.

Un profondo cambiamento era però avvenuto nell'approccio degli architetti italiani all'architettura coloniale, sia di quelli che si riferivano al linguaggio classico sia ai razionalisti che si ispiravano alle forme dell'edilizia locale. Nei territori dell'Africa orientale vi era l'urgenza di costruire architetture che fossero innanzitutto riconoscibili come italiane e fasciste, nelle quali il riferimento alla Roma imperiale o il richiamo ai principi del Movimento Moderno risultavano essere intercambiabili, se non indifferenti. In ogni caso esse non dovevano avere alcun punto di contatto con la tradizione architettonica indigena. Tale indirizzo era bene illustrato in una nota editoriale apparsa qualche anno dopo, nel 1940, su «Domus»:

Il capitolo dell'architettura coloniale è uno dei più tristi della storia dell'architettura. Anche paesi che hanno una civiltà perfettamente aggiornata e sicurissima, quando son arrivati a costruire le loro residenze coloniali hanno dimenticato ogni loro esperienza architettonica moderna, mettendosi a giocare fra gli stili delle capanne e quelli delle

moschee. La nostra recente affermazione africana sta dando invece, anche in questo campo, risultati perfetti ed esemplari.

Né il problema da noi posto è soltanto quello di gusto. Che l'architettura che noi costruiamo in Africa non debba assomigliare in nulla alle cosiddette tradizioni locali, è chiesto anche dal nostro senso di prestigio nazionale. Roma antica portò le sue colonne e i suoi marmi in ogni terra: anche la nostra civiltà, se si espande, ha valori suoi da perpetuare e da affermare. Il concetto d'un'architettura rientra fra questi eminenti valori. Costruendo in Africa edifici di gusto nostro e moderno noi non siamo restati fedeli soltanto a un vago concetto di modernità ma al più essenziale concetto delle caratteristiche della nostra civiltà.⁵³

Il linguaggio da imporre nelle colonie dunque, per la maggior parte degli architetti italiani, doveva essere quello dell'architettura nazionale, pur con qualche vago accenno alla modernità. Piacentini lo interpretava come una sorta di classicismo di impronta monumentale romana che testimoniassse la potenza fascista. In un commento polemico a un concorso dei Littoriali di Architettura, tenutisi a Napoli nel 1937, egli deplorava fermamente il ricorso a forme ispirate all'architettura etiopica. Il tema dell'anno era il progetto di una chiesa nei dintorni di Gondar e la commissione giudicatrice, presieduta da Giuseppe Pagano, assegnò il primo premio a U. Sissa e V. Caravacci del G.U.F. di Roma. Piacentini, accennando ai motivi locali presenti nel progetto vincitore, scriveva: «Quella che doveva essere una Chiesa per i «bianchi» in Africa Orientale, è stata immaginata come un tukul, che qualunque muratore abissino sa far meglio di noi.

Piena teoria del color locale. Niente politica edilizia romana, e nemmeno politica edilizia coloniale moderna. Errori gravissimi».⁵⁴

Dalle pagine di «Casabella» rispondeva Raffaello Giolli, prendendo le difese della proposta elaborata dai due giovani romani. In apparente accordo con Piacentini, anche il critico rifiutava l'espedito abusato del «colore locale», ma nello stesso tempo dissentiva anche dalla «politica edilizia romana». A suo avviso, in Italia non esisteva il problema di uno «stile» dell'architettura coloniale, nonostante i numerosi problemi costruttivi affiorati con la costituzione dell'Impero. Nella nuova architettura delle colonie l'uso di forme desunte dal folclore locale era pericoloso quanto l'impiego di stilemi derivati dalla tradizione classica:

Esiste un problema d'«architettura coloniale»? Noi, per fortuna non ce n'eravamo in Italia mai accorti, ma, presa l'Abissinia, molti hanno creduto il momento d'impossessarsi anche d'uno stile coloniale. Evidentemente noi abbiamo oggi da fabbricare in Africa un considerevole numero di chiese e case e scuole: e nessuno vuol negare che ci si debba risolvere una bella somma di problemi. Ne esiste certo uno economico, e uno giuridico, e uno per i più convenienti materiali costruttivi, e uno per la qualità delle maestranze e per i sistemi edilizi: ma neppur questo non è il problema dello stile coloniale, d'uno stile d'occasione, da scegliere.

Fra le tante accademie quella paesana, dell'arte rustica, è la più povera, e fra le romantiche nostalgie quella del folclore è forse la più oziosa. Ma certo la più pericolosa è l'accademia aulica che impegna in tradizioni esigentissime. Non val davvero la pena di vietare al giovane architetto, con tanta intransigenza, il ricordo del tukul, se lo si obbliga poi a quello dei palazzi cesarei.

Piacentini nega una architettura coloniale che conceda ai gusti delle tradizioni locali: e, se noi non vogliamo che l'architetto nuovo ceda ai gusti della provincia lombarda o toscana, siamo certo con lui perché non segua le dialettali abitudini della provincia di Gondar o di Tunisi. Assieme con Piacentini anche noi fieramente neghiamo ogni «teoria di color locale». Ma che ai Littoriali di Napoli non abbia trionfato nessuna «politica edilizia romana» e nessuna «politica edilizia coloniale moderna», questo, che così lo irrita, è proprio quanto finalmente ci consola.

In quel giudizio dei Littoriali è implicita la negazione d'ogni falsa categoria architettonica, d'ogni «architettura coloniale» e, soprattutto, proprio d'ogni «politica edilizia romana». [...]

Il compromesso dello stile classico e del folclorismo negro non può generar che mostri: ma peggio è il compromesso dell'architettura e della politica, d'una architettura che si faccia guidare, sia pure a Gondar, da una «politica edilizia romana» o anche solo da una «politica edilizia coloniale moderna». Che qui si sia premiata una costruzione senza colonne e anche senza acrobatismi, è quanto ci consola. Soltanto così, ricominciando a sillabare, senza saltar sul palcoscenico con gesti da romano antico o in posa d'europeo convenzionale, soltanto ricominciando a pensare all'uomo che si forma invece che alle finte da fiera, si può sperare di veder ricostruire in Italia un'architettura.⁵⁵

La sostanza del discorso di Giolli era che il vero problema dell'Italia consisteva nella costruzione un'architettura che fosse veramente moderna e pensata per l'uomo, al di là di ogni camuffamento folcloristico o classicista: un'architettura indipendente che evitasse qualsiasi assoggettamento alla

politica culturale del Regime. In un'epoca fatta di troppi compromessi, questa posizione minoritaria, che rifletteva lo spirito più autentico del Razionalismo europeo, chiudeva il dibattito sull'architettura coloniale, così come Edoardo Persico, in una singolare simmetria, aveva chiuso nella forma estremistica la questione dell'architettura mediterranea negandone la sua esistenza.

4. Il I Congresso Nazionale degli Architetti Italiani, Napoli 1936

Il forte impatto che la proclamazione dell'Impero ebbe sulla cultura architettonica italiana fu immediatamente avvertito nel Congresso Nazionale degli Architetti Italiani⁵⁶ tenutosi a Napoli nell'ottobre 1936 e organizzato dal Sindacato Nazionale Fascista Architetti. Nel portare al Congresso il saluto della Confederazione Fascista Professionisti e Artisti, il suo Presidente l'onorevole Alessandro Pavolini, riferendosi al luogo dove esso veniva tenuto, di forte carica simbolica perché vicino a Capri e Pompei, che riassumevano le due componenti presenti nell'architettura italiana moderna, ovvero l'ispirazione all'architettura spontanea mediterranea e il legame con la tradizione costruttiva romana, interveniva con queste parole: «[Aggiungerò che è bene esso si svolga su questo golfo, nel quale, da Pompei a Capri, la nostra architettura di oggi trova i titoli della sua tradizione mediterranea e della sua legittimità nostrana].⁵⁷

Nel congresso si intendeva chiarire quali strategie urbanistiche ed edilizie adottare nell'Africa Orientale Italiana, a cominciare dal Piano Regolatore Generale dell'Impero per finire ai tipi edilizi adatti ai luoghi e ai sistemi costruttivi, progettati con intenti moderni:

Trattasi in sostanza di arrivare ad una chiarificazione intorno ai metodi ed ai mezzi che si ritengono più opportuni onde conferire unità di direttive ed organicità di azione alle realizzazioni urbanistiche (Piano generale dell'Impero Coloniale, piani regionali, piani regolatori urbani, ecc.) ed edilizie che l'Italia dovrà attuare in A. O. per trarre dal nuovo dominio il massimo profitto coi mezzi più economici. Dal punto di vista edilizio, trattasi di proporre sistemi costruttivi e tipi di fabbricati adatti al luogo, economici al massimo grado e ispirati a criteri moderni. Le lottizzazioni conseguenti a tali fabbricati costituiranno logicamente le cellule degli organismi urbanistici da proporre.⁵⁸

L'11 ottobre, preceduto da un intervento del Commissario Ministeriale Del Debbio, veniva posto all'ordine del giorno il tema *Urbanistica ed Edilizia Coloniale*, introdotto dalla relazione generale di Luigi Piccinato. Nell'apertura egli riassumeva i contenuti di tre relazioni, scelte tra le tante arrivate alla Segreteria del Congresso,⁵⁹ che si prestavano bene a impostare i termini fondamentali del problema. L'architetto Vicari sosteneva che qualsiasi opera di edilizia coloniale doveva essere inquadrata in un piano urbanistico generale, al di fuori del quale non vi poteva essere alcuna soluzione logica ed economica. E proprio da questo programma l'architettura deriverà l'impulso per la creazione di nuovi tipi edilizi appropriati ai diversi organismi urbani. Ma anche le aziende agricole, i centri minerari, i nuclei industriali e tutti gli altri particolari insediamenti richiederanno architetture specifiche. Si dovranno però fondare città la cui esistenza sia legata il più possibile all'economia della regione, come è avvenuto nell'esperienza di bonifica delle Paludi Pontine. L'architettura coloniale, per Vicari, non sarà più legata a uno «stile», ma scaturirà direttamente dai nuovi tipi urbanistici ed edilizi:

Creati i tipi *edilizi ed urbanistici*, sarà fatta anche una Architettura coloniale: la quale non può nascere da uno «stile», ma deve invece formarsi, per così dire, automaticamente, dalla aderenza sana di una forma ad una struttura: ossia deve scaturire dalla struttura stessa pensata architettonicamente da un architetto.⁶⁰

Nella relazione degli architetti Forno, Midana, Pifferi e Strumia erano messi in risalto due punti fondamentali che racchiudevano altrettanti concetti generali da tenere sempre presente. Il primo era la necessità di distinguere nel piano regolatore generale dell'Impero i grandi centri urbani dai piccoli centri rurali sparsi nell'immenso territorio etiopico: questi ultimi costituivano la parte più importante del problema edilizio che andava risolto assicurando a un grande numero di famiglie di coloni lo sfruttamento dei terreni e il miglioramento della qualità della vita. Il secondo punto

riguardava la gradualità nell'attuazione del piano regolatore che per questo motivo doveva possedere requisiti di flessibilità.

Dal primo dei due punti discendeva la necessità di rivolgere la massima attenzione proprio ai piccoli complessi urbanistici legati alle terre coltivabili, mentre il secondo imponeva lo studio di tipi edilizi provvisori, come i villaggi con baracche, che in seguito potevano essere abbandonati oppure trasformati in insediamenti stabili. Allo scopo di fornire valide risposte a queste esigenze appariva indispensabile la creazione di centri di studi, istituendo posti di architetti consulenti presso gli organi ministeriali centrali e i singoli governi coloniali locali.

Dopo le due relazioni, dove venivano trattate questioni eminentemente pratiche, ma che in via indiretta portavano a scelte linguistiche, veniva l'ultima, presentata da Giorgio Rigotti, nella quale l'autore affrontava in modo diretto il problema dell'«espressione architettonica»:

E lo raggiunge richiamando anzitutto l'attenzione sulla grande importanza che riveste la cosiddetta architettura «minore», quella semi-anonima, quella di ogni giorno. La quale contribuisce, forse più di quella che noi potremmo chiamare «monumentale», alla formazione generale di un gusto architettonico nelle masse e alla composizione del carattere degli ambienti urbanistici, costituendo essa l'ossatura principale edilizia dei complessi urbani. A questa architettura «minore» dobbiamo dunque rivolgere, in modo del tutto speciale, la nostra attenzione ed i nostri sforzi, onde impedire la formazione di uno *stile* internazionale privo di specifico carattere e assolutamente, peggio ancora, la diffusione di uno «stile coloniale» da bazar o da esposizione ottocentesca.⁶¹

Le tre relazioni illustrate da Piccinato erano emblematiche di altrettante posizioni assunte dagli architetti italiani di fronte ai problemi dell'edilizia coloniale: la prima ribadiva la necessità di subordinare ogni realizzazione nei territori conquistati a un piano unitario e organico stabilito a livello centrale; la seconda affermava che l'edilizia nelle colonie doveva rispondere a finalità pratiche e che quindi lo sforzo progettuale maggiore doveva essere concentrato sui piccoli ma numerosi centri che avrebbero costituito l'ossatura produttiva dell'Impero; la terza infine era legata all'immagine che l'architettura coloniale doveva dare del Fascismo e dell'Impero:

Non v'ha dubbio che noi, italiani di oggi, saremmo in grado di evitare l'errore nel quale sono incorsi più o meno gli edili di tutte le grandi nazioni colonizzatrici dello scorso secolo. I quali, nella tipica barabanda stilistica dell'eclettismo architettonico di allora, altro non hanno saputo fare che esportare dall'Europa gli stessi tipi edilizi europei, rivestendoli poi sul posto di quella ineffabile decorazione posticcia dello *stile arabo* che ha finito a sua volta per ritornarci in Europa nelle esposizioni mondiali o negli stabilimenti balneari delle spiagge di provincia. Sicché è stato detto che i più grandi propagandisti dell'architettura mussulmana sono stati proprio gli edili della cristianità!⁶²

Riprendendo le sue opinioni già esposte in altre sedi, Piccinato ricordava gli elementi che erano stati trascurati, se non del tutto ignorati, dagli architetti coloniali precedenti, ossia gli organismi edilizi, le strutture e i materiali. Essi invece andavano accuratamente studiati e le loro rielaborazioni imposte dalle condizioni climatiche, dalle risorse della tecnica e dai vincoli economici, potevano portare alla realizzazione di un'autentica architettura coloniale moderna:

Strutture, materiali, organismi sono i tre elementi architettonici fondamentali che avrebbero dovuto invece essere ristiudati a fondo dai colonizzatori, rielaborati alla stregua delle necessità del clima, alla stregua delle possibilità tecniche e a quella infine della economia del tutto speciale dei paesi colonizzati.

Anzitutto dunque è l'*organismo* degli edifici che attende dagli architetti nostri una impostazione del tutto nuova, consona alle necessità della vita e a quelle del sistema funzionale delle nostre organizzazioni.

In secondo luogo i *materiali* edilizi richiedono che si giunga, attraverso il vaglio di un attento esame e a quello di una pratica esperienza, ad una accurata selezione. Giacché materiali ottimi, che in laboratorio europeo, in applicazione europea, in organizzazione europea appaiono perfetti e tali da invitare ai più larghi usi, possono invece essere destinati a cadere inesorabilmente in colonia sotto i colpi del clima o di fronte ai costi dei trasporti o davanti all'applicazione fatta attraverso una mano d'opera locale del tutto inesperta.⁶³

Ma, al di là delle implicazioni di tipo tecnico ed espressivo, il problema fondamentale, che gli architetti avevano avvertito per primi e la cui portata è stata immediatamente compresa dal Regime, era quello dell'urbanistica coloniale. L'attività edilizia poteva svolgersi agevolmente solo

all'interno di un piano regolatore che non fosse un semplice quadro di riferimento, ma che contribuisse alla creazione di tipi architettonici e organismi edilizi contenenti precise indicazioni sulle loro funzioni e sul ruolo che dovevano occupare. In questa prospettiva, venivano superate sia la distinzione tra l'architettura monumentale e quella minore poiché, secondo l'autore, esisteva una sola architettura, sia la questione dello «stile» coloniale, dal momento che, partendo da tali premesse, doveva risultare necessariamente un'architettura italiana e fascista, aliena da ogni venatura di internazionalismo:

I *tipi* architettonici, gli *organismi* edilizi devono adagiarsi e rispondere alle domande del piano regolatore: essi ne rappresentano quella terza dimensione che altro non è se non l'«Architettura» in tutta la pienezza del suo più bel significato.

Sicché, a parte la questione ormai superata di una architettura *minore* e di una architettura *monumentale* (per noi non esiste che una *sola* architettura), il problema di uno *stile* architettonico coloniale non ha ragione di essere quando si proceda *architettonicamente* ossia con unità tra piante e prospetti, tra volumi e strutture, tra materiali e colori...

Il volgo parla volentieri di *stile* e domanda a noi architetti in *quale stile* costruiremo l'impero coloniale. E chi ci suggerisce lo «stile locale», chi ci rammenta lo «stile fascista», chi vorrebbe lo «stile imperiale», chi si preoccupa dello «stile novecento»...

Parole per noi architetti assolutamente prive di significato: non è l'emblema del partito o quello della Casa Reale che fanno imperiale e fascista un edificio.

Ma se l'architettura è fatta dall'architetto con spirito di architetto vero, italiano e fascista, anche l'architettura sarà vera e italiana e fascista e non internazionale.⁶⁴

Dall'esposizione e dal commento delle tre relazioni, Piccinato auspicava che si intraprendessero studi rigorosi sui tipi urbanistici ed edilizi e sui materiali, proponendo soluzioni che si avvalevano delle esperienze passate e presenti. Riferendosi a un formulario sull'edilizia coloniale, messo a punto e diffuso dal Sindacato di Torino, riteneva opera meritoria diffonderne la conoscenza; proponeva inoltre la fondazione di un centro di studi presso il Ministero delle Colonie e concludeva infine con lo slogan «l'Architettura sia fatta dagli architetti», un auspicio e insieme una garanzia per un'«architettura coloniale imperiale e fascista».

Nell'ultima seduta veniva presentata la mozione conclusiva nella quale erano riassunti i contenuti della discussione. In essa, riguardo al primo tema, si elogiavano gli studi sull'edilizia coloniale patrocinati dai Sindacati Architetti di Torino e di Milano, con l'augurio di un loro incremento e coordinamento presso le Segreterie Interprovinciali di tutta Italia, e soprattutto di una promozione nelle Facoltà di Architettura delle Università e dei Politecnici. Tali ricerche, con l'ausilio di dati acquisiti sul posto, o in paesi dal clima analogo a quello etiopico, da apposite Commissioni, dovevano portare a proposte concrete nelle quali fossero contenute le caratteristiche e le forme dei futuri piani regolatori regionali e urbani, ma anche le indicazioni sulle tipologie, le strutture e i materiali degli edifici coloniali.

Nella mozione il Congresso esprimeva apprezzamenti per l'azione della Segreteria Nazionale che aveva portato all'istituzione della Consulta Generale e delle Consulte Locali per l'Urbanistica e l'Edilizia Coloniale. Inoltre, siccome nei territori dell'Impero gli insediamenti ancora per diverso tempo dovevano essere composti da costruzioni di fortuna, proponeva alle Segreterie Nazionali dei Sindacati degli architetti e degli ingegneri di bandire concorsi di idee per baracche e piani urbanistici di villaggi provvisori, utilizzabili in parte anche nelle future organizzazioni per «la grande importanza che la perfezione tecnica e la forma di queste costruzioni hanno nella vita del nuovo Impero, rappresentando esse ivi il primo volto della Patria».⁶⁵

Alla fine l'assemblea, in questa delicata fase di assestamento, invitava la Segreteria Nazionale a vigilare sulle opere urbanistiche ed edilizie di carattere permanente, in modo tale che gli incarichi per la loro progettazione fossero affidati a professionisti di valore, esperti nello specifico settore coloniale, soprattutto attraverso concorsi pubblici.

In vista del congresso napoletano, già dalla fine di febbraio dello stesso anno, l'Associazione tra i Cultori di Architettura del S.I.F.A. (Sindacato Interprovinciale Fascista degli Architetti della Lombardia) aveva deciso di organizzare fra i propri soci una serie di «conversazioni»

sull'architettura coloniale. Il programma fu preparato dall'architetto Ambrogio Annoni, Presidente della Commissione per le Conferenze del Sindacato, coadiuvato da E.N. Rogers, segretario dell'Associazione. Le conversazioni ebbero luogo il 6 giugno e il 9 luglio, con vari interventi di architetti lombardi operanti nelle colonie, tra cui O. Cabiati, C.E. Rava e G. Pellegrini.⁶⁶

Tra le relazioni più interessanti vi era quella di Rava, intitolata significativamente *Politica edilizia coloniale*. Nella parte iniziale del testo egli delinea i grandi compiti organizzativi che si presentavano nelle colonie e soprattutto nell'Impero dell'Africa Orientale, appena costituito, ricordando i primi provvedimenti del Governo e i contributi del Sindacato Architetti per chiarire il più possibile tutti gli aspetti del vastissimo problema. Ma siccome questi sforzi, a suo parere, non risultavano essere sufficienti, faceva appello al senso di responsabilità degli organi competenti nell'approvazione dei progetti e nella costruzione delle architetture coloniali; esso doveva sostituire la leggerezza, l'indifferenza e l'incompetenza con le quali fino ad allora si erano affrontate le varie questioni. Solo partendo da un tale presupposto era possibile trovare le soluzioni ai problemi evitando i numerosi errori urbanistici e architettonici accumulati, durante i primi anni dell'occupazione italiana, nei maggiori centri urbani coloniali, da Tripoli a Mogadiscio.

Rava precisava che la prima condizione per creare un'architettura coloniale degna, era l'affidamento degli incarichi ad architetti competenti vissuti a lungo in colonia, o che avessero appositamente visitato i luoghi interessati per studiare il clima, l'ambiente naturale, oltre che le varie esigenze politiche, estetiche e pratiche. L'autore proseguiva alludendo polemicamente all'impreparazione e alla scarsa competenza di taluni tecnici e funzionari coloniali, i cui effetti erano visibili sia nelle realizzazioni che nei provvedimenti locali. E si chiedeva secondo quali direttive stavano sorgendo le nuove costruzioni, quale commissione edilizia era preposta al loro controllo e come tali opere si inseriranno nel futuro assetto unitario dei nuovi centri urbani. Una frecciata era inoltre riservata alla pubblicistica su Addis Abeba e ai progetti di grandi edifici pubblici che stavano prendendo forma senza alcun coordinamento e inquadramento nelle linee di quel programma organico sul quale era fondato lo sviluppo urbanistico e architettonico della futura capitale dell'Impero. Secondo il suo giudizio questi edifici, nati prematuramente, potranno avere conseguenze negative sull'organizzazione della città. Rava insomma era preoccupato dalla fretta eccessiva di costruire e dagli organi di controllo insufficienti che non avevano vedute moderne né rispetto per l'ambiente. Con un simile agire si ricadrà negli stessi errori di un tempo, compromettendo irrimediabilmente il destino futuro dei centri coloniali. Egli sperava comunque che tutte le iniziative si inserissero all'interno di uno schema globale, come era prospettato dalla Relazione del Piano Regolatore di Addis Abeba, presentata dalla Commissione dei Tecnici del Governatorato di Roma, dopo gli studi eseguiti sul posto. Ma i problemi che la creazione dell'Impero aveva posto erano veramente innumerevoli:

Il compito è in gran parte nuovo, vergine: si tratta di creare, sulla base delle esigenze coloniali, un'architettura italiana e moderna, non di ispirarsi ad esempi stranieri, ed a tal proposito ebbi appunto occasione di dichiarare recentemente in un'intervista, che, a mio avviso, le Commissioni di architetti e di tecnici le quali, stando a quanto hanno annunciato i quotidiani, sono state nominate per lo studio di questi problemi, anziché recarsi, come si è suggerito, ad esaminare quanto hanno fatto gli europei colonizzatori in regioni limitrofe, con caratteristiche simili a quelle dell'Etiopia, quale il Kenya e l'Uganda, il Sudan Anglo-egiziano e la Somalia inglese, dovrebbero invece andare direttamente nelle terre da noi conquistate, per rendersi conto delle complesse esigenze della vita in Africa, e cercare, tra l'altro, di ricavare dalle costruzioni locali quelle lezioni di adattamento al clima, che potrebbero poi applicarsi, con italianità di vedute e modernità di mezzi, alle case destinate agli europei. Nel campo delle ricerche per un'edilizia coloniale moderna, ben poco hanno infatti realizzato, in complesso, anche le grandi nazioni colonizzatrici, nessuna delle quali sembra essersi mai preoccupata di creare una od alcune «architetture-tipo», confacenti alle varie esigenze climatiche ed ambientali [...].⁶⁷

Tra i maggiori responsabili dei disastri architettonici, l'autore individuava gli uffici tecnici, ma anche gli stessi governi coloniali; insieme al sistema di assegnazione dei lavori occorreva perciò riformare al più presto queste strutture dotandole non solo di ingegneri, geometri e capomastri, ma anche di giovani architetti della madrepatria, competenti in materia coloniale, ai quali affidare i

progetti degli edifici più importanti, mentre la fase esecutiva poteva essere riservata ai suddetti uffici, anche per le obiettive difficoltà di spostamento dei progettisti. In tal modo si verrebbe a crearsi una gerarchia controllata direttamente dallo Stato attraverso il Ministero delle Colonie, come era già avvenuto, nel settembre 1936, con l'istituzione della Consulta Coloniale per l'Edilizia e l'Urbanistica, un organo di controllo che aveva il compito di vagliare le principali questioni urbanistiche e architettoniche, la cui fondazione era già stata auspicata dall'autore in un articolo uscito su «Domus» nell'agosto dello stesso anno.

Considerando poi un aspetto non secondario del problema, l'architetto reputava necessario imprimere nella capitale dell'Impero il segno monumentale del dominio italiano. Si poteva perciò applicare lo stesso criterio usato a Rabat, la capitale del Marocco francese, dove era stato creato, al di fuori della vecchia città indigena, un polo direzionale, con il palazzo del Governatore alla sommità della collina, circondato dagli uffici governativi e dalle abitazioni dei funzionari e degli impiegati civili e militari: una «vera e propria acropoli governativa» immersa in vasti giardini.

Nel testo l'autore riaffermava l'opportunità di separare i quartieri metropolitani da quelli indigeni, per ragioni sia di prestigio sia di igiene, ma anche per salvaguardare i caratteri della vita indigena che molto spesso venivano trascurati. Un'altra esigenza importante, perché il popolo conquistatore acquistasse maggiore prestigio agli occhi degli indigeni, era quella della qualità delle abitazioni civili e militari, che per troppo tempo nelle colonie si riducevano ad alloggi di fortuna. Connesso alla prima, era anche il bisogno di curare le abitazioni degli operai e dei coloni che, oltre a soddisfare necessità igieniche e di decoro, dovevano essere adattate al clima del luogo, e in questo difficile compito ancora una volta potevano essere di aiuto tutti agli accorgimenti usati nell'architettura indigena tradizionale:

Già ebbi a dire che «se dovessero affluire numerose famiglie di coloni e di operai nelle nuove terre, incontrerebbero difficoltà di adattamento che si potranno eliminare soltanto facendo loro trovare abitazioni studiate in base alle caratteristiche climatologiche, e ripeto che questa lezione di adattamento al clima va ricercata innanzitutto nelle costruzioni indigene locali, per quanto primitive esse siano.⁶⁸

In conclusione, Rava pensava che questa incertezza nelle iniziative, giustificata in primo luogo dalla mancanza di dati esatti sui nuovi territori dell'Impero, fosse propria del periodo iniziale di ogni conquista coloniale e superabile con il tempo e l'esperienza. Necessitava però un'unica organizzazione che si occupasse del coordinamento di tutte le attività costruttive della colonia, dalle infrastrutture all'edilizia, all'interno di un solo programma controllato dalla Consulta:

[...] in modo che, all'unitaria concezione urbanistica della città, potesse corrispondere un'altrettanta unitaria distribuzione delle opere di pubblica utilità in tutta la colonia, secondo un'ideale rete planimetrica, che coprisse l'intero territorio dell'Impero. È questa la concezione suprema dell'*urbanistica* come fattore massimo di espansione della civiltà conquistatrice e risanatrice: qui l'urbanistica non sarebbe più soltanto arte e scienza unite insieme, ma altissima espressione dell'*Arte di Governo*.

Solo così si realizzerebbe la totale compenetrazione del problema architettonico col problema tecnico, e la giusta dipendenza dell'ingegnere specializzato dalla creazione totalitaria dell'architetto, posto all'apice della gerarchia edilizia. Non è chi non veda come l'applicazione su larga scala di questo principio si inquadri nel più genuino spirito fascista, e come soltanto essa permetta di realizzare il concetto totalitario di una affermazione veramente imperiale.⁶⁹

Si profilava così quel legame tra l'azione politica del Fascismo e l'urbanistica, nel quale l'ultima, diventando una manifestazione diretta della prima, si poneva come «Arte di Governo», secondo la fortunata definizione che acquisterà maggiore significato l'anno successivo nel Primo Congresso di Urbanistica a Roma.

L'altro testo chiave del Congresso di Napoli era il *Manifesto dell'Architettura Coloniale*⁷⁰ presentato da Giovanni Pellegrini, nel quale l'autore, secondo la formula categorica tipica dei proclami delle avanguardie, esponeva alcuni principi di architettura coloniale. L'architetto milanese fu il meno prolifico di scritti tra i progettisti di area razionalista che operarono nelle colonie, ma il *Manifesto* suscitò molto scalpore e nell'ottobre 1936 venne pubblicato anche su «Rassegna di

Architettura», dove comparivano altri due suoi articoli sull'architettura romana nell'Africa del Nord e sullo sviluppo urbanistico della Tripolitania.⁷¹

Il testo, «contenente una serie di veri e propri canoni generali»,⁷² secondo le parole dell'autore, era accompagnato da fotografie di architetture libiche, in parte eseguite personalmente, come supporto visivo delle sue enunciazioni.⁷³ Il *Manifesto*, che costituiva il primo tentativo organico di codificare delle regole per costruire nelle colonie italiane,⁷⁴ iniziava con un elenco di nove punti ai quali erano riassunti i principi da usare sia nella stesura dei piani regolatori sia nella progettazione delle abitazioni. Nel settimo punto, Pellegrini dichiarava esplicitamente il valore della tradizione costruttiva indigena, alla quale bisognava ispirarsi, perché era un deposito secolare di esperienze; a essa però bisognava affiancare tutte le conquiste tecniche ed estetiche della modernità:

*Tutte le soluzioni che la pratica delle costruzioni indigene dimostra efficaci (case con cortile centrale, pareti chiuse, strade strette) dovranno essere utilizzate fondendole risolutamente con tutto quello che la tecnica moderna insegna, e l'estetica moderna addita.*⁷⁵

Gli altri punti contenevano le prescrizioni fondamentali per la città coloniale, la cui funzionale, insieme alle caratteristiche ambientali, come il clima e la luce, determinavano l'orientamento, la struttura e la forma degli edifici, delle strade, delle piazze e delle zone verdi. La necessità primaria restava comunque l'eliminazione dei fastidi provocati dalla polvere, dal vento, dalla luce, dal caldo e dall'umidità. Per questo motivo le principali arterie di grande traffico dovevano essere larghe e dotate di filari di alberi; allo scopo di proteggere i pedoni, nei lati meno esposti si consigliava la costruzione di portici con fornicci bassi e con le pareti traforate fino all'intradosso, per realizzare spazi all'aperto ombrosi, freschi e riparati dalla polvere. Nelle zone centrali invece era opportuno collocare grandi pensiline a sbalzo. La posizione ottimale degli edifici pubblici era nei nodi stradali e nella loro progettazione andava studiata con cura l'esposizione, rispettando tutte le esigenze funzionali.

Le strade secondarie con traffico limitato che, all'interno della maglia delle grandi arterie, servivano i quartieri di abitazione, sull'esempio delle vie indigene, dovevano essere strette e piegate ad angolo e in alcuni punti coperte con elementi ripresi dalla tradizione locale, come pergolati, archi trasversali, strutture con travi, che oltre a riparare dai raggi del sole, avevano anche una spiccata valenza estetica.

Si raccomandava anche di adottare nell'impianto delle abitazioni il tipo locale con il cortile centrale. Intorno a esse era necessario lasciare ampi spazi liberi da attrezzare con giardini, alberi e fontane, mentre nella loro composizione bisognava usare pareti chiuse nei lati dove era maggiore esposizione al sole, sugli altri invece andavano previste logge e terrazze:

*Le abitazioni debbono essere aggruppate senza soffocanti ammassamenti nelle maglie della rete principale, debbono seguire il tipo indigeno a cortile centrale, a più piani ove occorra, a pareti prevalentemente chiuse nei lati al sole, a logge e terrazze sugli altri.*⁷⁶

Come si può notare dal testo, Pellegrini guardava, come modello per l'abitazione coloniale moderna, alla struttura della casa araba, invece che allo schema della *domus* romana, la cui centralità era invece riconosciuta in misura maggiore da altri architetti coloniali. Secondo l'autore, questo tipo di abitazione con il cortile centrale rappresentava la soluzione architettonica più efficace per favorire l'adattamento dell'uomo a condizioni ambientali e climatiche ostili. L'organizzazione verso l'interno era determinata soprattutto dalla funzione di proteggere dal sole e dai venti: la sua configurazione quindi discendeva più da un bisogno elementare che da fattori culturali e stilistici:

Prima di tutto si deve parlare della casa araba. Essa ci mostra in atto i migliori espedienti architettonici e le migliori soluzioni per l'adattamento della vita dell'uomo alle condizioni geografiche e climatologiche. La casa araba è a pianta centrale: attorno ad un patio che fa da soggiorno si aprono gli ambienti di abitazione veri e propri. I muri sono in generale privi di aperture e con un solo bel portale. Tutta la casa è rivolta all'interno, inviolabile da qualsiasi sguardo indiscreto. Tale disposizione non deriva però da una ragione semplicemente morale, ma soprattutto dalla necessità di

*difendersi dal caldo e dal vento. Il patio è come un golfo che si apre verso l'alto ed il vento, specialmente se la casa è orientata bene, non vi penetra: per nulla affatto poi penetra, recandovi polvere, negli ambienti che si affacciano sul patio.*⁷⁷

A tale proposito, Pellegrini osservava che un europeo poteva vivere bene in un'abitazione coloniale che recuperasse le caratteristiche della casa tradizionale indigena: anzi il tipo con il cortile poteva essere utilizzato anche in una versione a più piani, se i muri perimetrali restavano chiusi il più possibile, soprattutto nei lati esposti al sole. Nell'interno bastava usare logge e terrazze digradanti che consentivano, anche nei piani superiori, la protezione dai raggi solari e l'aerazione che, negli esempi comuni, erano garantite solo nel piano terreno e in quello superiore. Nei cortili, chiusi da alti muri conveniva piantare dei giardini, lasciando libere alcune zone per la circolazione.

Scendendo nel dettaglio, l'autore sconsigliava le aperture sui muri esterni degli edifici, ma quando queste fossero necessarie, conveniva realizzarle di piccole dimensioni e chiuse con transenne; se invece erano più grandi, era indispensabile proteggerle con elementi per filtrare l'aria e la luce, quali grate, inferriate, *musharabiya*. Accennando a uno dei più antichi ed efficienti sistemi per aerare gli ambienti delle abitazioni coloniali, ossia la parete forata nella parte superiore, Pellegrini pensava che con la tecnica moderna si poteva migliorare questo accorgimento consolidato dall'uso indigeno. Bastava usare serramenti speciali e nuovi materiali, come tendaggi doppi o tripli che nelle zone di soggiorno filtravano l'aria, eliminando i tradizionali schermi lignei traforati, mentre le aperture superiori potevano essere aperte o chiuse dal basso senza fatica. Una particolare importanza, secondo le consuetudini locali, doveva essere data all'ingresso della casa, attraverso la sua ampiezza, la decorazione e la presenza di un di portico.

In conclusione, l'architettura tradizionale libica offriva all'architetto coloniale una grande quantità di suggerimenti che era possibile riutilizzare, aggiornandoli con nuove tecnologie e materiali particolari:

Riassumiamo quindi ciò che dell'architettura indigena deve essere applicato nell'architettura moderna:

Mezzi pratici di difesa dai fattori climatologici:

- a) *per la città: strade protette da portici e da vegetazione, se di traffico; strette con pergolati se di traffico minore nei quartieri di abitazione;*
- b) *per la casa: cortili interni con logge, vetrate, tendaggi, giardini pensili, gallerie ariose (anziché corridoi), filtri per luce ed aria.*

Valori estetici conseguenti dall'impiego di questi mezzi:

- a) *per la città: modellato plastico, cubista non metallico, effetto di masse e policromia.*
- b) *per la casa: esaltazione del portale, occultamento dell'interno della casa, senso di austerità della vita familiare, terrazze loggiate in facciata e sopra alla copertura come doppio tetto.*⁷⁸

In tal modo il *Manifesto* di Pellegrini istituiva dei criteri obiettivi per edificare nelle colonie: esso però non aveva un carattere puramente teorico, ma nasceva dalla lunga esperienza dell'autore in Libia e a Tripoli in particolare. A partire dalla sua opera, egli metteva a disposizione degli architetti che intendessero operare nelle colonie un utilissimo codice di norme non astratte, ma di pratica applicazione.

Con la costituzione dell'Impero dell'Africa Orientale, il dibattito coloniale si spostava sul versante urbanistico, perché era diventato prioritario il compito di riorganizzare i territori conquistati, e di approntare adeguati piani regolatori per la nuova capitale Addis Abeba e per le principali città dell'Impero. Molti punti dello scritto di Pellegrini riguardavano il contesto nordafricano, altri invece erano di natura più generica, ma in Africa Orientale mancavano le testimonianze storiche e monumentali presenti in Libia, mentre la tradizione costruttiva locale era ancora a un livello elementare. Per questi motivi l'architetto coloniale non aveva più di riferimento saldi come nelle colonie nordafricane:

Per l'A. O. non possiamo stabilire la forma definitiva, che varierà da località a località e che risolveremo sul posto col nostro buon senso e secondo il nostro libero intendimento creativo influenzati dall'ambiente, dalla natura ove manchi ogni altro riferimento. Dobbiamo solo, secondo esperienze in località analoghe o anche diverse (per contrasto) stabilire,

per non dimenticarle, le norme urbanistiche fondamentali e quelle costruttive di ogni paese di ogni architettura, che, se in località a clima temperato possono essere applicate con discreta latitudine, in località a climi più intensi non dovranno per nessun motivo essere trascurate [...].⁷⁹

In questi territori, dove i parametri urbanistici e architettonici offerti dagli esempi locali erano piuttosto labili, i maggiori stimoli e suggerimenti per i progettisti, secondo Pellegrini, potevano venire dall'ambiente, dalla natura e dalle condizioni climatiche dei diversi luoghi. Questi dati, nel loro complesso, potevano indirizzare verso corrette soluzioni sia gli impianti urbanistici dei nuovi centri sia la morfologia delle architetture.

5. Il I Congresso Nazionale di Urbanistica, Roma 1937

Il I Congresso Nazionale di Urbanistica si tenne a Roma, nel Palazzo della Sapienza, dal 5 al 7 aprile 1937 e fu indetto dall'Istituto Nazionale di Urbanistica, sotto la presidenza di Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale. Il primo tema da discutere era l'*Urbanistica coloniale*⁸⁰ sul quale si pronunciarono vari relatori che erano anche esponenti di primo piano dell'architettura coloniale.⁸¹ Dai loro interventi si comprendeva facilmente come la concezione dell'Urbanistica fosse cambiata radicalmente in seguito alla proclamazione dell'Impero. I territori dell'Africa Orientale Italiana presentavano molte differenze rispetto alla Libia; i centri urbani non avevano una struttura definita né le stratificazioni storiche come quelli del paese nordafricano, mentre gli esempi dell'architettura locale non presentavano caratteristiche tali da suscitare interesse od offrire motivi di ispirazione per gli architetti italiani. A tutto questo bisognava aggiungere che la politica coloniale del Fascismo aveva preso altre direzioni: in Libia si perseguiva l'integrazione attraverso varie forme, mentre in Etiopia, Eritrea e Somalia veniva accentuato il principio della netta separazione della cultura dominante da quella subalterna. Le tracce dell'urbanistica e dell'edilizia indigene non erano ritenute degne di salvaguardia ma, al contrario, era invalsa la tendenza alla cancellazione, sovrapponendo a esse architetture monumentali che enfatizzassero il dominio della nazione colonizzatrice. In questa fase l'urbanistica si pose soprattutto come una disciplina al servizio del Regime, con il compito di organizzare le città in forme razionali avvalendosi delle acquisizioni tecniche più avanzate.

Tutti le relazioni vertevano in genere su tre costanti. La prima era la zonizzazione funzionale, un caposaldo della pianificazione della città moderna di derivazione razionalista. Direttamente connessa a questa, e quasi una sua conseguenza, vi era la separazione etnica che portava, nei nuovi centri, alla creazione di due distinti quartieri, uno per gli indigeni e un'altro per i metropolitani; ma bisogna riconoscere che tale divisione era una delle norme fondamentali dell'urbanistica coloniale, accettata da tutti i paesi europei, codificata nel Primo Congresso Nazionale di Urbanistica Coloniale tenutosi a Parigi nel 1931, in occasione dell'Esposizione Internazionale Coloniale. La terza costante riguardava la necessità di istituire nei luoghi dove sorgevano gli antichi nuclei indigeni delle città coloniali un centro governativo dove concentrare gli edifici più rappresentativi, il cui linguaggio doveva manifestare con chiarezza la potenza e l'impronta "civilizzatrice" del popolo conquistatore. Emerge da queste tre costanti un dato estremamente significativo: gli urbanisti e gli architetti si propongono adesso come interpreti della svolta politica imperiale del regime fascista, mettendo al servizio la loro razionalità e la loro strumentazione tecnica per la costruire in forme visibili questo nuovo ordine sui territori conquistati.

Nel congresso, tra i modelli di pianificazione urbana coloniale più citati, risultava l'opera dell'architetto Henri Prost che fra il 1913 e il 1922, durante l'amministrazione del maresciallo L.H.G. Lyautey, fu autore di numerosi piani regolatori in Marocco. Ciò che maggiormente colpiva gli urbanisti italiani era l'alleanza, basata sull'unità degli intenti, tra le direttive politiche di Lyautey e la competenza tecnica di Prost. Anche nelle colonie italiane poteva verificarsi una congiuntura così favorevole, nella quale l'azione concorde della politica, dell'urbanistica e dell'architettura potevano compiere una grandiosa sintesi che fosse piena espressione dell'Impero fascista. In questo

senso la stessa urbanistica non era altro che una forma suprema dell'«Arte di Governo». Su questo spostamento concettuale G. Ciucci scrive: «L'urbanistica trova quindi in colonia la piena conferma del proprio compito. Infatti, l'urbanistica coloniale, fino al 1936, era stata caratterizzata dall'accostamento della città nuova alla città vecchia: in Libia, la città araba era stata assimilata a un centro storico, a un ambiente da rispettare, riducendo i tagli e i risanamenti allo stretto necessario; con la fondazione dell'impero e la trasformazione di Addis Abeba in capitale, ogni schema precedentemente adottato non è più sufficiente: l'urbanistica è azione politica, disciplina lo spazio fisico sul modello di uno Stato a fondamento corporativo e totalitario, impone un ordine che aspira a essere totale e totalizzante. Il fine dell'urbanistica coloniale imperiale è creare una città per i bianchi, centro non più di una colonizzazione demografica, ma di un impero che è fonte di produzione e reddito».⁸²

Tra gli interventi più significativi del Congresso figurano quelli di C.E. Rava e G. Bosio e attraverso le loro argomentazioni è possibile seguire lo sviluppo del dibattito in corso. Il testo di Rava, intitolato *Alcuni punti di urbanistica coloniale*, riprendeva le linee fondamentali della relazione la relazione preparata l'anno precedente per il Congresso degli Architetti Italiani a Napoli. Per l'autore i criteri urbanistici da usare nell'Impero dell'Africa Orientale erano molto diversi da quelli che potevano valere nelle nazioni europee e individuava immediatamente i termini del «problema» del costruire in colonia, il primo quali dei quali era l'«italianità»:

Bisogna, innanzi tutto, che gli architetti intendano quale sia il «problema» di costruire in colonia, problema d'italianità, e, allo stesso tempo, d'ambiente, d'attualità e di coltura, di dignità e di potenza: architettura coloniale deve infatti significare affermazione imperiale, ma anche ricerca d'ambientazione, fusione di una elaborata modernità con una comprensione acuta ed attenta delle esigenze di clima, di latitudine, di colore.⁸³

Rava riproponeva la sua visione di una nuova architettura coloniale, che nel rispetto della tradizione costruttiva locale, adottasse un linguaggio che fosse moderno e nello stesso preservasse l'identità architettonica italiana, con una speciale considerazione per le caratteristiche ambientali. A tutto ciò premetteva solamente l'obiettivo dell'«affermazione imperiale».

Nel testo ancora una volta era tracciata la storia fallimentare della politica coloniale italiana nel settore della pianificazione. Durante i primi anni di occupazione erano stati commessi tanti errori, soprattutto urbanistici, giustificabili in parte con l'urgenza di sistemare, anche se in via provvisoria, i territori conquistati. Tra i maggiori responsabili dei disastri individuava gli Uffici Tecnici coloniali, che chiamavano a collaborare figure professionali incompetenti anziché architetti. Per contrastare questa situazione era stata provvidenziale l'istituzione della Consulta Coloniale per l'Edilizia e l'Urbanistica, già da lui prefigurata e auspicata. Premettendo che anche le altre nazioni europee non avevano saputo creare nelle loro colonie «architetture-tipo», modellate sugli specifici caratteri climatici e ambientali, riteneva in questo momento il compito fondamentale fosse creare un'architettura italiana e moderna, non ispirata a esempi stranieri, e fondata sulle autentiche esigenze coloniali. Inoltre, le Commissioni di tecnici, a suo parere dovrebbero andare a conoscere direttamente i luoghi interessati, invece che compiere sopralluoghi nelle colonie europee con caratteristiche affini.

La parte più interessante era però quella che riguardava le sostanziali differenze che intercorrevano tra i problemi della Libia e quelli dei territori dell'Impero. A questo punto Rava, per chiarire meglio questo fatto ripercorreva la sua esperienza nella colonia libica:

Innanzitutto va specificato [...] che totalmente differenti sono i problemi urbanistici della Libia da quelli dell'Impero.

Per le città dell'Africa mediterranea, infatti, e specie per i centri litoranei, che sono i più importanti, fermo restando il principio della rigorosa separazione dei quartieri europei da quelli indigeni [...], due mi sembrano i criteri-base da seguire, come, a proposito di Tripoli [...] ebbi già fin dal 1929 occasione di scrivere [...]; per i vecchi quartieri, di carattere misto, nei quali sorge talvolta qualche costruzione araba interessante è consigliabile il criterio di una demolizione oculata e parziale e di una cauta interpolazione di edifici moderni, sistema che, pur risanando la zona, permetterà di salvare gli esemplari di vecchia architettura locale meritevoli di non andare distrutti, facendone anzi

talvolta il perno intorno al quale orientare la distribuzione planimetrica circostante; per i nuovi quartieri invece, si dovrebbe seguire un netto orientamento, non tanto, come spesso, erroneamente si è fatto, lungo il litorale (di solito, nel Nord-Africa, troppo battuto dai venti), quanto in direzione dell'oasi, che, in quasi tutti i centri libici fa corona alla città, e costituisce un magnifico parco naturale, che il più delle volte è trascurato invece di essere valorizzato e salvaguardato come meriterebbe, rappresentando un perfetto e quanto mai suggestivo quadro ambientale della natura mediterranea africana. Questi criteri urbanistici, ai quali si ricollega anche il problema di una necessaria, severissima tutela del paesaggio coloniale, si erano, d'altronde, incominciati (dopo molti errori commessi) ad adottare a Tripoli qualche anno fa; e non si può non deplorare il fatto che, in un periodo più recente, che ancora oggi continua ai sani criteri edilizi ed urbanistici si sia di nuovo sostituita una tendenza folcloristico-pittoresca, priva di seria consistenza.

Per l'Impero, invece, tolti i vecchi centri dell'Eritrea e della Somalia, si tratta di creare delle città *ex-novo*, poiché salvo eccezioni poco o nulla sarà il caso di conservare delle vestigia etiopiche.⁸⁴

La sfida principale posta dalla creazione dell'Impero era dunque quella di far sorgere nuove città in esso. Qui Rava, riallacciandosi ai timori espressi in precedenza, ricordava che ad Addis Abeba e in altri centri dei nuovi territori, si elaboravano progetti, iniziando a costruire importanti edifici senza alcun controllo e al di fuori dell'auspicato programma unitario, che era la base indispensabile per ogni sviluppo urbano futuro. Il pericolo era che la fretta, l'assenza di criteri, e l'improvvisazione potevano determinare guasti maggiori di quelli avvenuti nelle vecchie colonie.

Rava entrava poi in merito alla diversità dell'urbanistica coloniale rispetto a quella della madrepatria, esprimendo molte riserve sull'applicazione in territorio africano, e in particolare nella capitale e nei centri principali dell'Impero, delle stesse organizzazioni planimetriche delle città di nuova fondazione, come Littoria, Sabaudia, Pontinia. Non era d'accordo cioè su un tipo di impianto longitudinali, imperniato su arterie perpendicolari, che generava un sistema di piazze circondate dai più importanti edifici e con la Torre Littoria in posizione centrale. Invece, secondo l'autore, le città coloniali dovevano essere concepite per nuclei distinti e autonomi, possibilmente disposti in senso radiale intorno a un grande centro governativo.

Inoltre egli sperava che tutte queste iniziative casuali rientrassero al più presto in un programma generale, confortato in questo dalla Relazione sul Piano Regolatore di Addis Abeba, stilata dalla Commissione di Tecnici del Governatorato di Roma, con la quale concordava nell'impostazione:

[...] vi ritrovo principii, quali la citata separazione totale della città europea dalla città indigena, e lo studio di un'adatta zonizzazione (tale da permettere lo sviluppo dell'abitato secondo un criterio funzionale organico, prevedendo una zona di quartieri signorili, una di quartieri medio-borghesi, una di quartieri popolari, ed in più, una zona industriale, una, importantissima, ospitaliera ecc.) che sono fondamentali per ogni sana e vitale creazione di nuovi centri coloniali [...].⁸⁵

Nella relazione Rava considerava opportune, dandovi la sua piena adesione, le indicazioni per il nuovo centro nel quale erano raggruppati gli uffici civili e militari che, citando il testo, «dovrà essere realizzato con un criterio di monumentalità e di grandezza che valga ad affermare la potenza fascista». Trovava adatta la sua localizzazione nella zona compresa tra il vecchio e il nuovo *Ghebbi* imperiale e giusto, dal punto di vista ideologico, il fatto che «l'inserzione di detto centro tra quegli edifici che rappresentano l'espressione maggiore del dominio della dinastia abissina, viene di fatto a riaffermare la totalitaria sovrapposizione italiana alla vecchia capitale». Personalmente era convinto, come aveva sostenuto in un'intervista dell'anno precedente, che ad Addis Abeba bisognava applicare gli stessi criteri usati a Rabat, dove si era lasciata intatta la città indigena creando una nuova «città del governo».

In conclusione Rava, per garantire i risultati migliori, reputava necessaria un'organizzazione unitaria che assorbisse ogni attività edilizia delle colonie in un programma urbanistico «totale»; in queste attività erano comprese non solo le architetture, ma tutte le opere di pubblica utilità che dovevano sorgere sul territorio dell'Impero, da affidarsi a tecnici qualificati. Solo in questo modo la disciplina urbanistica poteva fondersi nell'azione politica.

L'altro scritto di particolare interesse era la relazione di Gherardo Bosio⁸⁶ intitolata *Future città dell'Impero*⁸⁷ che conteneva tutte le grandi problematiche e le difficoltà connesse alla pianificazione dei territori dell'Impero, ma nel quale erano anche additate le soluzioni urbanistiche più avanzate

dell'epoca. Bosio, che tra il 1936 e il 1938 elaborò i piani regolatori di Gondar, Gimma e Dessiè che furono tra i migliori esempi dell'epoca, era tra gli architetti coloniali più preparati. Rava, nel commentare sugli «Annali dell'Africa Italiana» del 1938 la «Mostra di Urbanistica ed Edilizia», organizzata l'anno precedente presso la Galleria di Roma dal Sindacato Nazionale Fascista Architetti, a proposito dei piani di Bosio e della sua figura scriveva: «in primissima linea, fra i progetti esposti devono essere menzionati i tre piani regolatori dell'arch. Bosio [...], opere che manifestano in questo giovane architetto, un altro dei pochi “colonialisti” nostri, cui va fatto anche il merito di essersi risolutamente stabilito sui luoghi, unico sicuro mezzo [...] per risolvere con diretta conoscenza di causa i complessi problemi dell'architettura coloniale, [...] una profonda preparazione e maturità. Si tratta di progetti urbanisticamente ottimi, nei quali la fusione fra le necessità ambientali ed i caratteri di modernità appare felicissimamente realizzata, ed è anche più sensibile nelle belle vedute prospettiche e nei bozzetti delle sistemazioni edilizie di Gondar e di Gimma, che rivelano un'intelligente ed italianissima interpretazione dell'ambiente africano».

Nella sua trattazione, Bosio riteneva l'edificazione delle nuove città il maggiore problema per lo sviluppo dell'Impero, ma anche la loro differenziazione era da valutare attentamente. Le alternative possibili erano due: una città che era solo la sede di un centro di governo composto da una minoranza di bianchi che controllava il lavoro degli indigeni, e quindi con un carattere prettamente coloniale; oppure una città destinata a una popolazione di metropolitani, e allora in questo caso essa doveva avere una struttura urbanistica di tipo europeo. Oltre a questa divisione funzionale, Bosio divideva le città dell'Impero secondo la loro collocazione geografica distinguendo le città dell'altopiano da quelle del bassopiano. I programmi edilizi erano perciò molto diversi e si dovevano adattare a questi due tipi basilari.

Trattando delle città dell'altopiano, Bosio accennava anche alle costruzioni tradizionali indigene, dalle quali, a suo avviso, l'architetto moderno non poteva trarre alcun insegnamento. Il contesto territoriale etiopico, oltre a presentare notevoli differenze orografiche e climatiche tra le varie regioni, non aveva esempi urbanistici ed edilizi che potessero suggerire agli architetti ivi operanti le future configurazioni delle città e delle architetture:

Dalle costruzioni abissine dell'altopiano v'è poco da apprendere costruttivamente e niente da riesumare urbanisticamente e architettonicamente. La povertà materiale della vita abissina non ha prodotto né arte né sistemi costruttivi che possano avere per noi un'utilità che non sia di astratto interesse storico e culturale. Troppo lontane dalla nostra evoluzione sono le pigre fatiche artistiche e artigiane di questo popolo misero e primitivo, che viveva quasi esclusivamente di agricoltura, razzie e commerci, per esserci utili.⁸⁸

Tale giudizio negativo sulla casa tradizionale etiopica era condiviso da tutta la pubblicistica dell'epoca, tranne qualche rara eccezione.⁸⁹ Anche se l'edilizia locale non offriva spunti da usare nella progettazione, l'autore mostrava comunque un certo interesse per le abitazioni indigene, i *tucul* di forma cilindrica e gli *edmò* a forma di parallelepipedo. Nel testo era contenuta un'attenta analisi dei materiali di cui erano composte e dei loro tipici sistemi di costruzione, come le pareti formate da intrecci di rami, sulle quali veniva applicata la *cicca*, uno strato di malta contenente escrementi bovini e paglia, oppure la muratura mista con intelaiatura orizzontale in legno e pietre minute senza intonaco, usata in alcune chiese copte. Bosio si soffermava in particolare su alcuni accorgimenti elementari presenti nelle capanne indigene che permettevano il controllo climatico; tra questi spiccavano l'intercapedine sviluppata lungo il perimetro, dove erano ricavati i ripostigli delle provviste, la cucina e alcuni vani, e lo spessore notevole della copertura, che avevano la funzione di equilibrare all'interno della casa le forti escursioni termiche diurne. Ma eccettuati questi semplici sistemi, e l'inserimento armonioso nel contesto naturale, da queste costruzioni tradizionali vi era poco da imparare: «Edilizia tanto rudimentale nel complesso e nel dettaglio, non può dare alle nostre nutrite esigenze nessun insegnamento, se non per l'armonia che i *tucul*, quasi aggrappati alle pendici montane, come nascenti dalla terra, intonano con il paesaggio».⁹⁰

Qualche attenzione Bosio dedicava anche alla conformazione dei villaggi, costituiti da raggruppamenti casuali di *tucul* e delimitati da recinti in muratura di *cicca*, di pietre a secco, oppure

di rami intrecciati e piante grasse. Fra le abitazioni vi erano viottoli stretti e tortuosi che si sviluppavano in pendio; le vie, appena accennate e senza massicciata, si sviluppavano lungo i tracciati carovanieri ed erano segnate ogni tanto da qualche albero; i luoghi riservati ai mercati erano vasti spiazzi non pianeggianti, mentre nelle posizioni più elevate erano costruite le chiese copte e le abitazioni dei capi circondate da terreni coltivati. Ma la struttura e le caratteristiche dei villaggi etiopici non offrivano motivi di interesse, né da essi gli architetti potevano trarre utili suggerimenti per la costruzione della città moderna:

Se poco han da guidarci le caratteristiche delle costruzioni etiopiche nel programmare le nuove città, ancora meno ci indirizzano le condizioni urbanistiche dei villaggi grossi e piccoli. [...] Niente di tali villaggi corrisponde o è adattabile alle complesse esigenze di una città moderna anche per una popolazione bianca molto ridotta. Niente sull'altopiano vi è da riesumare urbanisticamente e architettonicamente: tutto dovremo costruire sul nuovo per rispondere alle necessità di edificare bene per noi e per la storia.⁹¹

Per Bosio dunque nei territori dell'Impero bisognava quindi costruire tutto ex-novo. Dopo aver superato l'attuale periodo, contraddistinto dalla fretta e dalla scarsità delle risorse economiche, durante il quale bisogna ricorrere a strutture provvisorie,⁹² lo sviluppo urbano futuro e i tipi edilizi dipendevano dalla possibilità di produrre sul luogo i materiali da costruzione o dalla facilità del loro approvvigionamento. Non era più conveniente far arrivare dal mare i materiali né d'altronde era possibile adottare i sistemi costruttivi indigeni perché le murature in *cicca* erano porose e non consentivano, per l'instabilità determinata dalla scarsa aderenza, l'elevazione, mentre le coperture in rami e foraggio erano deperibili e facilmente infiammabili.

Anche se mancavano ricerche complete in merito, si poteva prevedere una futura produzione locale di materiali da costruzione. Infatti nella struttura geologica dell'acrocoro etiopico erano presenti pietre arenarie e tufacee da costruzione, pietre da taglio di buona durezza e in abbondanza argille per la produzione di laterizi. Meno diffuse erano invece le rocce calcaree dalle quali ricavare la calce, e rare le marne da cemento, la ghiaia e le sabbie silicee che in futuro bisognava produrre sul posto. Non vi erano precise indicazioni sui giacimenti dei combustibili fossili e sull'altopiano erano scarsi i boschi cedui e d'alto fusto adatti a fornire combustibile vegetale. L'estrazione del ferro non era praticata e per l'utilizzare del legname occorrevano strade ed energia motrice.

Da questo *excursus* delle risorse disponibili in Etiopia, Bosio riteneva che in breve tempo si poteva procedere alla costruzione razionale delle città imperiali. Certamente l'assenza del ferro e del combustibile, che dovevano essere importati, contribuiva a far levitare i costi, ma gli esempi monumentali presenti in Etiopia erano la dimostrazione che si poteva edificare bene e in maniera grandiosa con la pietra, la calce, i mattoni e il legno.

Le città dell'altopiano avevano il grande vantaggio di presentare condizioni geografiche e climatiche molto simili alle città italiane dell'Appennino centrale, con una temperatura media vicina a quella estiva durante tutto l'anno. A parte qualche città che avrà funzioni commerciali, perché situata all'incrocio di vie di traffico o in una zona mineraria, le altre avranno in prevalenza un carattere residenziale e agricolo. La loro importanza sarà determinata dalla presenza di uffici governativi, da guarnigioni e da quartieri di metropolitani aventi «quella dignità urbanistica e architettonica che corrisponda ad una affermazione formale della nostra superiorità razziale».⁹³ Con questa premessa, Bosio si allineava alla norma fondamentale dell'urbanistica coloniale che stabiliva la separazione degli abitanti in due quartieri, di cui quello metropolitano doveva avere una maggiore cura sotto il profilo estetico:

Anche su l'esperienza delle altre città africane e asiatiche a popolazione promiscua bianca e nera è necessario scindere in nuclei urbani ben diaframmati le due popolazioni. Il quartiere nazionale dovrà avere un'architettura pratica semplice e dignitosa, ricca di affreschi, mosaici e di sculture e che specialmente negli edifici principali e nella composizione urbanistica sia la migliore affermazione delle capacità di espansione dell'arte italiana di oggi.⁹⁴

Nei nuovi centri era di grande importanza la presenza di una grande quantità di verde, da disporsi in masse e in filari con le funzioni di isolare e distanziare fra di loro le costruzioni, proteggere dal sole meridiano abbagliante, riparare dai venti e migliorare le condizioni igieniche. Il verde, arricchito dalla grande varietà di fiori favorita dalla temperatura uniforme in tutto l'anno, doveva essere diffuso nelle vie, nelle piazze, nei parchi e nei giardini privati. Nelle zone dove era previsto il popolamento intensivo, per non dilatare eccessivamente i servizi urbani e agevolare gli scambi fra i diversi edifici, conveniva costruire abitazioni di tre o quattro piani, dove concentrare un buon numero di abitanti e di attività.

Esaminando la complessa orografia dell'altopiano etiopico, Bosio consigliava di adattare le nuove città a questi particolari siti, le cui posizioni e visuali conferivano a ogni nuovo insediamento caratteristiche diverse, che eviteranno la monotona ripetizione degli impianti urbanistici. E questo criterio era stato adottato nei suoi celebrati piani regolatori per Gondar, Gimma e Dessié:

Le aspre pareti delle montagne che racchiudono allungate e anguste valli; le dorsali pianeggianti dai fianchi scoscesi; le ampie conche coronate da vette frastagliate, sono i caratteristici mutevoli delle zone dell'altopiano che creeranno una numerosa pittoresca diversità fra le conformazioni dei nuovi centri urbani ciascuno dei quali dovrà adattarsi alla particolare orografia della ubicazione, sfruttandone le posizioni e le visuali migliori.⁹⁵

Siccome nell'altopiano non era facile reperire le vaste superfici necessarie alla struttura concentrica delle città estensive, risultava più utile, ai fini di una migliore organizzazione dei complessi urbani, suddividerli in nuclei autonomi con diverse destinazioni, distanziati fra di loro dalla morfologia stessa della montagna, piuttosto che farli sviluppare senza alcun ordine.

In queste città bisognava anche limitare le zone residenziali con villini unifamiliari. Se esse erano concepibili, nel caso in cui nel centro vi fossero pochi abitanti metropolitani e una grande disponibilità di terreno piano e ondulato, non erano invece adatte all'altopiano, se non nei centri minori e rurali. Nelle colonie tali zone, per il tipo di lottizzazione, per gli onerosi impianti e servizi, per i vasti spazi da lasciare a giardino, erano riservate ad abitanti con redditi elevati, mentre per quelli a basso reddito erano da preferire gli alloggi a molti piani dotati di grandi parchi.

Dopo questa introduzione sui siti e sulle forme delle città dell'altopiano, l'autore entrava nel merito della relazione tra l'architettura e l'ambiente. In questo contesto non era importante l'esposizione degli edifici e delle strade in rapporto al corso del sole perché la sua posizione zenitale durante la maggior parte del giorno determinava un'insolazione uniforme. Era invece fondamentale il loro orientamento per proteggerli dagli alisei, i venti dominanti che nella stagione delle piogge erano violenti e freddi.

Un elemento importante che bisognava sempre prevedere negli edifici dell'altopiano era la loggia che proteggeva le murature dalle piogge scroscianti e riparava dal sole intenso delle ore meridiane e dalla sua luce diffusa costantemente. Meno indicate erano le terrazze, per la presenza di vaste zone verdi e di giardini e perché in questi climi non era necessario godere del sole in maniera diretta; inoltre le oscillazioni diurne della temperatura ne rendevano problematica la costruzione. Per equilibrare le forti escursioni termiche le murature e le coperture dovevano eseguirsi con materiali isolanti, quando nel territorio libico fossero disponibili agglomerati lavici con una buona coibenza, oppure attraverso la costruzione di apposite intercapedini.

Ritornando poi all'assetto generale delle città dell'altopiano, Bosio proponeva la separazione del traffico carovaniero da quello metropolitano, una soluzione da lui adottata nel piano regolatore di Dessié. Lo stesso principio doveva applicarsi anche ai mercati, e arrivare perfino allo sdoppiamento dei servizi urbani:⁹⁶

Problema importante è l'istadamento del traffico carovaniero separato da quello nazionale - le carovane e il traffico indigeno si raccoglieranno nel quartiere di colore defluendovi dalle direttrici principali con grande intensità nei giorni di mercato. È necessario provvedergli piste apposite al lato delle vie di accesso e per quanto possibile dargli sede propria per farlo giungere al mercato e al quartiere indigeno senza traversare la città. Il mercato nazionale sarà separato da quello indigeno ma avrà con esso scambi frequenti così come il commercio e l'artigianato: questi scambi generano una

inevitabile promiscuità di traffici che è necessario ridurre al minimo con ben studiata rete viaria che li separi; così come converrà sdoppiare per l'uso indigeno e nazionale i servizi e gli impianti urbani.⁹⁷

Bosio aveva capito quanto fossero vitali le infrastrutture nell'Impero. Nella stagione delle piogge, che per tre mesi avevano un carattere torrenziale, la vita nel paese era paralizzata, con il traffico a lungo raggio interrotto e quello locale ridotto al minimo. La costruzione di una rete stradale adeguata e di linee ferroviarie e aeree avrebbe consentito anche nella stagione piovosa il traffico sulle arterie principali, mentre il traffico locale rimaneva più difficile e anche poco vantaggioso. Per ovviare a questo inconveniente sarebbe bastato costruire depositi e magazzini generali che rifornissero le merci difficili da trasportare durante le piogge. Lo sviluppo dei centri urbani dell'altopiano, che dovranno avere un'elevata popolazione metropolitana, è legato alla soluzione di queste problematiche esposte da Bosio.

Dopo aver trattato delle città dell'altopiano etiopico, l'autore affrontava le problematiche connesse ai futuri centri del bassopiano, che aveva caratteri morfologici e condizioni climatiche molto diverse dal primo. Queste città avranno perciò avranno un'altra impostazione e per non commettere errori, si dovranno valutare le esperienze delle città coloniali dei tropici, dall'Africa all'America centrale. I nuovi centri sorgeranno in Somalia, Eritrea, ai confini con il Sudan e il Kenya, e nelle regioni dei Galla Sdama, dove vi sono ricche cittadine a carattere agricolo e residenziale. In essi la popolazione bianca sarà ridotta perché nel bassopiano la temperatura, che spesso supera i 40°, rappresenta un ostacolo per un grande numero di abitanti metropolitani.

L'ambiente naturale del bassopiano è costituito da steppe, basse boscaglie con baobab e sicomori, deserti di sabbia e roccia con poche oasi di verde. La temperatura e la siccità costituiscono il principale impedimento per la vita dell'uomo. In questo contesto, per l'autore, toccava all'urbanistica, più che all'architettura, approntare le condizioni migliori che permettessero di vivere nelle città tropicali, attraverso la scelta dei luoghi più adatti per la natura del terreno, l'orientamento, la presenza di acqua e la vicinanza dei materiali da costruzione. Nell'organizzazione delle strutture urbane, delle vie e delle piazze dei nuovi centri dovranno essere utilizzati al massimo le limitate risorse del bassopiano.

Bosio accennava anche alle costruzioni indigene del bassopiano, più povere di quelle sull'altopiano, e ai loro raggruppamenti in villaggi, soffermandosi sulle tecniche di costruzione, alla ricerca di particolari accorgimenti. Qui le capanne delle zone più basse, poiché mancava l'argilla, avevano le pareti e le coperture realizzate solamente con frasche e rami, con i tetti protetti da paglia o da foraggio. Tale sistema consentiva una ventilazione continua all'interno delle capanne con il beneficio arrecato dagli abbassamenti notturni di temperatura. Essendo la popolazione in prevalenza musulmana, nei centri maggiori sorgevano delle mosche, mentre nei villaggi i luoghi di preghiera erano recinti delimitati da frasche. Anche questi villaggi per l'autore erano privi di interesse, ma nei centri urbani dove vi era stata la civiltà araba, e quindi con caratteri simili a quelli nordafricani, era possibile trovare validi suggerimenti, da applicare nella costruzione delle nuove città:

Sono villaggi ove l'uomo non ha lasciato né arte né storia. Nei centri invece ove si è accostata o sovrapposta la civiltà araba od europea, sono costruzioni e organismi urbani interessanti a studiare pur nella assenza di un qualche ordine o principio che li caratterizzi, e se anche sono costruzioni elevate casualmente per rispondere a bisogni isolati, possono insegnare qualcosa alla nostra ambizione di edificare anche qui delle città non secondo a nessuna delle esperienze altrui.

Mogadiscio, Massaua, Gibuti sul mare, Agordat nell'interno sono cittadine di qualche compostezza e con impianti urbani di qualche ordine. La loro discendenza è araba e le loro caratteristiche essenziali sono simili pur nella loro rudimentalità, agli agglomerati africani e asiatici di popolazione islamica, da Tripoli a Medina, da Fez a Damasco. Vie porticate, loggie chiuse da graticciate in legno, balconi e finestre protette da persiane a stecche fitte, inferriate di nostalgia moresca, coperture a cupola, murature a calce bianca, case alte e basse addossate tanto l'una sull'altra da soffocare ogni ventilazione.⁹⁸

Nel bassopiano la disponibilità di molti terreni pianeggianti rendeva agevole realizzare possibilmente, intorno a uno sperone, città a struttura radiocentrica nelle quali applicare la zonizzazione. In questo nucleo centrale naturale, in posizione elevata come una sorta di acropoli,

Bosio prevedeva la concentrazione degli edifici governativi i quali «costituiranno la gerarchia urbana della città che dovrà rendere evidente formalmente il predominio del bianco sul nero, ammonire con la sua visuale che ogni piazza dovrà ricercare, la nostra supremazia sulle infantili popolazioni indigene».⁹⁹ In prossimità delle strutture direzionali e ai comandi militari, doveva risiedere la popolazione bianca, composta da funzionari e attiva nel settore commerciale, in architetture «senza enfasi ma senza timidezza», mentre gli indigeni erano relegati in un loro quartiere completamente separato e con minimime interferenze del traffico.

Un grande problema del bassopiano è rappresentato dal clima costantemente torrido. La caratteristica delle regioni tropicali è quella di avere una stagione piovosa con forti escursioni diurne di temperatura, ma esse sono arieggiate dagli alisei; invece nelle regioni equatoriali la temperatura è costante con due stagioni piovose. Per Bosio quindi il primo compito delle città del bassopiano era proteggere la vita e il lavoro dell'uomo dal difficile clima e dalle malattie endemiche che ne derivavano.

Nelle abitazioni bisognava scegliere l'orientamento migliore che garantisse all'interno la libera circolazione dell'aria. Esso variava a seconda della direzione dei venti dominanti: dove soffiano gli alisei e i monsoni le case saranno disposte in senso perpendicolare a questi, mentre dove non vi sono presenti venti regolari conveniva allinearle nella direzione est-ovest, in modo tale da avere una sola parete soleggiata a sud che formerà una corrente d'aria con il lato meno caldo a nord.

Allo scopo di favorire la ventilazione degli ambienti, erano consigliati edifici a pianta rettangolare con un corpo di fabbrica semplice e i divisori interni disposti in senso perpendicolare all'asse maggiore. Nelle coperture, sia a tetto che a terrazza, era necessario ricavare intercapedini spaziose e ventilate per proteggere gli ambienti dal caldo eccessivo; invece per la difesa dall'intensa luminosità bisognava munire le case di balconi, logge e di infissi con persiane e graticci. Tutti i fabbricati andavano sopraelevati dal terreno e dovevano essere dotati di intercapedini ispezionabili protette da griglie e reti inossidabili per impedire l'accesso degli insetti.

Anche le vie e le piazze dovevano essere studiate in maniera tale da assicurare l'orientamento ottimale degli edifici che vi si affacciavano, se questi presentavano la facciata parallela all'asse stradale. Per una piena funzionalità del traffico, spesso sarebbe diventato necessario costruire gli edifici su un solo lato, in posizione autonoma rispetto all'allineamento stradale e riparati da fasce di verde e da giardini lungo il bordo. Nelle vie e nelle piazze si evitavano gli spazi chiusi che creano malsani ristagni d'aria. Converrà distanziare tra di loro edifici affinché vi sia la circolazione dell'aria su ogni lato, e circondarli di alberi; il fronte discontinuo della strada porterà a essa la frescura dei giardini, facilitando la ventilazione. Siccome il terreno del bassopiano è pianeggiante sono indicati i portici per proteggere i pedoni e le vetrine dei negozi dalla luminosità abbagliante.

Anche in questo contesto Bosio consigliava nelle future città un grande uso del verde e dei fiori per ragioni estetiche ma anche igieniche perché «Esso costituirà anche il diaframma migliore fra il quartiere nazionale e quello indigeno, sempre costruito sotto vento e sotto impluvio, una efficace protezione al diffondersi delle malattie frequenti nella antigienica vita degli indigeni».¹⁰⁰

Era inoltre da rispettare il principio della separazione etnica, motivato, nel caso specifico, soprattutto dal rischio di epidemie. Perciò l'autore proponeva di sistemare le abitazioni indigene, eccetto quelle dei capi, secondo schemi urbanistici che rendessero agevole la ventilazione, intorno alle moschee e ai mercati, dove sarebbe sorta la zona commerciale indigena, collegata da vie brevi e spaziose al mercato metropolitano. La vegetazione aveva la funzione di rompere l'uniformità di questi semplici agglomerati edilizi che verranno provvisti di acqua e fognature comuni a più abitazioni. Siccome nel quartiere indigeno non erano necessarie né la costruzione di vie pavimentate né la dotazione di comunicazioni collettive, era giustificata, dal punto di vista economico, la sua estensione che consentiva agli abitanti di conservare le forme di vita tradizionali nei *tucul* autonomi. Oltre alla separazione per quartieri, Bosio avvertiva di sistemare gli alloggi della servitù indigena nei cortili e nei giardini per «evitare il pericolo di qualunque prolungata promiscuità».

Per la popolazione metropolitana ad alto reddito si poteva pensare a un'edilizia di tipo estensivo con alloggi unifamiliari, immersi nel verde in vasti lotti aperti, e protetti da verande. E questa scelta

era favorita dal terreno piano, che permetteva la vicinanza delle varie zone della città, e dai fattori climatici che imponevano la separazione degli uomini.

I centri urbani che sorgeranno nell'Impero avranno questi caratteri fondamentali, tali da renderli «degni e razionali aggruppamenti di colonizzatori, che portino nelle terre africane con il lavoro ed il loro sacrificio i segni della nostra antica civiltà».¹⁰¹ La relazione di Bosio dunque riassume egregiamente sia i problemi dell'Impero sia le soluzioni condivise dalla maggior parte degli urbanisti italiani dell'epoca. Quando la discussione del tema fu conclusa, il Congresso espresse tre voti conclusivi che rappresentano la sintesi dei lavori e le future linee d'azione.

Nel primo di essi, l'assemblea riteneva urgente una sistemazione urbanistica unitaria dell'Africa Orientale Italiana attraverso un piano schematico generale, che fosse la base per ulteriori piani regionali e urbani. La sua redazione doveva essere affidata a esperti di urbanistica che lavoreranno insieme alle autorità e ai funzionari coloniali all'interno di un apposito «Ufficio Urbanistico Coloniale» avente funzioni progettuali e di sovrintendenza.

Nel secondo punto dichiarava che la base fondamentale di ogni studio urbanistico, sia generale che particolare, è costituita da una completa e dettagliata raccolta di dati e informazioni. Proponeva perciò di istituire presso le sedi governative dell'Africa Orientale Italiana delle commissioni di esperti nei principali settori dell'economia, della produzione e della tecnica, con una rappresentanza di urbanisti, che oltre a collaborare con gli uffici locali, trasmettesse i dati e le informazioni all'«Ufficio Urbanistico Coloniale».

Nell'ultimo punto sosteneva la necessità di applicare i più moderni concetti urbanistici a tutti i piani regolatori dei centri urbani principali e minori dell'A.O.I., che dovevano essere collegato con quelli regionali e dipendendo dal piano generale. Anche in questo caso, ogni progetto di piano regolatore doveva essere redatto da esperti in Urbanistica e sottoposto al giudizio dell'«Ufficio Urbanistico Coloniale».

Infine il Congresso, dopo aver udito le relazioni, e in attesa che il piano generale fosse compilato e fossero forniti all'«Ufficio Urbanistico Coloniale» i dati per facilitare la stesura dei piani particolari, come atto conclusivo, faceva voti:

1) che il Governo, attraverso organi competenti, predisponga urgentemente norme chiare e di facile applicazione che regolino l'inizio della Edilizia Coloniale sino ai minimi nuclei abitati, anche se provvisori;

2) che le costruzioni di natura provvisoria abbiano chiaro il carattere di tale destinazione sì da poter essere rimosse e sostituite senza eccessivo dispendio;

3) che sin dalle prime norme sia stabilita la più netta separazione dei quartieri italiani ed indigeni;

4) che allo scopo di rendere più facilmente sostenibile alle famiglie italiane la residenza stabile nelle terre dell'Impero, si provveda alla costituzione di centri di acclimatemento con tutta l'attrezzatura tecnica ed assistenziale necessaria;

5) che nella scelta della ubicazione di nuovi centri si tengano presenti tutte le esigenze di carattere climatico, economico, tecnico e militare, prevedendo anche di lasciare gli attuali centri nelle condizioni di sviluppo limitate dalle effettive necessità locali, e creando, in loro sostituzione, e in località più adatte, i nuovi centri destinati a ricevere in pieno l'impronta e la funzione della civiltà fascista.¹⁰²

Nonostante gli sforzi degli urbanisti e degli architetti coloniali, i risultati concreti nell'Impero non furono di grande portata per i tempi limitati e le scarse risorse. Il 5 maggio 1941 gli Inglesi entrarono ad Addis Abeba, riportando sul trono Hailè Selassìè, e tra la fine del 1942 e gli inizi del 1943 occuparono la Cirenaica e la Tripolitania. Con la perdita delle «Terre d'Oltremare», insieme al sogno imperiale del Fascismo, si dissolse il progetto di un'urbanistica e di un'architettura coloniale moderne, anche se i generosi sforzi teorici e le tante pregevoli architetture per un breve spazio di tempo ne resero possibile la sua realizzazione.

¹ N. d. R. *Architetture coloniali italiane*, in «Rassegna di Architettura», V, n. 9, settembre 1933, p. 384.

² A. Melis, *Architettura coloniale*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 264.

³ G. Gresleri, *Classico, vernacolo e moderno nell'architettura dell'Italia d'Oltremare*, in AA. VV., *Culture dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, a c. di E. Casti e A. Turco, Milano, Edizioni Unicopli, 1998, pp. 114-115.

⁴ Appare significativo l'interesse degli studiosi dell'epoca nei confronti sia dei monumenti di Tripoli che della sua edilizia; si ricordano in proposito due interventi: P. Romanelli, *Vecchie case arabe di Tripoli*, in «Architettura e Arti Decorative», III, fasc. V, gennaio 1924, pp. 193-211; R. Bartocchini, *La Moschea di Murad Agha (Tripolitania)*, in «Architettura e Arti Decorative», III, fasc. VIII, aprile 1924, pp. 337-346.

Tra gli scritti più significativi degli anni Trenta va ricordato l'articolo di Fabrizio Maria Apollonj, intitolato *L'architettura araba della Libia*, dedicato a Tripoli, dove vi erano molte interessanti considerazioni sulla struttura del nucleo antico e sull'architettura libica. A proposito della città scriveva: «Straordinariamente impressionante è poi l'aspetto che l'edilizia indigena produce nella sua manifestazione logicamente più piena e più intensa, voglio dire nella città araba. Per afferrarne il fascino profondo basta aggirarsi in Tripoli vecchia, ad esempio negli «zénghet», nelle viuzze secondarie cioè, dove meno vivo è il traffico dei passanti e dei veicoli, e che sono immobili, taciturne, fisse in una loro estatica esistenza. Qui sono le costruzioni stesse che pronunciano la loro parola profonda e inconfondibile. Nella luce meridiana il cielo è così bianco che appena si distacca su di esso la linea terminale delle case: una linea spezzata e ineguale, dall'un capo all'altro della via. I lati di questa, collegati a quando a quando da un arco o dalla volta di un sottopassaggio, non sono che una successione di piani verticali, candidi o appena colorati in azzurro o in verde o in rosa, variamente inclinati, raramente interrotti dalle minuscole finestre, protette dalla musciarabia verde. Su di esse le ombre dirette e portate e le luci suscitate dal sole allo zenith si intersecano, si sommano, si moltiplicano in gioco intenso e allucinante. La via segue un andamento, fra questi piani casualmente disposti, incerto e vago. Precede tortuosa, improvvisamente si restringe, quindi dilaga in una solitaria piazzetta, poi piega ad angolo retto e diviene un corridoio oscuro, largo non più di una persona, nuovamente esce al sole - e continua così ad errare senza meta, «com' uom che va, né sa dove riesca». Sembra aggirarsi in un labirinto di schermi abbaglianti. Oppure in un mondo uscito da una fantasia futurista. Oppure in una scenografia schematica, creata per sperimentare effetti prospettici e volumetrici. Fra ombre nere e luci crude, fra semiombre e semiluci, sembra che la via non abbia né principio né fine, ma prosegua in eterno». F.M. Apollonj, *L'architettura araba della Libia*, in «Rassegna di Architettura», IX, n. 11, novembre 1937, p. 456.

Le riflessioni sull'architettura erano invece le seguenti: «Certo che, in termini generali, questa architettura minore, appunto per la sua purezza di arte sgorgante dall'intimo stesso della terra e del popolo, ci dà con inesprimibile vivezza il senso di esotismo e di pittoresco che la nostra avida sensibilità di occidentali chiede alla Tripolitania. Così nulla è più suggestivo che l'apparenza nuda e taciturna di una casa araba, di quelle che le fresche oasi accolgono o che fiancheggiano le modeste vie che ho sopra descritto. L'atmosfera di pace e di mistero che regna in tali vie, emana proprio dalle case stesse, composte all'esterno da un cubo di muratura, decorato a volte a tre quarti dell'altezza da una lesena orizzontale e perforato solo dal portale d'ingresso e da qualche rara finestrella. Si tratta di un'architettura ben semplice, se anche può denominarsi architettura; tuttavia corrisponde perfettamente alla mentalità chiusa e astensionista dell'Arabo, che nella sua casa cerca un rifugio contro il mondo esterno, fisico e sociale, per sé e per la sua famiglia. Si direbbe che questo genere di edilizia così schematica, che ignora le sfumature e le linee curve, piuttosto che esprimere un vero talento artistico, ricordi quel genio arabo per le discipline matematiche, che rese famosi gli scienziati delle Università mussulmane nell'età di mezzo. [...]

Altra ragione della suggestione suscitata dall'architettura minore è la sua intima rispondenza con il paesaggio tripolitano. Tale rispondenza è anzi così completa e profonda, da costituire uno dei caratteri più importanti di questa architettura. Quella che chiamerei la «telluricità» della costruzione araba si manifesta in primo luogo con lo stesso materiale impiegato, che è generalmente la terra battuta. Sotto questo punto di vista la casa o la moschea non è che la continuazione del terreno, e chi è nuovo del paese sa difficilmente distinguere se il muro tutto ineguale, corroso e non imbiancato di un giardino, ad esempio, sia davvero un muro o non piuttosto il fianco un po' squadrato di un sollevamento del suolo». Id., p. 459.

⁵ Cfr. P. Marconi, *Commento all'Esposizione di Torino 1928*, in «Architettura e Arti Decorative», VIII, fasc. IV, dicembre 1928, pp. 155-181.

⁶ A. Melis, *L'Esposizione di Torino 1928*, in «Architettura e Arti Decorative», VIII, fasc. VIII, aprile 1928, p. 381.

⁷ Maurizio Rava (Milano, 1878 - Roma, 1941) è una figura importante nella storia delle colonie italiane, sia per gli studi sul tema sia nel governo di esse, essendo stato funzionario prima in Tripolitania e successivamente in Somalia. Fece studi giuridici all'Università di Roma e si diplomò all'Accademia di Belle Arti della stessa città. Da giovane, in cerca di motivi pittorici e a scopo di studio, viaggiò molto in diversi paesi africani e asiatici. Negli anni 1907-1908 fu volontario con il grado di sottotenente nella campagna di occupazione della Somalia. Si specializzò negli studi coloniali e nel 1909 fu tra i fondatori del «Carroccio» ed iniziò la propaganda in favore del Partito Nazionalista Italiano, di cui, insieme ad altri, pose le basi nel congresso di Firenze del 1910. Nella prima guerra mondiale fu tra gli Alpini; ferito e decorato per tre volte, raggiunse il grado di Maggiore. Dopo la guerra, Rava riprende l'azione di propaganda e i suoi studi. Scrive di problemi coloniali su varie riviste, tra le quali la «Rassegna Italiana», di cui per due anni fu redattore capo, e su quotidiani tra cui la «Tribuna» e l'«Idea Nazionale».

Nel 1919 fu tra i fondatori del Fascio di Roma e dal 1919 al 1927 ricoprì nel Fascismo cariche importanti. Su segnalazione di Luigi Federzoni, Ministro delle Colonie, venne nominato Segretario Generale della Tripolitania, dove per quattro anni collaborò con i governatori De Bono e Badoglio; nella colonia fu anche Segretario della Federazione

dei Fasci di combattimento. Nel 1931 venne nominato governatore della Somalia dopo Cesare Maria De Vecchi. Nella colonia Risanò l'economia agraria, fece costruire infrastrutture e opere pubbliche e trasformò e abbellì le città della costa, Merca, Brava e in particolare Mogadiscio. Nel governo della Somalia gli succedette il generale Graziani. Per un bilancio della sua gestione cfr. Italicus, *L'opera compiuta in Somalia da Maurizio Rava*, in «Rassegna Italiana», XVIII, serie III, luglio 1935, vol. XL, fasc. CCVI, pp. 648-654. Una raccolta di suoi scritti, usciti tra il 1923 e il 1935, è contenuta nel volume M. Rava, *Parole ai coloniali*, pref. di B. Mussolini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1935.

⁸ M. Rava, *Per una Tripoli più bella*, in «L'Avvenire di Tripoli», II, n. 221, pp. 22.9.1929. Lo scritto fu ripubblicato con il titolo *Dobbiamo rispettare il carattere dell'edilizia tripolina* anche sulla rivista «L'Oltremare», III, n. 11, novembre 1929, pp. 458-464.

⁹ Qualche anno dopo C.E. Rava ristampò l'articolo con il nuovo titolo *Tripoli e l'edilizia coloniale moderna* nella sua raccolta di scritti *Nove anni di architettura vissuta. 1926 IV-1935 XIII*, Roma, Cremonese Editore, 1935, pp. 65-76.

¹⁰ M. Rava, *Per una Tripoli più bella*, in «L'Avvenire di Tripoli», II, n. 221, 22.9.1929, p. 1.

¹¹ *Ibidem*, p. 2.

¹² *Ibidem*, p. 2.

¹³ *Ibidem*, p. 2.

¹⁴ Cfr. N.D.R., *Il concorso per case tipo da costruirsi in Tripoli*, in «Architettura e Arti Decorative», IX, fasc. VIII, aprile 1930, pp. 373-379.

¹⁵ Riportiamo due brevi note biografiche di Susini e Puppo: *Alfio Susini* nasce al Cairo nel 1900. Nel 1927 si laurea nella Scuola Superiore di Architettura di Roma. Nel 1928 partecipa alla Prima Esposizione di Architettura Razionale Italiana a Roma, con i progetti di una palazzina per gli impiegati dello Stato in viale Romania a Roma e di una capitaneria per un piccolo porto industriale. In seguito aderisce al gruppo romano del M.I.A.R. Nel 1929 partecipa con Ernesto Puppo al concorso per progetti di case tipo da costruirsi a Tripoli, al quale viene assegnato il primo premio, e nel 1930 al secondo concorso per la sistemazione di Piazza della Cattedrale a Tripoli. Dal 1930 al 1934 collabora con il gruppo romano «La Burbera» al progetto per il piano regolatore di Roma. Dal 1936 al 1939 è membro del Comitato Urbanistico del Governatorato di Roma. Dal 1941 al 1946 ricopre l'incarico di architetto urbanista presso il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici. Negli anni Quaranta è docente presso le Facoltà di Architettura di Roma e di Venezia. Dal dopoguerra si dedica alla professione e insegna al Politecnico di Milano.

Ernesto Puppo nasce a Genova nel 1904. Nel 1928 partecipa alla Prima Esposizione di Architettura Razionale, con i progetti di un edificio presso una stazione, di una scuola rurale e di un'edicola per giornali. In seguito aderisce al gruppo romano del M.I.A.R. Nel 1929 e nel 1930 partecipa con Alfio Susini ai due concorsi banditi a Tripoli per le case tipo e per la sistemazione di Piazza della Cattedrale. Nel 1931 si laurea nella Scuola Superiore di Architettura di Roma e partecipa alla Seconda Esposizione di Architettura Razionale Italiana a Roma con il progetto di una chiesa in Libia. Dal 1931 al 1946 a Roma è docente presso il Museo Artistico Industriale e presso la Facoltà di Architettura. Nel dopoguerra lavora in Argentina.

¹⁶ N.D.R., *Il concorso per case tipo da costruirsi in Tripoli*, in «Architettura e Arti Decorative», IX, fasc. VIII, aprile 1930, p. 379.

¹⁷ La commissione era presieduta da Alessandro Lessona, Sottosegretario di Stato alle Colonie; i membri erano R. Paribeni, D. Bartolini, E. Del Debbio, C.E. Oppo, V. Fasolo e il Primo Segretario Coloniale P. Jannuzzi.

¹⁸ N.D.R., *Il concorso per la sistemazione di Piazza della Cattedrale in Tripoli*, in «Architettura e Arti Decorative», X, fasc. IX, maggio 1931, p. 442-443.

¹⁹ *Ibidem*, p. 447.

²⁰ C. Cresti, *Aggettivazioni orientaleggianti di architetture celebrative nella Libia italiana*, in «Quasar», n. 18, luglio dicembre 1997, pp. 59-60.

²¹ N.D.R., *Il concorso per la sistemazione di Piazza della Cattedrale in Tripoli*, cit., pp. 443-447.

²² Cfr. *Progetto di palazzo ad uso di civile abitazione per Tripoli. (Arch. Adalberto Libera)*, in «L'Architettura Italiana», XXVI, n. 4, 1° Aprile 1931, pp. 57-59. Il progetto di Libera per la piazza della Cattedrale di Tripoli era presente nella II Esposizione di Architettura Razionale del 1931 organizzata a Roma dal M.I.A.R. e, subito dopo, nella Permanente di Milano. Cfr. *La II Esposizione di architettura razionale italiana alla Permanente di Milano*, in «Rassegna di Architettura», III, n. 7, luglio 1931, p. 253. nel 1931 venne pubblicato su «Domus» da Giovanni Michelucci in un articolo dove veniva accostato a un'architettura dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova. Insieme al progetto di Libera compariva anche una piccola chiesa annessa alla colonia marina di Castel Fusano, studiata da Mario Ridolfi. Cfr. G. Michelucci, «Contatti» fra architetture antiche e moderne, in «Domus», V, n. 51, marzo 1932, p. 136.

²³ *Progetto di palazzo ad uso di civile abitazione per Tripoli. (Arch. Adalberto Libera)*, in «L'Architettura Italiana», XXVI, n. 4, 1° aprile 1931, p. 58.

²⁴ *Ibidem*, pp. 57-59.

²⁵ *Ibidem*, p. 59.

²⁶ Riportiamo in ordine cronologico gli articoli di Rava usciti su «Domus». Nella rubrica *Panorama del Razionalismo*: Arch. C.E. Rava, *I. Svolta pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al Razionalismo europeo*, in «Domus», IV, n. 37, gennaio 1931, pp. 39-44; Id., *Spirito latino. II*, in «Domus», IV, n. 38, febbraio 1931, pp. 24-29. Nella rubrica *Specchio del Razionalismo*: Id., *III. Necessità di selezione. Parte prima*, in «Domus», IV, n. 39, marzo 1931, pp. 36-40, 84; Id., *III. Necessità di selezione. (Parte seconda)*, in «Domus», IV, n. 40, aprile 1931, pp. 39-43; Id., *IV. Di un'architettura coloniale moderna. Parte prima*, «Domus», IV, n. 41, maggio 1931, pp. 39-43, 89; Id., *Di un'architettura coloniale*

moderna. *Parte seconda*, in «Domus», IV, n. 42, giugno 1931, pp. 32-36; Id., V. *Giovani architetti nordamericani*, in «Domus», IV n. 43, luglio 1931, pp. 33-36. Nella rubrica *Specchio dell'architettura razionale*: Id., VI. *Conclusione*, in «Domus», IV, n. 47, novembre 1931, pp. 34-40.

²⁷ C.E. Rava, IV. *Di un'architettura coloniale moderna. Parte prima*, in «Domus», a. IV, n. 41, maggio 1931, pp. 39-40.

²⁸ Ibidem, p. 41.

²⁹ Ibidem p. 89.

³⁰ C.E. Rava, *Di un'architettura coloniale moderna. Parte seconda*, in «Domus», a. IV, n. 42, giugno 1931, pp. 32-33.

³¹ Ibidem, pp. 34-35.

³² Ibidem, p. 36.

³³ L. Piccinato, *Colonia*, s.v., in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1931, vol. X, pp. 826-827.

³⁴ Cfr. L. Piccinato, *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, in «Domus», IX, n. 101, maggio 1936, pp. 22-25; Id., *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, in «Domus», IX, n. 102, giugno 1936, pp. 12-17; Id., *Un problema per l'Italia d'oggi, costruire in colonia*, in «Domus», IX, n. 105, settembre 1936, pp. 7-10.

³⁵ L. Piccinato, *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, in «Domus», IX, n. 101, maggio 1936, pp. 22-23.

³⁶ Ibidem, pp. 23-24.

³⁷ Ibidem, p. 24.

³⁸ L. Piccinato, *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, in «Domus», IX, n. 102, giugno 1936, p. 12.

³⁹ Ibidem, pp. 16-17.

⁴⁰ L. Piccinato, *Un problema per l'Italia d'oggi, costruire in colonia*, in «Domus», IX, n. 105, settembre 1936, p. 8.

⁴¹ Ibidem, p. 9.

⁴² Ibidem p. 9.

⁴³ Ibidem, p. 10.

⁴⁴ C. Quadrelli, *Problemi urgenti per l'edilizia in A. O.*, in *Problemi di architettura coloniale. In occasione del Congresso Nazionale degli Architetti Italiani - Napoli - ottobre 1936 XIV*, Assoc. Cultori di Architettura del S.I.F.A. della Lombardia, Milano, Tipografia Terragni, 1936, p. 18.

⁴⁵ Ibidem, p. 18.

⁴⁶ G. Ciucci, *Architettura e urbanistica. Immagine mediterranea e funzione imperiale*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 109.

⁴⁷ M. Piacentini, *Realizzazione costruttiva dell'Impero. Appello agli architetti italiani*, in «Architettura», XV, fasc. VI, giugno 1936, pp. 241-244.

⁴⁸ Ibidem, p. 242.

⁴⁹ Ibidem, p. 242.

⁵⁰ Ibidem, p. 242.

⁵¹ Ibidem, p. 242.

⁵² Ibidem, pp. 242-243.

⁵³ *Gli italiani in Africa Orientale. Una villa e una casa d'affitto a Tripoli. (arch. G. Pellegrini)*, in «Domus», XIII, n. 146, febbraio 1940, p. 40.

⁵⁴ M. Piacentini, *Esito dei Littoriali per l'Architettura 1937*, in «Architettura», XVI, fasc. VI, giugno 1937, pp. 354-355.

⁵⁵ R. Giolli, *Littoriali 1937. Progetto di chiesa per l'A. O.*, in «Casabella», X, n. 117, settembre 1937, pp. 20-22.

⁵⁶ Il Congresso annuale nazionale di categoria degli Architetti si tenne a Napoli, nel Salone di Santa Maria La Nova, l'11 e il 12 ottobre 1936, in occasione del raduno della Confederazione Fascista Professionisti e Artisti per le «Celebrazioni Campane», una serie di manifestazioni culturali artistiche che ebbero luogo nella regione dalla metà di settembre alla metà di ottobre. Nella prima seduta del congresso dell'11 ottobre il tema all'ordine del giorno era l'Urbanistica ed Edilizia Coloniale. I due temi discussi il 12 ottobre, di carattere prettamente sindacale, erano nell'ordine la Cassa Mutua di Previdenza e Assistenza e i Diritti d'autore e il disciplinamento della progettazione di edifici per conto di Enti statali e parastatali. Per il primo tema il relatore generale era Luigi Piccinato. Per gli altri due temi i relatori erano Attilio Spaccarelli e Giuseppe Vaccaro. Cfr. N. d. R., *L'architettura coloniale al Congresso di Napoli*, in «Rassegna di Architettura», VIII, novembre 1936, p. 390.

⁵⁷ Cfr. «Architettura». Supplemento sindacale della rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, n. 10, 31 ottobre 1936, p. 2.

⁵⁸ Ibidem, p. 1.

⁵⁹ Le relazioni degli architetti iscritti al Sindacato Interprovinciale di Milano, non arrivarono in tempo per essere discusse nel congresso; in seguito esse furono edite a cura del Sindacato stesso.

⁶⁰ L. Piccinato, *Urbanistica ed Edilizia Coloniale*, in «Architettura». Supplemento sindacale della rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, n. 10, 31 ottobre 1936, p. 5.

⁶¹ Ibidem, p. 5.

⁶² Ibidem, p. 5.

⁶³ Ibidem, p. 5.

⁶⁴ Ibidem, p. 6.

⁶⁵ «Architettura». Supplemento sindacale della rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, n. 10, 31 ottobre 1936, p. 15.

⁶⁶ Cfr. *Problemi di architettura coloniale. In occasione del Congresso Nazionale degli Architetti Italiani - Napoli - ottobre 1936 XIV*, Assoc. Cultori di Architettura del S.I.F.A. della Lombardia, Milano, Tipografia Terragni, Milano, 1936. Tra i vari scritti presenti nell'opuscolo vi sono: E.N. Rogers, *Urbanistica civilizzatrice*, p. 9; O. Cabiati, *Orientamenti dell'architettura coloniale italiana* (pubblicato nello stesso anno anche su «Rassegna di Architettura» con il titolo *Orientamenti della moderna architettura italiana in Libia*), pp. 10-12; G. Pellegrini, *Manifesto dell'architettura coloniale* (pubblicato nello stesso anno, con qualche lieve modifica, anche su «Rassegna di Architettura»), pp. 13-16; C.E. Rava, *Politica edilizia coloniale*, pp. 24-30.

⁶⁷ C.E. Rava, *Politica edilizia coloniale*, in *Problemi di architettura coloniale. In occasione del Congresso Nazionale degli Architetti Italiani - Napoli - ottobre 1936 XIV*, Assoc. Cultori di Architettura del S.I.F.A. della Lombardia, Milano, Tipografia Terragni, Milano, 1936, p. 26.

⁶⁸ Ibidem, p. 28.

⁶⁹ Ibidem, p. 29.

⁷⁰ Per il grande interesse dei contenuti, trascriviamo integralmente il *Manifesto dell'Architettura Coloniale* di Giovanni Pellegrini pubblicato nel 1936 sul numero di ottobre di «Rassegna di Architettura». Il testo era corredato da numerose fotografie di architetture libiche, in parte eseguite dall'autore, commentate da brevi didascalie. Il manifesto era stato stampato poco tempo prima nell'opuscolo *Problemi di architettura coloniale* (pp. 13-16) curato dall'Associazione tra i Cultori di Architettura del S.I.F.A. (Sindacato Interprovinciale Fascista degli Architetti della Lombardia) in occasione del Congresso Nazionale degli Architetti Italiani tenutosi a Napoli nell'ottobre 1936. Nella seconda versione Pellegrini aveva ridotto il testo, apportato qualche modifica non sostanziale:

«1) *Il piano regolatore di una città* - complesso di servizi accentrati. - *L'orientamento, la struttura, l'aspetto* dei nuovi edifici e delle strade, piazze e giardini dipendono dalla *funzione della città*, dalle *condizioni di luce*, dal *clima*.

2) Per le nostre città coloniali, essendo *indispensabile eliminare gli inconvenienti del vento, della polvere, della luce, del caldo e dell'umidità*, si impongono alcuni criteri specifici di *urbanistica coloniale*, ai quali debbono *costantemente* obbedire i piani regolatori.

3) *Le arterie principali - larghe*: perché mezzo di rapida comunicazione fra punti distanti; *necessitano di portici bassi di fornice e di frequenti rientranze alberate*.

4) Ai *nodi* di esse troveranno acconcia ubicazione gli *edifici pubblici*, dei quali vanno rispettate le esigenze di *orientamento e la funzionalità*.

5) *Le abitazioni* debbono essere *aggruppate* senza soffocanti ammassamenti nelle maglie della rete principale, debbono seguire il *tipo indigeno a cortile centrale*, a più piani ove occorra, a pareti prevalentemente *chiuse nei lati al sole*, a *logge e terrazze* sugli altri.

6) Fra esse correranno le *strade secondarie* - mezzo per raggiungere le abitazioni e i negozi di servizio domestico - *strette, a tratti coperte spesso sfalsate a camminamento*. Fra le case si lascerà il *posto per giardini con alberi ombrosi e fontane*.

7) *Tutte le soluzioni che la pratica delle costruzioni indigene dimostra efficaci* (case con cortile centrale, pareti chiuse, strade strette) *dovranno essere utilizzate fondendole risolutamente con tutto quello che la tecnica moderna insegna, e l'estetica moderna addita*.

8) Questi criteri permettono la più grande varietà senza costringere all'irrazionalità e all'anarchia architettonica.

9) *L'architettura ha un valore sociale fondamentale*: una volta che tutti i costruttori entrino in quest'ordine di idee si potrà influire sulla indisciplinata pigritia mentale degli abitanti *tutt'ora disambientati* e le nostre città libiche cesseranno di mostrare, di contro a poche lodevoli attuazioni, *la trascuratezza architettonica* che impressiona così male oggi: *si costituirà un'esperienza sicura per la creazione di nuove città africane*.

Schematizzato così il programma, mi è parso inutile specificare che rientrare nella tradizione vuol dire evolverla e che da quanto è stato detto risultano assolutamente esclusi il così detto folclorismo e le imitazioni a torto ritenuti tradizionali;

che l'estetica dovrà esaltare il valore plastico dei muri intonati al colorito cielo mediterraneo, ravvivati da note di colore e di vegetazione sulle masse bianche;

che i giardini fra le case dovranno essere conclusi con muri transennati a grandi maglie e fioriti, come frangivento ombreggianti;

che l'edificio pubblico potrà anche essere un grattacielo, con grandi parchi all'intorno con teatri e altri luoghi di ritrovo, banche, camere di commercio e altri uffici (il Foro o i Fori in una parola);

che i servizi sportivi troveranno il loro posto e la città sarà caratterizzata naturalmente da divisioni per zone, per destinazione e per intensità con zone intensive, semintensive, estensive con ville mediterranee;

che gli accorgimenti di oggi permettono una economica soluzione di qualsiasi problema di isolamento, termico, acustico, ecc., con aperture a doppio vetro, con parti alte filtranti con reti e tavole sfalsate;

che ove siano indispensabili aperture al sole debbano essere aggruppate e protette e che la luce debba essere filtrata da serie di tende pesanti e leggere.

Corollario

Prima di tutto si deve parlare della casa araba. Essa ci mostra in atto i migliori espedienti architettonici e le migliori soluzioni per l'adattamento della vita dell'uomo alle condizioni geografiche e climatologiche. La casa araba è a pianta centrale: attorno ad un patio che fa da soggiorno si aprono gli ambienti di abitazione veri e propri. I muri sono in generale privi di aperture e con un solo bel portale. Tutta la casa è rivolta all'interno, inviolabile da qualsiasi sguardo indiscreto. Tale disposizione non deriva però da una ragione semplicemente morale, ma soprattutto dalla necessità di difendersi dal caldo e dal vento. Il patio è come un golfo che si apre verso l'alto ed il vento, specialmente se la casa è orientata bene, non vi penetra: per nulla affatto poi penetra, recandovi polvere, negli ambienti che si affacciano sul patio.

Si osservi specialmente la fig. 3 a pag. 352. L'ingresso angusto immette subito in uno spazio libero, ombreggiato da un'alta parete: chi entra prova la sensazione d'entrare a casa propria. È inutile poi fare degli arzigogoli estetici sulla bellezza di questo cortiletto, sull'equilibrio delle masse, sul valore dei quattro scalini a sinistra, ed il piccolo sperone a destra, sui magnifici arconi che partono direttamente da terra, sul panorama, palme, cielo, ecc. Ora è ovvio, e va detto una volta per sempre, che l' europeo può benissimo vivere in case di questo tipo e che tale tipo costruttivo può essere impiegato in case a più piani. Perché, fermo restando il principio dei muri perimetrali quanto più si può chiusi, specialmente nei lati maggiormente esposti al sole, all'interno si può adottare il sistema a logge e terrazze digradanti che conservino anche ai piani superiori il vantaggio di una aerazione e protezione razionale che negli esempi esistenti sono documentati solo per il pianterreno e il primo piano: all'interno i cortili, chiusi da grandi muri e transenne nei lati senza corpo di fabbrica, dovrebbero esser piantati a giardino conclusi, lasciando libero attorno zone di movimento.

Vediamo ora l'esterno degli edifici:

I muri sono privi di aperture: queste però quando vi sono: o sono molto piccole, ed in tal caso sono protette da transenne, o, se maggiori sono protette da inferriate, grate, musciarabie, tutti mezzi per filtrare la luce e l'aria. L'ingresso è esaltato e per la sua ampiezza e per la sobria decorazione e per l'uso frequente di una specie di portico. Veniamo ora alla parte urbanistica del manifesto:

dalle fotografie qui riprodotte appare che le strade sono generalmente molto strette e ripiegate spesso a baionetta. Una città moderna, si obietta, «non può essere costruita tutta con un sistema stradale simile». Tale obiezione è più che giusta: ed infatti deve dichiararsi fin da principio che le arterie di traffico debbono essere ampie: ma il tipo indigeno dev'essere applicato senz'altro nei quartieri d'abitazione, entro la maglia delle grandi arterie. Del resto non è detto che le strade dei quartieri di abitazione debbano essere strette come quelle che si vedono nelle fotografie qui riprodotte; possono benissimo avere una larghezza di 6-8 m. tale da permettere anche il traffico delle vetture che sarà necessariamente poco intenso, se l'impianto urbano sarà stato studiato bene. Ai crocevia o nei ripiegamenti potranno crearsi zone per favorire il traffico dei veicoli. Ma più che di questi particolari giova preoccuparsi della protezione di queste strade. La tradizione indigena ha risolto il problema o con pergolati o con archi trasversali, o travature a volte. L'uno e l'altro modo rispondono in pieno alle esigenze protettive e hanno anche un grandissimo valore estetico.

Su questo argomento il commento della illustrazione è addirittura superfluo: nessuno oserà, è sperabile, sostenere in confronto di queste vie libiche il tipo comune delle nostre città meridionali con finestre e balconi. Le grandi arterie di traffico potranno essere protette da alberi e per i pedoni sarà opportuno creare, nei lati meno esposti, dei portici a fornici bassi. Grandi pensiline a sbalzo con vegetazione in zone centrali; anche le grandi arterie potrebbero essere completate con grandi travature a tre campate, con pilastri al lembo del marciapiede e vegetazione attorno agli edifici del centro. Un portico alto non serve a proteggere né dalla luce, né dal vento, né dalla pioggia, né dal sole. Il fornice basso con la parete traforata al disopra fino all'altezza dell'intradosso, che non deve essere bassa, permette di creare una zona ombrosa e fresca, aerata ma senza polvere perché, diminuendo la velocità dell'aria attraverso le traforature, la polvere si ferma all'esterno. Uno dei canoni fondamentali dell'architettura coloniale è appunto l'impiego anche nelle abitazioni delle pareti forate in alto: in questo caso la tecnica moderna svilupperebbe e migliorerebbe l'elemento indigeno: perché disporrebbe di serramenti assai pratici e potrebbe fruire di molteplici materiali. Per gli ambienti di abitazione per es. l'aria può essere filtrata con semplici tendaggi doppi o tripli senza ricorrere alle transenne indigene di legno.

Le aperture in alto potrebbero essere aperte o chiuse dal basso senza fatica.

Riassumiamo quindi ciò che dell'architettura indigena deve essere applicato nell'architettura moderna:

Mezzi pratici di difesa dai fattori climatologici:

a) *per la città: strade protette da portici e da vegetazione, se di traffico; strette con pergolati se di traffico minore nei quartieri di abitazione;*

b) *per la casa: cortili interni con logge, vetrate, tendaggi, giardini pensili, gallerie ariose (anziché corridoi), filtri per luce ed aria.*

Valori estetici conseguenti dall'impiego di questi mezzi:

a) *per la città: modellato plastico, cubista non metallico, effetto di masse e policromia.*

b) *per la casa: esaltazione del portale, occultamento dell'interno della casa, senso di austerità della vita familiare, terrazze loggiate in facciata e sopra alla copertura come doppio tetto.*

A prima vista potrebbe sembrare che un impianto cittadino geometrico (poiché la necessità del migliore orientamento farebbe sì che tutte le strade sarebbero parallele) darebbe un aspetto monotono alla città. Ma la monotonia in realtà non esisterebbe, perché dovendo essere una città coloniale quasi un parco ecco la necessità di creare dappertutto giardini e zone verdi, agli incroci e soprattutto di costruire grattacieli nei punti centrali per ridurre l'area degli affari.

Perciò la città coloniale futura sarà varia sia per l'altezza degli edifici (monumentali, alti quelli pubblici) sia per la loro distribuzione in mezzo a giardini anche nel centro.

Del resto, a documentare l'inconsistenza del timore della monotonia, diamo alcune illustrazioni di centri urbani indigeni. Tripoli, agosto 1936-XIV». G. Pellegrini, *Manifesto dell'Architettura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, ottobre 1936, p. 349-350.

⁷¹ Cfr. G. Pellegrini, *L'architettura romana nell'Africa Settentrionale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, ottobre 1936, pp. 345-348; Id., *Notizie sullo sviluppo urbanistico della Tripolitania*, p. 368. Sullo stesso numero venne pubblicato anche il *Manifesto dell'Architettura Coloniale*, elaborato a Tripoli nell'agosto dello stesso anno, e apparso in precedenza nell'opuscolo *Problemi di architettura coloniale. In occasione del Congresso Nazionale degli Architetti Italiani - Napoli - ottobre 1936 XIV*, Assoc. Cultori di Architettura del S.I.F.A. della Lombardia, Milano, Tipografia Terragni, 1936, pp. 13-16.

⁷² G. Pellegrini, *Note illustrative al manifesto dell'architettura coloniale*, in *Problemi di architettura coloniale. In occasione del Congresso Nazionale degli Architetti Italiani - Napoli - ottobre 1936 XIV*, Assoc. Cultori di Architettura del S.I.F.A. della Lombardia, Milano, Tipografia Terragni, 1936, p. 14.

⁷³ Nelle didascalie alcune architetture indigene sono accostate a espressioni dell'arte moderna, come per la Moschea di Murad Agha definita «Trionfo di cubismo» (p. 360); una casa nella Hara di Tripoli «Esempio di cubismo elementare» (p. 360); «Il cubismo classico alla base di un minareto» (p. 361) o il «Cubismo intransigente nella città vecchia di Tripoli» (p. 361).

⁷⁴ Dopo la conquista dell'Etiopia anche altri autori enunceranno delle regole per costruire nelle colonie. Tra queste è molto significativa la sintesi dei principi sia urbanistici che architettonici, da applicare sia nella Libia che nell'Africa Orientale Italiana elaborata dal Comitato di Reggenza del Gruppo Urbanisti del Sindacato Ingegneri di Roma (V. Civico, E. Fidora, S. Tadolini) nella relazione presentata al Primo Congresso Nazionale di Urbanistica del 1937: «Definite così le grandi differenziazioni dell'urbanistica coloniale, è possibile tracciare, sia pure a scopo puramente indicativo, a seconda delle varie regioni, le caratteristiche dei principali elementi costituenti l'organismo urbano, dal suolo alla posizione geografica, dalla zonizzazione alla edilizia, dall'orientamento delle vie e delle abitazioni ai tipi costruttivi, ecc.

Limiteremo tale esposizione alle città a *colonizzazione metropolitana*, e seguiremo le zone climatiche come sopra elencate, distinguendo, per quelle a clima tropicale ed a clima equatoriale, il bassopiano e l'altopiano.

1° Clima mediterraneo. - Mantenere lo spirito delle caratteristiche urbane indigene e preindigene: vie strette, possibilmente a senso unico; edifici a muri spessi e con piccole aperture (difesa dal sole e di forti sbalzi di temperatura), con ampio cortile interno (casa araba, direttamente derivata dalla «domus» romana), con tetto piano o copertura a volta apparente. Tipi di costruzioni: edifici di non più di tre piani; edifici porticati (specie quelli di uso pubblico, come mercati, ecc.). Orienta (63) mento delle vie tale da evitare i venti caldi e da offrire possibilmente zone d'ombra. Vie e viali alberati.

Dovendo costruire nuove città, scegliere possibilmente zone costiere e terreno ondulato. Lo stesso valga per la costruzione di nuovi quartieri.

2° Clima desertico. - Evitare, a meno che non sia strettamente indispensabile per scopi militari, industriali, ecc., la costruzione di centri a carattere urbano in zone desertiche. Dovendo effettuarla, appoggiarsi esclusivamente alle oasi e alle zone con pozzi, e difendere il territorio dai venti e dalle sabbie con opportune piantagioni o ponendosi sottovento di rilievi collinosi. Vie e piazze coperte. Case senza aperture e possibilmente interrato.

3° Clima tropicale. - a) *bassopiano*: Posizione costiera per le regioni orientali; vicina ai corsi d'acqua per quelle occidentali. Creazione - se possibile - di ondulazioni e rialzi artificiali del terreno, per creare zone d'ombra. Impianto di zone verdi. Orientamento degli edifici in modo da assicurare la massima ventilazione possibile. Edifici ad un solo piano, con grandi aperture in gran numero. Orientamento delle strade indipendente da quello delle abitazioni.

b) *altopiano*: Posizione dell'aggregato edilizio su terreni in rilievo; in ogni caso al disopra della falda freatica e fuori dai venti provenienti da zone paludose e infestate da nebbie. Più che possibile in piano, o su pendenze limitate (2-3%), per attenuare gli effetti delle grandi piogge. Esclusione dei fondo-valle e delle conche naturali, soggetti ad allagamenti periodici. Aggregato urbano riunito, senza unità satelliti distaccate, al fine di assicurare i necessari collegamenti di tutti i quartieri anche durante la stagione delle grandi piogge. Quindi edilizia non troppo estensiva (a 2-3 piani, con copertura a tetto, tipo montano). Orientamento tale da assicurare buona ventilazione. Strade di sezione normale.

4° Clima equatoriale. - a) *bassopiano*: Evitare centri urbani a colonizzazione metropolitana, date le pessime condizioni climatiche. Edilizia estensiva, con ampi giardini. Strade larghe ma molto alberate e ben disposte per assicurare una buona ventilazione e molta ombra. Edifici bassi, con ampie aperture e spaziose verande. Posizione possibilmente costiera o su corsi d'acqua; su terreno ondulato;

b) *altopiano*: caratteristiche analoghe all'altopiano tropicale. Edilizia estensiva, ad 1 o 2 piani, con giardini alberati. Vie larghe e alberate». V. Civico, E. Fidora, S. Tadolini, *Differenziazione dell'urbanistica coloniale secondo le caratteristiche delle varie regioni*, in *Atti del 1° Congresso Nazionale d'Urbanistica, vol. I, parte I - Urbanistica coloniale*, Roma, 1937, pp. 63-64.

⁷⁵ G. Pellegrini, *Manifesto dell'architettura coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, ottobre 1936, p. 349.

⁷⁶ Ibidem, p. 349.

⁷⁷ Ibidem, pp. 349-350.

⁷⁸ Ibidem, p. 350.

⁷⁹ G. Pellegrini, Note illustrative al manifesto dell'architettura coloniale, in Problemi di architettura coloniale. In occasione del Congresso Nazionale degli Architetti Italiani - Napoli - ottobre 1936 XIV, Assoc. Cultori di Architettura del S.I.F.A. della Lombardia, Milano, Tipografia Terragni, 1936, p. 14.

⁸⁰ Gli altri temi trattati erano in successione: l'*Urbanistica rurale*, *Vantaggi economici del piano regolatore e Regolamenti edilizi*.

⁸¹ Tra i contributi degli architetti coloniali ricordiamo: A. Alpagò Novello, O. Cabiati, *Alcune osservazioni ricavate dall'esperienza dei piani regolatori di Tripoli e Bengasi*, in *Atti del 1° Congresso Nazionale d'Urbanistica*, vol. I, parte I - *Urbanistica coloniale*, Roma, 1937, pp. 24-29; C. Valle, *L'urbanistica coloniale nei centri maggiori*, id., pp. 57-61. C.E. Rava, *Alcuni punti di urbanistica coloniale*, id., pp. 90-93; G. Bosio, *Future città dell'Impero*, in *Atti del 1° Congresso Nazionale d'Urbanistica*, vol. II, *Relazioni aggiunte*, Roma, 1937, pp. 7-15.

⁸² G. Ciucci, *Architettura e urbanistica. Immagine mediterranea e funzione imperiale*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 109.

⁸³ C.E. Rava, *Alcuni punti di urbanistica coloniale*, in *Atti del 1° Congresso Nazionale d'Urbanistica*, vol. I, parte I - *Urbanistica coloniale*, Roma, 1937, p. 90.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁸⁶ Gherardo Bosio (Firenze 1902 - ivi 1941) si laurea in ingegneria e in architettura a Firenze e insegna alla Facoltà di Architettura. La sua formazione avviene nella cerchia dei giovani architetti razionalisti toscani. Nel 1934 a Firenze progetta la Casa del Golf dell'Ugolino e cura la ristrutturazione e gli arredi di diverse ville. A Roma realizza la villa e l'appartamento per il ministro Ciano; inoltre a Bucarest costruisce la Casa d'Italia, a Budapest disegna l'arredamento dell'Istituto Italiano di Cultura e progetta diversi padiglioni espositivi per la Fiera di Bari e la Triennale d'Oltremare.

Nel 1936 parte volontario nella guerra d'Etiopia come tenente nel Regio Esercito di truppe coloniali. Durante il periodo bellico viaggia attraverso i territori dell'Impero studiando l'edilizia locale e diventa uno specialista di urbanistica e architettura coloniale. Il suo scritto *Le future città dell'Impero* viene pubblicato sia su «Architettura» che su «La Casa Bella» e nel 1937 è presentato al I Congresso di Urbanistica di Roma.

Tra il 1936 e il 1938 progetta i piani per Gondar, Gimma e Dessiè, che saranno molto lodati dalla critica e che Sartoris pubblica nel suo volume *Gli elementi dell'architettura funzionale*. I piani, che nascono da studi accurati, sono fondati sulla divisione delle residenze indigene e metropolitane, sulla creazione di un centro monumentale sull'adattamento alle particolari conformazioni orografiche dei siti interessati. I piani non verranno realizzati perché quelli per Gimma e Dessiè furono affidati in seguito ad altri professionisti e quello per Gondar viene ridimensionato drasticamente dall'autore stesso.

In Etiopia Bosio progetta numerose architetture il cui linguaggio è in equilibrio tra una misurata classicità e l'interpretazione dei caratteri ambientali: ad Addis Abeba la residenza del Governatore, la Casa dell'Ospitalità Fascista, la Città degli Studi; a Gondar il Palazzo delle Poste, il Tribunale, la Casa del Fascio e il Palazzo del Governatore; a Gimma la sede del Governatorato e altri edifici.

Nel 1939 Bosio viene nominato capo dell'Ufficio Edilizia e Urbanistica di Tirana, dove aggiorna il piano di Brasini e di Di Fausto e progetta e costruisce varie opere: un quartiere I.N.C.I.S.; la Casa del Fascio; l'ampliamento della villa luogotenenziale (ex Villa Reale); gli uffici della Luogotenenza nella Piazza Skanderbeg, iniziata da Di Fausto; lo stadio e altre. Negli anni 1939-40 progetta i due padiglioni dell'Albania alla X Fiera del Levante di Bari e alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare di Napoli. Nel 1941 scompare prematuramente. Per la sua opera cfr. *Gherardo Bosio. Architetto fiorentino. 1903-1941*, a c. di C. Cresti, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1996.

⁸⁷ Lo scritto di Bosio fu pubblicato su molte testate italiane dell'epoca, fra le quali «Casabella» (maggio 1937), «Architettura» (dicembre 1937) e «Rivista delle Colonie Italiane» (agosto 1938).

⁸⁸ G. Bosio, *Future città dell'Impero*, in *Atti del 1° Congresso Nazionale d'Urbanistica*, vol. II, *Relazioni aggiunte*, Roma, 1937, p. 7.

⁸⁹ Sull'edilizia tradizionale dell'Etiopia sono di estremo interesse una serie di articoli di Giorgio Rigotti sull'edilizia tradizionale dell'Africa Orientale Italiana usciti nel 1938 su «L'Architettura Italiana» nella rubrica *L'edilizia nell'Africa Orientale Italiana*. Li riportiamo nell'ordine: G. Rigotti, *Materiali da costruzione e mano d'opera nella zona di Addis Abeba*, in «L'Architettura Italiana», XXXIII, maggio 1938, pp. 145-156; Id., *II. L'edilizia indigena nella zona di Addis Abeba*, giugno 1938, pp. 175-188; Id., *III. Addis Abeba prima della conquista*, ottobre 1938, pp. 291-305. L'ultimo articolo è invece dedicato alle prime opere per la nuova capitale: Id., *IV. Prime realizzazioni in Addis Abeba italiana*, novembre 1938, pp. 319-334.

Nel secondo articolo l'autore tratta diffusamente e in modo esauriente delle tipologie del *tucul* e dell'*edemò*, della struttura dei villaggi e delle tecniche costruttive. Pur convinto che gli architetti coloniali non possano trarre alcun insegnamento dall'edilizia indigena etiopica, ne riconosce in qualche modo una sua dignità. Addirittura nella concezione della casa vi trova la stessa dei trulli pugliesi dei "sesi" di Pantelleria e di analoghe costruzioni di area mediterranea, anche se nella civiltà etiopica è venuto a mancare il passaggio successivo che porta alla costruzione lapidea: «[...] la tecnica edilizia di questa regione si è fermata ad un grado molto rudimentale e primitivo, sebbene il vecchio impero vantasse una civiltà di antichissima data. L'abitazione è rimasta tal quale ci venne tramandata dagli antichi abitanti di questa terra, il "modus aedificandi" è ancora lo stesso, senza il minimo segno di quell'evoluzione, sia pur lenta, ma necessaria per esprimere l'intelligenza e la personalità di un popolo. Con tutto il materiale da costruzione che questa gente aveva sottomano, facilmente individuabile, scavabile e lavorabile, con la ricchezza del suolo sia in

superficie che in profondità, in tanti secoli di vita nessuno ha mai sentito la necessità di migliorare le condizioni di ambiente, di sfruttare e plasmare le forze e le risorse naturali per una sua elevazione morale e materiale. In questa zona a nessun indigeno è mai venuto in mente di posare le pietre in modo da formare un arco, sia pur un finto arco a sbalzi successivi; fatto che troviamo invece comune in tutte le regioni europee ed asiatiche. Nessuno ha mai avuto il coraggio di sostituire al tetto in paglia e in legno, di poca durata, facile ad essere distrutto dal fuoco od abbattuto dal vento, una volta.

I vecchi trulli pugliesi con i loro muri in pietra spessi anche più di due metri, con i loro alti coni a pietre sovrapposte, sono forme costruttive di una civiltà infinitamente superiore a quella attuale abissina. Eppure la concezione della casa è la stessa: un unico grande ambiente circolare, in cui si svolge la vita della famiglia, dove è ben segnato il posto del focolare, senza divisioni, senza finestre. E non può nemmeno essere portata la scusa della mancanza o differenza di materiale trovato sul posto, abbiamo già detto precedentemente della scarsità degli alberi nella zona, e della ricchezza del materiale lapideo affiorante.

Si direbbe proprio che man mano aumenti la lontananza da quella meravigliosa conca di civiltà nata sul Mediterraneo, venga a mancare nelle popolazioni africane quella intelligenza fattiva, quello spirito di innalzamento morale che hanno permesso lo sviluppo nell'andar dei secoli di grandi civiltà. Dalle "caselle" e dai "trulli" pugliesi, dalle "garrite" delle Baleari, dalle "sese" dell'isola di Pantelleria, tanto per citare edifici simili, che tutti dimostrano una tecnica edilizia superiore svolta poi in tante forme e maniere, si scende e si rimane ai tucul in terra, alle capanne in fronde d'albero che sono la più misera espressione della tecnica edilizia di una gente». G. Rigotti, *L'edilizia nell'Africa Orientale Italiana. II. L'edilizia indigena nella zona di Addis Abeba*, in «L'Architettura Italiana», XXXIII, giugno 1938, pp. 187-188.

⁹⁰ G. Bosio, *Future città dell'Impero*, cit., p. 8.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁹² Nell'esperienza costruttiva dell'Africa Orientale italiana un capitolo affascinante è costituito dagli esperimenti di prefabbricazione, soprattutto applicati agli alloggi provvisori, che impegnarono in Italia sia architetti sia ditte specializzate. Tra i contributi di rilievo spiccano quelli di Giuseppe Pagano, il cui interesse per la questione si spiegava con il culto dello *standard* tipico degli architetti razionalisti. In un articolo uscito nel 1937 su «Casabella», egli descriveva il brevetto del costruttore carrarese Pietro Ferrero che, dopo una lunga esperienza nell'Africa Orientale Italiana, realizzò un interessante prototipo in cemento e tondini di ferro: «Questo sistema di abitazione è fondato sul postulato della massima economia compatibile con una costruzione stabile. Il materiale da costruzione è il cemento col minimo di tondino di ferro, poco superiore di diametro a quello delle reti metalliche. Con questi due materiali, che possono esser trasportati con relativa facilità e con minimo ingombro, si costruisce questo tipo di casa, riducendo il lavoro di montaggio e di mano d'opera a un gioco semplicissimo. L'elemento base delle pareti si compone di lastre di cemento che vengono gettate a piè d'opera. Esse, nel getto, vengono munite di due alette ad incastrano che contrastano con quelle dell'elemento interno della parete. Tra i vani di queste alette viene colato man mano il cemento, formando così altrettanti pali di rinforzo. Il getto e la formazione di questi elementi, studiati da Ferrero con soluzioni di semplicità davvero genialissima, persuadono immediatamente per la elementare speditezza, che non esige stampi costosi, né misure rigidamente indeformabili. Con un criterio ugualmente intelligente è immaginato il tetto. Esso è costituito da travi scanalate che appoggiano, ogni 80 centimetri circa, sui pilastri ricavati nella doppia parete. Tra queste travi vengono appoggiati e fissati dei tavelloni ad incastro, leggermente incurvati verso l'alto e convenientemente impermeabilizzati. L'acqua piovana scola verso la scanalatura della trave, che è pendente verso un estremo. Così è risolto il problema del tetto piano con una semplicità davvero ammirevole. Poiché il getto degli elementi di cemento avviene su piani lisci di lamiera, ne deriva che, una volta sigillate le lastre tra di loro, le pareti esterne ed interne sono perfettamente lisce. Non si ha perciò bisogno di intonacature. Sul muro così ottenuto è sufficiente l'applicazione di un mano di colore resistente del tipo Maltolina o Duco per ottenere l'aspetto esteriore più decoroso e stabile». G. Pagano, *Una casa per la colonia*, in «Casabella», X, n. 120, dicembre 1937, p. 33.

In un secondo articolo pubblicato l'anno successivo sulla stessa rivista, Pagano progettava con questo sistema strutturale, a dimostrazione della sua efficacia, una serie di abitazioni inserite in schemi urbanistici da adottare in una piccola città coloniale: «Per l'applicazione di questo sistema strutturale in abitazioni coloniali, l'arch. Pagano ha studiato alcuni progetti di abitazioni minime, adatte tanto alla zona dell'altopiano abissino quanto anche per abitazioni minime in Italia. Esse sono studiate con il concetto del più razionale impiego del sistema Ferrero con elementi di porte e finestre standardizzati e facilmente trasportabili. Le case sono costruibili in serie, con schema di accostamento a schiera, con lottizzazioni a gruppi di due, o a costruzione isolata». L'autore illustrava poi i sei tipi più semplici che, per ragioni economiche, erano previsti a un solo piano fuori terra rialzato di 50 centimetri dal terreno, anche se il sistema si prestava anche per strutture a due o più piani. Il costo di queste abitazioni era molto basso e oscillava da 76 a 82 lire a metro cubo, mentre il cemento e i sottili tondini potevano venire trasportati facilmente dall'Italia. «Completando lo studio per l'impiego di questo schema costruttivo e sviluppandolo in un complesso urbanistico, l'architetto Pagano ha anche studiato, in sede puramente teorica, lo sviluppo di una piccola città coloniale, una specie di centro residenziale bianco che si evolve ai margini di una strada statale e su terreni demaniali». Nel centro, che doveva essere realizzato attraverso quattro fasi di costruzione, «La disposizione è naturalmente schematica e puramente indicativa per dare un'idea dell'impiego di questo tipo economico di costruzione entro un programma urbanistico razionale e previdente. Questo schema potrebbe avere una logica applicazione anche in Italia e specialmente in terreni demaniali o municipali nella periferia delle grandi città o lungo la spiaggia di molte regioni balneari, come Forte dei Marmi, Carrara, Rimini,

Cattolica o Porto d'Ascoli». A. M. M., *Arch. G. Pagano: studi per l'applicazione razionale di una struttura a elementi di cemento*, in «Casabella», X, n. 123, marzo 1938, p. 20. Per la ricostruzione di questa vicenda cfr. S. Zagnoni, *Abitare l'altopiano. La casa coloniale per l'Africa orientale*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 215-229.

⁹³ G. Bosio, *Future città dell'Impero*, cit., p. 10.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁶ Plinio Marconi nella relazione del progetto del Palazzo del Municipio di Addis Abeba del 1938, scriveva: «da nessuna parte della porzione di edificio adibita ai nazionali si scorga il traffico degli indigeni». Cfr. G. Gresleri, *La «nuova Roma dello Scioa» e l'improbabile architettura dell'impero*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 176.

⁹⁷ G. Bosio, *Future città dell'Impero*, cit., p. 11.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰² *Voti conclusivi. Primo tema. "Urbanistica Coloniale"*, in *Atti del 1° Congresso Nazionale d'Urbanistica*, vol. II, *Discussioni e resoconto*, Roma, 1937, p. 10.

Capitolo V. Gli architetti coloniali di formazione razionalista e le opere

«E intelligenti architetti lungo la passeggiata della città, han saputo levare edifici i quali rispettano il motivo d'ispirazione e le ragioni del sito, Africa, e palesano a un tempo vivace attitudine all'adempimento delle funzioni europee: banche, posta, teatro, grandi alberghi». ¹ Così scriveva C.E. Gadda nel suo reportage del 1931 in Tripolitania, riferendosi alle opere italiane di Tripoli. E con queste parole si potrebbe introdurre una trattazione sugli architetti coloniali italiani di matrice razionalista; esse infatti riassumono perfettamente i momenti fondamentali della loro ricerca: la creazione di un'architettura appropriata ai luoghi e la sua conciliazione con le istanze linguistiche e le esigenze funzionali scaturite dal Movimento Moderno.

Il filone dell'architettura coloniale italiana più innovativo è quello che, partito dall'esperienza razionalista, ha in seguito ampliato i propri orizzonti culturali, valorizzando con obiettività e senza alcun pregiudizio l'edilizia locale, anzi traendo da essa insegnamenti per la nuova architettura. Nel loro lavoro, come afferma G. Gresleri, in relazione soprattutto all'operato di Guido Ferrazza e Giovanni Pellegrini, si rivela «quella coscienza del contesto, difficile da cancellare in colonia come in patria» ² poiché essi per primi avevano già compreso «la drammatica condizione di lavorare rinunciando a tali principi. Essi accettarono da posizioni diverse, senza metterlo in discussione, il ruolo di funzionario l'uno e di libero professionista l'altro. Da tali posizioni seppero rispondere con inesauribile creatività al compito di creare luoghi, strutture, oggetti in cui la gente - bianchi o indigeni che fossero - potesse vivere nel migliore dei modi. Il fatto che le loro architetture prendessero vita a 5.000 chilometri dalla madrepatria li costringeva a pensare come se i confini del paese si fossero enormemente dilatati accogliendo, senza teorizzazioni di sorta, l'intero patrimonio visivo che si apriva di fronte ai loro occhi e al quale sembrava non logico sottrarsi». ³

Come si è accennato all'inizio, il rapporto che gli architetti coloniali instaurarono con le culture autoctone era strettamente vincolato alla formazione personale avvenuta nella madrepatria e alla militanza nelle varie correnti architettoniche dell'epoca. Infatti gli approcci delle singole personalità furono molto differenti, anche se si riscontrano alcuni punti in comune, quali il riferimento a una visione moderna dell'architettura, l'adesione a un concetto di mediterraneità molto allargato e, sotto il profilo linguistico, il ricorso a una sorta di classicismo di derivazione romana.

Secondo gli obiettivi prefissati, abbiamo approfondito il contributo di tre architetti coloniali: Carlo Enrico Rava, Luigi Piccinato e Giovanni Pellegrini, della stessa generazione e provenienti, a diverso titolo, dall'esperienza del Razionalismo. Essi affermarono l'appartenenza culturale della

nuova architettura all'ambito mediterraneo, studiarono con attenzione l'edilizia spontanea di quest'area geografica e culturale e ne compresero i loro "valori", che venivano a coincidere con gli stessi diffusi dal Movimento Moderno. Nelle loro opere ebbero come fine l'ideale ricongiungimento del patrimonio della tradizione con la modernità.

Allo scopo di completare il quadro, abbiamo ritenuto opportuno collocare accanto a essi altre due figure di rilievo: Alessandro Limongelli e Umberto Di Segni, della generazione precedente e con alle spalle una diversa formazione, ma uniti al piccolo gruppo da alcune ragioni. Limongelli fu considerato dai giovani razionalisti un precursore che incarnava pienamente la figura dell'architetto coloniale moderno; purtroppo la sua attività rimase purtroppo interrotta per la prematura scomparsa nel 1932. Di Segni ebbe notevoli affinità di poetica con i tre architetti sopra citati, oltre ad aver collaborato con Pellegrini alla progettazione di alcuni villaggi di colonizzazione in Libia; la sua opera, tuttora da esplorare, rivela una profonda sensibilità verso l'architettura dei luoghi, anche perché, fra tutti gli architetti coloniali, era l'unico nato a Tripoli.

Per conoscere le diverse tendenze degli architetti italiani operanti nella colonia nordafricana intorno alla seconda metà degli anni Trenta, risulta particolarmente esplicativo l'articolo di Ottavio Cabiati, un protagonista dell'architettura coloniale, intitolato *Orientamenti della moderna architettura italiana in Libia*, apparso nel 1936 sulla «Rassegna di Architettura», la rivista che all'epoca era tra le impegnate nelle tematiche coloniali. Lo scritto, tra l'altro, divenne la relazione che l'autore presentò al Congresso di Studi Coloniali, tenutosi a Tripoli nello stesso anno. Nella breve introduzione, Cabiati parlava degli errori compiuti dagli Italiani nella prima fase della colonizzazione, che ebbero ripercussioni sull'architettura; il più grave fu l'uso improprio del «moresco», cui seguirono le incertezze dei progettisti sull'adozione di uno stile che esprimesse in forma compiuta il carattere della nazione conquistatrice. Dalla continuazione del discorso emergeva un dato significativo: Limongelli, Rava e Pellegrini erano inquadrati come architetti di idee vicine alla modernità e presentati come appartenenti a un piccolo gruppo che, nelle intenzioni, si differenziava nettamente dagli altri progettisti coloniali. Di questi architetti erano lodati il rigore professionale nell'affrontare il problema dell'architettura coloniale, l'attenzione verso l'ambiente visibile nelle loro opere e infine il gusto estetico. Nei confronti di Rava e Pellegrini, l'autore prendeva però le distanze, per una questione puramente ideologica, dall'eccessiva ispirazione che i due traevano dall'architettura locale, sconfinante, a suo parere, nel «genere folkloristico». Del resto, lo stesso appunto era mosso anche agli ultimi lavori di Di Fausto, poiché Cabiati ammetteva il riferimento all'architettura locale solo nelle abitazioni private e nelle opere minori, mentre per gli edifici rappresentativi erano da preferirsi forme con spiccati caratteri nazionali. In ogni caso, nel testo era individuata una precisa linea di ricerca rappresentata dai giovani architetti:

Intenti assai più moderni ebbero recentemente alcuni architetti come il Limongelli, il Rava, il Pellegrini, ai quali i lunghi soggiorni in colonia diedero una profonda sensibilità all'ambiente.

Del Limongelli, troppo presto scomparso, dirò che, tra le poche cose compiute, la grande aula dell'albergo di Cirene raggiunge la pienezza dell'equilibrio tra l'ambientazione perfetta, la modernità dello spirito e una grandiosità e plasticità davvero romane. Di questi architetti si deve notare la serietà con la quale hanno affrontato il problema dell'architettura coloniale. Lo studio dell'ambiente dal punto di vista estetico e pratico è sempre presente pur nella originalità delle loro composizioni, e il gusto è sempre vivo. Un dubbio sorge osservando la produzione di questo gruppo, se così si può chiamare, e soprattutto del Rava e del Pellegrini: la continua cura di trarre insegnamenti da quanto hanno fatto e fanno Arabi, Berberi e Sahariani può condurre a rasentare il genere folkloristico; cosa anche appropriata a case di singoli cittadini, ma da evitare, ripeto, quando si trattano composizioni di speciale importanza.

Sono da ricordare perché rispondono al loro ufficio le modeste ma appropriate costruzioni di villaggi sul Garian e sul Gebel cirenaico già illustrate nella Rassegna.

Decisamente si è buttato al folklorismo l'architetto che ha avuto la fortuna di progettare le maggiori e più recenti costruzioni nella Libia: l'arch. Di Fausto. Non si tratta ancora di costruzioni tipicamente rappresentative, bensì di alberghi. Ma se quelle minori come Nalut o Jefren, nella loro semplicità e lindura ben si inquadrano nel paesaggio ormai desertico, in quelli maggiori di Tripoli, per di più frequentati anche da forestieri, un chiaro carattere italiano avrebbe dovuto prevalere sulla ricerca del colore locale e delle caratteristiche mussulmane.⁴

Cabiati riconosceva dunque l'apporto originale di Alessandro Limongelli all'architettura coloniale italiana per aver conciliato lo spirito moderno, l'ambientazione e il senso della grandiosità romana. Egli poteva perciò essere considerato il capostipite dei giovani architetti coloniali di formazione razionalista, per i quali fu sempre un modello, e nello stesso tempo costituire un valido esempio per i "classicisti" come Alpaio Novello, Cabiati e Terrazza, che a Tripoli ebbero occasione di completare una sua opera incompiuta. Le architetture di Limongelli erano apprezzate dai progettisti più giovani per la semplificazione formale, vicina alla poetica razionalista, e per l'adattamento al contesto ambientale libico; i colleghi più anziani invece, oltre a queste qualità, ammiravano in particolare colpiti il senso della classicità romana che egli riusciva a evocare. Limongelli insomma fu l'iniziatore di un nuovo modo di intendere l'architettura coloniale, rifiutando sia il «moresco» sia i camuffamenti stilistici dell'Eclettismo che fino ad allora avevano predominato nelle costruzioni italiane a Tripoli, sforzandosi di avvicinarsi, attraverso una cifra classica, all'architettura moderna.

Alessandro Limongelli

L'evoluzione del linguaggio di Limongelli fu assai singolare, potendola definire quasi una "conversione": partito infatti dal monumentalismo dei primi progetti italiani, nelle opere coloniali stemperò progressivamente il suo «romanesimo» mediante un processo di depurazione della forma, arrivando per via naturale a un'architettura razionale di forte impronta classica.

Alessandro Limongelli⁵ nasce al Cairo il 7 luglio 1890; la sua formazione si compie a Roma, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti, diplomandosi intorno al 1912. Nel suo apprendistato di architetto ebbe come maestri G.B. Milani e G. Giovannoni; da quest'ultimo venne avviato allo studio degli stili architettonici e in particolare delle tecniche costruttive dell'antica Roma, che costituirono gli interessi costanti di tutta la sua attività.

Il suo esordio avviene nel 1921 con la vittoria nel concorso nazionale per il Monumento-Ossario al Fante Italiano sul massiccio del San Michele, che però non venne realizzato. Questo esito fortunato lo spinse negli anni successivi a elaborare altri progetti di monumenti funerari dove era espressa una concezione grandiosa dell'architettura, modellata sulle antichità romane ed egizie, di cui l'autore fornì memorabili saggi di ricostruzione disegnati a carboncino con una tecnica magistrale. Tra i progetti commemorativi di impianto monumentale eseguiti nel corso degli anni Venti, spiccano: l'Ossario dei Caduti in Guerra al Verano (1923); il Monumento ai Caduti di Genova (1924); il Monumento ai Caduti della Guardia di Finanza a Roma (1927); l'Ossario nel Cimitero degli Eroi a Redipuglia (1928). Oltre alla partecipazione ai concorsi nazionali, tra il 1924 e il 1927, il giovane architetto lavora come progettista presso l'Istituto Case Popolari di Roma, per il quale costruisce due complessi residenziali in piazza Perin del Vaga, nel quartiere Flaminio, e in viale Gargano nella città-giardino Aniene.

Nel 1927 Limongelli viene assunto nella Sezione Architettura dell'Ufficio Piano Regolatore del Governatorato di Roma, dove studia alcune sistemazioni del centro della città, all'interno della variante generale del 1925-1926, proposta da Giovannoni al piano regolatore del 1909. In questo stesso anno si moltiplicano per l'architetto le occasioni progettuali: a Roma allestisce il Salone d'Onore della II Mostra d'Arte Marinara; partecipa al concorso internazionale per il Palazzo della Società delle Nazioni di Ginevra e studia un grattacielo italiano che si ispira alle torri delle mura romane e alla facciata del *Septizonium* di Settimio Severo. Inoltre, sempre a Roma, alcuni suoi disegni sono presentati nella XII sala dell'Esposizione degli Amatori e Cultori: si tratta di prospettive di monumenti dell'antico Egitto, derivate dalle impressioni di un viaggio compiuto nel paese dove era nato.

In seguito alla sua attività presso il Governatorato, Limongelli riceve, insieme a Cesare Valle, l'incarico di dirigere i lavori di costruzione del Padiglione di Roma alla I Fiera Campionaria di Tripoli⁶ del 1927. La struttura provvisoria, progettata dall'ingegner Felice Nori, direttore della

Sezione Architettura dello stesso Ufficio del Governatorato, era destinata all'esposizione dei progetti della Roma fascista. L'occasione è per Limongelli l'inizio di una brillante carriera professionale nella città libica: l'esperienza fatta all'interno del Governatorato e i caratteri spiccatamente "romani" presenti nella sua opera gli garantiranno il prestigio necessario per diventare un architetto coloniale che rappresentasse in pieno il Regime fascista.

Nel 1928 a Limongelli viene affidata la progettazione di due opere a Tripoli: l'Arco di Trionfo, insieme alla Tribuna d'Onore, per la visita dei Reali d'Italia che arriveranno nella città il 18 aprile 1928 per l'inaugurazione della II Fiera Campionaria, e il nuovo Padiglione del Governatorato di Roma. L'Arco di Trionfo, un tipico tema architettonico celebrativo romano, ripreso dal Fascismo,⁷ era trattato come un volume semplice di proporzioni monumentali, con un solo fornice, e dotato di uno slancio verticale grazie alla rastremazione e alla diminuzione progressiva dell'altezza delle fasce del coronamento. Nello stesso tempo la struttura effimera era caratterizzata da gruppi plastici e bassorilievi, modellati dall'architetto Mirko Vucetich, che si richiamavano a motivi decorativi locali. L'esito ottenuto era ancora incerto, come notava Plinio Marconi in una recensione uscita su «Architettura e Arti Decorative», riconoscendo però l'obiettivo difficoltà di ricondurre a un'immagine unitaria gli elementi decorativi eterogenei della composizione:

In questo lavoro del Limongelli è da notarsi la sintesi di vari elementi: l'impostazione volumetrica della massa nelle sue delimitazioni fondamentali è romana: non potrebbe essere altrimenti d'un Arco di Trionfo. Nella formulazione decorativa sono inglobati anche elementi locali, in parte naturalistici, in parte arieggianti alle architetture orientali: palme del deserto, sfingi alate, sinuosità floreali moresche o assireggianti. Il tutto è peraltro sintetizzato forse un po' artificiosamente con atteggiamenti e sensibilità moderne.

Le cornici, i cassettoni sono resi semplici ed essenziali: abolito l'ordine e l'archivolto: le decorazioni accentrate in poche zone su spazi lisci. Personale e bello è il senso di spinta verso l'alto promosso dal successivo arretramento dei piani superiori.

Peccato che l'esecuzione lasci veder troppo esser l'opera di stucco e non di marmo: ad esempio l'arco senza il segno dei conci lascia interdetti.

Nell'insieme si vede che il disegno è fatto da un artista attuale, il quale sa comporre vigorosamente anche con elementi eterogenei, difficili ad essere ricondotti all'unità.⁸

Un'opera più impegnativa era invece il nuovo Padiglione permanente del Governatorato di Roma,⁹ voluto dal governatore dell'Urbe Francesco Boncompagni Ludovisi, che venne costruito in appena tre mesi dalla Società Italiana Costruzioni e Lavori Pubblici, sotto la direzione dell'ingegner Silvio Camilletti dell'Ufficio Opere Pubbliche di Tripoli. L'edificio, ubicato nella sede definitiva della Fiera, fissata dal 1929 lungo il Corso Sicilia, doveva servire da ingresso monumentale dell'intero complesso espositivo. Esso aveva una pianta di forma rettangolare ed era composto da un corpo centrale, dove era ricavato il Salone d'Onore, affiancato da due ambienti espositivi di uguali dimensioni. Il Padiglione aveva un'impostazione monumentale, accentuata dal rivestimento in pietra di Azizia; al centro vi era un pronao, accessibile da una scalinata semicircolare, affiancato da due ali laterali simmetriche più basse, i cui prospetti erano caratterizzati da tre arcate cieche; un secondo ingresso, preceduto da scale, era visibile anche nel fronte posteriore.

Davanti alla facciata principale si ergevano due alti pilastri sormontati da un'aquila imperiale e da una lupa su due globi, opere dello scultore Attilio Torresini, mentre sulla sommità del pronao era collocata una statua bronzea della Dea Roma dello scultore Amleto Cataldi.

Il vasto salone centrale, che aveva una superficie di cento metri quadrati e un'altezza di 21 metri, era coperto da una volta a crociera con cassettoni impostata su quattro robusti pilastri angolari rivestiti in pietra di Azizia lucidata. La sontuosa pavimentazione marmorea dell'ambiente era realizzata in pavonazzetto e in rosso antico. Al centro era disposta un'elegante fontana a doppio calice, eseguita con gli stessi marmi, e arricchita da sculture in bronzo argentato modellate da Attilio Torresini. Nelle due sale laterali, di oltre 70 metri quadrati, erano esposti i materiali documentari selezionati dall'Ufficio Propaganda dell'Amministrazione Capitolina, soprattutto disegni prospettici e plastici, che dovevano illustrare le trasformazioni di alcune zone storiche e

archeologiche di Roma, al termine del programma in corso, messo a punto dall'Amministrazione su direttive del Duce.¹⁰

Nel suo impianto spaziale, nell'uso della volta a vela e nella decorazione con marmi antichi, il padiglione mostrava espliciti rimandi all'architettura monumentale romana. Era comunque evidente la volontà di semplificare la struttura con una composizione per masse, come veniva rilevato nella stampa dell'epoca:

L'Architetto Alessandro Limongelli, già noto nel mondo artistico romano per gli studi compiuti nel campo delle sistemazioni edilizie specialmente di zone storiche e monumentali, ha egregiamente svolto il tema affidatogli ideando e dirigendo la costruzione di un edificio monumentale ispirato alla classica tradizione romana, opportunamente tradotta in forme moderne, tenuto il dovuto conto dell'ambiente speciale nel quale la costruzione è venuta a trovarsi.¹¹

Di Limongelli era lodata in particolare la capacità di approdare alla monumentalità non tanto attraverso gli elementi classici direttamente riconoscibili, quali ordini architettonici o apparati decorativi tradizionali, quanto nell'uso delle proporzioni e nella schietta semplicità dei volumi. In una nota redazionale di «Architettura e Arti Decorative» era scritto:

Quest'opera del Limongelli ci sembra una delle sue più riuscite: il senso del monumentale e del romano, connaturato con la sensibilità di questo artista, emerge molto più dalla composizione delle masse d'insieme e cioè dalle doti intrinseche della loro architettura, piuttosto che da diretta reminiscenza di forme. In questa sua opera anzi, tale reminiscenza è contenuta in termini molto lati, ed è sempre condotta con un potere di sintesi e di semplificazione che conferisce alla costruzione un senso di forza originale, ricco di calore. L'interno, per la sapiente proporzione delle zone illuminanti che lascian largo regno alle ombre, per la proporzione dei volumi, per la materia delle superfici e per il loro tono, ha un senso di raccoglimento maestoso assai consono al tema. La stessa scala reale delle grandezze ne risulta superata.¹²

Qualche anno dopo, quando Limongelli era già scomparso, il Padiglione veniva ricordato come un esempio di architettura moderna proprio per la semplicità dei volumi, il nitore delle superfici, il rigoroso senso delle proporzioni e l'assenza di decorazioni. E queste caratteristiche attinenti alle realizzazioni contemporanee erano identiche nella grande architettura romana:

Architettura modernissima, ma dalle linee possenti: masse nude e quadrate, equilibrate e fuse in un ritmo semplice e nudo. L'estetica della costruzione consiste tutta nella nitidezza del profilo, nel severo giuoco delle proporzioni. Nulla disturba l'equilibrio del monumento, il quale si esprime essenzialmente con l'autorità dei suoi volumi: le superfici hanno una sagoma ridotta al puro schema geometrico. L'architetto ha voluto imporsi un'austerità ad oltranza: da ciò l'assenza assoluta degli ornati.¹³

Nel 1928 Limongelli viene nominato dal podestà Giuseppe Bruni «Consulente per l'architettura del Municipio di Tripoli» e della colonia, membro della Commissione Edile Cittadina e Sovrintendente al piano regolatore della città. Nei fatti egli diveniva il successore di Brasini a Tripoli, diventando l'architetto di fiducia del governatore Emilio De Bono e in seguito di Pietro Badoglio. Nello stesso anno, partecipa al concorso per il Palazzo delle Poste e dei Telegrafi di Napoli, classificandosi fra i cinque selezionati ammessi alla seconda fase della competizione.

Il periodo 1928-1932 sarà molto intenso per l'architetto sia nella madrepatria che nella colonia: gli vengono affidati incarichi per la sistemazione di alcune zone centrali di Tripoli, come l'area dei giardini, compresa tra il Circolo Militare e il Grand Hôtel (1928 ca), che fu realizzata; progetto inoltre l'ingresso al Suk-el-Muscir (1928 ca) e fece una proposta per il Piazzale dei Bastioni (1928 ca). Nel 1929, in una pausa dell'attività a Tripoli, partecipa con il gruppo «La Burbera», guidato da Giovannoni, alla redazione del nuovo piano regolatore di Roma, in gara con il G.U.R. (Gruppo Urbanisti Romani) di Piacentini, che nel 1929 venne presentato al Congresso dei piani regolatori.

Nel 1930 Limongelli progetta a Tripoli la sede del Banco di Sicilia e un nuovo albergo nelle vicinanze del sito archeologico di Cirene,¹⁴ la sua opera coloniale più celebrata, che però venne costruita nel 1932, dopo la sua morte. L'edificio sorgeva sul ciglio del secondo gradino del Gebel, in una posizione panoramica che spaziava sull'altopiano sottostante e su una parte della necropoli di

Cirene, arrivando fino al mare. Era sviluppato su due livelli e aveva una dotazione di 34 camere per piano, con impianti per l'epoca modernissimi. Nella configurazione generale era simile al Padiglione di Tripoli: era costituito infatti da un corpo centrale avanzato rispetto al filo della facciata, dal quale si dipartivano due ali. La facciata principale aveva l'esposizione a nord per godere della brezza dei venti marini durante la stagione estiva; su di essa si stagliava un loggiato, comprendente i due piani, sorretto da pilastri a sezione quadrata, che ricordava un ordine gigante. La struttura che doveva proteggere dal sole le aperture dei prospetti, donava all'edificio, attraverso il contrasto tra luci e ombre, un forte senso plastico. Tutte le superfici dell'albergo erano intonacate e dipinte di bianco.

Nel corpo centrale, a cui si accedeva da un'ampia scalinata, vi era l'ingresso sormontato da una torre con una copertura piramidale rivestita da piastrelle di ceramica verdi. I locali principali del piano terreno erano la hall a doppio volume coperta da una cupola, sorretta da quattro arconi e forata alla base da piccole finestre ad arco, e un grande sala da pranzo; entrambi gli ambienti erano rivestiti con marmi pregiati. Nell'albergo era esaltato quel senso di monumentalità tipico della poetica di Limongelli con numerosi rimandi sia alla spazialità dell'architettura romana sia ad alcuni motivi decorativi, ricorrenti in altre opere, come i festoni stilizzati visibili sui parapetti e sulle facce della torre centrale. Nonostante tali riferimenti, l'albergo presentava una volumetria elementare e una purezza di superfici che lo facevano rientrare tra le più riuscite realizzazioni del Razionalismo nelle colonie.

Sempre a Tripoli nel 1931 Limongelli progetta il Padiglione dell'Ufficio Opere Pubbliche della Tripolitania per la V Fiera Campionaria e studia la sistemazione di Piazza Italia con all'interno la nuova sede del Banco di Roma¹⁵, il cui progetto ebbe l'approvazione nel giugno dello stesso anno. L'edificio era a tre piani e si sviluppava su due lati della piazza con l'angolo smussato. Al piano terreno vi era un portico sorretto da robusti pilastri rivestiti di pietra fino all'imposta degli archi a tutto sesto; il resto delle facciate era a intonaco dipinto di bianco, eccetto l'angolo, dove vi era l'ingresso alla banca, che aveva un paramento lapideo per tutta l'altezza. Al primo piano erano aperte delle grandi finestre, mentre sui prospetti dell'ultimo livello si estendevano dei loggiati continui sostenuti da pilastri dipinti di scuro. Tra i motivi decorativi usati vi erano ancora i festoni dell'Albergo Cirene, ma nel corpo sopraelevato dell'angolo, concluso da un basamento rastremato con la Lupa Capitolina, e sulle pensiline dei loggiati comparivano, come citazione della tradizione costruttiva libica, i merli triangolari delle case di Ghadames. La nuova sede fu realizzata negli anni 1932-1934 da Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, che ne interpretarono la versione originaria.¹⁶ Tra le tante sistemazioni urbane di Tripoli, studiate in quegli anni da Limongelli, venne eseguita soltanto quella di Piazza Castello. Qui lo sterrato digradante verso il mare fu portato in piano, superando il dislivello con una scalinata che permetteva l'accesso alla spiaggia; gli imbocchi del Corso Vittorio Emanuele III e del Lungomare Volpi furono segnati con alberi, mentre, sul lato opposto, il bastione di San Giorgio venne collegato all'antica cerchia delle mura attraverso due archi. Gli altri lavori, come quelli di Piazza Italia, rimasero invece incompiuti.

In questo intervallo temporale, oltre ai lavori libici, l'architetto curava a Roma due importanti allestimenti: nel 1930 la I Mostra Internazionale d'Arte Sacra e nel 1931 la I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale,¹⁷ inaugurata in novembre nel Palazzo delle Esposizioni, dove fu organizzata una mostra di suoi progetti e disegni.

Nel febbraio del 1932 Limongelli morì improvvisamente sul Lungomare di Tripoli in seguito a un attacco cardiaco, lasciando interrotte le opere libiche e una promettente ricerca sull'architettura coloniale moderna. A giugno dell'anno successivo il Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti dedicava all'architetto romano una grande mostra retrospettiva¹⁸ allestita presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, dove sono esposti suoi progetti, tra cui quello della nuova città di Sidi Gaber in Egitto, dipinti e disegni con ricostruzioni di fantasia di architetture della Roma imperiale, di Leptis Magna e dell'Egitto dei Faraoni.

Il percorso di Limongelli ha avuto uno sviluppo logico e lineare. La sua prima opera, ancora sotto il segno della classicità romana, non riusciva a istituire un dialogo con i luoghi. Nello spazio di

pochi anni però il suo linguaggio, pur fondato sull'eredità classica, si è andato progressivamente raffinando sull'esempio delle architetture mediterranee e locali. Le ultime opere coloniali presentavano caratteristiche ben definite: uso di volumi puri e di superfici bianche, prevalenza delle linee orizzontali, decorazioni sobrie, e una grande attenzione rivolta alle condizioni climatiche e ambientali¹⁹ del contesto libico.

Anche la critica del tempo aveva bene inquadrato la collocazione di Limongelli. Nel 1927 Carlo Cecchelli sulle pagine di «Architettura e Arti Decorative», tracciava un profilo dell'attività del giovane architetto, nel quale era messa in luce l'ispirazione all'architettura romana:

Un giorno, non so quel critico si rivolse all'artista che presento e lo invitò a casa sua per fargli vedere certe novità di libri d'architettura straniera. Limongelli rispose: - Grazie, preferisco andare al Colosseo.

La risposta è l'uomo. Giacché Limongelli ha preferito sempre di vedere coi propri occhi gli esemplari della nostra grande architettura e non di studiarli attraverso alle pagine straniere, dove le applicazioni continue che se ne fanno costituiscono per noi, senza che ce ne accorgiamo, altrettanti cavalli di ritorno.²⁰

Nell'approccio di Limongelli l'autore vedeva una strada alternativa per arrivare all'architettura moderna, da percorrere attraverso lo studio diretto della grande architettura nazionale e non guardando alle opere realizzate in Europa. Il nuovo poteva scaturire dall'analisi appassionata dell'antico; ma tale operazione diventava rischiosa quando veniva praticata da figure mediocri perché causava inevitabilmente una passiva imitazione stilistica con una produzione di opere prive di un autentico valore; se invece il lavoro di interpretazione era condotto da personalità creative, era possibile raggiungere risultati di rilievo:

[...] per arrivare al nuovo bisogna che l'antico, esaminato con sottigliezza di analisi e con passione, ci scuopra le leggi dell'armonia e della convenienza.

Quest'analisi dell'antico non è certamente da tutti. Gli spiriti deboli cadono nel limbo delle imitazioni, cioè nella oziosa produzione stilistica. Gli acuti, vale a dire quelli che hanno impulsi creativi, interpretano ed elaborano in maniera tutta originale.²¹

Insomma Limongelli era visto come il rappresentante di una «Tendenza ad affrancarsi dalle pagine delle varie *Bauformen* e a rivedere la sostanza tradizionale dell'architettura nostra».²² Negli articoli usciti in occasione della sua scomparsa erano evidenziate tutte le difficoltà connesse a questo originale percorso di avvicinamento all'architettura moderna. In uno scritto del febbraio 1932, apparso su «Architettura», dove in primo luogo si apprezzava la sua abilità di disegnatore, era ben descritta la tormentata ricerca di Limongelli, che era iniziata dalle visioni di Sant'Elia e, passando attraverso il «neocinquecento» e il «barocchetto», fenomeni effimeri in seguito rifiutati, aveva aderito a un'idea nobile e austera di romanità, dalla quale andava pazientemente distillando le sue forme architettoniche:

Limongelli artista era ancora in formazione: solo ora forse stava per trovare definitivamente la via della sua maturità.

Aveva natura di plastico vigoroso e fantastico: era in lui viva l'esigenza dell'architettura come forma, come superamento della materia, esigenza che si esplicava talvolta nel desiderio di uscire dal concreto e di creare, da quel formidabile disegnatore e prospettico che egli era, scenografie di una forza e di un calore non comuni.

Ma circa il modo di far sboccare la sua ricchezza di vita in un organismo moderno egli era, come tutti oggi del resto, incerto e tormentato, benché conchiudesse la sua inquietudine in una linea di sviluppo produttivo conseguente e continua. Chi lo conosce dagli anni dell'anteguerra, ricorda d'aver veduto nel suo studio disegni di costruzioni industriali, progetti di edilizia di taglio modernissimo, a cui non era estraneo l'influsso di Sant'Elia.

Egli ritenne insufficiente quei mezzi ad esprimere le idee monumentali care al suo temperamento; e ritornò con passione all'antico. Un segno della Sua vigoria è dato però dal rifiuto di continuare a svolgere le forme del neocinquecento e del neobarocco allora di moda e dal suo tentativo di rielaborare con senso tutto personale le forme della più augusta e severa romanità.²³

Nel lavoro di Limongelli, a partire dal concorso per il Monumento al Fante sul San Michele del 1921, era costantemente presente il «tema della rinnovata romanità», che affiorava nelle varie occasioni progettuali e nelle rare realizzazioni. Ma il punto di svolta fu la conoscenza diretta dei

luoghi della Libia in seguito al suo incarico di Sovrintendente al piano regolatore di Tripoli; questa esperienza determinò in lui un cambiamento che lo allontanò dai modelli romani, orientandolo verso un'architettura coloniale che tenesse conto delle peculiarità del contesto:

Il contatto con l'ambiente della Libia, che egli visitò sovente negli ultimi tempi in qualità di sovrintendente al Piano Regolatore di Tripoli, valse forse a determinare la sua recente conversione ad un'architettura la quale, pur conservando dalla tradizione italica lo schema classico e la volontà di ricchezza plastica e di padronanza della tecnica, pure fosse indipendente dai modelli, aderendo invece a più dirette sensibilità formali.²⁴

Espressione di questo nuovo corso, interrotto dalla morte prematura, erano da considerarsi l'allestimento della I Mostra Internazionale di Arte Coloniale a Roma e l'Albergo Cirene. L'anno successivo, la stessa rivista ospitava un importante scritto di C.E. Oppo. Come in altri articoli, all'inizio del testo era sottolineata la straordinaria abilità di disegnatore posseduta da Limongelli, insieme a un'attività infaticabile, durante la quale egli aveva elaborato un grande numero di progetti, che avevano trovato però scarsi sbocchi costruttivi:

Nella breve storia della sua vita non ebbe campo di veder sorgere e svilupparsi nella materia il suo mondo interiore. Nel parlare di lui noi siamo costretti all'esame soprattutto di progetti, di disegni, di abbozzi, di fantasie decorative, di scenografie. Di grande quantità, questi lavori dovuti alla sua nativa esuberanza, dimostrano chiaramente l'amore profondo che egli aveva per l'arte. Pur di disegnare e di fantasticare, egli passava sopra l'amarezza che gli veniva dal non aver l'occasione di tradurre in pietra o cemento i monumenti colossali che fin da fanciullo in Egitto aveva sognato, e che più tardi a Roma aveva trasferito in una possibile aderenza alla realtà di una rinascita.²⁵

L'autore ricostruiva quindi le tappe principali della carriera professionale di Limongelli segnate soprattutto dall'esperienza dei concorsi, nella quale si era formato progressivamente il nucleo centrale della sua poetica: quel «romanesimo», la cui grandiosità era così bene espressa dai suoi disegni di fantasia eseguiti a carboncino. Ma queste ricostruzioni visionarie, nelle quali Oppo riconosceva la stessa potenza evocativa di Piranesi, non erano per Limongelli opere autonome, ma strumenti per indagare i segreti dell'architettura antica:

Le «ricostruzioni» limongelliane non sono vere e proprie ricostruzioni sulle basi scientifiche dei rilievi architettonici e delle conoscenze archeologiche e storiche. Sono ricostruzioni «sognate», «fantasticate». Quindi, partecipando dell'atto creativo, mettono in rilievo più che le qualità di accademica sapienza, quelle proprie alla trovata architettonica. Tanto vero, che le «fantasie» di Limongelli potrebbero, volendo, divenire «realtà», ossia si potrebbero costruire. Ma, allora si vedrebbe dove sta la differenza fra le proporzioni disegnate e quelle plastiche sorgenti dal suolo per essere avvolte dall'aria, dove la prospettiva non è obbligata da «punto di vista» del disegnatore e il chiaroscuro gira con il girare del sole. Prospettico prestigioso, illuminatore abilissimo, egli sapeva far sembrare grandissimo e balzante dal vuoto anche il più piccolo insieme di pareti; e dall'alto qualunque panorama urbano diventava nei suoi disegni di proporzioni «americane». [...]

La sapienza disegnativa ed evocativa del Limongelli, non più posseduta da altri dopo Piranesi, ci riempie di ammirazione. E non, si badi, nel senso negativo che altri vorrebbe. Perché negli studi sull'architettura romana ed egiziana, di cui sono in questa esposizione saggi commoventi per purezza e disinteresse, egli ha dimostrato che andava cercando la religione del numero, il segreto dei vuoti e dei pieni, la radice della potenza espressiva, malgrado ciò non fosse fatto in modo rigoroso. Evidentemente egli sperava, nel mescolare gli elementi delle più disparate tradizioni (qualche volta nel confonderle) di ritrovare un bandolo restato vivo ed utile al disopra del tempo.²⁶

Con il suo soggiorno nella colonia libica, si erano verificate per Limongelli occasioni concrete di costruire: in tal modo egli si era adattato alle nuove condizioni e le sue architetture cominciarono a diventare semplici, lineari e «solari» come erano quelle del Mediterraneo. Oppo era perciò convinto che Limongelli avrebbe superato il suo «romanesimo», entrando nell'architettura moderna per vie italiane e non attraverso l'imitazione delle opere straniere:

Così era venuto man mano modificando il suo stato d'animo ch'era controcorrente e perciò, diciamo pure semplicemente, ritardatario. Aveva schiarito il suo stile, adattandosi, pur di costruire, a lavori d'indole più modesta di quelli sognati e progettati. Negli ultimi anni, essendogli capitato di avere in Tripolitania e Cirenaica (dopo i soggetti aulici dell'Arco di Trionfo pel solenne ingresso di S. M. il Re a Tripoli (1928) e il Padiglione della città di Roma alla

Fiera di Tripoli di quello stesso anno) il modo di costruire stabilmente il Banco di Roma (1929) per Tripoli e l'Albergo Cirene per Cirene (1930), n'erano venuti fuori da questi lavori, frutti e sbocchi inaspettati. Quella necessità di essere semplice l'aveva avvicinato a una linearità quasi strutturale, a una visione larga e solare.

Siamo sicuri che Limongelli avrebbe superato quel «romanesimo» architettonico che altri non potrà mai non solo superare, ma avvicinare come Lui; e sarebbe entrato per così straordinarie vie sotto archi di trionfo ancora romani in quell'architettura di domani, attesa ormai con impazienza, senza le scorie e i pesanti ingombri teorici di coloro che sono costretti di tornare a casa propria dopo un viaggio disagiata nel nord e che hanno bisogno di ritrovare il sole in luogo del termosifone per riscaldarsi prima di cominciare l'opera, non imitando né il nostro passato né l'attualità straniera.²⁷

Nella sistemazione critica di Oppo, l'architetto romano era individuato come una figura di transizione nel panorama architettonico italiano: «Ma nella svolta brusca che ha avuto in questi ultimissimi anni l'architettura italiana, Limongelli rappresenta storicamente il sicuro ponte di passaggio fra l'antico e il nuovo».²⁸ In qualche misura, questo giudizio coincideva con un altro formulato poco tempo prima da Roberto Papini, che era stato uno dei primi scopritori del talento di Limongelli; in un articolo uscito sul «Corriere della Sera» nel 1933, in occasione della mostra retrospettiva a Roma, egli così si pronunciava:

Indubbiamente c'era in Limongelli una quadratura mentale da architetto. Quando Alberto Calza Bini gli affidò la costruzione di alcune case popolari a Roma si vide come le piante fossero scrupolosamente pensate e organizzate, come gli aspetti esteriori di quegli edifici fossero legati agli interni. Ma appena il Limongelli poteva, evadeva dalle strettoie della pratica e sognava. Fossero le ricostruzioni della Roma imperiale o fossero le magiche visioni dell'Egitto faraonico con l'imponenza della stereometria assoluta, in queste apparizioni del sogno l'anima di Limongelli veramente cantava. E la fatica di tutta la sua vita fu proprio quella di adeguare la realtà al sogno, di trasportare sulla terra, in concreti blocchi di muratura, la magnificenza, la solennità, la realtà irreali delle visioni godute nei cieli della gloria antica.

In Italia, da secoli, nasce e rifiorisce sempre questa stirpe di visionari eroici dell'architettura. Da Leonardo, dai prospettici del Quattrocento, a Paolo Veronese, ai Bibiena, al Piranesi i sognatori delle architetture che non si potranno mai costruire sono una legione e una tradizione. È l'espressione autentica d'una nostra indole permanente che non si può e non si deve dimenticare specialmente in un'epoca come la nostra in cui la teoria ci dà troppo spesso al tentazione di sostituire il ragionamento alla fantasia, il che equivale a rompere il divino equilibrio italiano fra ragione e fantasia.

Ora proprio il Limongelli, a differenza di certi faciloni manipolatori d'architetture a due dimensioni le quali hanno fatto tanto fracasso quanto danno, non aveva una pura visione scenografica perché immaginava volumi e non quinte. Il senso spaziale del vero architetto egli lo possedeva in pieno. Legato com'era alle sue preferenze di rievocatore, la sua evoluzione verso le forme dell'architettura moderna fu lenta. Era come uno che fosse continuamente invitato a godere di nuovi orizzonti e non sapesse distaccarsi dal panorama che aveva sempre goduto. Evoluzione lenta, ma sicura e convinta, appunto perché compiuta con prudenza e quasi con sospetto.²⁹

Il contributo di Limongelli era quindi stato chiarito molto bene all'epoca. Partito dalla romanità, aveva iniziato un personale e difficile cammino per arrivare all'architettura moderna, purtroppo rimasto interrotto, di cui erano testimonianza le poche opere costruite in Tripolitania e Cirenaica, che vennero guardate dagli architetti della generazione seguente come esemplari architetture coloniali moderne alle quali ispirarsi.

Carlo Enrico Rava

Carlo Enrico Rava è stato uno dei più importanti esponenti dell'architettura coloniale italiana e forse anche il più completo sotto tutti gli aspetti perché, oltre alle opere realizzate in Libia e in Somalia, ha lavorato anche sul fronte teorico con una notevole produzione di scritti, dando un apporto rilevante all'impostazione del problema di un'architettura coloniale moderna. Il suo ruolo all'interno del Razionalismo italiano, a partire dalla fondazione del Gruppo 7, è ancora da chiarire da parte degli storici dell'architettura moderna italiana,³⁰ essendo stata piuttosto atipico il suo cammino nell'avanguardia, e tale da poterlo definire un razionalista «eretico». Partito dalle posizioni «europeiste» e internazionali che caratterizzavano la prima fase del movimento, più tardi se ne distaccò cercando una via italiana all'architettura moderna, le cui «fonti» aveva individuato nell'edilizia spontanea delle coste italiane e nordafricane. In tutta la sua attività aleggiò sempre quello «spirito mediterraneo», la cui rinascita auspicò che si verificasse nell'architettura delle

colonie italiane. Particolarmente indicativa è la descrizione della vicenda personale, inserita nella prefazione alla sua raccolta di scritti *Nove anni di architettura vissuta* del 1935. Riferendosi alla sua evoluzione linguistica e alla contraddittorietà, solo apparente, che alcuni critici gli imputavano, egli puntualizzava che l'introduzione serviva «*non tanto per ribadire, sulle tracce della nota frase di Gide, il "diritto dell'artista a contraddirsi", quanto per difendere almeno quel diritto ad evolvere, quindi a non cristallizzarsi, ma a mutare gradualmente d'opinione, di gusti, di convincimenti, che mi son visto spesso negare*».³¹

Da questa premessa risultava evidente la logica che aveva provocato il cambio di rotta nel suo percorso artistico. Il rigore che caratterizzava le enunciazioni del Razionalismo «intransigente» aveva un senso in quanto serviva a scuotere i torpori accademici e i vani tentativi di rinnovamento dell'architettura italiana; a questo serviva anche i rimandi alle armonie e ai ritmi della Grecia classica. Ma il passo successivo era stato compiuto grazie alla rivelazione dell'esistenza di un carattere italiano dell'architettura, che andava ricercato negli esempi dell'edilizia delle coste italiane e nordafricane, già studiati dagli architetti nordici, anche di formazione razionalista. In questi edifici per secoli si era conservato intatto l'impianto della casa romana, ossia il nucleo originario che era dell'architettura nazionale. Bisognava perciò che la tensione iniziale della nuova architettura verso l'«ellenismo» si tramutasse in una «aspirazione» mediterranea e latina, per evitare il rischio della cancellazione delle differenze insito nei principi del Razionalismo di tendenza internazionale:

*Allora si vedrebbe che, dalle rigide leggi di un razionalismo intransigente (spirito di necessità, produzione di serie, creazione selezionata di pochi «tipi» fondamentali da porsi alla base del nuovo costruire), affermato nei primi articoli con lo scopo di risanare, secondo un ideale di rigore tecnico e, allo stesso tempo, di purezza ellenizzante, la viziata atmosfera, d'accademia da un lato e di vano arbitrio dall'altro, in cui languiva da noi l'architettura; attraverso la grande lezione d'italianità ricavata da un lungo periodo di studio alle fonti essenziali della nostra più spontanea e solare architettura minore (che gli stranieri prima di noi avevano saputo comprendere e valorizzare anche nel razionalismo), ricercandole lungo le coste italiane dalla Liguria alla Sicilia, poi lungo quelle nord-africane, dove lo schema classico della casa romana si è perpetuato con sempre fresca ed attuale vitalità nell'architettura locale, lezione che sostituì all'aspirazione ellenica una più giusta aspirazione mediterranea e latina; fino a più recenti scritti, nei quali, raggiunta una piena libertà di spirito e di mezzi d'espressione, al falso romanticismo di certe nordiche utopie basate sopra una civiltà esclusivamente meccanica e standardizzata, si oppone il concetto generatore e costruttore di un'epoca altamente avventurosa e romantica qual è la nostra, non v'è alcuna antitesi, ma invece logico concatenamento per evoluzioni successive.*³²

Alla luce di queste affermazioni, si comprendono le motivazioni delle scelte successive dell'autore. Rava fu tra i fondatori e gli animatori del Gruppo 7 e, almeno all'inizio, ne fu anche l'ideologo, come testimoniano alcuni scritti, da lui elaborati anche se firmati collettivamente. Più tardi si allontanò dagli altri membri e dal movimento razionalista nazionale per divergenze di opinioni e per le polemiche insorte durante l'organizzazione della mostra del M.I.A.R. a Roma: egli infatti non parteciperà alla Seconda Esposizione Italiana di Architettura Razionale tenutasi nel 1931 presso la Galleria di Roma di Bardi. Da quel momento in poi, Rava adotterà una linea di ricerca del tutto autonoma. Tra le tante cause di questa rottura, la principale è da rintracciare nei disaccordi nati tra i razionalisti italiani, in merito alle posizioni da prendere rispetto al movimento europeo. In uno scritto del 1931, uscito su «Domus», l'autore individuava nel Razionalismo due tendenze opposte: la prima, dalla spiccata apertura europea e internazionale, si mostrava assoluta e «intransigente» e imponeva ai propri adepti la rinuncia all'individualismo; la seconda invece, orientata a conservare nella nuova architettura i caratteri distintivi di ogni singola nazione, difendeva il diritto dei suoi sostenitori all'espressione personale:

Quella universale tendenza dell'architettura europea, che è nota col termine (non forse completamente esatto, ma pratico come tutte le etichette, e usato ormai correntemente) di «Razionalismo», si trova da qualche tempo di fronte ad un bivio di importanza e interesse singolari.

Essa si è divisa infatti in due correnti principali e divergenti: da un lato, i razionalisti che chiameremmo «puri», intransigenti e dogmatici, abolitori assoluti dell'individualismo; dall'altro, diremo così gli «indipendenti», che reclamano il diritto di conservare una propria personalità pure attraverso al razionalismo unificatore delle forme strutturali, e cercano di affermare, pur sulla base costante di esso razionalismo, dei distintivi caratteri nazionali, di

coltura e di razza; ora, queste due correnti, nate pochi anni or sono da un'origine comune, vanno divergendo sempre di più.³³

La scissione tra le due “anime” del Razionalismo appariva ineluttabile e, dopo un'analisi attenta della situazione, egli si domandava come dovessero reagire gli architetti italiani nei confronti dello «scisma che minaccia il razionalismo architettonico d'Europa». Occorreva perciò fare una scelta che, almeno per quanto lo riguardava, era in favore della tendenza che offriva all'architetto la piena libertà espressiva, nella continuità con la tradizione architettonica italiana e nel recupero dello «spirito latino»:

[...] di questo spirito latino che affiora in cotesti nordici come un'ideale aspirazione verso il sud, di questo spirito latino di cui Le Corbusier non riesce a disfarsi, di questo eterno spirito latino che torna ad invadere l'Europa (e non per nulla, lo spirito nordico tende a rifugiarsi in Russia), siamo noi i depositari fatali e secolari: dalle nostre coste libiche a Capri, dalla costa amalfitana alla riviera ligure, tutta un'architettura minore tipicamente latina e nostra, senza età eppure razionalissima, fatta di bianchi, lisci cubi e di grandi terrazze, mediterranea e solare, sembra additarci la via dove ritrovare la nostra più intima essenza d'italiani. La nostra razza, la nostra coltura, la nostra civiltà antica e nuovissima, sono mediterranee: in questo «spirito mediterraneo» dovremo dunque cercare la caratteristica di italianità mancante ancora alla nostra giovane architettura razionale, poiché certo questo spirito ci garantisce la riconquista di un primato.³⁴

Rava sceglieva la seconda strada, ossia quella della “modernità latina” e pur, riconoscendo la validità di alcune conquiste basilari del Razionalismo, già a suo tempo sostenute insieme agli altri compagni del Gruppo 7, si impegnerà nella difesa dell'identità italiana della nuova architettura, nella quale si intravedevano, a suo parere, i segni di una rinascita dello «spirito latino». E allora l'architetto razionalista “eretico” indicava anche i luoghi e le forme che renderanno possibile tale rinnovamento, ovvero le Terre d'Oltremare e l'architettura coloniale moderna.

Partendo dall'avanguardia razionalista, Rava elaborerà una coerente visione dell'architettura coloniale e le sue opere, per la maggior parte eseguite nella colonia libica, ne costituiranno la conseguente dimostrazione; sul suo operato G. Ciucci scrive: «L'unico architetto che, in questa prima fase “assimilativa” della politica coloniale italiana, teorizza una funzione ideologica per l'architettura delle colonie nordafricane è Carlo Enrico Rava. Per Rava, i problemi tecnici divengono questioni razionalmente solubili, mentre è nello spirito mediterraneo che l'architettura trova la sua ragione e la sua forma. Con Rava, cioè, l'apparente aspetto tecnico, cui vengono sempre ricondotte le questioni razziali o economiche, si muta in problema architettonico. L'architettura nella colonia italiana è intesa come altra rispetto all'architettura coloniale: quest'ultima ha in sé una connotazione stilistica priva di un patrimonio culturale, mentre la regione libica è parte integrante del Mediterraneo e patrimonio dell'antica tradizione di Roma, che sopravvive nell'Africa mediterranea attraverso i secoli e le dominazioni successive. Le popolazioni musulmane bianche che la abitano sono assimilate alle popolazioni degli altri paesi che si affacciano sul *mare nostrum*. All'Italia si riconosce la *leadership* sugli altri popoli del Mediterraneo, la cui architettura si rivela appartenente a una stessa matrice ed essere caratterizzata da una stessa intonazione».³⁵

Carlo Enrico Rava nasce a Villa d'Este (Cernobbio), Como, il 30 settembre 1903. Frequenta la Scuola Superiore di Architettura del Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1926. Nello stesso anno è tra i fondatori del Gruppo 7, che irrompe sulla scena architettonica nazionale con quattro articoli pubblicati sulla «Rassegna Italiana», segnando così l'atto di nascita del Razionalismo italiano. Rava è il teorico del gruppo e tra gli scritti almeno due sono di suo pugno: *Architettura e Una nuova epoca arcaica*, rispettivamente usciti nel 1926 e 1927, e ripubblicati dall'autore nella sua raccolta di scritti *Nove anni di architettura vissuta* del 1935.

Subito dopo la laurea, Rava inizia la sua attività professionale a Milano con Sebastiano Larco Silva, nato a Santiago del Cile nel 1901, suo compagno di studi al Politecnico. Quasi tutti i progetti dello studio saranno eseguiti in collaborazione con il socio fino al 1940, quando Larco lascia l'Italia per tornare nel suo paese d'origine. La prima opera di Rava è la Casa Solari a Santa Margherita Ligure (1925-26), che, a parte alcuni dubbi, suscitò l'interesse di Marcello Piacentini;³⁶ nel 1926 partecipa al concorso nazionale per le «Terme Littorie» nel quale ottiene il terzo premio.

Il 1927 è per l'architetto un anno denso di eventi decisivi. Innanzitutto la partecipazione a due prestigiosi eventi: la III Biennale di Monza dove nella saletta riservata al Gruppo 7, viene esposto il progetto per la sede di un giornale, e la mostra «Die Wohnung» a Stoccarda, organizzata dal Werkbund per l'inaugurazione del Weissenhof. Ma a questo anno risale anche la prima opera di Rava legata al tema coloniale. I due giovani architetti vincono il primo premio nel concorso per il Padiglione dell'Istituto Coloniale Fascista alla Fiera di Milano del 1928. La giuria, riunita a Roma e composta da Marcello Piacentini, Enrico Del Debbio e il pittore Cipriano Efisio Oppo, ritenne meritevole della vittoria il progetto per vari motivi: rispondeva alle richieste specifiche del bando di concorso, presentava un impianto planimetrico di estrema semplicità e razionalità e infine i costi di realizzazione previsti risultavano essere assai contenuti. La stampa dell'epoca invece ne faceva risaltare l'allineamento con le tendenze architettoniche europee più avanzate e, caratteristica non ultima, l'«intonazione» agli edifici delle «terre d'Africa»:

Come architettura il Padiglione è ricco di semplicità e di chiarezza; risponde alle tendenze odierne costruttivo-estetiche di carattere internazionale che oggi si impongono e trionfano necessariamente. Tanta è la sua naturale semplicità, che ho inteso, fra gli altri, un architetto della scuola «ruderista» romana che, attaccando violentemente questo padiglione vincitore del concorso, proclamava che a fare un'architettura così non ci voleva alcuna abilità, perché secondo lui architettura è solo la facciata coperta di colonne, archi ed ordini sovrapposti all'ennesima potenza. Eppure il semplice è tanto difficile che i più non riescono a farlo. E come si dimentica presto, anche fra i *rimaneggiatori*, che la più bella, a dire unanime, architettura italiana del passato è stata sempre così semplice e schietta, quasi costruttiva!

Altro pregio del progetto Rava-Larco sono la tonalità e lo spirito intonato alle costruzioni delle terre d'Africa che vivono nelle linee dell'edificio progettato; per alcune sue forme non dobbiamo dimenticare che si tratta di padiglione per una Fiera: edificio-*réclame*.³⁷

Anche Raffaello Giolli restava favorevolmente impressionato dall'opera dei due architetti e, attingendo dalla relazione degli autori, ne precisava la principale intenzione, ossia quella di realizzare un'architettura moderna, dove le funzioni e le forme rispondessero alla sua destinazione specifica, in questo caso un padiglione per esposizioni, evocando nello stesso tempo lo «spirito» dell'architettura locale non però con l'uso di falsi elementi stilistici, ma con la comprensione dei suoi caratteri. L'edificio infatti nella sua semplicità volumetrica aveva molte analogie con le masse cubiche bianche e i tetti a terrazzo delle case arabe, essendo infatti ispirata a una casa di Tripoli vicino all'Arco Quadrifronte:

Il padiglione si propone di ricordare lo spirito dell'architettura coloniale, ma non con i soliti rifacimenti di minareti e cupole in falso «color locale», di fondere questo spirito con la modernità di concetti e di forme che deve avere ogni edificio e soprattutto un edificio destinato ad una città così moderna come è la Fiera campionaria, e di dare all'edificio un suo immediato carattere di padiglione «per esposizione».

L'architettura moderna nelle masse cubiche e scorniciate rammenta appunto i dadi bianchi e i tetti a terrazza delle costruzioni arabe; e facile allora è stato per questa costruzione moderna prender per punto di partenza proprio una casa di Tripoli prossima all'Arco Quadrifronte.

Anche per la cupola, che dà accentuazione monumentale all'edificio e serve ad illuminare la sala dei modelli e delle fotografie, è bastato sostituire, nella intelaiatura poligonale a rilievo che riveste la cupola delle moschee dell'oasi di Tripoli, lastre di cristallo intelaiate in ferro al riempimento in muratura, per giungere alla desiderata conciliazione di un'architettura moderna di gusto coloniale. Altre interessanti riflessioni riguardano i contrafforti a sperone, la porta bassa, le lesene marmoree, ecc. sia per richiamare i caratteri tipici dell'architettura tripolina sia per richiamare anche la soprastruttura di romanità che ha portato tanta inattesa ricchezza in quegli schemi bianchi.³⁸

Il Padiglione, che venne costruito nel 1928, era a pianta rettangolare e sorgeva su un piano rialzato collegato al terreno da due scalinate che immettevano in un atrio aperto, posto nell'angolo sinistro della facciata principale. All'esterno si presentava come una composizione di candidi volumi, forati da grandi aperture vetrate; le facciate, lisce e intonacate di bianco, avevano quale unica connotazione plastica quattro contrafforti sulle due pareti della sala dei modelli e delle fotografie: un motivo dell'architettura tradizionale nordafricana, che ricorrerà anche in altre opere di Rava. Nonostante fosse a un solo piano e sorgesse su uno zoccolo continuo, l'edificio aveva un notevole slancio verticale conferitogli dalla cupola vetrata, dal volume del primo piano e dagli esili

montanti della loggia. Su queste nude superfici risaltavano soltanto le lesene di marmo, che inquadravano l'atrio aperto, e la statua dorata dell'imperatore romano Settimio Severo racchiusa in una nicchia.

Dall'atrio si accedeva a una saletta di ingresso e quindi ai tre grandi spazi espositivi collegati tra di loro: la sala dei manufatti, la sala dei modelli e delle fotografie e la sala dei prodotti agricoli. Tutti gli interni del Padiglione erano contraddistinti da raffinati accostamenti cromatici e da pregevoli dettagli, che testimoniavano la padronanza dei due autori nell'uso dei materiali. Sull'atrio, dalle pareti a intonaco color avorio e dal soffitto bianco, si aprivano due grandi porte in cristallo e legno color mogano, sulle quali erano collocate cassette luminose in vetro smerigliato incorniciate con lo stesso legno e scompartite da strisce di metallo nichelato; da una di esse si accedeva direttamente nella sala manufatti e dall'altra nell'ingresso. Quest'ultimo ambiente aveva le pareti in stucco giallo, il soffitto arancione e il pavimento in linoleum nero; su questi colori risaltava la scala a chiocciola in stucco bianco, con le alzate e le pedate dei gradini in linoleum verde e nero, bordate di ottone, e con il corrimano e lo zoccolo in noce lucido; completavano l'arredo altri elementi, quali le porte in cristallo e legno laccato arancione e le lampade della scala in vetro latteo e ottone. Nell'ingresso vi erano due porte che immettevano nelle sale, mentre la scala dell'ingresso, rivelata all'esterno dall'angolo arrotondato, conduceva al primo piano, sviluppato in corrispondenza dell'atrio, dove erano situati gli uffici della segreteria e dell'amministrazione.

La prima sala, destinata all'esposizione e alla vendita dei manufatti, riceveva luce da una grande vetrata a tutta altezza aperta nel fondo e su tre lati era circondata da banchi. Le pareti e il soffitto erano state trattate in stucco avorio, mentre il pavimento era in linoleum scarlatto; una serie di pannelli impreziosiva l'ambiente: realizzati a encausto e incassati nelle pareti, erano protetti da cristalli montati in ottone, e avevano come soggetti architetture africane, rovine e animali esotici.

La sala successiva, a pianta quadrata, era quella dei modelli e delle fotografie. Gli autori, attenendosi alle indicazioni del bando che richiedeva per questo ambiente una maggiore ricchezza architettonica, avevano coperto la sala con una grande cupola a vetri, usando voltine stilizzate a ogiva che rimandavano alle decorazioni di interni dell'architettura araba.

Chiudeva il percorso la sala dei prodotti agricoli, dalle pareti decorate con stucchi bianchi, lacche nere e gialle e cornici nichelate, mentre il pavimento era in linoleum verde grigio. Sul soffitto vi erano dei bassorilievi a stucco con motivi stilizzati di piante esotiche. Sul fondo della sala era installato un punto di ristoro, detto il «bar arabo», oltre la cui vetrata si apriva una grande loggia semicircolare su pilastri.

Il critico Ferdinando Reggiori esaltava la modernità dell'edificio, insieme al «sapore africano», evocato dalle bianche forme cubiche e dagli speroni, esprimendo però qualche riserva su alcuni particolari degli interni e sulla statua di Settimio Severo collocata nella facciata principale:

Due giovanissimi architetti, Larco e Rava, han apprestato un padiglione per l'Istituto Coloniale Fascista, dove la lineare semplicità della moderna costruzione di sapore africano, a cubi e speronature ed absidi candidi, è appena interrotta, ai lati del portale, da certe larghissime lesene scanellate, in buon marmo. L'insieme di questo esterno può dirsi ben riuscito; men chiaro, e, invero di gusto poco raffinato, l'interno e la sistemazione della meschina ed inutile scaletta. Irriverente addirittura la figurazione del magno Settimio Severo che, da una nicchia della fronte maggiore, vorrebbe consacrare, in materia vile e in posa poco imperiale, il suo gran sogno libico.³⁹

Anche Marcello Piacentini lodava il Padiglione, rilevandone l'essenzialità della sua configurazione, la sapiente disposizione delle aperture nelle superfici bianche e lisce delle facciate, la cupola a vetri quale elemento caratterizzante della sala dei modelli e delle fotografie, e infine il suo carattere coloniale, ottenuto senza ricorrere a motivi arabi o turchi:

I due giovani architetti milanesi vinsero l'anno scorso il concorso nazionale per il Padiglione delle Colonie per la Fiera-Esposizione di Milano del 1928. Il piccolo edificio è terminato, e si è inaugurato in questi giorni.

È sodo, nitido, schematico. Belle luci ritagliate nella materia bianca, liscia e nuda.

È coloniale, senza essere né arabo né turco. La cupola della sala centrale è genialmente trovata, acutamente caratteristica.⁴⁰

Dopo questa prima prova, Rava, sempre in collaborazione con Larco, elabora nei primi mesi del 1928 il progetto di un albergo a Homs, un piccolo centro della Tripolitania, vicino agli Scavi di Leptis Magna che verrà presentato, insieme a una proposta di case di tipo economico, nella Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale, tenutasi a Roma nella primavera del 1928. Nello stesso anno Larco e Rava partecipano a Milano al «Concorso Nazionale per l'ammobiliamento e l'arredamento economico della casa popolare»,⁴¹ promosso dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dall'Ente Nazionale Piccole Industrie, dove vincono il 2° premio ex aequo per una «camera da letto matrimoniale» e il 4° premio ex-aequo per una «cucina», che furono esposte nella mostra del 1929.

Nel giugno del 1928, Rava viene nominato, con Alberto Sartoris, delegato dell'Italia nel C.I.R.P.A.C. (Commissione Internazionale per la Risoluzione del Problema Architettonico Contemporaneo) e in questa veste partecipa alla riunione di fondazione dei C.I.A.M. (Congressi Internazionali di Architettura Moderna) nel castello di La Sarraz in Svizzera. Un anno dopo, nell'aprile 1929, Rava si dimette dal Gruppo 7, tentando di fondare il G.N.A.R.I. (Gruppo Nazionale Architetti Razionalisti Italiani), una nuova formazione che doveva raccogliere architetti razionalisti; in ottobre la sua elezione al C.I.R.P.A.C. viene fortemente contrastata dagli altri esponenti razionalisti: Bottoni, Figini, Libera, Pollini, Ridolfi, Terragni. E a questo punto si consuma il suo distacco definitivo dagli altri esponenti razionalisti.

In questo periodo l'attività di Rava si sposta nella Tripolitania, anche per un motivo contingente: il padre Maurizio dal 1927 era stato nominato Segretario Generale della colonia e quindi poteva agevolare il figlio nell'assegnazione di eventuali incarichi professionali.

L'esordio ufficiale di Rava come architetto coloniale avviene con la costruzione dell'Albergo «Agli Scavi di Leptis Magna» (1928-29) di Homs. L'edificio,⁴² dalla rigorosa impostazione razionalista venne annoverato dalla pubblicistica dell'epoca tra le migliori realizzazioni dell'architettura moderna italiana e pubblicato qualche anno dopo da Alberto Sartoris nel suo volume *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Sul numero di agosto 1931 di «Rassegna di Architettura» era identificata la derivazione latina albergo, visibile nella purezza delle sue linee e nelle armoniose proporzioni, mentre la sua spiccata orizzontalità e l'uso dei tetti a terrazzo rinviava sia all'architettura indigena sia ai caratteri costruttivi tipici dell'architettura internazionale:

La castigata semplicità delle linee e la giusta armonia dei rapporti le imprimono un carattere di classicheggiante, sorridente bellezza che, accanto ai ruderi dell'antica Leptis, appare come una testimonianza della indissoluta continuità dello spirito latino.

Il prevalere di linee orizzontali e le vaste coperture a terrazza richiamano a un tempo gli aspetti particolari dell'architettura indigena e gli elementi preferiti dalla più recente architettura internazionale, opportunamente fusi ed equilibrati in un complesso semplice ed elegante.⁴³

Dalle pagine di «Domus» dello stesso mese venivano esposte identiche valutazioni in merito al linguaggio e al carattere coloniale, con l'aggiunta di un'ulteriore considerazione secondo la quale la posizione dell'edificio, situato di fronte al mare, le terrazze, le verande e le logge erano altrettante scoperte allusioni a un piroscifo, il *paquebot* caro a Le Corbusier, che era diventato l'emblema del Razionalismo:

Il carattere architettonico di questo edificio che, nella tendenza razionalista, è uno dei più importanti costruiti fin'ora, ha ricevuto, pur nella sua generale intonazione tipicamente coloniale, una particolare accentuazione dovuta alla sua posizione di fronte al mare, per la quale si è voluto, con un complesso di verande, terrazze e loggie, conferirgli un carattere sensibilmente marinaro, in una linea che, pur senza ripeterli, rammentasse nel loro spirito alcuni dei caratteri di un piroscifo.⁴⁴

L'albergo venne costruito tra il mare e l'oasi con una funzione particolare; doveva infatti ospitare sia un grande numero di turisti che, in visita ai vicini scavi di Leptis Magna, si fermavano solo una giornata sia un numero più limitato di avventori che pernottavano oppure si fermavano per alcuni giorni. La struttura fu quindi studiata e attrezzata per questi flussi diversi.

La pianta dell'albergo era di forma rettangolare e si sviluppava intorno a un vasto cortile centrale, un motivo chiaramente ripreso dall'architettura tradizionale libica, coperto da un lucernario, ma che nel progetto originario era aperto.⁴⁵ L'ingresso, che si trovava sul fronte verso l'oasi, era ricavato in uno spigolo del parallelepipedo ed era accessibile attraverso una scalinata disposta ad angolo. Il piano principale si elevava su un seminterrato che conteneva tutti gli impianti e le attrezzature di servizio dell'albergo, insieme agli alloggi del personale. Nel livello rialzato, oltre alle reception e agli uffici, vi erano delle sale per il soggiorno e il pranzo per circa 50-60 persone, tre camere e un numero notevole di bagni indipendenti, disimpegnati da una galleria vetrata, riservati ai turisti di passaggio. Sul fronte verso il mare, in diretta comunicazione con la sala da pranzo e un altro ambiente di soggiorno, si apriva un grande portico, sorretto da pilastri quadrati, che continuava parzialmente lungo due lati dell'edificio; esso costituiva un vasto spazio all'aperto necessario nel clima della Tripolitania. Nel primo piano vi erano invece 11 camere, che potevano aumentare fino a 20, nel caso fosse stata costruita, sullo stesso livello, anche l'ala sinistra; destinate ai turisti di passaggio o a clienti che sostavano a lungo, esse erano dotate di molti bagni e si potevano combinare in piccoli appartamenti, che si andavano ad aggiungere ai due esistenti collocati agli angoli dell'edificio. La maggior parte delle camere si affacciava sulla grande terrazza sviluppata sopra il portico dalla quale si godeva la vista sul mare.

L'edificio era intonacato e completamente tinteggiato di bianco: un colore che faceva risaltare i suoi volumi contro lo sfondo verde delle palme dell'oasi e quello azzurro del golfo di Homs. Sulla bianchezza delle facciate spiccavano invece il bruno, con il quale erano laccati tutti i serramenti, compresi quelli del finestrone della scala, e l'arancione brillante della ringhiera di ferro della veranda e delle grandi scritte. Anche i tendaggi usati contribuivano al gioco di contrasti cromatici; essi infatti erano a strisce di due colori: bianco e arancione quelli verso il mare e arancione e blu gli altri verso l'oasi.

Quasi tutte le riviste italiane più importanti concessero ampio spazio all'albergo di Homs, ma forse il saggio critico più importante restava quello di Plinio Marconi comparso sulle pagine di «Architettura e Arti Decorative». L'autore inseriva l'albergo tra le opere più rappresentative dell'architettura moderna italiana, notando come in esso fossero stati pienamente rispettati i principi del Razionalismo, con un particolare riguardo verso tutte le esigenze di natura funzionale e costruttiva. Apprezzava inoltre il carattere unitario dell'edificio, il trattamento delle masse che determinava notevoli effetti plastici, la disposizione armonica delle aperture e infine l'assenza di connotazioni decorative:

È interessante prendere visione dell'opera realizzata [...] che è certamente una delle più nette affermazioni dell'architettura italiana d'avanguardia. In essa vediamo infatti svolti alcuni postulati dell'estetica cosiddetta razionalista e, aggiungasi, tra i più sani ed accettabili, specialmente in costruzioni del genere. Anzitutto quello fondamentale della pura costruttività e funzionalità architettoniche, cioè della rispondenza totalitaria ed esclusiva della espressione esterna all'organismo interno, quale esso è stato sentito e pensato nella sua duplice e contemporanea rappresentazione tecnico-artistica ed estetica. [...]

Nel caso specifico dell'albergo di Homs, l'applicazione della tesi razionalista (usiamo qui questo termine a puro titolo indicativo, per significare con esso il complesso delle tendenze architettoniche più avanzate) ha portato ad un complesso in cui l'unitarietà integrale è evidente e felicemente realizzata: mentre detto complesso è rigorosamente utilitario, possiede doti di buona composizione di masse ed armonica dislocazione dei vuoti, i quali pur essendo di forme e proporzioni quanto mai varie, tuttavia sono disposti con equilibrato senso del loro peso, così da conferire ad ogni parte della costruzione un omogeneo ed unitario valore plastico. Altri principi dell'estetica razionalista o loro corollari, applicati dagli Autori sono: quello dell'unità, compattezza e continuità della massa, la cui globalità non è menomata da pittoresche fratture o da particolari determinazioni spaziali nelle superfici; quelli della cubicità dei volumi, della perpendicolarità dei piani, della longitudinalità e rettilineità dei profili; quello dell'abbandono di organi struttivi pleonastici (tanto più pleonastici dato il clima del luogo e il materiale usato) o di elementi pseudo-costruttivi, come cornici, cornicioni, architravi, stipiti, ecc.⁴⁶

L'autore osservava inoltre che, nella progettazione dell'albergo, Rava e Larco non avevano adottato quegli stilemi di maniera che, a suo parere, formavano quasi una «nuova retorica» dell'architettura moderna internazionale, come elementi non necessari nella composizione

volumetrica, vuoti dal taglio orizzontale e finestre angolari. Anzi, a proposito delle aperture, specificava come i due architetti si fossero ispirati alle finestre di piccole dimensioni e alle porte di forma stretta e allungata delle case libiche. Nella stretta osservanza dei precetti della modernità, l'albergo risultava essere un'architettura completamente integrata con l'ambiente libico, certamente non nelle forme esteriori, che erano pur sempre derivate dalla tecnica e dall'estetica del proprio tempo, ma nella capacità di comprensione e di «ascolto» dello spirito del luogo:

Gli autori invece hanno ragionevolmente conservato ai vuoti le proporzioni loro abituali nelle case della Libia; piccole finestre, poco più alte di un quadrato; porte di taglia allungata, di misura appena sufficiente.

È curioso e sintomatico osservare come dall'obiettiva e benintesa applicazione di idee moderne sia risultata un'architettura completamente ambientata al paese mediterraneo: non tanto in senso assoluto, ch  l'uso di strutture in cemento armato o di qualche grande vetrata conferisce alla fabbrica un'impronta inconfondibile di modernità, ma piuttosto per una certa comunione astratta di spirito: segno evidente che la sanità e la naturalità degli intendimenti portano a risultati tra loro simpatici, sia che essi si partano dall'animo inconscio dell'uomo semplice, sia che invece ad essi attingano uomini moderni, capaci di risalire all'arte ascoltando voci serene e vitali.⁴⁷

Una vivace descrizione dell'Albergo di Homs veniva fornita anche da un visitatore d'eccezione, Carlo Emilio Gadda che, durante la sua *Crociera mediterranea* del 1931, si fermò a Leptis Magna, nel periodo in cui la struttura era stata appena terminata. L'attenzione dello scrittore fu catturata dal lusso degli impianti e dell'arredo, dal grande salone con il lucernario, il cui linguaggio riteneva appartenente al Novecento, e dal portico aperto sul mare, un tipico elemento che qualificava l'albergo come un edificio coloniale:

Al Grande Albergo di Homs c'erano delle poltrone di cuoio, dei gabinetti di maiolica, dei lavabi con robinetteria nichelata, dei tappeti immensi e una fresca fontana, in forma di coppa; questa nel salone centrale, ch'è a lucernario, ed è messo nei modi d'un intelligente novecento. C'erano dei freschi portici attorno, come ne deve avere, di prammatica, ogni struttura coloniale.⁴⁸

Dopo questa realizzazione, che ebbe dalla critica giudizi lusinghieri, nel 1929 Rava e Larco partecipano a un'importante confronto progettuale: il Concorso nazionale per la sistemazione della Piazza della Cattedrale a Tripoli. La gara fu bandita dal Ministero delle Colonie nel settembre 1929; due mesi più tardi la giuria decise di non assegnare il primo premio, ma quattro premi ex-aequo, uno dei quali andò ai due architetti.

Il progetto di Rava prevedeva tre blocchi edilizi disposti intorno alla piazza, sviluppati su tre e quattro livelli, contenenti negozi e magazzini al piano terreno, protetti da portici continui, e appartamenti di vari tagli ai piani superiori, serviti da alcuni corpi scala. Siccome la struttura in cemento armato offriva una grande libertà nell'organizzazione planimetrica, le piante furono studiate con cura, adottando rigorosi criteri distributivi di stampo tipicamente razionalista: i corridoi infatti erano stati aboliti, ottenendo il collegamento tra gli ambienti senza spreco di spazio come, per esempio, si poteva vedere nella cucina, che era posta a diretto contatto con l'ingresso e la sala da pranzo; quest'ultima, negli alloggi di maggiore superficie, era unita al soggiorno, mentre in quelli più piccoli costituiva il nucleo centrale della casa. Gli alloggi erano dotati di diversi impianti igienici, di armadi a muro e di ripostigli.

Un'attenzione speciale era stata riservata alle soluzioni progettuali che tenessero conto delle necessità imposte dal clima della Tripolitania, come l'uso dei terrazzi coperti, alcuni dei quali erano disposti in senso trasversale all'edificio per favorire la ventilazione tra le facciate opposte. Nei prospetti era visibile una sapiente alternanza di pieni e di vuoti, ottenuta con l'articolazione dei volumi e la presenza di portici, loggiati e finestre di varie dimensioni. Ma la composizione, a parte qualche dettaglio irrisolto, non mostrava alcuna rigidità perché le forme razionali risultavano fuse con elementi e motivi decorativi desunti dall'architettura locale e mediterranea:

In funzione delle necessità del clima esigente grande ventilazione e abbondanti zone d'ombra, i progettisti hanno fatto largo uso di terrazze coperte ed alcune di queste sono disposte trasversalmente al corpo di fabbrica, per tutta la profondità, in modo da consentire la formazione di correnti d'aria dall'una all'altra fronte dell'isolato. Interessante si

dimostra la soluzione architettonica degli alzati il cui effetto risulta soprattutto dalla dislocazione dei volumi e dal gioco delle ombre. Esiste ancora qualche crudezza in certi elementi eccessivamente realistici non sufficientemente dominati, lasciati come a loro stessi, ma la razionalità delle forme non è gelida e assoluta, e risulta anche temperata da una fusione non tanto oggettiva quanto sensibilmente astratta con elementi stilistici tripolitani e mediterranei, i quali affiorano nella composizione generica delle masse, nei sobrii motivi decorativi delle zone di riposo e delle zone terminali, come nelle transenne di terrazze, nei balconi nei corpi sopraelevati, ecc.⁴⁹

Cominciava a delinarsi in questo progetto l'“ispirazione mediterranea” che si ritroverà sempre nei lavori futuri di Rava. In un articolo di «Domus» del febbraio 1931, il progetto di Rava per Piazza della Cattedrale assumeva un valore emblematico, perché registrava lo spostamento del Razionalismo italiano verso forme mediterranee. E il fenomeno era reputato di estremo interesse, perché le formule astratte dell'avanguardia erano adattate a precisi contesti coloniali, rivelando la profonda affinità tra le architetture della Tripolitania e quelle delle coste italiane del Sud, permeate dello stesso «spirito latino»:

Questo secondo progetto segnala una prima tappa di quella evoluzione verso forme più «mediterranee» la cui apparizione è estremamente interessante nel razionalismo italiano. Ed è sintomatico ed istruttivo il fatto che sia stata proprio la necessità di piegare le formule generiche del razionalismo ad intonarsi alle caratteristiche del paesaggio coloniale e della natura africana, quella che, (richiamando l'interesse degli autori sulla profonda traccia di spirito latino che rivelano le architetture indigene della Tripolitania e sulla loro evidente parentela con le architetture delle coste mediterranee d'Italia) è stata la prima ad influire su di una evoluzione del loro razionalismo quale appare in questi loro lavori, evoluzione che è parallelamente sviluppata nel suo contenuto teorico dagli articoli che su questo tema il Rava viene pubblicando su questa rivista.⁵⁰

Nel luglio 1930 il Municipio di Tripoli bandì un secondo concorso al quale i due architetti non parteciparono. Nello stesso anno Rava e Larco allestiscono alla IV Triennale di Monza un «appartamento per signora», mentre in Libia realizzano un'altra architettura che era una testimonianza esemplare del distacco dal Razionalismo. Si trattava della chiesa di Suani Ben Adem,⁵¹ un piccolo villaggio agricolo, distante circa 30 chilometri dalla costa di Tripoli, dove la Società Fondiaria Libica aveva una grande concessione di 2.800 ettari con piantagioni di olivi e di altre essenze arboree. Nel centro abitavano oltre un centinaio di coloni e il Governo aveva fatto costruire la scuola, l'ufficio postale, l'ambulatorio e la caserma dei carabinieri; la chiesa veniva a completare le opere pubbliche sorte per iniziativa della società concessionaria.

La chiesa aveva una configurazione molto semplice e nelle sue linee richiamava alla memoria le forme degli edifici primitivi del culto cristiano, anche perché nelle vicinanze si trovavano i resti di un piccolo insediamento agricolo del Basso Impero e furono scoperte alcune tombe di una piccola necropoli risalenti ai secoli X-XI. Nella progettazione del piccolo edificio sacro Rava usò forme primitive e rustiche di una assoluta purezza geometrica, che si adattavano bene all'ambiente naturale del luogo; inoltre sia gli stilemi decorativi sia i colori adottati trovavano riscontri puntuali nell'edilizia tradizionale libica:

Esso testimonia di una modernità veramente intelligente dei caratteri locali e dell'impiego felice di forme genuine del sito (quali gli speroni curvi del portico, i contrafforti conici dell'abside, la volta parabolica che copre la navata), che raggiungono effetti cari alla nostra sensibilità, senza disturbare l'armonia complessiva del paesaggio, la cui conservazione ha, o dovrebbe avere, in Africa un'importanza capitale, come quella del massimo fattore di bellezza.⁵²

La pianta della chiesa rimandava alle basiliche cristiane primitive, delle quali in Tripolitania si erano conservati diversi esempi, ossia un'aula con abside, preceduta da un portico, che era anche un elemento ricorrente dell'architettura indigena. Sulla parete sinistra della navata, vicino all'ingresso, vi era una scala che portava a una loggia, riservata anche ai fedeli, sviluppata sul portico. I motivi architettonici e decorativi derivati dalla tradizione cristiana erano rielaborati e innestati con elementi del tipico repertorio costruttivo autoctono. Le basse arcate del portico, i contrafforti di forma conica e le transenne dell'abside, la serie di piccole arcate nel coronamento della facciata rinviavano ad altrettanti moduli costruttivi e ornamentali sia libici sia importati dal Sudan. Attraverso tale

contaminazione stilistica Rava riproponeva un connubio tra le forme del mondo romano-cristiano e quelle della Tripolitania, che già avevano un legame tra di loro perché queste ultime nascevano in parte dall'evoluzione delle prime, in parte dagli apporti originali della tradizione locale. Da questa complessa operazione culturale poteva nascere nelle colonie un'architettura religiosa moderna:

[...] alcuni elementi, quali le arcate schiacciate del portico, la serie di arcatelle che corona la facciata (di cui sono frequenti esempi a Gadames), il motivo terminale della facciata stessa (contenente la campana), i già citati contrafforti conici dell'abside e le dentellature dei fianchi, sono elementi di origine sudanese acclimatati in Tripolitania, dei quali la semplicità di forme geometriche aggiunta alla qualità di armonizzarsi particolarmente col paesaggio africano, ha consigliato l'adozione. Anche le aperture dell'abside, a mo' di grossolane transenne, sono un tipico elemento libico di probabile origine romano-bizantina, passato al Sudan, dove se ne trovano frequenti esempi, e ritornato poi, attraverso il Sahara, nell'Africa del Nord con queste sue forme rudi e semplici che sono sembrate singolarmente attraenti.

Così la fusione di originari elementi romano-cristiani, con elementi indigeni africani, fusione ispirata dalla stessa evoluzione storica e quindi anche architettonica dell'Africa mediterranea, ha suggerito gli elementi su cui ci si potrebbe basare per creare, una architettura religiosa e coloniale, ma innanzitutto moderna.⁵³

La chiesa sorgeva su una piattaforma in pietra di Azizia ed era intonacata e tinteggiata di bianco. L'esterno aveva una forte connotazione plastica, accentuata dal suggestivo effetto chiaroscurale generato dal contrasto tra il volume elementare, che risaltava nell'accecante luce libica, e dalla profonda ombra del portico. L'interno di quest'ultimo era dipinto in rosa pastello, un colore spesso usato nelle facciate e nei cortili delle abitazioni libiche. Il portone aveva stipiti in pietra d'Azizia, la stessa usata nel pavimento, con i serramenti in legno listato di ottone, mentre le due piccole finestre ai lati erano protette da griglie lignee laccate di verde smeraldo. Anche l'aula era trattata a intonaco dipinto di bianco.

Come si poteva notare, il linguaggio di Rava, dal Razionalismo «intransigente» delle prime opere, influenzate dall'estetica purista e composte con volumi semplici dalle superfici bianche, evolveva, con un approccio più libero e disinvolto, verso un'architettura dei luoghi. Nella sua ricerca egli studierà, con un entusiasmo pari a quello di Pagano nei confronti dell'architettura rurale, gli esempi dell'edilizia spontanea arabo-ottomana della Libia, ritrovandovi spunti di assoluta modernità da riutilizzare nelle nuove realizzazioni

Nel 1931 Rava faceva il punto del Razionalismo europeo in una serie di articoli apparsi su «Domus»: fra di essi vi era anche l'importante saggio teorico, diviso in due parti, intitolato *Di un'architettura coloniale moderna*. Nel frattempo ribadiva la sua dissociazione dal movimento italiano organizzato non partecipando alla II Esposizione Italiana di Architettura Razionale e aderendo, insieme a Larco, al R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani), promosso dal Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti, in seguito alle polemiche scaturite dalla mostra romana. Intanto la sua attività nella colonia libica continua con la progettazione, questa volta senza la collaborazione del socio, di un Arco di Trionfo, costruito in occasione della visita dei Principi di Piemonte a Tripoli nell'aprile 1931; per lo stesso evento, Rava presiedeva la commissione giudicatrice, nominata dal Podestà di Tripoli, del concorso per l'illuminazione e l'addobbo degli edifici privati e dei negozi della città.⁵⁴

L'Arco di Trionfo⁵⁵ era una struttura provvisoria, da smantellare al termine dell'evento, che riproponeva in chiave moderna un tema architettonico monumentale tipico della romanità, tornato in auge nelle celebrazioni ufficiali del Regime fascista, con il quale si era già cimentato Limongelli nel 1928 e che troverà la sua massima espressione nell'Arco commemorativo dei Fileni, progettato nel 1937 da Di Fausto, eretto sulla Litoranea libica che attraversava il deserto della Gran Sirte, presso la baia di Ras Lanuf, al confine fra Tripolitania e Cirenaica.⁵⁶ In questi archi, oltre all'impianto e alle proporzioni monumentali erano usati anche motivi tipici dell'architettura locale. L'Arco progettato da Rava era a un solo fornice e nell'immagine generale esibiva una chiara impronta imperiale romana,⁵⁷ anche se nel disegno dei particolari era riconoscibile l'ispirazione a elementi della tradizione costruttiva libica, come i contrafforti posti alla base, la speciale curvatura del fornice e i merli angolari delle due torrette del coronamento, ripresi dalle case di Ghadames. La struttura era intonacata e dipinta di bianco con rilievi in travertino; l'interno invece era in rosso

ruggine e la volta in verde bronzo e stucchi bianchi. I tre colori dominanti, un'evidente allusione alla bandiera italiana, erano ripetuti nei cippi rossi alternati ai fasci verdi collocati su basi di travertino, che segnavano il viale di accesso all'Arco. In un articolo coevo, apparso sulla rivista «Architettura e Arti Decorative, Plinio Marconi illustrava la difficoltà, per un architetto moderno, di progettare un Arco di trionfo, perché per tale tema era d'obbligo il rimando agli esempi storici monumentali. Ma Rava, nella sua attuale fase, lontana dal «purismo intransigente» degli esordi, aveva risolto la delicata questione con il rifiuto di ricorrere al campionario delle aride citazioni formali e, richiamandosi ai motivi locali, aveva creato un'opera assolutamente originale:

Architettura monumentale doveva essere codesta, che, nessun punto di partenza potendo trovare in elementi materiali positivi, doveva assumere tutto il suo valore plastico da sensibilità astratta e da creatività fantastica. Simili temi monumentali, nell'attuale periodo di crisi formativa dell'architettura mondiale, vediamo essere svolti attingendo gli elementi alle fonti più diverse: od ancora alle architetture tradizionali o naturali più o meno trasformate ed interiorizzate; o all'imitazione simbolica e letteraria di oggetti ed enti estranei all'architettura; od infine più sanamente soltanto ad una emotiva composizione di masse, forme e linee: elementi in ogni caso estranei ad ogni razionalità positiva.

Quando si pensi che l'architetto Rava ha acceduto in questi ultimi tempi, dalla primitiva intransigenza razionalista ad una visione più moderata in cui si fa luogo alla valutazione di codesti elementi formali estranei al dato della materia e quando si ricordi ch'egli si è indotto a valutare singolarmente certi elementi puramente estetici propri delle architetture primitive africane del Mediterraneo, non sembrerà strano che egli, nel suo arco di trionfo, uscendo dal rigore precedente, abbia adottato una maniera nuova, inserendo nella sua opera degli accenti tratti appunto da elementi formali dell'architettura libica naturale: ad esempio gli speroni di base dell'arco quali si rendono necessari nelle costruzioni realizzate in materiale slegato o poco resistente; la inflessione particolare della curvatura del fornice, le forme decorative di coronamento. È indubbio peraltro che una notevole forza di assimilazione ed una felice possibilità di superamento basata su sensibilità indiscutibilmente moderne, gli hanno concesso di fare non già piatta opera di reminiscenza, ma invece, sempre presente il punto di partenza, un'architettura originale, ben composta e attuale nella massa, sottile ed elegante nel dettaglio.⁵⁸

Sempre al 1931 risale il progetto del Palazzo della F.I.A.T.⁵⁹ a Tripoli su corso Vittorio Emanuele III, che però non venne realizzato. L'edificio, a pianta rettangolare, aveva quattro livelli e due distinti ingressi posti sui lati corti. Al piano terreno vi era un portico su pilastri che si sviluppava lungo l'intero perimetro. Dall'ingresso sulla facciata principale si accedeva a un vasto salone per le esposizioni delle automobili, concluso in fondo da un corpo contenente la scala, l'ascensore e l'ingresso di servizio per il personale. Il primo piano era diviso in tre zone funzionali. Nella prima, in corrispondenza del fronte posteriore, vi era l'atrio con le scale, affiancato da un grande ufficio e dai bagni; nella fascia centrale si apriva la sala dei servizi per il pubblico; nella terza zona erano concentrati gli uffici, la direzione e la sala delle riunioni con una loggia sporgente dal filo della facciata, che si ripeteva anche nel livello superiore. Il terzo piano era occupato interamente da servizi; nell'ultimo, sul fronte principale, spiccava un'aerea loggia sorretta da pilastri, mentre il blocco scala della facciata posteriore terminava in una torretta recante la scritta della casa automobilistica torinese.

Nell'edificio erano riproposti alcuni elementi derivati dell'architettura locale, come la loggia sulla facciata principale, le loggette incassate nella fascia mediana della sala dei servizi per il pubblico, al primo piano, e gli infissi aggettanti chiuse da griglie, sull'esempio delle tradizionali *musharabiya*. Tutte le facciate erano intonacate; i colori scelti dall'autore erano il rosso-ruggine per il piano terreno; una tinta chiarissima verde-acqua per i pilastri del primo piano e gli interni delle logge, e infine il bianco per il resto delle superfici. Le ringhiere, i serramenti e le griglie erano in legno laccato di colore verde-azzurro.

Dalla seconda metà del 1931 Rava ebbe l'occasione di operare anche nell'Africa orientale, poiché il 1° luglio il padre venne nominato Governatore e Segretario Generale della Somalia, cariche che conserverà fino al marzo 1935. Il primo incarico ricevuto dall'architetto nella colonia era la Casa del Fascio a Vittorio d'Africa,⁶⁰ un piccolo centro a pochi chilometri da Merca, che all'epoca aveva una certa importanza perché era la sede del Vice Commissariato e del Consorzio di

Colonizzazione di Genale ed aveva alcuni impianti industriali, tra i quali una grande fabbrica per la sgranatura del cotone e lo sgusciamento del ricino e un oleificio.

Per l'edificio Rava ebbe come modello l'unica architettura coloniale europea originale affermatasi in quelle latitudini, ossia il bungalow di derivazione anglosassone. Impostata su un unico piano rialzato, la Casa del Fascio aveva una pianta rettangolare con tutti gli ambienti distribuiti intorno a una sala riunioni; essa era affiancata da due ali che ospitavano il bar, i servizi, la biblioteca e un'altra stanza ed era collegata a una grande sala di lettura, sporgente dall'angolo e a una spaziosa veranda, affacciate entrambe sul fronte posteriore. L'ingresso della facciata principale era protetto da un profondo loggiato sostenuto da due pilastri in legno di sicomoro, intagliati con disegni geometrici alla maniera indigena. La porta aveva invece una riquadratura a stucco, derivata da un antico motivo decorativo centroafricano che Rava aveva interpretato in senso moderno. Le pareti dell'edificio erano riparate da un cornicione dal forte aggetto, ripreso dai tetti sporgenti dei bungalow, mentre la veranda sul retro, che prospettava sui campi da tennis, era un altro caratteristico elemento dell'abitazione tropicale; quest'ultima era una struttura lignea con sottili montanti lignei dipinti di bianco, tra i quali erano inserite balaustre e griglie formate da listelli laccati di color verde-palma, formanti disegni geometrici. Era modellata sulle caratteristiche *musharabiya* con nuovi ritmi e proporzioni. Le pareti dell'edificio erano intonacate e dipinte di bianco, mentre gli infissi e i tralici delle finestre erano dello stesso colore della veranda. Nel 1932 la Casa del Fascio venne presentata a Roma in una mostra di architettura e arredamento a Piazza Venezia; Marcello Piacentini nel commentare la mostra e l'operato dei giovani architetti che vi avevano partecipato, accennava all'evoluzione linguistica di Rava e Larco:

I giovani che hanno esposto in Piazza Venezia non vogliono appartenere a nessuna speciale frazione o fazione della nuova architettura. Sono convinti della necessità del rinnovamento e della modernità e si sono uniti per far conoscere i loro sforzi.

Alcuni sono stati tra i pionieri del razionalismo, Rava e Larco. Oggi più calmi, più profondi, più individuali, più ambientali nelle loro costruzioni coloniali.⁶¹

Nel 1932 Rava compie un lungo viaggio che da Tripoli lo porta a Ghadames, «la perla del Sahara», in un'oasi distante oltre 800 chilometri da Tripoli, e infine all'oasi di Tunin situata al confine con il Sud Algerino.⁶² Molti architetti coloniali furono suggestionati dalla città che nella guida del T.C.I del 1929 veniva così descritta:

L'aspetto della cittadina, a pianta irregolarissima, con le misteriose vie coperte (cioè formate da corridoi tortuosi nel corpo dei fabbricati), gli archi coronati di dentelli, il contrasto violento tra l'abbagliante riflesso dei muri bianchi nel sole e le ombre dense dei sottopassaggi, è singolarissimo, quantunque un piccolo saggio si sia già veduto nell'abitato di Sináuen. Sull'ingresso delle case stanno infisse corna di antilope o di gazzella contro il malocchio e le terrazze delle case, che sono dominio assoluto delle donne, hanno agli spigoli dei merli triangolari, i *serafin*, pure contro la iettatura; essi danno alla città veduta dall'alto un aspetto strano. Le strade sono dominio solo degli uomini e le donne vi compaiono unicamente nella solennità del Natale del Profeta.⁶³

Rava aveva già usato i *serafin*, i merli angolari con funzione apotropaica posti sulle terrazze delle case di Ghadames, nell'Arco di Trionfo di Tripoli e questo motivo sarà presente anche in altre opere di architetti operanti in Libia, come l'Arco dei Fileni di Di Fausto. Sempre nel 1932 Rava curava l'allestimento della sala del Circolo Nautico per la V Triennale di Milano del 1933.

Negli anni 1933-1934 l'architetto realizzava a Mogadiscio altre due importanti opere: l'Arco di Trionfo in onore di Vittorio Emanuele III e l'Albergo "Croce del Sud". Il primo venne eretto in occasione della visita del Re e da lui inaugurato nel novembre 1934; contrariamente alla consuetudine, venne costruito in muratura con un rivestimento in pietra locale che conferiva alla struttura un'austero carattere marziale più accentuato di quello dell'Arco di Trionfo di Tripoli:

L'aspetto di provvisorietà che necessariamente appariva nel precedente lavoro, il quale come composizione era però assai riuscito nel pieno equilibrio tra romanità, ambientamento e modernità, scompare in questa costruzione di Mogadiscio, dove la pietra ha permesso una maggiore maestà romana ed una forte severità militare.⁶⁴

L'arco era composto da due torri cilindriche rastremate a fasce regolari, concluse da un coronamento con aperture scompartite da colonnine; i due elementi erano innestati su parallelepipedi che, alla maniera di giganteschi piedritti, sostenevano una sorta di architrave-ponte sul quale era incisa la scritta dedicatoria. Nelle torri, la pietra locale, simile a un travertino di color ruggine, era disposta in forma regolare nella parte superiore, mentre in quella inferiore aveva una tessitura a "opus incertum". Nella struttura era evocata la tipologia della porta fortificata, inquadrata da due torri laterali, di una città di fondazione romana. Ma tra i modelli locali dai quali Rava trasse ispirazione vi erano anche alcune architetture di Mogadiscio, come il minareto cilindrico della moschea Giama Amaruini, uno degli edifici religiosi più importanti della città, e l'antico faro denominato *Mnara* (torre): «Tale ispirazione si rivela però più come libera e moderna sintesi dello spirito e dei volumi di questi monumenti, piuttosto che nel dettaglio degli elementi che li costituiscono».⁶⁵

L'Albergo "Croce del Sud"⁶⁶ costituì invece per Rava l'occasione di realizzare un'architettura, all'interno di un contesto molto differente da quello libico sia per le caratteristiche climatiche sia per tipi edilizi locali. Qui infatti l'architetto adottava gli elementi ricorrenti nell'architettura equatoriale, ossia la veranda sviluppata parzialmente o lungo l'intero perimetro dell'edificio e il loggiato interno che affacciava sul patio, come era stato già rilevato nella stampa dell'epoca:

Questo albergo è un edificio a tipo nettamente equatoriale, nel quale, dalla stessa accentuazione delle caratteristiche coloniali più sovente ripetute (veranda continua, ricorrente per tutto, o quasi, il perimetro della costruzione, loggia interna svolgentesi tutto intorno al patio, ecc.), l'arch. Rava ha ricavato effetti veramente moderni.⁶⁷

Dal punto di vista funzionale, l'edificio era una struttura mista con destinazione ricettiva e commerciale, per soddisfare diverse esigenze della vita in colonia. La pianta dell'albergo aveva la forma di un rettangolo allungato con tutti gli ambienti organizzati intorno a un vasto cortile: una configurazione resa possibile dalla grande disponibilità di spazio che vi era a Mogadiscio. L'ingresso al piano terreno avveniva attraverso un patio, che veniva usato come luogo di ricevimenti e sala da ballo, dal quale si entrava nel cortile. Su questo grande spazio all'aperto, che aveva accessi anche sulla facciata posteriore e su quella laterale, prospettavano alcuni locali pubblici ed esercizi commerciali, tra i quali un ristorante e un negozio di generi alimentari, che avevano ingressi e vetrine anche sui fronti esterni dell'edificio. Gli ambienti del primo piano, raggiungibile da scale simmetriche a forma di "L" disposte nel cortile, avevano una distribuzione ottimale grazie a una loggia continua che nel clima equatoriale garantiva l'aerazione dell'edificio; qui erano state ricavate trenta stanze da letto, munite di tutte i servizi, alcune delle quali erano raggruppate in piccoli appartamenti. Quasi tutte le stanze si aprivano sulle verande a sbalzo, sviluppate su tutti i prospetti. I cui parapetti e le fasce e gli schermi lignei di protezione davano all'albergo un accentuato senso di orizzontalità. Sul fronte principale questa continuità lineare era spezzata dalla loggia della hall al primo piano. L'edificio era a intonaco dipinto di bianco, sul quale si stagliava il colore verde-palma usato per i serramenti e i tralici delle verande. A proposito delle opere somale di Rava, G. Gresleri scrive: «Il viaggio del Re nelle colonie, nel 1934, offrì poi l'occasione a Carlo Enrico Rava di realizzare alcuni interventi che meritano di essere ricordati tra i contributi più originali dell'architettura coloniale in Somalia. La progettazione dell'arco monumentale a torri binate (chiaramente mediato dalla preesistente torre della Giama) e l'Albergo Croce del Sud godettero subito di vasta fortuna tanto da assurgere, nei manifesti e nella propaganda del Touring, a metafora stessa dell'esotico coloniale. [...] Rava e Larco costruirono anche la modesta casa del Fascio di Vittorio d'Africa, rielaborando razionalisticamente la tipologia a bungalow e innestandovi motivi tratti direttamente dallo studio del vernacolo locale».⁶⁸

Negli anni 1933-34 Rava, ancora con la collaborazione di Larco, realizza per la VIII Fiera Campionaria di Tripoli⁶⁹ il Padiglione dell'Eritrea-Somalia,⁷⁰ un'opera che può essere considerata il punto di arrivo delle ricerche dell'autore sul tema dell'architettura coloniale moderna. Esso infatti rappresentava una riflessione sulla casa a corte di derivazione romana, confluita in seguito nella

casa araba, e insieme una rielaborazione in chiave moderna di alcuni elementi e motivi decorativi presenti sia nella tradizione costruttiva libica sia in quella dell’Africa orientale, quali la veranda, il portale, la *musharabiya*, le maioliche policrome colorate. Lo sforzo di «ambientamento» o, per dirla in termini contemporanei, di comprensione del *genius loci* era evidente. Ma il Padiglione mostrava anche un gusto dei dettagli, una ricercatezza nella scelta materiali e una raffinatezza nel loro accostamento che ne facevano un’architettura di estrema eleganza formale. In un articolo comparso su «Domus» nel giugno 1934 era fatto risaltare il carattere mediterraneo che gli autori avevano voluto assegnare all’edificio:

Presentare e descrivere questa costruzione di Rava e Larco è occasione per alcune considerazioni sull’architettura coloniale. In questo edificio, una cosa che colpirà il lettore sarà la intonazione «mediterranea» che lo pervade, intonazione che, caratteristica sempre della più recente «maniera» dei suoi autori ormai specializzati in materia d’architettura coloniale, ci sembra aver raggiunto qui un eccellente grado d’espressione.

Infatti, pur prescindendo da due inevitabili richiami alle colonie - la Somalia e l’Eritrea -, le cui mostre periodiche e il cui museo etnografico stabile il padiglione è destinato ad ospitare, richiami consistenti nel grande portale di derivazione somala, e nelle «musciarabie» e piastrelle del patio, d’ispirazione eritrea (ma l’uno e l’altro liberamente rielaborati, s’intende, e sintetizzati in semplicissima modernità di linee essenziali l’edificio largamente svolgentesi, tutto arioso e forato d’ampie aperture, intorno al patio centrale, riprende lo schema classico della casa sia latina che africana, della casa del Sud.⁷¹

Faceva eco a questa considerazione uno scritto uscito su «Architettura», dove oltre a constatare questa impronta di mediterraneità, si metteva in evidenza l’«intonazione» africana del Padiglione, che era ritenuta indispensabile sia per il suo corretto inserimento nel contesto sia per la sua particolare funzione. L’edificio, anche se era stato concepito con tutti i criteri della modernità, aveva però conservato nella sua impostazione lo «spirito latino» dell’architettura nazionale come dimostravano la composizione equilibrata dei volumi e la gamma cromatica adoperata:

Questo Padiglione Coloniale, dell’Eritrea-Somalia, realizzato dagli arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco alla Fiera di Tripoli è un bell’esempio di architettura «mediterranea». In esso si ha quel tanto di «africano» necessario all’ambientamento ed alla destinazione dell’edificio. Ma l’equilibrio delle masse e la varietà dei colori e degli elementi sono propri della «nostra architettura». Sentimento latino di preparazione ci fa ammirare questa costruzione assolutamente moderna.⁷²

Il lotto su cui sorgeva l’edificio aveva un lato sul viale della Fiera Campionaria e l’altro sul Piazzale delle Colonie. Per questo motivo le due facciate erano state progettate in modo diverso; il fronte principale era infatti caratterizzato da un grande portale, mentre l’altro, che affacciava sul Piazzale delle Colonie, aveva come elementi distintivi il doppio scalone a vista e il loggiato del primo piano. Al termine dell’esposizione, la struttura doveva diventare un museo etnografico permanente della Somalia e dell’Eritrea ed essere usata per mostre temporanee. Rispetto all’ingresso sul Piazzale delle Colonie, il Padiglione presentava una pianta rigorosamente simmetrica impostata intorno al cortile centrale. Si sviluppava su due piani, di cui quello inferiore era più basso e segnato da uno zoccolo di porfido. Sulla facciata principale prospiciente sul viale spiccava sull’intonaco bianco il portale in pietra d’Azizia, con i battenti di colore verde-azzurro decorati da chiodi di rame e contornati da stipiti in legno di palma. Il portale era riquadrato da una grande cornice a intonaco di colore verde serpentino che comprendeva l’altezza dei due piani. Sulla sommità del portale risaltavano i nomi delle due colonie composti con lettere in rame, lo stesso materiale usato negli emblemi geografici e nelle aste portabandiera; i serramenti e i tralicci lignei erano invece dipinti in verde-azzurro.

La facciata più elaborata era però quella che prospettava sul Piazzale delle Colonie, dove al centro si apriva un ampio portale tripartito, realizzato a intonaco, di colore verde serpentino, sormontato da una grande veranda in aggetto. Al cortile si accedeva da un atrio alle cui estremità erano collocate due scale a vista che, mediante due rampe, conducevano al primo piano; queste ultime erano rivestite in cipollino greco lucidato a specchio con i gradini e i pianerottoli in nero del Belgio e la balaustra in rame conclusa da un corrimano in pero nero. Ma l’elemento più

significativo di tutto il Padiglione era la veranda che occupava in larghezza l'intero lato dell'edificio; essa, attraverso un pianerottolo a ponte sospeso sull'atrio e sulle scale, arrivava fino all'interno, affacciandosi sul cortile, mentre all'esterno sporgeva dal filo della facciata:

[...] ma il fulcro dell'edificio ci sembra sia da ravvisarsi nella grande veranda così tipicamente «mediterranea», la quale, attraversando la larghezza del fianco dal piazzale al patio, sovrasta appunto il duplice scalone: la leggerezza dei suoi bianchi snellissimi pilastri conferisce infatti a tutta la composizione un senso come di elasticità, mentre il bianco traliccio che essi sorreggono, intaglia il profondo cielo africano in lacunari di intensissimo azzurro, proiettando sulle pareti e sul pavimento, infiniti giochi di luce e incroci d'ombre, che costituiscono la più felice fra le soluzioni decorative perché sempre rinnovatesi in una perenne mobilità di riflessi.⁷³

La struttura, composta da sottili pilastri di cemento che sostenevano un reticolo a maglia quadrata, era una reinterpretazione moderna dei loggiati delle case nordafricane e delle verande usate nelle abitazioni dell'Africa orientale. Ma essa era ispirata anche ai pergolati della casa mediterranea, i cui montanti e le cui travi, oltre a creare uno schermo adeguato per la protezione dai raggi solari, determinava piacevoli effetti di luci e di ombre nello spazio esterno.

Rava dedicò molta cura alla progettazione del cortile, che aveva le pareti intonacate e dipinte di bianco, nel cui centro era collocata una fontana in mattoni rossi e marmo bianco, contornata da orci arabi in terracotta e con il pavimento in mattonelle di maiolica policroma. La decorazione era completata da fontane murali con lo stesso rivestimento e protette da tegole rosse dipinte.

Insomma, in questo Padiglione, eliminando tutto quello che era connesso alla sua destinazione espositiva, si ritrovavano le caratteristiche di una moderna casa coloniale, da contrapporre, quale valido esempio, alle pessime architetture che si andavano ancora costruendo nell'Oltremare:

Sarebbe questo [...], con la sua grande pergola, le sue loggie, l'ombroso patio, un tipo esemplare di casa coloniale italiana e moderna; ed amiamo citarlo qui appunto quale esempio, in contrapposizione a tanta architettura moresca o rodota o barocco-liberty, che ancor oggi salvo pochi casi imperversa oltremare, deturpando le nostre belle colonie, e particolarmente la Tripolitania.⁷⁴

Nel 1933 Rava sistema la sala del Circolo Nautico alla V Triennale di Milano, mentre l'anno successivo cura l'allestimento del Padiglione dell'Africa Italiana alla Fiera di Tripoli; sempre nel 1934, insieme a Larco, costruisce una villa a Portofino,⁷⁵ un'ulteriore espressione del superamento di quel «razionalismo purista e intransigente» degli esordi che doveva portare a un'architettura mediterranea segnata dallo «spirito latino».

Dalla metà degli anni Trenta, l'attività di Rava nelle colonie subisce un rallentamento, al quale corrispose un incremento del lavoro nella madrepatria,⁷⁶ dove però le occasioni progettuali si riducevano all'arredamento di interni, all'allestimento di mostre e di padiglioni fieristici e alla partecipazione a concorsi; le architetture realizzate cominciavano invece a diventare assai rare.

Nel 1935 partecipa al Primo Concorso per la Torre di Piazza del Duomo in Milano e progetta un blocco di case d'abitazione a Mogadiscio. Tra il 1936 e il 1937 a Milano cura la sistemazione, gli arredamenti e la decorazione, del bar, della sala da ballo e del ristorante del Circolo «Vecchia Milano»;⁷⁷ ad Assab, in Eritrea, progettò la sede della Società Coloniale Siderurgica. Nel 1936 partecipa con la relazione *Politica edilizia coloniale* al Congresso Nazionale degli Architetti Italiani tenutosi a Napoli, mentre del 1937 il suo scritto *Alcuni punti di urbanistica coloniale*, venne presentato al Primo Congresso Nazionale di Urbanistica a Roma.

Nel biennio 1937-38 si occupò anche di scenografie per il cinema,⁷⁸ collaborando a film quali *Gli ultimi giorni di Pompei*, *L'Argine*, *Jeanne Dorè*, *Inventiamo l'amore*.

Tra il 1938 e il 1939 l'architetto allestisce il Padiglione dell'Africa Italiana alla «Mostra Autarchica del Minerale Italiano» a Roma.⁷⁹ L'esposizione, organizzata dal Partito Nazionale Fascista, fu realizzata in un'area adiacente al Circo Massimo e aveva l'ingresso principale sul piazzale omonimo. Rava, con la collaborazione di F. Petrucci, disegna, all'interno del Padiglione dell'Africa Italiana, il Salone d'Onore e le sale delle Società Minerarie C.O.M.I.N.A. e S.A.P.I.E. Il primo ambiente era contraddistinto da una grande parete a intonaco «Terranova» color ruggine,

sulla quale erano riprodotti antichi graffiti rupestri del Fezzan a linee bianche e nere. Sul soffitto erano visibili immagini di nuvole ottenute da ingrandimenti fotografici. Nell'ambiente spiccavano vetrine in metallo patinato in bronzo verde e cristalli "Securit", dove erano esposte carte geografiche africane d'epoca. Nel biennio 1938-40 la sua unica opera realizzata fu il blocco di Palazzi dell'I.N.A. a Enna.⁸⁰

Nonostante le occasioni di lavoro nelle colonie fossero venuti quasi del tutto a mancare, nel 1939 Rava riceve dalla Società Mineraria S.A.P.I.E. l'incarico di progettare la sede di Addis Abeba.⁸¹ L'edificio, situato in un lotto d'angolo, aveva una pianta a "L" ed era sviluppato su tre livelli. Al piano terreno vi erano gli uffici, mentre negli altri due piani si trovavano gli alloggi degli impiegati, distinti in camere singole con bagni e in piccoli appartamenti, dotati di servizi comuni. L'elemento principale che caratterizzava i prospetti era l'angolo, che aveva un rivestimento lapideo, nel quale vi era l'ingresso, mentre nei piani superiori si aprivano due logge corrispondenti ai locali della mensa comune. Il piano terreno era a intonaco, con un basamento rivestito in pietra; negli altri livelli si sviluppava per l'intera estensione della facciata una veranda in aggetto, separata da setti e con parapetti a traliccio, dove si affacciavano le porte-finestre degli alloggi. Nel 1939, in Italia, Rava, insieme a Guido Frette e Giovanni Pellegrini, partecipa al concorso per il piano regolatore e di ampliamento di Verbania⁸², bandito nell'agosto dello stesso anno, e cura la sezione delle scienze speculative alla mostra su Leonardo da Vinci a Milano.

Nel 1940 a Rava viene affidato il coordinamento e l'allestimento della «Mostra dell'Attrezzatura Coloniale»⁸³ alla VII Triennale di Milano. In questa iniziativa era coadiuvato dagli architetti Malchiodi, Pellegrini, D'Angelo e Piccinato, che disegneranno per l'occasione mobili e oggetti realizzati da alcune ditte e da artigiani. Si trattava di un'operazione culturale di grande portata, attraverso la quale si volevano istituire le basi teoriche, ma anche operative, che avrebbero portato alla creazione di un vero e proprio "design coloniale", direttamente collegato alla questione più vasta dell'architettura dell'Oltremare. La prima finalità della mostra era tracciare un quadro dello stato presente delle aziende nazionali coinvolte nella produzione dell'"attrezzatura" per le colonie, cioè i mobili e gli oggetti di uso comune. La seconda era l'opera di promozione, presso le ditte che non operavano nel settore, di un design innovativo di architetti contemporanei, fondato sulle speciali esigenze delle colonie e con l'uso di materiali moderni. In un articolo uscito su «Domus» nello stesso anno, Rava così riassume il duplice obiettivo:

a) Controllare la produzione esistente, delle industrie, delle ditte e degli artigiani che già lavoravano per l'attrezzatura della vita in colonia, e, ove si riscontrassero iniziative lodevoli, assisterle, correggerle, perfezionarle, fino al raggiungimento del «modello».

b) Promuovere, presso quelle industrie e quelle ditte che ancora non avessero affrontata una produzione in tale campo, ma la cui attrezzatura di lavoro sembrasse adatta agli scopi specificamente esposti, le creazioni, su appositi disegni e progetti (particolarmente di architetti), di nuovi perfettissimi tipi per tutte le categorie elencate, e per eventuali altre che apparissero opportune.⁸⁴

La mostra era destinata ad ospitare cinque categorie di oggetti: i mobili, gli accessori di arredamento, le attrezzature legate al mangiare, le attrezzature per il viaggio, e gli equipaggiamenti speciali. Rava, Piccinato e Pellegrini disegnarono alcuni mobili e oggetti per la vita in colonia, improntati alla stessa razionalità che era visibile nelle loro architetture.

Di Rava era esposta un'edizione riveduta della cosiddetta «camera coloniale», composta da mobili completamente smontabili: «Questa camera, realizzata per la più gran parte in masonite, ha la caratteristica particolarmente notevole di potersi montare e smontare con la massima rapidità e facilità, senza necessitare chiodi, né viti, né attrezzi di sorta, e di essere riducibile a minimo spazio, potendosi imballare tutta in un'unica cassa di limitate dimensioni, ciò che ne rende considerevolmente più agevole il trasporto, punto di vista il cui valore, rispetto alle esigenze coloniali, è superfluo sottolineare».⁸⁵

Per la vita di movimento nei territori dell'interno, Piccinato aveva disegnato alcune di brande in metallo leggero e una «valigia da carovana». Di Pellegrini invece erano presenti alcune sedute: vari

tipi di poltrone, tra i quali una allungabile e alcuni seggiolini pieghevoli in cuoio. Egli inoltre aveva progettato anche mobili per le forme di vita stabile, quali tavolini e sgabelli in legno speciale a elementi rientranti multipli, insieme a quattro diversi modelli di sedie.

Pellegrini fu anche l'unico dei tre architetti a disegnare numerosi accessori per la casa, che furono realizzati da artigiani libici, ispirandosi alle tecniche, alle forme e ai colori della tradizione locale. Tra questi manufatti figuravano stoffe per l'arredamento e l'abbigliamento in lana, in seta e in cotone; tappeti a pelo alto e a pelo raso; vari tipi di stuoie; oggetti di sparto intrecciato; due paraventi in traliccio di foglie di palma verniciate; vasi, conche e piatti di portata in ottone e rame e accessori da tavolo in cuoio. In particolare risaltava «un tipo di servizio da tavola completo in terraglia, che verrà presentato in tre serie di colorazione diversa [...]: questi servizi curati da Pellegrini, sono di particolare interesse in quanto rinnovano le vecchie tecniche dei vasai nord-africani della Libia, della Tunisia, dell'isola di Djerba (i quali perpetuano un'arte ereditata da Roma, conquistatrice e civilizzatrice) realizzando, particolarmente in certi toni gialli caldi e verdi profondi, accordi gustosissimi nel loro genuino sapore rusticano, che alterna felicemente i densi smalti brillanti ai toni opachi delle terre porose».⁸⁶

I due elementi che costituivano la novità dell'esposizione milanese erano secondo Rava l'adozione dei nuovi materiali e una speciale tendenza antifolcloristica, visibile soprattutto nel lavoro di Pellegrini, che faceva emergere un design "mediterraneo" di assoluta novità, ma anche legato alle antiche tecniche dell'artigianato dei paesi coloniali:

1°) L'impiego, non solo negli accessori, ma anche nei mobili destinati alla colonia, delle cosiddette «materie plastiche», resine sintetiche e simili, esperimento di singolare interesse data la caratteristica, già sottolineata, della totale inattaccabilità di questo materiale da «usure» esterne di qualsiasi specie (tanto da fattori climatologici come dalla corrosione di insetti), elemento che è di fondamentale valore in colonia, come ben si comprende. Specialmente interessante è poi l'uso, per le gambe e in genere le intere strutture di mobili, di materie plastiche «armate», che li rendono resistentissimi senza togliere la caratteristica leggerezza di questo materiale, il quale ha, inoltre, la prerogativa di essere totalmente autarchico.

2°) In tutt'altro campo, la nuova, importantissima produzione degli artigiani libici che l'iniziativa della «Triennale» ha suscitato, e che sarà curata, come si è detto, da Pellegrini: questa produzione risulterà, così, per la prima volta completamente libera dalle reminiscenze folcloristiche, che, dove più dove meno, continuavano ad inquinare, e che, pur nei vari tentativi di rinnovamento (operati talvolta, ma senza precise direttive, anche a cura dei governi stessi della colonia) persistono tuttavia ad impostarla su una base artificiosa ed errata. Per la prima volta, ripeto, avremo invece, una serie di stoffe, tappeti, oggetti, suppellettili, che, pur conservando e valorizzando le più genuine tecniche locali, dai telai a mano, alla lavorazione dei metalli, all'arte dei vasai, anzi promuovendo il ritorno degli artigiani indigeni alle fonti primitive, liberate dalle infiltrazioni, adulterazioni e sovrapposizioni di tutto un falso «stilismo» arabo-moresco, di tutto un finto color locale da bazar, saranno concepiti su disegni moderni di gusto controllatissimo, pur curando, s'intende, il mantenimento del rustico sapore che si addice a quelle tecniche. Confido ne possa scaturire una produzione anti-esotica, di carattere felicemente «mediterraneo» (e vorrei quasi dire nostrano) che dovrà renderla adatta e ricercatissima non solo per le colonie, ma anche in Italia, per arredamenti di campagna o di semplici case cittadine che non abbiano pretese di lusso.⁸⁷

La mostra, che registrò un grande successo di pubblico e di critica,⁸⁸ era composta da tre ambienti e impostata con la massima semplicità proprio perché Rava voleva che l'attenzione del pubblico fosse interamente dedicata agli oggetti esposti. Nello stesso tempo essa era stata attentamente studiata nei percorsi, nelle visuali, negli elementi espositori e perfino nella raffinata gamma cromatica. L'autore ne illustrava i criteri con queste parole:

[...] proponendomi di concentrare l'interesse del visitatore innanzitutto sulle cose esposte, ho creduto utile mantenere la «cornice» in una grande semplicità. [...] più che d'un «addobbo», si tratterà di un «modo», il più possibile evidente, chiaro e luminoso, di presentare il contenuto della sezione: un'architettura lineare e fresca, giocata prevalentemente sulla gamma dei bianchi, con qualche zona verde-palma e giallo-limone. Noterò ancora, che la preesistente disposizione degli ambienti ad assi sfalsati, offrendo singolari risorse prospettiche, mi ha dato la possibilità, con l'aiuto anche di schermi e diaframmi disposti in bilanciate asimmetrie, di conseguire una maggiore varietà di effetti, lasciando «scoprirsì» gli ambienti a poco a poco, anziché rivelarli d'infilata.⁸⁹

Nella prima sala erano esposti i mobili di una camera da letto progettati da Rava e G.G. Sichirolo. Interamente smontabili e ricomponibili con un sistema di incastri e racchiudibili in un'unica cassa, erano realizzati in rovere spazzolato e Faesite decolorata all'ossigeno. Il letto e la poltrona avevano un rivestimento di canapa "Autartex" a righe verde pistacchio e giallo limone. I tappeti bianchi e verdi, disegnati da Pellegrini, erano stati eseguiti dagli Artigiani Libici. Qui inoltre era stato predisposto un piccolo "patio", composto da un telaio dipinto di giallo-limone chiaro per l'esposizione di stoffe, un fondale a traforo di mattoni rosati e una parete dipinta da F. Fray; il pavimento rialzato era in mattonelle di maiolica azzurra a disegni bianchi e neri ideate da E. Ciuti.

Il secondo ambiente era decorato da una parete dipinta da F. Mauro con una composizione di vasi e oggetti africani, riprodotti dalla collezione di Rava, in varie tonalità di rossi e bruni su un fondo rosa-terracotta; all'interno erano sistemati tavoli, sedie, sgabelli e altri mobili.

La terza sala, dalle pareti bianche e dal soffitto verde-palma, era divisa da un diaframma curvo dipinto in giallo-limone chiaro. Sul tavolo centrale, in cristallo nero con bordo bianco e con montanti in legno dello stesso colore fino all'altezza del soffitto, erano poggiati piatti, vasi e vassoi in legno tornito disegnati da M. Del Fabbro. Nella parete di fondo erano collocati due mobili per ufficio coloniale interamente smontabili, progettati da Rava e realizzati in "Masonite" e castagno sabbato. La parte più interessante dell'allestimento era la ricostruzione di una veranda in legno, formata da montanti e grigliati a lamelle dipinti in verde-palma; essa era divisa dal pubblico da una grande vetrata, aveva le pareti laterali dipinte di bianco e di fronte la grande finestra che si apriva sul Parco della Triennale. Su un piano di sabbia erano disposti alcuni mobili da accampamento e da carovana eseguiti con la consulenza di Rava.

Dopo la mostra alla Triennale, Rava, per tutto il 1941, tiene su «Domus» una rubrica dedicata all'Attrezzatura Coloniale⁹⁰ e nello stesso anno disegna lo stand della S.A.F.E.S., un'azienda produttrice di frigoriferi, alla XXI Fiera Campionaria di Milano.⁹¹

Nel 1941 l'architetto lavora esclusivamente a Milano, dove progetta un complesso di posteggi per la Mostra del Gruppo Marelli alla Fiera Campionaria, allestisce la sala dell'E.I.A.R. alla Mostra della Radio ed è inoltre impegnato nella sistemazione architettonica e nell'arredamento della sala del Posto Telefonico S.T.I.P.E.L. presso la stazione della Ferrovia Nord. Da quella data l'attività professionale di Rava subisce una brusca interruzione a causa degli eventi bellici; riprenderà nel dopoguerra, quando i suoi interessi saranno rivolti in prevalenza all'architettura degli interni, all'arredamento⁹² e alla pubblicistica, fino alla sua morte avvenuta a Milano nel 1985.

Luigi Piccinato

Luigi Piccinato, uno dei maggiori urbanisti italiani del Novecento, operò nelle colonie solo per un breve periodo, all'inizio della sua attività professionale. Ma l'esperienza libica, avvenuta in particolare a Bengasi, e le sue acute riflessioni in materia di architettura coloniale, furono di tale rilievo da qualificarlo come uno dei migliori progettisti italiani attivi nell'Oltremare. Nei pochi edifici realizzati, come nei suoi scritti, è costantemente presente lo sforzo di applicare nelle colonie i principi del Razionalismo per l'affermazione di un'architettura moderna. Nello stesso tempo, egli fu impegnato nel recupero della tradizione costruttiva autoctona, ritenendo i suoi insegnamenti un patrimonio insostituibile che avrebbe garantito la nascita di architetture appropriate ai luoghi.

Piccinato nasce a Legnago, Verona, il 30 ottobre 1899.⁹³ Nel 1918 si iscrive alla Facoltà di Ingegneria di Roma, dalla quale, dopo aver ottenuto la licenza del biennio, passa nel 1920 alla Scuola Superiore di Architettura, dove si laurea nel 1923. Allievo di Marcello Piacentini, inizia la carriera accademica come suo assistente, collaborando inoltre nello studio dell'architetto romano che all'epoca, stava eseguendo alcuni progetti per la Libia, tra i quali il nuovo Municipio di Bengasi (1923-25). Su incarico di Piacentini, Piccinato si trasferisce nel 1925 in Cirenaica per seguire i lavori in corso e per raccogliere alcuni dati urbanistici finalizzati agli studi preparatori dei piani

regolatori di Bengasi e di Barce; per quest'ultima cittadina progetta, nello stesso anno, una chiesa di gusto neorinascimentale, lo stesso linguaggio che adotta in un'altra coeva studiata per Tobruq.

Nel 1926 partecipa alla Mostra Internazionale di Edilizia a Torino, nella quale presenta i progetti dei Circoli Coloniali di Bengasi e di Derna,⁹⁴ ottenendo il Diploma di Benemerenzza. Il primo edificio, studiato per Bengasi, aveva un'impostazione classicheggiante con la pianta a "U"; era composto da un corpo centrale a tre livelli, con un portico al piano terreno, e da due ali laterali simmetriche più basse con portici antistanti collegati a quello centrale, che formavano un cortile davanti alla facciata principale, segnato al centro da una vasca. Gli elementi usati erano tutti di derivazione mediterranea: il blocco principale aveva le pareti intonacate e dipinte di bianco con semplici finestre, di cui solo quella centrale al primo piano presentava una ricca decorazione. Sui due portici laterali vi erano dei terrazzi con transenne di cotto inserite nei parapetti, mentre i cornicioni dei corpi laterali erano realizzati con coppi. Il Circolo di Derna aveva invece un impianto meno rigido e mostrava riferimenti più diretti alle case tradizionali libiche. Rialzato rispetto al terreno, l'edificio era costituito da un nucleo centrale a due piani, a destra del quale era accostato un corpo a un solo livello dai profili mossi e concluso da un terrazzo, mentre a sinistra, in posizione avanzata, si sviluppava un alto portico ad archi a tutto sesto, chiusi da vetrate, con un terrazzo antistante delimitato da un balaustra e munito di scale per scendere alla quota del terreno. Sulle facciate lisce e candide, come nel primo edificio, spiccava al primo piano una grande finestra angolare ispirata alle tradizionali *musharabiya*, mentre le altre di minori dimensioni erano protette da griglie. A questo periodo risalgono anche i primi studi per il Teatro Berenice di Bengasi, che Piccinato firmerà con Piacentini. In questo anno l'architetto, insieme a Gaetano Minnucci, fonda il G.U.R. (Gruppo Urbanisti Romani)⁹⁵ con cui partecipa per un decennio a vari concorsi, tra i quali il Programma per Roma che venne esposto nel 1929 alla Mostra dei piani regolatori.

Nel 1927 iniziarono i lavori di costruzione del Teatro Berenice,⁹⁶ il cui progetto fu presentato l'anno seguente nel Padiglione della Cirenaica in occasione della II Fiera di Tripoli. Il teatro rappresentava per Bengasi un'architettura urbana di grande importanza perché concludeva il lato di Piazza del Re prospiciente sul mare, occupando l'area dove sorgeva il vecchio fortino turco demolito nel 1926.

Il progetto venne affidato dal Governo della Cirenaica a Piacentini; quest'ultimo ne fornì solo il disegno generale, mentre Piccinato fu il responsabile della fase esecutiva, seguendo il cantiere durante i numerosi soggiorni a Bengasi e occupandosi anche degli impianti tecnici, che per l'epoca erano di concezione molto avanzata. Per rendere vantaggiosa l'intrapresa economica e ricavare utili dai massicci investimenti richiesti dalla costruzione, nei fianchi del teatro vennero ricavati appartamenti di lusso, uffici e un caffè all'aperto comunicante con la platea. I lavori, eseguiti dall'impresa "Ingegnere A. Fontana & C." di Bengasi, si conclusero nel 1932 e l'inaugurazione ebbe luogo il 28 ottobre.

La facciata del teatro era caratterizzata da cinque finestroni con archi a tutto sesto, sviluppati per tutta l'altezza e inquadrati da due spalle laterali cieche e sporgenti che, dal punto di vista visivo, sembravano robusti pilastri atti a sostenere il tetto piano, il cui aggetto lo definiva anche come un monumentale cornicione. In posizione arretrata vi erano i due corpi contenenti gli alloggi e gli uffici. Gli ingressi su Piazza del Re, accessibili da una scalinata, erano coperti da una slanciata pensilina. Nella sua semplicità formale il teatro offriva un'immagine di classicità, ma si presentava anche come una architettura perfettamente inserita nel contesto urbano di Bengasi, come testimoniava una descrizione dell'epoca:

Di fronte al nuovo porto, sulle fondamenta del vecchio castello turco, sorge la mole poderosa del nuovo Teatro, esempio magistrale di ambientamento architettonico, dovuto a Marcello Piacentini. Lo stile razionalista del Novecento è squisitamente ingentilito dalla classica disposizione architettonica propria di nostra gente.⁹⁷

La grande sala teatrale aveva una pianta quadrata cruciforme ed era composta da una vasta platea di circa 700 posti, disposta a semicerchio e con un'accentuata inclinazione verso la fossa dell'orchestra, e da due ordini sovrapposti di gallerie, la prima delle quali conteneva due anelli

concentrici di palchi a box e tre file di poltrone a gradinata; nel loggione aveva solo posti di questo tipo. Ai lati del proscenio sporgevano sei barcacce con il retropalco. In totale l'edificio poteva contenere più di 1.300 spettatori.

Il vasto palcoscenico, predisposto per l'Opera, copriva una superficie di circa 400 mq. con una profondità di 14 metri e un'altezza di 18. Un sipario metallico di sicurezza del tipo a saracinesca e impianti speciali di illuminazione completavano le attrezzature tecniche. Il teatro era dotato di numerosi locali di servizio, quali camerini per gli attori e sale per il corpo di ballo, per i cori e per le prove; vi erano inoltre alcuni magazzini e una rampa esterna per gli automezzi.

Al piano rialzato si trovavano il vestibolo d'ingresso con la biglietteria, il foyer per la platea e le scale che portavano ai piani superiori. Nel livello superiore, corrispondente alla prima galleria, era ricavato un altro foyer la cui ampiezza lo rendeva disponibile per ricevimenti; esso si apriva su una spaziosa terrazza scoperta che si estendeva sopra la pensilina degli ingressi.

La struttura dell'edificio era in cemento armato con soluzioni ardite come i due ordini di gallerie a sbalzo senza alcun pilastro. Il soffitto era chiuso da una grande cupola apribile e da quattro velari luminosi di vetro opalino. Un ulteriore sistema di illuminazione era costituito da lampade a luce riflessa, disposte in senso anulare e radiale, e da lampade a luce diffusa diretta.

Gli arredi e le rifiniture erano state studiate dall'architetto con particolare cura. Il vestibolo aveva le pareti rivestite in marmo e in mosaico ed era arricchito da una fontana. Nelle pareti della platea e nella galleria era visibile uno zoccolo marmoreo, mentre i pavimenti erano realizzati in rovere di Slavonia. I palchi erano rifiniti in noce e stoffa grigia con le balaustre in alluminio cromato lucido.

Nel 1928 Piccinato aderisce al M.I.A.R. e collabora con Adalberto Libera e Gaetano Minnucci all'organizzazione della Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale a Roma, dove presenta due suoi progetti: un Teatrino e un'«Idea per una chiesa»; elabora inoltre uno studio per il Teatro Puccini di Rodi, costruito negli anni 1936-37 su disegno di Armando Bernabiti. Durante un soggiorno a Bengasi ha occasione di disegnare alcune «impressioni di vita locale» che saranno esposte nella Prima Mostra d'Arte Coloniale, inaugurata nella stessa città nel giugno 1930. Nel 1929 diventa titolare della cattedra di Urbanistica presso l'Università di Napoli.

Piccinato partecipa anche alla Seconda Esposizione Italiana di Architettura Razionale del 1931, tenutasi presso la Galleria Bardi di Roma, dove espone la Villa Guerra ai Parioli, studiata già dal 1925, insieme ai progetti di una «Casa in via Ripetta» e del Teatro Puccini di Rodi. Nello stesso anno scrive per l'*Enciclopedia Italiana* la voce *Edilizia coloniale*, uno dei suoi testi teorici più importanti sull'argomento; collabora inoltre con Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza alla realizzazione del quartiere I.N.C.I.S. a Tripoli.

Dopo l'esperienza maturata nella colonia libica, Piccinato realizza per la V Triennale di Milano del 1933, trasferita da Monza e organizzata da Carlo Felice, Gio Ponti e Mario Sironi, la «Casa Coloniale», che si può considerare il punto di arrivo delle sue ricerche sul tema, e tra le maggiori opere del periodo. La Casa Coloniale⁹⁸, che costituiva una novità per la cultura architettonica italiana dell'epoca, venne realizzata nel Parco della Triennale, all'interno della «Mostra dell'Abitazione», nella sezione «Ville e case singolari». Nella relazione del progetto l'autore così sintetizzava le sue idee in merito, già espresse in altre sedi:

La civiltà occidentale ha fino ad oggi importato nelle colonie, insieme al modo di vita, anche le forme e i tipi architettonici propri a se stessa, senza curarsi di adattarli alle esigenze del clima, a quelle dell'economia locale, a quelle della vita coloniale insomma. La nostra civiltà avrebbe dovuto invece partire da quei presupposti pratici per creare o meglio ricreare una «architettura coloniale» moderna e propria. Ma all'opposto, dagli insegnamenti del clima e dai consigli della pratica del luogo, il più delle volte essa non ha preso che la veste esteriore, umiliandosi fino ad adattare facciate pseudo-moresche a strutture assolutamente occidentali e completamente inadatte alla vita locale. Peggio ancora: sul finire del secolo scorso, con quel decadimento generale dell'architettura che ha portato all'eclettismo architettonico, si è avuta addirittura la diffusione di forme orientali nella nostra cultura europea! Ed in tale confusione di «stili» il secolo scorso ha finito per inventare un «moresco» che poi ha esportato nelle colonie dell'Africa Settentrionale ma anche in quelle dell'Africa Equatoriale e dove la civiltà araba non era mai arrivata. E non lo spirito, la sostanza dell'architettura locale sono stati assunti come esempio, ma solo la veste architettonica nei suoi elementi di dettaglio,

desunti questi da quei massimi esempi che proprio per la loro mole, per il loro significato, per la ricchezza del loro materiale mai si sarebbero dovuti prendere come tipo.⁹⁹

La Casa Coloniale, concepita per la colonia libica, aveva un volume compatto e chiuso all'esterno con gli ambienti principali distribuiti intorno a un cortile centrale porticato. Nella configurazione dell'edificio una cura speciale era assegnata all'esposizione: la facciata principale era infatti orientata a sud e aveva poche aperture, protette da infissi a lamelle, per proteggere dal sole tropicale, che batteva più forte su questo lato, e dal soffio del *ghibli*.

Gli ambienti principali della casa erano collocati su un solo piano con i locali di servizio ricavati nel seminterrato; un primo piano era invece parzialmente elevato all'angolo sud-ovest. La porta d'ingresso era incassata in un piccolo "portico" con un parete curva che avvolgeva la scala a chiocciola; la sua apertura era «a baionetta», secondo la denominazione all'epoca, per impedire agli estranei la vista dell'interno, un accorgimento, questo, derivato dalla casa araba. L'altra apertura della casa era la porta di un piccolo garage, all'estremità della parete orientale. Dall'ingresso si accedeva a un atrio, chiamato «aula» nella legenda originale, aperto sul grande cortile e con esso formante un *continuum* spaziale, con funzioni di disimpegno. Tutta l'organizzazione della Casa Coloniale era incentrata intorno a un ampio cortile, circondato da un portico sorretto da sottili pilastri quadrati.¹⁰⁰ Sul vasto spazio all'aperto, affacciavano due ali distinte: la zona giorno, esposta a sud e a est, e la zona notte orientata a ovest; nella prima vi era il soggiorno, articolato su due livelli differenti, il «salone» e la «sala», che nella sua impostazione rivelava l'influenza del *Raumplan* di Loos, nella seconda invece si trovavano le camere da letto padronali.

Il primo ambiente del soggiorno, posto a quota +1.30 m., la stessa del cortile, aveva le pareti interamente vetrate ed esposte a nord ed era decorato da una pittura murale di soggetto locale eseguita da F. Dal Pozzo. Il secondo ambiente, più alto di 60 cm., aveva una pianta a "L" ed era accessibile direttamente dalla scala a chiocciola nell'ingresso; esso riceveva la luce da tre aperture: una loggia aggettante sulla facciata orientale, una finestra aperta sul lato meridionale e infine una parete vetrata che prospettava sul cortile. Un piccolo ascensore e un montacarichi collegavano la «sala» con la cucina del seminterrato.

L'ala occidentale dell'abitazione ospitava invece gli appartamenti privati dei padroni di casa, ossia quello del «signore», uno spazio unico, che un basso tramezzo di masonite divideva in una camera da letto e in uno studio-biblioteca, e quello della «signora»; quest'ultimo aveva la parete nord, completamente a vetri e con un solo infisso a saliscendi, aperta su un piccolo giardino; tra i due appartamenti era collocato un bagno in comune.

Tutti i servizi erano localizzati nel piano seminterrato, posto a quota -1.40 m., e con lo stesso sviluppo di superficie della «sala» superiore, dove erano ricavate la cucina e tre stanze per il personale di servizio.

Nel primo piano, a quota +4.20 m., in parte esteso sul piccolo portico e sulla zona notte, si trovavano un guardaroba, un alloggio per gli ospiti, divisibile da tramezzi scorrevoli in masonite, e un bagno; tutti gli ambienti affacciavano su un giardino pensile.

Nel cortile erano inoltre visibili una piscina, con uno spazio adiacente munito di attrezzi per la ginnastica, una voliera e numerose piante tropicali; qualche poltrona e delle stuoie ne completavano l'arredamento.

L'edificio venne costruito con materiali speciali a base di pomice proveniente dai giacimenti di Lipari, forniti dalla ditta "I.T.A.L. Pomice"; essi furono usati sia nell'ossatura di cemento armato sia nei muri di tamponamento. Tali materiali presentavano caratteristiche ottimali per questo tipo di costruzione: leggerezza, scarsa capacità di assorbimento dell'acqua, elevata coibenza termica e acustica; su di essi inoltre l'intonaco si aggrappava perfettamente.

Allo scopo di un perfetto inserimento nel paesaggio tropicale, i colori predominanti scelti da Piccinato erano il bianco per i muri esterni e il verde per gli infissi e le lamelle delle aperture; il cortile era invece dipinto in verde-giada.

Anche nello studio degli arredi¹⁰¹ della Casa Coloniale Piccinato aveva osservato quei criteri che regolavano la vita nel contesto nordafricano, secondo cui i mobili dovevano essere strettamente

necessari, semplici, pratici e di facile manutenzione. Gli arredi nel soggiorno erano composti soprattutto da poltrone di varie forme e da tavoli. Nelle camere da letto, al posto di armadi ingombranti, erano stati ottenuti ripostigli a chiusura ermetica, per proteggere dalla polvere portata dai venti, contenenti carrelli d'acciaio con vari scomparti nei quali distribuire l'intero guardaroba.

La stessa logica valeva anche per gli altri materiali adoperati nell'edificio, scelti per rispondere nella maniera più efficiente alle condizioni climatiche e di vita dei paesi tropicali. Tutti gli infissi, composti da profilati in metallo con sagome speciali, erano a chiusura ermetica; per la maggior parte avevano aperture a "vasistas" o a bilico per garantire la ventilazione nella zona più alta degli ambienti. Le porte, in legno tropicale, erano costituite da due fogli di compensato montati su telaio reticolare, allo scopo di evitare le deformazioni prodotte dall'elevata temperatura. Le persiane delle finestre esposte a sud erano fisse con le lamelle a bilico per riparare dal sole, favorendo la circolazione dell'aria. I metalli impiegati, come il cromo, l'alluminio e l'anticorodal, erano inossidabili, mentre le vernici erano antiruggine e inalterabili.

I pavimenti di tutti gli ambienti dell'edificio erano in linoleum, applicato su un sottofondo di pomice lisciato per una perfetta adesione e per aumentare il potere isolante del materiale, il cui uso si adattava bene sia ai climi freddi sia a quelli caldi. Le tende e le stoffe usate, tingeggiate con colori "Indanthren", non subivano alterazioni se esposte ai raggi solari ed erano lavabili con facilità. Gli apparecchi sanitari, leggeri e facilmente ispezionabili nei chiusini, avevano rubinetterie inossidabili; anche le lampade, prodotte dalla Ditta Venini, erano state studiate in maniera tale da non permettere alla polvere di venire a contatto con i corpi illuminanti.

La Casa Coloniale, organizzata intorno allo spazio chiuso del cortile, che era un vero e proprio salone a cielo aperto, riproponeva la struttura della casa mediterranea aperta verso l'interno, che raggiunse la massima espressione nella *domus* romana, a cui alludono la vasca d'acqua e il portico modernamente interpretato. Nello stesso tempo, essa era anche una sapiente rilettura della casa araba delle coste dell'Africa settentrionale, alla quale rimandavano alcuni elementi, ridisegnati però da Piccinato secondo una visione affatto moderna. Le finestre a lamelle, per esempio, erano ispirate alle persiane fisse sporgenti dalla facciate delle abitazioni tradizionali libiche, mentre la loggia del soggiorno, situata nell'angolo della facciata orientale, nel suo lieve aggetto e negli infissi, era la traduzione in chiave attuale di una *musharabiya*, la tipica struttura pensile in legno con schermi a traliccio, presente negli ambienti della casa araba riservati alle donne.

L'edificio suscitò un grande interesse nella mostra milanese e al suo autore venne assegnato il Gran Premio della Triennale. La stampa rilevò nella proposta di Piccinato la volontà di elaborare un'abitazione unifamiliare coloniale, di concezione funzionale moderna, non uniformata alla tipologia del villino europeo, ma fondata però sul modello mediterraneo e latino della casa ad atrio:

Con questa costruzione l'autore ha voluto ricreare sotto una forma pratica e moderna quell'abitazione isolata che fino ad oggi, anche nelle colonie, si è erroneamente cristallizzata nel solito villino aperto verso l'esterno e quindi esposto al sole cocente e ai venti polverosi del Sud. Il principio della «Casa ad atrio» squisitamente mediterraneo e latino, è preso qui come base della composizione.¹⁰²

Nel 1933 Piccinato vince il concorso per il piano regolatore generale di Sabaudia insieme a G. Cancellotti, E. Montuori e A. Scarpelli. Nel 1934 partecipa al concorso per il Palazzo della Camera di Commercio e del Circolo Commerciale a Bengasi¹⁰³ con un progetto, redatto in collaborazione con Lodovico Gennari, architetto dell'Ufficio Tecnico Municipale della città, che ottiene il secondo premio. L'edificio presentava una notevole complessità volumetrica, perché era formato da una serie di corpi articolati fra di loro. Impostato su una pianta a "U", era imperniato intorno a un piccolo cortile con un pergolato. La disposizione era su tre livelli, l'ultimo dei quali parzialmente sopraelevato. Al suo interno erano ospitate le varie funzioni connesse alla Camera di Commercio e al Circolo Commerciale. Al piano terreno vi era un portico, sviluppato su via Roma e per un tratto sull'angolo destro dell'edificio, sotto il quale si apriva l'ingresso principale che immetteva in un androne. Questo ambiente aveva la funzione di disimpegnare il gruppo scale, che portava agli uffici della Camera di Commercio al primo piano, e il vestibolo degli ambienti riservati al Circolo

Commerciale. Nella fascia sotto il portico erano sistemati i locali dell'Ente Turistico, una segreteria, una sala del consiglio, un guardaroba e una biblioteca. Invece il complesso edilizio del Circolo Commerciale si estendeva sul retro del fronte principale; qui un vestibolo immetteva in un largo corridoio su cui erano distribuiti un bar, che aveva ingressi anche sul fronte laterale destro, i servizi, alcune salette e il vasto Salone delle Feste con una sala da pranzo annessa. Al primo piano una lunga galleria permetteva l'accesso a un museo di merceologia e al Salone del Consiglio, allineati sulla facciata di via Roma, e a una sala di esposizione sul lato opposto. Dalla galleria si diramava, in senso ortogonale, un corridoio, ai cui lati vi erano gli uffici della Camera di Commercio, che si concludeva su una grande loggia scoperta a pilastri; ulteriori uffici erano ricavati anche nel livello superiore. Gli elementi usati dai due progettisti nella composizione erano quelli tipici dell'area mediterranea: il portico, la loggia coperta del terzo piano affacciata su via Roma, il piccolo cortile interno con il pergolato e infine la loggia scoperta sul retro. L'orientamento dell'edificio venne accuratamente studiato: il portico era infatti era disposto a sud dove i raggi solari erano più intensi, mentre la loggia scoperta era orientata a nord. I volumi del complesso erano elementari, intonacati e dipinti di bianco; all'esterno la loro funzione era manifestata dalle differenze di altezza e dal forma delle aperture come, per esempio, il Salone del Consiglio al primo piano, che era segnalato dagli alti finestrone con archi a tutto sesto, simili quelli usati nella facciata del Teatro Berenice, e dal lungo balcone ad angolo esteso in parte sul portico.

L'attività di ricerca di Piccinato sull'architettura coloniale prosegue con la progettazione, iniziata negli anni 1931-32, di alcuni modelli di abitazioni con la cosiddetta struttura in «nervacciaio», che nel 1935 furono pubblicati nella rivista «L'Architettura Italiana».¹⁰⁴ Due di questi, il «Tipo B1 ad appartamenti» e il «Tipo A2 “villa”» erano pensati per il contesto nordafricano, mentre gli altri, il «Tipo A1 “bungalow”» e il «Tipo T3 “Tropicale”», erano destinati all'Africa orientale.

Il «Tipo B1 ad appartamenti», che si prestava a essere realizzato anche nell'Eritrea e nella Somalia, era a due piani su ognuno dei quali vi erano due alloggi accoppiati dalla pianta speculare, serviti da una scala centrale; rispetto agli appartamenti del piano rialzato, quelli del secondo livello avevano le piante invertite. Gli elementi principali che lo caratterizzavano erano le profonde logge ricavate nelle facciate opposte dei due piani, sulle quali si affacciavano la cucina, il soggiorno e una stanza da letto, e le finestre con gli infissi aggettanti a lamelle. Il «Tipo A2 “villa”» era invece un'abitazione unifamiliare a due piani e rappresentava una variazione del tema della Casa Coloniale, nella quale il cortile, non più in posizione centrale, era stato traslato in un angolo e aperto su un lato. La pianta del piano terreno era a forma a “L”, con il soggiorno e la zona pranzo prospicienti su un vasto spazio all'aperto; quest'ultimo era delimitato da una parete e da un sottile diaframma di pilastri e travi e aveva un piccolo portico antistante alle porte-finestre del soggiorno. La facciata principale, quasi del tutto chiusa, era esposta a sud; qui si aprivano la porta principale, incassata in un vano, come nella Casa Coloniale, e l'apertura del garage. L'atrio, nel quale vi era la scala per il piano superiore, divideva in due zone la villa: a sinistra vi erano la cucina, il bagno, una camera di servizio e la sala da pranzo; a destra invece si trovava il grande ambiente del soggiorno. Nel primo piano, elevato solamente in corrispondenza del soggiorno e dell'atrio, vi erano tre stanze da letto. Il lato meridionale aveva come unica apertura la finestra del disimpegno protetta da un infisso a lamelle; invece sul lato nord, che prospettava sul cortile, vi erano tre grandi finestre chiuse da grate sporgenti nella parte superiore.

Nell'elaborazione degli altri due tipi, l'autore aveva attentamente valutato le condizioni climatiche dell'Africa orientale, usando come elemento principale della composizione la veranda, che aveva lo stesso valore del cortile nella casa precedente. Il «Tipo A1 “bungalow”», a un solo piano, sorgeva su una bassa piattaforma. La pianta rettangolare, era divisa in due fasce longitudinali. Nella prima vi era l'atrio d'ingresso, preceduto da una breve scalinata, con la cucina, la dispensa e una camera di servizio a destra, e i bagni e una camera da letto a sinistra. Nella seconda zona si trovavano in successione la sala da pranzo, il soggiorno e la camera da letto matrimoniale; i tre ambienti gravitavano su una grande veranda con una balaustra, che poteva essere protetta da tende fissate nello sbalzo del solaio di copertura. Invece il «Tipo T3 “Tropicale”», a due

piani, presentava una pianta con una soluzione distributiva per fasce funzionali analoga alla prima. Essa costituiva una moderna rielaborazione della casa su palafitte, tipica dell'area tropicale. Al piano terreno vi era un portico a "L", sorretto da pilastri, sotto il quale si apriva l'atrio d'ingresso dove era la scala che conduceva al livello superiore; qui vi erano la cucina, un bagno, una camera di servizio e un garage. Al primo piano si trovava una grande veranda, coperta con un tetto piano, che si sviluppava lungo l'intera facciata; su questo spazio si aprivano le tre porte-finestre del grande soggiorno e della zona pranzo, mentre nell'altra fascia erano disposte tre camere da letto e un secondo atrio con un bagno bagno. Alla veranda, che era riparata da schermi tesi tra i pilastri e il solaio, si poteva accedere direttamente da una scala esterna.

Nel giugno 1936, Piccinato in un articolo su «Domus», a titolo dimostrativo dei suoi studi, pubblicava, insieme all'abitazione precedente, individuata dalla nuova denominazione «Villa tropicale su palafitte», altri due esempi: una «Casa ad alloggi sovrapposti» e un «Bungalow».¹⁰⁵ Anche in questo caso i modelli proposti, destinati all'Africa settentrionale e a quella orientale, si ispiravano ad alcune tipologie di case tradizionali dei due diversi territori coloniali.

Nel presentare la «Casa ad alloggi sovrapposti», Piccinato premetteva alcune osservazioni sulle funzioni e sui vari tipi di portici e di loggiati in uso nel contesto nordafricano, rimandando, per una maggiore chiarezza, a fotografie di case tradizionali intercalate nel testo. Tra le varie considerazioni dell'autore risaltava l'accostamento, per analogia formale, tra queste leggere strutture lignee e i moderni telai in cemento armato.

Piccinato riteneva che nell'Africa settentrionale l'abitazione intensiva a più piani, organizzata intorno a un cortile, fosse una tipologia di scarsa funzionalità, mentre era ottimale, a suo parere, quella ad alloggi disposti su più piani in un corpo di fabbrica aperto e a sviluppo lineare. Richiamandosi a esempi di case tradizionali nordafricane con i loggiati nella facciata, proponeva un progetto di abitazione su tre livelli. Essa presentava al piano terreno un portico, sotto il quale erano ricavati dei locali per esercizi commerciali; nei piani superiori vi erano invece due alti loggiati che proteggevano le ampie vetrate dei soggiorni degli appartamenti. Questi ultimi erano di tipo duplex ed erano accessibili da ballatoi sviluppati sulla facciata opposta dell'edificio. La cellula di abitazione aveva una pianta rettangolare ed era divisa in due zone funzionali, secondo il consueto schema adottato da Piccinato nella progettazione delle case coloniali. Nella prima zona del livello inferiore vi erano l'atrio d'ingresso, un office che serviva da disimpegno per la cucina, il bagno e una camera di servizio, e infine la sala da pranzo. La seconda zona era interamente occupata da un soggiorno a doppia altezza, con una scala che portava al livello superiore. Qui, in corrispondenza della fascia sottostante dei servizi, vi erano tre stanze da letto con un bagno, allineate lungo un corridoio aperto che, grazie al parapetto e ai due pilastri, assumeva l'aspetto di una loggia affacciata sul doppio volume del soggiorno. Questa soluzione permetteva di concentrare in un unico edificio una serie di villette a schiera su due piani, consentendo inoltre di ottenere un notevole risparmio di superficie e di spazio. La descrizione che Piccinato faceva del suo progetto era assai eloquente:

I disegni in questa pagina presentano appunto un progetto di casa ad alloggi sovrapposti e disimpegnati da ballatoi esterni: ogni alloggio è disposto su due piani e possiede un grandissimo ambiente di soggiorno a doppia altezza protetto da una grande loggia porticata. I corridoi sono ridotti ad un brevissimo tronco nel piano inferiore corrispondente ai servizi, mentre le camere da letto (collocate appunto sopra ai servizi) sono servite da una loggia pensile che si affaccia sul salone di soggiorno e vi comunica per mezzo di una scala. Ogni alloggio insomma rappresenta come una piccola villa accostata e sovrapposta ad altre: racchiude quindi tutti i vantaggi dell'abitazione isolata assommando anche quelli della grande economia di spazio e di superficie.¹⁰⁶

Per l'Africa orientale, Piccinato riproponeva la villa a due piani «Tipo T3 "Tropicale"» e un nuovo bungalow in cemento, il cui impianto planimetrico era simile a quello del progetto precedente. L'edificio, a pianta rettangolare, era elevato su una piattaforma in parte rivestita di pietra con i conci disposti a "opus incertum". Anche in questo esempio l'elemento che caratterizzava il bungalow era un'ampia veranda a forma di "L", coperta dal forte aggetto del tetto piano; sotto di essa, in un angolo, si aprivano due ingressi: il primo immetteva nel vasto soggiorno

mentre il secondo si apriva su un corridoio che disimpegnava la cucina, il ripostiglio, il bagno, una camera da letto e il soggiorno; quest'ultimo che, comunicava con una seconda camera da letto, era illuminato da tre grandi finestre sporgenti dalla facciata con schermi nella parte superiore.

Nell'articolo l'intenzione dell'autore di ricollegarsi alla tradizione costruttiva locale, era suffragata dall'accostamento dei suoi progetti ad alcuni esempi di architetture indigene. Infatti la «Casa ad alloggi sovrapposti» era messa a confronto con fotografie di due abitazioni dell'Africa settentrionale, una delle quali aveva sulla facciata un portico con un doppio ordine di loggiati, mentre l'altra presentava un'unica loggia in legno sviluppata per l'intera altezza del fronte. I disegni del bungalow erano avvicinati all'immagine di un'analogo costruzione del Kenya, forse di fattura inglese, con il tetto a falde inclinato; la «Villa tropicale su palafitte» infine era comparata ad alcune case dei Tropici sospese su pali e con l'abitazione disposta al livello superiore.

L'attività progettuale di Piccinato non ebbe seguito nelle colonie per la mole di incarichi che aveva ottenuto nella madrepatria, ma continuò sotto altre forme, poiché egli era riconosciuto come uno dei massimi esperti italiani in materia di architettura coloniale. Nel marzo 1936 veniva chiamato a far parte, per il triennio 1936-1939, della Commissione di Arte ed Edilizia istituita presso il Ministero delle Colonie e nel settembre dello stesso anno partecipava al congresso del Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti, tenutosi a Napoli, con la relazione introduttiva *Urbanistica ed edilizia coloniale*.

Dal 1937 Piccinato è impegnato nella redazione (con Piacentini, G. Pagano, E. Rossi, L. Vietti) del piano regolatore per l'Esposizione Universale di Roma (1937-40). Dal 1938 elabora il piano dei giardini (con C. Cocchia) del giardino zoologico, del parco dei divertimenti e delle fontane per la Triennale delle Terre d'Oltremare di Napoli (1938-40). Con G. Pellegrini e C.E. Rava fa parte del comitato organizzatore della «Mostra dell'Attrezzatura Coloniale» alla VII Triennale di Milano del 1940; in questo anno tiene a Roma il corso di Edilizia Coloniale nell'Istituto Nazionale per l'Africa Italiana a Roma e nel 1941 è docente di Architettura Coloniale nella Facoltà di Architettura di Napoli. Negli anni Quaranta elabora progetti di architettura e urbanistica per diverse città italiane, come Roma, Forlì, Pescara, Napoli, Venezia, Milano. Dal dopoguerra Piccinato continua la sua carriera professionale ottenendo numerosi incarichi di piani regolatori sia in Italia che all'estero. La sua attiva presenza come membro in varie commissioni di studio e la produzione teorica ne faranno uno dei principali animatori del dibattito urbanistico italiano.

Giovanni Pellegrini

Giovanni Pellegrini può essere considerato l'architetto coloniale razionalista per eccellenza. Mentre Rava e Piccinato lavorarono anche in madrepatria, egli, a parte qualche episodio di partecipazione a concorsi nazionali, svolse la sua attività professionale esclusivamente in Libia e in particolare a Tripoli. Il suo esordio ufficiale nel panorama architettonico italiano avviene nel 1936 alla «Mostra di Architettura» della VI Triennale di Milano, dove espone nella «Sezione Italiana» Villa Salvi, una delle migliori opere realizzate a Tripoli. Nel catalogo *Nuova Architettura Italiana*, curato da A. Pica, insieme all'immagine della villa, è riportata anche una sintetica nota biografica che lo inquadra come un architetto operante nella colonia libica.¹⁰⁷ Giovanni Pellegrini nasce nel 1908 a Milano, dove frequenta la Scuola di Architettura del Politecnico laureandosi nel 1931. Negli anni della sua formazione ha occasione di conoscere e confrontarsi con i giovani architetti razionalisti attivi nel contesto culturale milanese, fra cui Figini e Pollini. Ottenuta l'abilitazione a Roma, nel 1932 si iscrive all'albo professionale degli architetti di Milano.

Nei primi anni Trenta si trasferisce a Tripoli, dove comincia una carriera di libero professionista, avviando una collaborazione con l'Ufficio delle Opere Pubbliche della città. Tra le prime opere realizzate a Tripoli, vi era la cosiddetta «Villetta aumentabile» a un solo piano,¹⁰⁸ costruita nel 1933 e predisposta per aggiungere a essa un piano ulteriore. Si trattava di una composizione molto semplice con bianchi volumi cubici, delimitata da un muro di cinta. La casa comprendeva un

soggiorno, una camera da letto, un bagno, una cucina, che aveva un ingresso anche sul fronte posteriore, e una sala da pranzo affacciata su un piccolo portico coperto più basso. Il grande vano d'ingresso era progettato per contenere una scala, nel caso di una futura sopraelevazione. Già a partire da questa prima prova, si notava come Pellegrini avesse tratto ispirazione dagli esempi dell'edilizia tradizionale libica; infatti durante tutta la sua attività egli sarà costantemente impegnato a realizzare un'architettura moderna, ma legata al contesto e attenta alle esigenze climatiche. Attraverso l'interpretazione dei caratteri architettonici autoctoni, Pellegrini creerà una personale cifra stilistica che lo qualificherà, insieme a Umberto Di Segni, come l'architetto coloniale che seppe coniugare, con gli esiti formali più originali, la lezione del Razionalismo con un'architettura adatta ai luoghi. Scrive G. Consoli in proposito: « Nell'arco di questa sua vasta attività, Pellegrini sviluppa un suo linguaggio originale e interessante. Dallo studio attento delle case arabe accoglie non solo suggerimenti tipologici, ma anche formali, ritrovando nelle libere sovrapposizioni di volumi candidi una sorta di cubismo *ante litteram*, che poi cerca in qualche modo di interpretare e modernizzare, mettendolo a reagire con i nuovi metodi costruttivi e i nuovi materiali. Si tratta di una sorta di esperimento per la cui riuscita è necessario lo studio dell'ambiente in cui viene realizzato. Così le opere di Pellegrini sono paradossalmente le più moderne e le più ambientaliste (insieme forse a quelle di Umberto Di Segni), tanto da essere poi criticate per "eccesso di folklorismo" dai neoclassici milanesi. La sua architettura candida è ricchissima di ardite sovrapposizioni di volumi come di straordinarie soluzioni compositive, spesso basate su forme curvilinee, ed è ossessionata dal problema del filtraggio della luce, che viene esperito in modi diversi, che producono effetti di grande suggestione [...]».¹⁰⁹ Nel 1932 l'architetto progetta un villino a due piani per la "Cooperativa Italia"¹¹⁰ a Tripoli, nel quale si ritrovano alcuni elementi presenti nelle opere successive. L'edificio era concepito come un volume puro, intonato e dipinto di bianco, caratterizzato da un portico sulla facciata principale coperto dal solaio a sbalzo del primo piano, sul quale era ricavato un largo terrazzo. Allo scopo di esaltare la bianchezza del corpo cubico dell'abitazione unifamiliare, il muretto di recinzione, le linee del telaio del portico e il parapetto del tetto a terrazzo erano di colore scuro.

Nel 1933 Pellegrini, su invito del Direttorio della Triennale di Milano, espone nella quinta edizione della rassegna alcuni progetti di case per le colonie, tra i quali spiccavano quelli di due grandi ville, destinate a una zona rurale e a un centro urbano.¹¹¹ La prima di esse era stata studiata per un concessionario di terreni nella colonia libica e quindi doveva anche svolgere le funzioni di un centro amministrativo di una grande azienda agricola. L'edificio, a pianta rettangolare, era a un solo piano rialzato, eccetto gli uffici del concessionario che erano sviluppati su due livelli. L'ingresso, coperto da una pensilina, si apriva sul lato occidentale più corto dove, sulla sinistra, si elevava il blocco dell'amministrazione; sul lato opposto era invece collocato l'ingresso di servizio. Dall'atrio si accedeva alla cucina e al bagno, a due camere, riservate agli ospiti e al personale di servizio, e a un lungo corridoio longitudinale che divideva la casa in due parti, dove erano concentrate la zona giorno e la zona notte. Nella prima, orientata a nord, vi erano il vasto ambiente del soggiorno e della zona pranzo e una camera da letto, che prospettavano su un portico scoperto con pergolato, collocato nell'angolo nord-est. Nella seconda zona, esposta a sud, si trovavano invece quattro camere da letto con i bagni, le cui finestre erano protette da una lunga pensilina.

L'abitazione per il centro urbano aveva una pianta simile alla prima, ma era a due piani, con un appartamento per ciascuno di essi, servito da una scala sporgente dalla facciata. La distribuzione degli alloggi avveniva attraverso una grande «galleria» centrale, sulla quale gravitavano la cucina, i bagni e quattro camere da letto; il soggiorno e la zona pranzo, disposti ad angolo, erano invece in una posizione decentrata; questi due ambienti al piano terreno si affacciavano sotto una loggia, mentre al livello superiore si aprivano su un terrazzo. In questi progetti, l'autore aveva usato volumi semplici, a intonaco e dipinti di bianco che si richiamavano direttamente all'architettura mediterranea, come era visibile nel portico con pergolato e nei terrazzi usati nella composizione.

Del 1934 è Villa Bonura,¹¹² costruita a Tripoli, la prima opera appartenente a una serie eccezionale, che è da considerare un *corpus* unitario dove sono contenuti i risultati più alti della sua

ricerca sul tema della dimora unifamiliare. Nel 1935, Francesco Fariello, nel presentare sulle pagine di «Architettura» Villa Bonura, insieme a Villa Burei, osservava che un'architettura coloniale moderna dovrebbe tenere nella giusta considerazione i dati climatici, inserirsi nell'ambiente e assolvere a tutte le funzioni richieste, notando che ognuno di questi punti era pienamente rispettato nelle due opere di Pellegrini:

Presentiamo con piacere due ville realizzate a Tripoli dall'arch. Pellegrini; diciamo con piacere, perché esse hanno il giusto senso di quel carattere «coloniale» in nome del quale sono stati fatti troppi esperimenti, raramente convincenti. Con ciò non intendiamo alludere ai vani conati di ibridismi in stile arabo-africano e simili, ormai di passata memoria, ma specialmente a quelli più recenti di una presunta architettura moderna coloniale. Queste abitazioni di Pellegrini sono concepite spontaneamente nel loro clima, nel loro ambiente, nella loro funzione, per questo esse sono veramente «coloniali», pur senza rinunciare a quei requisiti che hanno in comune tutte le abitazioni di oggi ben concepite.¹¹³

La villa, a pianta rettangolare e con un lato corto lievemente sporgente dalla facciata, era organizzata su due livelli. Il piano rialzato conteneva l'appartamento padronale, che aveva un seminterrato adibito a cantina della stessa superficie occupata del soggiorno, mentre al primo piano erano ricavati due alloggi da affittare. Sulla facciata settentrionale e su quella occidentale si sviluppava ad angolo un portico sotto il quale si aprivano l'ingresso principale e un altro autonomo, riservato agli inquilini, che portava al piano superiore. L'accesso all'appartamento del proprietario, i cui spazi erano stati distribuiti in due zone funzionali per garantire un'adeguata esposizione, avveniva dalla facciata ovest. Qui si apriva un piccolo atrio dal quale si passava a uno spazioso vestibolo, che a sinistra introduceva al grande ambiente del soggiorno e della sala da pranzo, divisi da una parete vetrata, mentre a destra portava a un corridoio; quest'ultimo aveva la funzione di disimpegnare la cucina, i bagni, tre camere da letto, una cameretta di servizio e uno studio. Sul lato orientale vi era un ulteriore ingresso di servizio. La zona giorno era esposta a nord e la cucina con i bagni a est; tutte le camere da letto erano rivolte a sud e avevano le finestre riparate da una pensilina, come nel progetto della villa presentata alla Triennale di Milano; l'atrio, lo studio e la camera di servizio avevano invece l'orientamento a ovest.

Al primo piano vi erano due alloggi di taglio diverso, il cui ingresso era posto all'angolo della facciata sud, raggiungibili mediante una scala adiacente a una parete del soggiorno dell'appartamento padronale, che si svolgeva passando sopra la cucina dello stesso. L'appartamento di minori dimensioni sul lato settentrionale aveva una loggia sulla quale si aprivano il soggiorno e una camera. I disimpegni degli alloggi erano dotati di aeratori protetti da lucernari che non erano visibili dall'interno.

Le facciate dell'edificio erano intonacate e dipinte di bianco; gli unici particolari che spiccavano sulle nude superfici erano la stretta fascia marcapiano in pietra di Azizia al piano superiore e la cornice di coronamento sorretta da bassi montanti, ottenuta dalla stilizzazione di una balaustra o di una merlatura, che è un motivo ricorrente in altre opere di Pellegrini. Il portico era stato dipinto con due colori: in cementite verde cupo all'esterno e in giallo all'interno; la tinta delle persiane era verde chiaro mentre quelle delle avvolgibili erano il bianco e il celeste.

Al 1934 risale anche il progetto di un Caffè-ristorante, da costruirsi sul Lungomare Badoglio a Tripoli,¹¹⁴ caratterizzato da porticati, logge e grandi superfici vetrate. L'edificio era a due livelli con una pianta curvilinea dalle estremità di forma semicircolare; sulla facciata verso terra era accostato un basso parallelepipedo con un portico, dove erano situati gli ingressi; il fronte rivolto verso il mare presentava nel centro un volume cilindrico, coperto da una cupola con lucernari digradanti, intorno al quale si sviluppava un portico su pilotis con una struttura a pergolato, che aveva la curvatura contrapposta alla facciata, in modo tale da creare una dinamica di concavità e convessità sperimentata dall'architetto in altri suoi edifici. La rotonda e il portico sorgevano su una piattaforma con scale che permettevano di scendere sulla spiaggia. Nel piano superiore del complesso era visibile un loggiato panoramico esteso lungo l'intero fronte.

Nello stesso anno Pellegrini segue alcuni lavori di riadattamento della villa del maresciallo Graziani a Tripoli,¹¹⁵ il cui progetto originario era stato elaborato dall'ingegnere torinese M.A.

Frapolli. Le modifiche apportate riguardavano alcune parti esterne e qualche interno: sono da attribuire a Pellegrini il corpo semicircolare della sala da pranzo, sporgente dalla facciata a ovest, con una copertura di tegole; il bow-window a tre lati del salotto con la loggia adiacente, sul fronte esposto a sud, e infine il piccolo ed elegante cortile all'interno. Quest'ultimo era delimitato da due pareti vetrate in "termolux" viola e da due transenne «a colombario» con archetti chiusi da vetri. Il motivo, presente anche in altre opere dell'architetto, era un rimando sia all'architettura romana sia agli schermi traforati adottati nell'architettura locale. Il pavimento in litoceramica verde-acqua e il cornicione in tegole italiane rosse completavano il raffinato ambiente. Riferimenti alla decorazione degli interni della tradizione libica erano presenti nel soffitto del disimpegno intorno al cortile, i cui travetti erano arricchiti da sobri motivi moreschi.

Tra il 1934 e il 1935 Pellegrini, in collaborazione con l'ingegner Vittorio Agujari,¹¹⁶ costruisce a Tripoli la Villa Salvi,¹¹⁷ forse la sua opera coloniale più nota, dopo l'esposizione nel 1936 alla VI Triennale di Milano. L'edificio era a un solo piano rialzato con un seminterrato per il garage. La pianta, di forma rettangolare, era divisa in tre zone funzionali che consentivano un orientamento ideale. Nella prima, disposta in senso longitudinale, vi erano il vestibolo e il soggiorno; nella seconda, separata dalla precedente da un corridoio, erano concentrate tre camere da letto con i bagni; la terza zona, estesa sulla facciata posteriore, conteneva la sala da pranzo, la dispensa e la cucina. La facciata principale era esposta a ovest; al centro, preceduto da alcuni scalini, vi era un vano coperto da travi dove si apriva l'ingresso al vestibolo. Questo piccolo pergolato era inquadrato, a sinistra, da una loggia chiusa, con le pareti forate da aperture a oblò, sotto la quale vi era la porta del garage, a destra invece da un corpo avanzato corrispondente a una camera da letto. Dal vestibolo si arrivava direttamente nel grande ambiente del soggiorno, mentre a destra si arrivava al corridoio che disimpegnava la zona notte. Il soggiorno era orientato a nord e aveva una grande apertura a vetri riparata da una pensilina raccordata alla loggia; le finestre delle camere da letto si trovavano sulla facciata meridionale; il blocco dei servizi era invece rivolto a est.

La villa nasceva dall'aggregazione di volumi elementari, con altezze diverse che segnalavano le funzioni, intonacati e dipinti di bianco. Pellegrini aveva posto una cura particolare non solo nell'esposizione dell'edificio, ma anche nel suo collegamento con l'ambiente, che avveniva attraverso vari elementi che rappresentavano un prolungamento all'aperto degli spazi interni, come per esempio il lungo pergolato di cemento sviluppato sul piazzale esterno e unito alla testata della sala da pranzo che ricreava un luogo per cenare all'aperto. La loggia forata, la pensilina sulla parete del soggiorno, i due pergolati costituivano un sistema di "filtri" che servivano ad attenuare, distribuire e dosare la luce cruda e accecante di Tripoli, permettendo alla vita della famiglia di svolgersi anche nella zone esterne.

Nel 1935 Pellegrini costruisce la Villa Burei,¹¹⁸ che insieme alla Casa a mare Zard e alla Villa Putaggio, entrambe realizzate nella riviera Umberto Cagni, una zona residenziale signorile di Tripoli, rappresentarono per l'autore altrettanti spunti per la rielaborazione in chiave moderna della villa a pianta centrale: un tipico tema compositivo della tradizione rinascimentale italiana. Esso nasceva dall'esigenza di conciliare in pianta il cerchio e il quadrato, due figure geometriche di forte valenza simbolica, mentre nella terza dimensione si trattava di inscrivere un volume cilindrico all'interno di un volume cubico. Questa difficile prova era stata affrontata da tutti gli architetti del Cinquecento trovando la massima espressione nella Villa Capra di Palladio.

Villa Burei aveva una pianta quadrata cruciforme che presentava molte analogie con la Rotonda palladiana. Era sviluppata su due livelli e al piano rialzato conteneva le stanze di soggiorno e i servizi, mentre in quello superiore erano disposte le stanze da letto. L'elemento principale dell'edificio era il grande vestibolo di forma cilindrica, ripetuto nei due piani, che a tutti gli effetti costituiva il perno compositivo intorno al quale ruotavano tutti gli ambienti della casa. Nel solaio del primo piano era stata ricavata un'apertura circolare che, oltre a permettere il raffrescamento all'interno della villa, esaltava l'unità spaziale del grande vano centrale. Su di esso si elevava, a un metro d'altezza dal solaio della copertura, come un'antica lanterna, un lucernario ugualmente cilindrico che aveva le vetrate apribili e regolabili a seconda della posizione del sole, agendo

come un pozzo di ventilazione. Allo scopo di agevolare la circolazione dell'aria, sulle porte delle camere del primo piano erano state collocate delle strette griglie di aerazione.

L'ingresso principale del piano rialzato si trovava sulla facciata orientale e si apriva su uno stretto pianerottolo; il piccolo vano, nel quale vi era la porta, era da una pensilina di cemento che, a destra, curvava formando una spalla, dove erano praticate delle asole per l'aerazione, mentre a sinistra era chiusa da una griglia inserita tra i due pilastri. Dall'ingresso, si accedeva al vestibolo circolare, nel quale si avvertiva la struttura geometrica del quadrato diviso da due assi ortogonali, uno dei quali era segnato dalla scala. A sinistra del vestibolo vi erano uno studio e un disimpegno che serviva una camera di servizio, il bagno e la cucina; quest'ultima aveva un ingresso secondario aperto posto sul corpo della scala, che sporgeva dalla facciata con la parte terminale arrotondata. A destra invece vi erano la sala da pranzo e il soggiorno, divisi al centro dalla «loggia dell'ospite»: un piccolo ambiente con il bar, concluso da un bow-window, posto tra due grandi infissi vetrati scorrevoli che davano luce a tutta la zona giorno. A protezione delle vaste superfici a vetri, sul fronte esposto a nord aggettava una grande pensilina semicircolare.

Al piano superiore erano ricavate quattro camere da letto, con la stanza dei genitori che affacciava su un balcone, sviluppato sulla facciata orientale e in parte su quella settentrionale, e riparato da una pensilina. Qui inoltre vi erano un guardaroba, uno spogliatoio comune tra due stanze da letto e un bagno, con l'estremità inserita nel corpo semicilindrico comprendente anche il bow-window del piano sottostante. Questo lussuoso ambiente, illuminato da finestre a nastro poste nella zona superiore, aveva un rivestimento di maioliche bianche, con rifiniture in marmo nero del Belgio e apparecchi sanitari di colore verde chiaro. Al primo piano un'ulteriore rampa della scala portava al tetto a terrazzo, uno spazio all'aperto caratteristico dell'architettura locale, ma anche di tutta l'area mediterranea, fruibile dalla famiglia nelle ore più fresche della sera.

Il piano terreno aveva il pavimento in marmo, mentre per primo piano era stato usato il linoleum, allo scopo di attutire le vibrazioni del solaio. Le facciate della villa erano intonacate e dipinte di verde chiaro, con la fascia sotto la pensilina del balcone trattato con la stessa tinta, ma in una tonalità più cupa. Alcune elementi lineari, come le cornici e le fasce di rivestimento degli spessori delle pensiline erano in pietra di Azizia levigata. I colori delle avvolgibili delle finestre erano il bianco avorio e il celeste scuro. La pavimentazione degli spazi esterni era realizzata in klinker giallo e vicino al muretto di recinzione era stata prevista una fitta siepe per isolare la villa dalla vista e dalla polvere della strada.

Nel 1935 Pellegrini, in occasione della IX Fiera di Tripoli, cura la mostra della Sovrintendenza per i Monumenti e Scavi della Tripolitania, in collaborazione con i funzionari Guidi e Vinciforti, che fu allestita nella parte destra del Padiglione del Governatorato di Roma, progettato da Limongelli.¹¹⁹ In Italia partecipa al concorso per l'Auditorium di Roma.

L'attività di Pellegrini nella colonia libica diventa particolarmente intensa nel 1936. In questo anno allestisce una sala da pranzo e una di soggiorno alla X Fiera di Tripoli, ed è professore incaricato di Architettura Pratica alla Scuola per Assistenti Edili della stessa città. Per Homs, in Tripolitania, elabora un piano urbanistico del centro, con la parziale sistemazione del Mercato Arabo.¹²⁰ Inoltre, nella madrepatria, presenta al Congresso Nazionale degli Architetti Italiani, tenutosi a Napoli, il *Manifesto dell'Architettura Coloniale*, il suo scritto più importante in merito alla questione, nato dalla sua esperienza personale accumulata durante la sua attività in Libia, che costituisce il primo tentativo, espresso nella forma sintetica e apodittica cara alle avanguardie, di istituire alcune "regole" per costruire correttamente nelle colonie.

All'inizio del 1936 risulta completata una delle più belle opere di Pellegrini, iniziata nel 1935, ossia la Casa a mare Zard¹²¹ nella riviera Umberto Cagni a Tripoli, nella cui configurazione sono visibili le tappe ulteriori della ricerca, iniziata con Villa Burei. In questo caso però l'autore, come si vede nella pianta, ha disposto il cerchio nell'angolo della figura di base, che non è più un quadrato ma un rettangolo; tradotto nella terza dimensione, l'edificio risulta essere un parallelepipedo nel cui spigolo è innestato un cilindro.

La villa era a due piani, con un seminterrato per il garage. Nell'angolo esposto a nord era caratterizzata da un volume cilindrico dalla complessa articolazione, che si elevava per tutta la sua altezza. Al piano rialzato vi era una loggia circolare su pilotis, coperta da una terrazza con balaustra, all'interno della quale era inserito il grande soggiorno dalle pareti completamente vetrate che permettevano una visione panoramica sul mare. Dall'ingresso, situato sotto la loggia, si accedeva a un piccolo atrio che disimpegnava, a sinistra, la cucina e un bagno, in fondo una camera da letto, e a destra il soggiorno; questo ambiente era collegato al piano superiore da una scala a chiocciola, parzialmente incassata nella muratura. Nel secondo livello vi erano altre due camere da letto con un bagno, mentre all'esterno, sul solaio di copertura del soggiorno, era ottenuto un terrazzo-solarium, delimitato da sottili montanti che sorreggevano una trave circolare. In alto, l'involucro della scala a chiocciola risaltava contro la parete curva della facciata, evidenziando la dialettica tra superfici concave e convesse, generata dall'interazione del parallelepipedo e del cilindro.

Le pareti della villa erano intonacate e dipinte di bianco con le colonne trattate in cementite di un colore giallo intenso, mentre le balaustre erano in anticorodal. In un articolo, comparso su «Rassegna di Architettura», erano messe a confronto la Casa a mare Zard e Villa Salvi, e i modi diversi con cui l'autore le aveva fuse nel contesto naturale, ossia attraverso il prevalere di linee verticali nella prima e di orizzontali nella seconda. Tra l'altro, lo scritto evidenziava, nella poetica di Pellegrini, la matrice mediterranea e insieme l'ispirazione all'architettura tradizionale, anche se poi nella realizzazione l'architetto si avvaleva dei materiali e delle risorse della tecnologia moderna. Le sue opere risultavano perciò appropriate ai luoghi e rispondenti alle esigenze del clima:

Le costruzioni ideate da questo giovane architetto da parecchi anni residente a Tripoli, palesano sempre un pensiero direttivo e uno studio accurato e spesso raggiungono un valore d'arte e d'ambientazione veramente notevoli. Nel caso attuale le opere che presentiamo sono assai modeste, ma basta confrontare la Casa a mare Zard con la Villa Salvi per riconoscere come egli abbia saputo anche qui impostare i due edifici nel quadro naturale diverso. La prima infatti, isolata in un terreno che accusa soltanto grandi linee orizzontali, pur con un riuscito contrasto di pieni e di vuoti, domina verticalmente il paesaggio, mentre la seconda, che si giova delle vicine piantagioni, vi aderisce, sviluppandosi in estensione. Dà peso alla costruzione il confronto, vicino e lontano, dell'esile tronco e del ciuffo delle palme.

Nelle costruzioni in sé, le poche note di vivaci colori spiccati sul bianco degli intonaci, le strutture aggiunte, ora leggere ora pesanti delle ferramenta e delle travate, tutto è ideato da un artista sensibile che sa dove vuol giungere e dispone dei mezzi per arrivarvi.

La sua è veramente architettura mediterranea, vivente nel sole e nella luce propria al luogo dove sorge, rispondente nelle linee, nelle masse, nel giuoco dei pieni e dei vuoti a quella tradizionale, pur giovandosi dei materiali e delle conquiste tecniche più recenti; negli ambienti, alle necessità particolari richieste dal clima e dall'atmosfera.

Perciò, per quanto modeste, queste opere dell'arch. Pellegrini meritano di essere messe in rilievo ed è giusto augurarsi che l'autore sia chiamato presto a misurarsi in temi più importanti.¹²²

Nello stesso periodo viene conclusa anche la casa di abitazione dei fratelli Langabardi¹²³ a Tripoli che per Pellegrini, fino ad allora confrontatosi esclusivamente con la tipologia della villa suburbana, costituisce l'inizio di una nuova fase progettuale, dedicata all'abitazione urbana unifamiliare e ad appartamenti. Da questo momento in poi, l'architetto, spesso in collaborazione con gli ingegneri F. Bono¹²⁴ e R. Moiraghi, costruirà numerose architetture all'interno del tessuto urbano di Tripoli, e in particolare nelle zone di nuova espansione. L'edificio era a due piani, ognuno dei quali conteneva un alloggio; al primo livello terreno aveva un portico chiuso da un parapetto, mentre al piano superiore era elevato un arioso loggiato in cemento armato sorretto da quattro pilastri, con una copertura a pergolato, la cui trama incrociata proiettava sul prospetto un suggestivo gioco di ombre. La casa era di grande sobrietà formale, aveva la facciata intonacata e tinteggiata di bianco avorio; gli unici elementi decorativi presenti erano lo zoccolo al piano terreno, la stretta fascia del cornicione e i lievi risalti nei pannelli del parapetto inseriti tra i pilastri della loggia del primo piano.

Verso la fine del 1936 Pellegrini realizza a Tripoli, in collaborazione, con l'ingegner F. Bono, le case Michelotti,¹²⁵ formate da due corpi longitudinali disposti a "L", con una notevole soluzione dell'angolo, ottenuta con i vuoti di due loggiati, che funzionavano da cerniera. Essi erano sviluppati su a tre livelli, ognuno dei quali conteneva due appartamenti. I prospetti dei due blocchi edilizi erano trattati in modo differente, sebbene uniformati dall'uso dell'intonaco e da basamento del

piano terreno che era rivestito in mattoni. Uno di essi era caratterizzato da due logge simmetriche, divise, nel primo livello, da una nicchia, dove si trovava la porta d'ingresso, e nel secondo da uno schermo a griglia. Nell'altro invece l'ingresso all'atrio, sovrastato da un finestrone che illuminava il pianerottolo delle scale, era inquadrato da due larghe fasce di mattoni prominenti dalla facciata e unite in alto da una sorta di piattabanda. Sul paramento si aprivano delle finestre, tra le quali vi era un motivo decorativo di forma quadrata ottenuto con lo stesso materiale. Nel lato più corto di questo blocco vi erano due logge unite, sporgenti dalla facciata, con le spalle a fasce orizzontali parallele per filtrare la luce.

Al 1937 risale la casa di abitazione in Corso Vittorio Emanuele III¹²⁶ a Tripoli, che sorgeva nella principale arteria della città. L'edificio era alto 22 metri, una dimensione eccezionale, che superava di quattro metri il limite fissato dal regolamento edilizio dell'epoca. Era composto da un piano terreno con un portico, dove erano sistemati dei negozi, da un ammezzato e da altri tre livelli superiori che contenevano appartamenti variabili da tre a sei vani. Nella parte centrale della facciata spiccava un grande portale aggettante, la cui altezza comprendeva tre piani, concluso da due ordini di loggiati; esso fungeva da ingresso a un passaggio coperto che collegava due strade parallele. Questo elemento divideva la facciata in due zone simmetriche, caratterizzate da file di finestre regolari alternate a balconi; nell'ultimo piano un loggiato continuo era collegato alla parte superiore del portale. L'edificio aveva le fondazioni e le strutture portanti in cemento armato; il tetto a terrazzo e i muri della zona sopra il portale erano stati realizzati con materiali a base di pietra pomice; le facciate erano a intonaco, mentre per le cornici del portale e i pannelli di rivestimento del passaggio coperto era stata usata la litoceramica beige, la stessa adoperata in due colori nei pilastri del portico. Gli altri materiali erano il travertino chiaro, usato nelle balaustre dei balconi e nelle ghiera delle finestre circolari aperte sulle pareti del passaggio, e la porfiroide azzurra a grandi riquadri impiegata nella pavimentazione del portico.

Una variazione dell'edificio precedente è costituita da un complesso di abitazioni¹²⁷ a Tripoli, progettato con F. Bono, situato all'angolo di un lotto e sviluppato su tre piani. Il primo livello, adibito a negozi, era rivestito in materiale lapideo, mentre tutte le altre superfici erano a intonaco. Sul lato più corto, nella parte centrale, vi era un corpo leggermente sopraelevato e di poco avanzato rispetto al filo della facciata, sul quale spiccava un elemento in aggetto, risultante dalla fusione di una *musharabiya* e di una loggia che, al primo piano, era totalmente rivestito da una griglia con tre aperture, mentre al piano superiore, era coperto da una soletta sostenuta da colonnine binate. Sugli altri prospetti erano presenti larghe balconate con aperture doppie, alcune delle quali incassate nelle pareti, inquadrata da semplici finestre.

Un'altra importante opera coeva è la palazzina ad appartamenti, posta all'angolo di Corso Vittorio Emanuele III,¹²⁸ e adiacente alla residenza del Governatore. L'edificio era tre piani, con un corpo angolare, che richiamava l'immagine di una torre, concluso da una loggia a pilastri e con il tetto a terrazzo, parzialmente riparato da una pensilina. Anche qui gli elementi che caratterizzavano le facciate erano un'originale interpretazione della *musharabiya*: in questo caso si trattava di piccole logge unite, sporgenti dalle due facce della torre d'angolo, e di lunghe balconate staccate aggettanti dagli altri prospetti. Per riparare dai raggi solari e permettere la ventilazione, Pellegrini aveva adoperato dei pannelli traforati da piccole aperture circolari, che costituivano sia le spalle sia gli schermi frontali degli elementi.

La Casa Bedri,¹²⁹ realizzata con R. Moiraghi sempre a Tripoli, aveva invece un'impostazione più lineare perché era di minori dimensioni, essendo composta da un piano terreno, dove vi erano dei negozi e da un primo piano dove erano ricavati due appartamenti di dimensione diversa. Nella facciata risaltava un corpo centrale più elevato, contenente il vano della scala e il soggiorno di uno degli alloggi, che ricostituiva la disposizione simmetrica mancante nella pianta. Gli elementi significativi dell'edificio erano le profonde logge, su cui prospettavano le aperture degli ambienti della zona giorno. Per questa abitazione l'autore aveva scelto con cura i colori. La facciata in cemento era dipinta di bianco avorio, mentre i pilastri che scompartivano le vetrine dei negozi al piano terreno erano in rosso cupo, lo stesso colore di alcune linee che evidenziavano la struttura

geometrica del prospetto; in giallo antico erano tinteggiate le pareti di fondo delle logge, sulle quali risaltavano i parapetti in travertino con disegni stilizzati a traforo forse ispirati a motivi decorativi locali. Sotto i balconi erano state praticate delle strette aperture per alloggiare le griglie di ventilazione che servivano ad aerare i locali del piano terreno.

In un'altra casa di appartamenti a Tripoli,¹³⁰ eseguita con R. Moiraghi, Pellegrini continua la sua ricerca, sperimentando variazioni di uno stesso elemento, che è ancora la loggia o il balcone, che andrà a qualificare le facciate. Questa ripetizione era giustificabile perché l'architetto, lavorando per una committenza privata, che doveva contenere i costi di realizzazione delle operazioni immobiliari, non aveva grandi margini di manovra nello studio dei dettagli e perciò si concentrava su alcuni elementi necessari nella costruzione. In questo edificio, composto da due blocchi di altezza diversa, le superfici erano nude con finestre regolari leggermente arretrate dal filo della facciata. Al primo piano erano visibili due balconi, con i parapetti incisi da una doppia fila di asole, uno semplice e l'altro più elaborato, ossia coperto da una soletta e con le spallette laterali a strisce che funzionavano da schermo per i raggi solari; all'ultimo piano era ricavata una profonda loggia.

Nello stesso periodo Pellegrini, sempre in collaborazione con l'ingegner Moiraghi, realizza altre due opere di minore impegno progettuale. La prima era la Casa La Vecchia,¹³¹ un edificio d'angolo a due piani, dalla forma di un parallelepipedo, coronato da una bassa balaustra, usata spesso da Pellegrini; le facciate dell'edificio erano a intonaco dipinto di bianco, cui faceva da contrasto il colore scuro del basamento e dei corpi contenenti le scale; le finestre erano di tipo comune, eccetto l'eccezione di quelle disposte ad angolo e sviluppate a nastro, nei due livelli, piuttosto rare nel linguaggio di Pellegrini; al primo piano vi era una loggia sorretta da pilastri. La seconda abitazione, progettata per il colonnello Baviera,¹³² era situata su due livelli; il prospetto nel piano rialzato presentava due logge simmetriche chiuse da un parapetto, mentre in quello superiore esse avevano balconi sporgenti ed erano concluse da una stretta cornice. L'edificio era a intonaco dipinto di bianco con un colore scuro usato nello zoccolo e nella fascia di separazione dei loggiati.

Nel 1936 Pellegrini, in collaborazione con gli ingegneri F. Bono, G. Bertani e R. Moiraghi, costruisce a Tripoli quattro case, a due e tre piani, livelli, tutte ubicate all'angolo di lotti di un'area di nuova urbanizzazione. In tal modo l'architetto ha la possibilità di cimentarsi con il tema dell'abitazione urbana plurifamiliare, di dimensioni più contenute rispetto alle case ad appartamenti localizzate per lo più nella zona centrale della città. Nella prima casa,¹³³ progettata con G. Bertani, l'elemento principale della composizione era una torre a tre piani, disposta all'angolo, che raccordava due corpi distinti con un piano in meno. Su una faccia del blocco angolare si aprivano la porta l'ingresso, sormontata da una doppia fila di piccole finestre quadrate, e le logge di servizio per le cucine; sull'altra invece vi erano due grandi finestre ai primi due piani e un loggiato con tre aperture su quello superiore. Nel prospetto del primo corpo, che si sviluppava in linea, vi era un lungo balcone coperto da una soletta di cemento, mentre sull'altro il balcone seguiva l'andamento curvilineo della facciata. La casa era intonacata e dipinta di bianco, con un basamento di pietra scura nel primo prospetto e uno zoccolo dello stesso materiale che si svolgeva alla base della torre e lungo l'altra facciata.

Il secondo edificio,¹³⁴ eseguito con R. Moiraghi, era sempre a tre piani e si presentava come un volume compatto con lo spigolo leggermente smussato. Anche qui gli elementi che lo distinguevano erano i balconi sulle due prospetti, ma le superfici non erano trattate esclusivamente a intonaco bianco: vi erano infatti alcune parti che avevano un paramento in mattoni, come il corpo scala e una zona della facciata che comprendeva due balconi. Il piano terreno era segnato dalle strisce scure dello zoccolo e della cornice marcapiano che ne accentuavano il senso di orizzontalità.

La terza abitazione,¹³⁵ studiata con F. Bono, ugualmente sviluppata su tre livelli, era dotata di un maggiore dinamismo, a causa dello spigolo arrotondato, la cui curvatura era ripetuta nelle due balconate dei piani superiori e nel parapetto-cornicione alla sommità, che si concludevano nel corpo scale dove vi era l'ingresso sornontato da due strette e lunghe aperture verticali. Un effetto di plasticità era ricercato nello spigolo del primo e secondo livello, che era stato scavato in forma concava. L'edificio al piano terreno era rivestito in pietra, mentre tutte le facciate erano a intonaco.

Nella quarta casa,¹³⁶ nata dalla collaborazione con lo stesso ingegnere, era riproposto il motivo della torre angolare adottato nel primo edificio; anche in questa, leggermente più alta dei due piani, vi era l'ingresso, con le facciate caratterizzate da balconcini e finestre di varie dimensioni. Qui però le facciate erano uguali e su di esse sporgevano due balconi con i parapetti segnati da strisce. Le facciate erano a intonaco, dipinte di bianco al piano terreno e di rosso al piano superiore, dello stesso colore era lo zoccolo, mentre le cornici erano realizzate con tegole verdi.

Tra le più belle opere realizzate da Pellegrini nel 1937 figura la villa Corradi¹³⁷ fuori Porta Gargaesc a Tripoli, progettata con F. Bono. L'edificio, ubicato in una zona suburbana ricca di vigneti e oliveti, era a un solo piano e sorgeva su un terreno dal forte dislivello; la pendenza aveva consentito di ricavare, nella parte parte bassa, un garage con una scala d'accesso adiacente che portava a un terrazzo antistante alla facciata principale. Quest'ultima era protetta da una pensilina continua unita a due spalle, una delle quali con fori circolari. Sotto la copertura si aprivano una loggia vetrata a tutta altezza, che aveva un'altra parete, ugualmente a vetri, sul prospetto orientale, e le finestre del soggiorno e della zona pranzo. La loggia angolare era il cardine distributivo della villa, che in pianta aveva una forma rettangolare, con la zona giorno in posizione avanzata. Sotto questo vasto ambiente trasparente era collocato l'ingresso della villa, che si apriva su un grande atrio centrale che aveva la funzione di disimpegno: su di esso infatti affacciavano la grande sala del soggiorno e del pranzo, tre camere da letto, i bagni e la cucina, che aveva l'ingresso di servizio su una piccola loggia aperta nella parete meridionale. Nell'atrio vi era la scala che conduceva al livello superiore dove vi erano i terrazzi. Secondo l'esposizione adottata frequentemente da Pellegrini nelle sue ville, la zona giorno era orientata a nord, tutti i servizi erano rivolti verso sud, mentre le camere da letto, una delle quali aveva una loggia sporgente dalla facciata, erano concentrate sul lato occidentale. Sotto l'aspetto compositivo la villa era il risultato di una raffinata aggregazione di volumi di varie altezze, intonacati e dipinti di bianco, il cui senso di chiusura verso l'esterno era attenuato dalle aperture di varie forme e dalle grandi superfici vetrate della loggia, che conferivano all'edificio un carattere di leggerezza.

Nel 1937 Pellegrini realizza a Tripoli la sede della Siderurgia Coloniale,¹³⁸ un complesso a tre piani, composto da due blocchi edilizi disposti a "L"; il primo, più stretto e basso, era destinato agli uffici e aveva la facciata caratterizzata da numerose finestre quadrate; il secondo, di maggiore altezza, conteneva gli ambienti di rappresentanza e sul suo fronte spiccavano due loggiati sovrapposti che rimandavano al motivo della *musharabiya*. In questo anno, l'architetto elabora, sempre per Tripoli, un progetto per la chiesa di San Francesco,¹³⁹ che aveva la forma di un alto parallelepipedo, con due corpi semicilindrici collocati ai lati della facciata principale, che inquadravano il portale, inserito in un grande arco arricchito da decorazioni. Sulle fiancate dell'edificio religioso vi erano delle alte arcate cieche sormontate da una fascia, contenente griglie per l'aerazione, ripetuta anche nella parete del transetto che si ergeva sul fondo. Nello stesso periodo Pellegrini progetta la nuova aula del tribunale di Garian,¹⁴⁰ un piccolo centro della Tripolitania, dove emergeva la sua abilità di designer di interni; il piccolo ambiente, ottenuto attraverso un raffinato accostamento di materiali, aveva il pavimento in litoceramica bruna e grigio perla, il banco dei giudici in macassar e la croce, i fasci e le scritte in alluminio.

Al 1938 circa risale la costruzione del Cinema "Alhambra"¹⁴¹ a Tripoli, sull'area dove sorgeva una sala preesistente con lo stesso nome, ricavata in un antico *fonduck*. La nuova sala disponeva di 1300 posti a sedere, dei quali 800 in platea e 500 nella galleria. Quest'ultima era a sbalzo e verso il il palcoscenico era raccordata alle uscite mediante rampe a gradini: un sistema che permetteva agli spettatori una circolazione a senso unico, in modo tale che essi potevano anche accedere direttamente dalle porte laterali aperte sul fondo. Per ottenere una buona acustica della sala Pellegrini eseguì calcoli accurati sul tempo di riverberazione e, utilizzando gli stessi profili che aveva studiato nel suo progetto per l'auditorium di Roma, corresse gli effetti sonori con materiali assorbenti disposti nella galleria e in parte nel soffitto. Il rivestimento della sala era in "Populit" spruzzato con cemento fluido "Duralbo", "Sileore" verde chiaro e polvere d'oro, in modo da ottenere un effetto di paglia vitrea. Le sculture e le decorazioni in rame sbalzato furono eseguite

dallo scultore A. Barberini. Nello stesso anno Pellegrini progetta anche il nuovo Cinema “delle Palme”¹⁴² a Tripoli, che non fu realizzato. La pianta adottata aveva la configurazione di un settore di cerchio perché il locale doveva essere costruito in un lotto triangolare. La sala era composta da una platea, ai cui lati vi erano due file di palchi poggianti su uno sbalzo dalla linea curva, e da una galleria, per un totale di 800 posti a sedere. Sul soffitto della sala era steso un velario in tulle trasparente; il palcoscenico, collocato nell’angolo, era dotato di un largo proscenio che sporgeva nella platea ed era accessibile da due scalette laterali. Siccome la sala doveva funzionare anche da teatro, lo schermo non aveva il riquadro con la cornice a boccascena, ma era isolato: al termine della proiezione infatti scompariva scorrendo in un’apposita feritoia e liberava il palco, che si rendeva disponibile per l’allestimento degli spettacoli di varietà.

Il profilo del soffitto della sala era stato modellato secondo le necessità acustiche; per il rivestimento della struttura in cemento armato erano stati scelti materiali assorbenti come il “Populit” per le pareti e un doppio strato di graticcio Strauss spruzzato con malta di pietra pomice per la volta. Di grande interesse, perché legato al clima di Tripoli, era il semplice ma efficace sistema di aerazione della sala: nella zona superiore delle pareti laterali, tra i montanti che sostenevano la copertura centrale, erano inserite delle avvolgibili in legno che potevano essere aperte o chiuse completamente, a seconda delle stagioni e delle condizioni del tempo.

Nel 1938 Pellegrini elabora un progetto di restauro del teatro Miramare¹⁴³ a Tripoli. All’esterno l’intervento prevedeva la costruzione di un portico su tre lati dell’edificio, insieme alla sistemazione della facciata principale, fornita dall’autore in due versioni, che doveva avere un grande portale con colonne di travertino lucidato. All’interno, il piano del vestibolo veniva abbassato per adeguarlo ai regolamenti in vigore, mentre la circolazione del pubblico era completamente riordinata, fissando l’ingresso nel portale della facciata principale e le uscite nelle fiancate dell’edificio. Durante l’anno l’architetto esegue alcuni studi per un «grattacielo coloniale» e presenta due progetti nel concorso per scuole a Tripoli,¹⁴⁴ dove ottiene il 1° e il 2° premio ex-aequo. Tra i due edifici, che riunivano vari gradi di insegnamento, quello che meglio esprimeva l’approccio di Pellegrini al contesto libico era il primo. Esso aveva una pianta di forma trapezoidale allungata ed era disposto su vari livelli. Nel fronte principale, che prospettava su via Savoia, le testate dei due blocchi convergenti erano unite da una pensilina sostenuta da esili montanti. Tra questi due corpi, a tre piani, che ospitavano le aule per maschi e per femmine, vi era un largo cortile dal quale, attraverso delle scale, si accedeva a un largo corridoio trasversale, alle cui estremità, si trovavano gli ingressi separati degli studenti. Su questo vasto spazio convergevano altri due stretti corridoi, tra i quali era inserita l’aula magna, che disimpegnavano i vari ambienti di servizio: gli uffici amministrativi, la presidenza, la sala degli insegnanti, le biblioteche e altri. All’estremità del trapezio si trovava un cortile-giardino, accessibile anche dalla facciata sinistra, su cui prospettavano le aule della scuola per l’infanzia. Tra le soluzioni più interessanti adottate nei due corpi principali dell’edificio scolastico, vi era l’abolizione dei corridoi, che erano stati sostituiti con loggiati, sviluppati su una facciata esterna e su una interna. Nell’altra proposta progettuale, la pianta del complesso aveva la configurazione di un arco di cerchio, con un corridoio centrale di distribuzione per le aule e i locali dell’amministrazione. Nella zona centrale della facciata dell’edificio, che era disposto su tre piani, vi era un corpo avanzato a due livelli, nel primo dei quali si trovava l’ingresso, preceduto da un piccolo portico primo, mentre sul secondo vi era l’aula magna. La scuola per l’infanzia era invece collocata in un blocco edilizio autonomo, situato sul retro dell’edificio, ma esso collegato, con le aule sistemate all’interno di un volume cilindrico. Ai piani superiori la facciata curvilinea aveva due loggiati continui su pilotis, che attribuivano al complesso scolastico un carattere monumentale.

Il 1938 è anche l’anno di realizzazione della Villa Tinti¹⁴⁵ nella riviera Umberto Cagni a Tripoli. L’edificio aveva la pianta di forma quadrangolare ed era organizzato su tre livelli, il primo dei quali era occupato da un garage; l’ingresso al piano rialzato era collocato in un angolo della facciata e protetto da una stretta loggia, dalla forma di un parallelepipedo, accostata a essa, contenente le scale e il pianerottolo. Questo involucro di cemento era bucato da lunghe feritoie terminanti ad arco ed aveva la funzione di riparare dal sole, consentendo nello stesso tempo la circolazione dell’aria. Uno

spazioso atrio introduceva nel soggiorno che aveva due pareti ad angolo, sporgenti dalle facciate, con le pareti completamente a vetri. La zona pranzo era posta a una quota superiore e collegata al soggiorno da alcuni scalini; intorno alla sala erano disposti tutti gli altri ambienti: la cucina, un bagno, una camera di servizio; qui vi era anche la scala, con l'estremità arrotondata, sporgente dal prospetto, che portava alla zona superiore, dove erano sistemate le camere da letto. La configurazione della villa tendeva a un volume cubico puro e per questo motivo, tutti i corpi aggettanti dalla sue facciate, ossia le superfici vetrate del soggiorno, il corpo scala e la loggia risultavano essere semplicemente accostati e non organicamente fusi con la massa principale.

Nel 1939 Pellegrini ha l'occasione di realizzare a Tripoli altre case unifamiliari nelle quali prosegue la sua ricerca: fra queste spiccano le ville a un solo piano con scantinato per Attilio e Umberto Scaglione. La prima,¹⁴⁶ a pianta rettangolare, aveva un corridoio centrale disposto lungo l'asse longitudinale, che divideva gli ambienti in due zone distinte. A partire dal vestibolo, nella fascia sinistra vi erano in successione lo studio, un disimpegno, sul quale si aprivano la cucina, una camera di servizio con un bagno e un ingresso secondario e, in fondo, una camera da letto. Invece nella fascia destra si trovavano in sequenza il soggiorno, la sala da pranzo, una seconda camera da letto e un ulteriore bagno. Alla semplicità dell'impianto corrispondeva però una ricca articolazione volumetrica. L'ingresso, preceduto da alcuni scalini e incorniciato da un portale in aggetto, era collocato al centro della facciata: essa però risultava asimmetrica, poiché a destra vi era una loggia coperta da una soletta, più bassa dell'altezza dell'edificio, delimitata da un diaframma con le aperture «a colombario», un elemento già usato da Pellegrini nella Villa Graziani. Nella villa si poteva entrare direttamente da una seconda porta situata sotto la loggia, dove si apriva anche una finestra del soggiorno. Lungo la fiancata destra dell'edificio era ricavata un'altra loggia sulla quale affacciava la porta-finestra della sala da pranzo. Dal tetto piano, nella zona corrispondente alla parte centrale del soggiorno, si elevava un basso corpo forato nei quattro lati da numerose piccole aperture ad arco della stessa forma di quelle visibili nello schermo della loggia: si trattava di una sorta di torretta di ventilazione che permetteva la circolazione e il ricambio dell'aria nell'ambiente sottostante. La seconda villa, progettata per Umberto Scaglione,¹⁴⁷ aveva la pianta generata da un settore di cerchio: per questo motivo il fronte anteriore era concavo e quello posteriore convesso. La distribuzione dei vari ambienti avveniva attraverso un corridoio a forma di "L", che determinava l'analoga disposizione sia del soggiorno e della zona pranzo sia del portico. Quest'ultimo, sviluppato sul prospetto principale e lungo il fianco destro dell'edificio, era coperto da una pensilina di minore altezza del solaio di copertura e aveva due pilotis negli angoli; inoltre era chiuso da un parapetto con un'aiuola antistante. L'ingresso al piano rialzato, segnato da un portone con un arco a tutto sesto affiancato da una finestra circolare, avveniva attraverso una piccola scala, come nella prima villa. Dal vestibolo si accedeva, a sinistra, nello studio e a destra direttamente nel grande ambiente del soggiorno e della sala da pranzo. Nella parte posteriore della villa si trovavano le camere da letto, una cameretta di servizio con bagno e, adiacenti alla sala da pranzo, la cucina e un tinello, che erano accessibili da un ingresso secondario; inoltre sul retro vi erano le scale che conducevano allo scantinato. L'immagine della villa era quella di un blocco compatto scavato dal portico angolare, con un contrasto di pieni e di vuoti di notevole forza espressiva.

Nello stesso anno Pellegrini costruisce a Tripoli, nella riviera Umberto Cagni, Villa Putaggio,¹⁴⁸ che rappresentava uno stadio successivo della ricerca, intrapresa con Villa Burei e con la Casa a mare Zard, sulla composizione del cerchio e del quadrato in planimetria e del volume cilindrico e cubico a livello spaziale. Anche in questo caso, l'autore inserisce un cilindro all'interno di un parallelepipedo, ma il solido inscritto proietta all'esterno la sua presenza attraverso una curva ellissoidale che, tagliando lo spigolo del prisma, crea sulla facciata una concavità.

La pianta di Villa Putaggio era costituita da un rettangolo suddiviso in tre parti funzionali: nella prima, dove vi era l'ingresso, erano raggruppati gli ambienti di servizio; in quella centrale, di forma quadrata, si trovava il grande soggiorno a pianta circolare, con la zona pranzo ricavata nello spazio di risulta; nella terza era invece ricavato uno studio. L'edificio era sviluppato su tre livelli e aveva un ingresso sotto la loggia della facciata principale che guardava verso il mare e un altro sulla

facciata opposta rivolta verso terra. Quest'ultimo, situato nel piano rialzato, immetteva in un atrio, dal quale si accedeva direttamente al soggiorno, e a un disimpegno che serviva la cucina, una dispensa, una camera di servizio e un bagno. Sulla parete curva della "rotonda" si sviluppava una scala che conduceva al primo piano dove intorno a un altro grande spazio circolare, simile a quello sottostante, erano disposte tre camere da letto e un bagno; due di esse si aprivano su un largo terrazzo, mentre la terza prospettava sulla loggia superiore. A questo livello vi era una scala a chiocciola, parzialmente inserita nella muratura, che portava al volume cilindrico del secondo piano: un ulteriore ambiente di soggiorno, con una fascia vetrata verso il mare, affacciato su un terrazzo. Sul fronte principale concavo risaltava un grande loggiato curvo a due ordini, sorretto da sottili colonne in pietra di Trani e con il parapetto in travertino, e sporgente dall'edificio per proteggere la rampa sottostante, che collegava il piano terreno al secondo ingresso della villa costituito da grandi porte-finestre aperte sul soggiorno. Nella facciata sul mare, tutti gli elementi entravano in relazione con l'ambiente e la stessa concavità aveva il valore di "raccolgere" la vista panoramica. Nello stesso tempo, la torre cilindrica, con la sua concavità creava una tensione con il fronte convesso, fino a raggiungere un equilibrio, come nelle opere precedenti. Nel facciata verso terra era invece visibile un gioco di masse cubiche, forate da poche aperture, che andavano gradualmente a scalare fino a concludersi nel volume cilindro alla sommità.

Nel 1939 Pellegrini realizza a Tripoli anche la cosiddetta «Villa di quattro ville»,¹⁴⁹ ossia un edificio residenziale, composto da quattro alloggi indipendenti, sistemati su due piani, con garage nel seminterrato, che nasceva da un virtuosistica soluzione planimetrica a incastro. Esso tuttavia presentava un carattere unitario derivato dall'andamento curvilineo della pianta: un segno deciso che Pellegrini aveva impresso per eliminare il pericolo di una eccessiva frammentazione. Le facciate erano animate da un forte impostazione plastica. Quella principale, dove si aprivano gli ingressi ai due alloggi del piano rialzato, era caratterizzata nella parte sinistra da un duplice loggiato con colonne e parapetti in travertino, mentre a destra, in corrispondenza di un appartamento al primo piano, vi era una grande terrazza coperta in parte da una loggia su pilastri. L'elemento più rilevante del complesso era però il portico a forma semicircolare, sostenuto da colonnine e delimitato da parapetti, che si sviluppava nella testata a destra, sotto il quale si apriva il soggiorno a vetri di un appartamento al piano rialzato. Sul fronte posteriore si trovavano l'ingresso ai due alloggi del primo piano, protetto da una sinuosa pensilina che riprendeva la matrice curvilinea adottata nella planimetria, le rampe d'accesso ai garage e una loggia e un ingresso di servizio per i due appartamenti del piano rialzato. L'effetto plastico era completato dal muro di recinzione eseguito a "opus incertum" in pietra locale scura, che costituiva un basamento rustico dal quale si staccavano visivamente le candide superfici curve dell'edificio.

Dello stesso anno era anche la villa per impiegati a Homs,¹⁵⁰ composta da due alloggi accoppiati. L'edificio, ripetuto in diversi esemplari, era a un solo piano rialzato e aveva una pianta rettangolare con un angolo sporgente che corrispondeva al soggiorno dell'appartamento situato nella zona posteriore del corpo di fabbrica. La distribuzione avveniva attraverso due disimpegni che dividevano gli spazi di soggiorno dalle camere da letto e dai servizi. I volumi semplici della villa erano caratterizzati unicamente da due logge sviluppate davanti agli ambienti di soggiorno, di minore altezza dell'edificio e delimitate da pareti traforate da asole.

Un altro importante edificio del 1939 è la sede dell'U.P.I.M.¹⁵¹ di Tripoli, progettata da Pellegrini, in collaborazione con R. Moiraghi. Si trattava di un blocco a quattro piani dall'impianto rigorosamente simmetrico. La massa dell'edificio era stata però alleggerita da un reticolo inciso nelle facciate di cemento armato, entro il quale erano collocate le finestre, mentre i balconi fortemente aggettanti posti agli angoli della facciata attenuavano il senso di staticità. L'elemento più importante del prospetto principale era una profondo loggiato a tre livelli, riquadrato da un telaio lievemente sporgente dalla parete, che si elevava sopra le aperture a vetri dell'ingresso.

Un capitolo non trascurabile dell'attività di Pellegrini nella Libia è rappresentato dalla progettazione dei villaggi di colonizzazione.¹⁵² Nel 1938 realizza a Fargusa, in Cirenaica, il villaggio "Baracca" e, nello stesso anno, insieme a Umberto Di Segni, progetta il centro del

villaggio “Crispi” presso Misurata in Tripolitania, dove costruirà anche la chiesa e gli edifici principali. Nel 1939, sempre in Tripolitania, disegna il villaggio “Marconi”, presso Tahrana, e il villaggio “Corradini” vicino a Gars Garabulli; il giudizio della critica era lusinghiero: nello stesso anno Plinio Marconi scriveva su «Architettura» un articolo dedicato a questi villaggi con una premessa entusiastica, dove accennava alla seconda ondata migratoria dei coloni arrivati in Libia, ma anche alle grandi opere di bonifica e alle città nuove che stavano sorgendo nella madrepatria. Per l'autore la presenza in Libia di architetti di valore costituiva una garanzia per la nascita di un'architettura di alta qualità, e tra queste figure inseriva Pellegrini, descrivendo le caratteristiche dei quattro villaggi che aveva progettato in Libia. Di questi ne lodava la funzionalità e il movimento plastico delle masse, che era però regolato da un rigoroso impianto planimetrico. Gli edifici erano composti da volumi a sviluppo longitudinale, con superfici lisce e bianche dove prevalevano i pieni sui vuoti. Il loro carattere, anche se influenzato dalle forme dell'architettura locale, sottoposte comunque dall'autore a un processo di rielaborazione, risultava essere italiano, moderno e di concezione assolutamente personale:

Vogliamo in questo articolo mettere in luce come, per la fortunata presenza in Libia di alcuni Architetti particolarmente sensibili ai valori compositivi e plastici più appropriati in quel Paese, oltreché tecnicamente competenti dei migliori requisiti costruttivi propri di quegli insiemi urbanistici e di quegli edifici, l'architettura vada ivi assumendo caratteri assai degni di rilievo.

Tra cotesti Architetti, Giovanni Pellegrini è uno dei più attivi e intelligenti. Egli non soltanto collabora vastamente alla costruzione di nuovi centri di bonifica, ma lavora alacremente in Tripoli nel campo dell'edilizia civile. Tanto i suoi lavori di urbanistica quanto quelli di edilizia dimostrano come Egli abbia saputo, sulla quarta sponda, mantenere integre le sue doti di architetto sanamente italiano e moderno, duttilmente piegandole ai temi costruttivi locali, a certe peculiari inflessioni dell'arte autoctona, rimanendo lontano peraltro dalla ripetizione meccanica di forme assunte dall'esterno; mantenendo, anzi, i suoi riferimenti nel piano di valori espressivi astratti.

Tra le opere urbanistiche abbiamo scelto quattro villaggi presso Tripoli, intitolati a Baracca, Corradini, Crispi e Marconi; villaggi che, come si è detto, ospitano gli edifici di comando e di servizio dei comprensori relativi: la Chiesa con la canonica; la scuola con gli alloggi degli insegnanti; l'ufficio postelegrafonico con l'alloggio degli impiegati; la Delegazione municipale; la Casa del Fascio coi settori della Gioventù Italiana del Littorio, dell'Ospitalità Fascista, dell'Opera Nazionale Dopolavoro; una piccola caserma per i Reali Carabinieri; una locanda con albergo; un dispensario farmaceutico; varie botteghe. Tutti questi settori sono generalmente organizzati in un unico complesso edilizio racchiudente generalmente la Piazza della Chiesa, ed in modeste propaggini adiacenti al nucleo principale. Le borgate non comprendono case di abitazione per coloni, che sono sparse, invece, come si è detto, nei singoli poderi.

La composizione dei complessi è chiara e distributivamente idonea al funzionamento ed ingranamento dei diversi servizi; articolata plasticamente con piacevole varietà pur nell'ambito di un fondamentale rigore di impostazione planimetrica e volumetrica.

L'architettura, per il fondamentale longitudinalismo delle masse insistenti su una rete urbanistica ortogonale; per la omogeneità plastica delle superfici tutte egualmente candide; per il prevalere delle pareti piene; per la piccola dimensione dei vuoti; per l'abbondanza dei portici quasi sempre arcuati; mentre risente, come si è detto, di un intenso sapore locale, per quanto situato in un piano astratto, è anche schiettamente italiana, moderna e personale.¹⁵³

Nel testo Marconi tracciava anche un acuto profilo critico di Pellegrini, tuttora condivisibile, che aveva conservato le qualità di architetto italiano, formatosi nei principi del Movimento Moderno, ma che aveva saputo anche adattare queste doti alle condizioni del contesto libico. Con un lavoro di interpretazione delle caratteristiche dell'edilizia autoctona, e secondo un processo di astrazione formale, arrivò a realizzare architetture appropriate ai luoghi.

Quando le colonie italiane furono riconsegnate, Pellegrini ritornò in patria dove continuò la sua attività professionale in posizione appartata, spegnendosi a Como nel 1995.

Umberto Di Segni

Tra i maggiori architetti italiani che hanno operato nelle colonie va annoverato Umberto Di Segni, la cui opera è attualmente oggetto di approfondimento da parte degli storici. Tra l'altro, egli era l'unico architetto a essere nato in colonia e quindi la sua conoscenza dell'ambiente libico era

certamente più diretta e naturale, rispetto a quella che ne avevano i colleghi provenienti dalla madrepatria. Appartenente alla generazione precedente a quella dei giovani architetti coloniali, la sua formazione non avvenne nell'ambito del Razionalismo. Tuttavia le sue opere presentano molti punti di contatto con quelle di Rava, Piccinato e Pellegrini. L'analogia non si ferma però solamente ai dati esteriori, ma riguarda l'approccio ideologico al contesto coloniale: identica era infatti l'ispirazione mediterranea, palese nelle sue architetture, contraddistinte da volumi semplici e dipinti di bianco, e comune era l'interesse per l'edilizia autoctona libica, soprattutto per la casa araba, dalla quale aveva recepito gli "insegnamenti" basilari derivati dalla tradizione costruttiva, relativi all'accordo con il clima, all'inserimento nell'ambiente e all'uso dei materiali. Ma le sue opere rivelavano anche l'aggiornamento culturale e la conoscenza dei movimenti architettonici internazionali più avanzati. Gli esiti formali raggiunti da Di Segni sono gli stessi che gli architetti più giovani hanno toccato attraverso la militanza nell'avanguardia razionalista: si può perciò affermare, con fondate ragioni, che Di Segni arrivò agli stessi risultati dei razionalisti, percorrendo una strada del tutto autonoma e originale. Per questi motivi è stato possibile accostarlo, se non altro in forma ideale, all'operato di questo ristretto gruppo.

Umberto Di Segni¹⁵⁴ nasce a Tripoli nel 1894. Frequenta l'Accademia di Belle Arti a Roma e più tardi si iscrive agli albi del Sindacato Architetti della Capitale e all'Ordine degli Ingegneri e Architetti di Tripoli, città dove risiederà e lavorerà, conservando però il domicilio a Livorno.

A Tripoli, oltre a esercitare la libera professione, collabora con l'Ufficio delle Opere Pubbliche della città e durante la sua attività sarà impegnato nella progettazione di numerose architetture per conto di uffici analoghi di altri centri della Tripolitania e della Cirenaica. Nel 1930 partecipa ai due concorsi per la sistemazione della Piazza della Cattedrale a Tripoli. Nel 1932, su incarico di una società privata, progetta lo Stabilimento di Mussolinia Terme¹⁵⁵ nella località di Sidi Mesri, vicino a Tripoli, sul pozzo artesiano centrale. Il complesso, per la maggior parte disposto su due piani, era formato da tre corpi staccati. In quello centrale, allineato lungo l'asse, vi era un portico a emiciclo, dal quale si entrava in un salone di forma rettangolare a doppia altezza, preceduto da un vestibolo, e infine in un altro portico su pilastri, affacciato su una vasta terrazza di forma curvilinea, che funzionava come ristorante all'aperto. L'ala laterale, a destra del primo portico, ospitava la hall dell'ingresso, mentre in quella a destra vi erano una sala biliardi, un buffet, un office e un salotto. Il corpo a sinistra del primo viale di accesso era un recinto di forma poligonale, nel cui centro era ricavata una grande piscina. Esso era composto da vari corpi: un atrio d'ingresso, due settori simmetrici che ospitavano gli spogliatoi e le cabine per il riposo, con i relativi piazzali per l'elioterapia, e un bar-ristoratore su lato opposto dell'entrata. A destra del secondo viale vi era lo stabilimento popolare, che aveva una pianta trapezoidale con un cortile centrale; al suo interno erano organizzati tutti gli spazi di servizio per i bagni. Il complesso di Sidi Mesri nell'impostazione planimetrica e in alcuni dettagli, quali le finestre del salone, si richiamava esplicitamente agli edifici termali romani, ma per il resto era ispirato all'architettura tradizionale degli *hammam*, come si poteva vedere in alcune sale di forma cubica coperte da cupole e con schermi traforati nelle pareti. Nella volontà di semplificazione formale vi erano anche riferimenti alla poetica razionalista.

Sempre nel 1932 Di Segni progetta la Casa del Fascio¹⁵⁶ nel villaggio agricolo di Fornaci, situato vicino a Tripoli. L'edificio, a un piano rialzato, era composto da un volume puro a forma di parallelepipedo; sul prospetto principale vi era un portico più basso, delimitato da un parapetto, chiuso, all'estremità sinistra, da due setti murari disposti ad angolo, e a quella destra da un corpo sporgente dalla facciata; la sua copertura era realizzata con un solaio di cemento a sbalzo. Le pareti erano intonacate e trattate con due colori: il portico era dipinto di bianco per staccarlo visivamente dal volume di fondo che era invece in tinta scura, la stessa adoperata per lo zoccolo corrispondente alla sopraelevazione del piano. In tutte le opere successive Di Segni mostrerà una predilezione, tipica dei razionalisti, per i volumi netti e definiti e per le superfici nude e bianche.

Agli anni 1932-1933 risale il Palazzo di Giustizia a Misurata,¹⁵⁷ un edificio formato da alcuni blocchi cubici variamente arretrati e avanzati, le cui altezze diverse avevano permesso di ricavare dei terrazzi. Per motivi di rappresentanza, il palazzo presentava connotazioni classicheggianti

tipiche di questi edifici, come il frontone liscio, dove campeggiava la scritta "Iustitia", che sovrastava l'ingresso principale, le alte finestre aperte sui prospetti, e infine le lesene con capitelli stilizzati, presenti negli spigoli dei volumi. Nella stessa città, dal 1932 al 1934, Di Segni progetta alcuni alloggi per impiegati¹⁵⁸ a un piano rialzato. Anche queste abitazioni risultavano composte da volumi semplici, con piccole variazioni nelle altezze. In pianta la disposizione degli ambienti risultava molto funzionale; dopo l'atrio di ingresso, uno spazioso disimpegno separava in due zone gli spazi interni: a sinistra il soggiorno e il pranzo, e a destra le camere da letto con il bagno; invece il corridoio posto di fronte portava alla cucina e a una camera di servizio, situate nella parte posteriore dell'edificio. Il vasto ambiente del soggiorno e della sala da pranzo e le camere da letto si affacciavano rispettivamente su un grande portico angolare, delimitato da un parapetto e con aperture rettangolari e ad arco a tutto sesto, e su una loggia a pianta quadrata, di minori dimensioni, ugualmente chiusa e con un pilastro nell'angolo.

Nel 1933 Di Segni realizza una delle sue opere più note, certamente quella più pubblicata nelle riviste dell'epoca, ossia le case popolari¹⁵⁹ fatte costruire a Tripoli dal Governo della Colonia in un'area adiacente alla Fiera Campionaria, per sopperire al progressivo sviluppo demografico della città. Queste abitazioni, nascevano dalla collaborazione dell'architetto con l'ufficio delle Opere Pubbliche della Tripolitania, dirette all'epoca dall'ingegner Silvio Camilletti. Il complesso dei fabbricati, distribuito in tre isolati circondati da giardini su ogni lato, era ubicato in una zona di espansione, prevista dal piano regolatore, prospiciente sulla zona industriale e sui mercati generali.

Gli alloggi erano formati da lotti, in ognuno dei quali vi erano due blocchi di appartamenti accostati con le piante simmetriche e speculari. Il lotto era sviluppato su tre livelli con il piano terreno rialzato, e sulla facciata principale aveva due corpi contenenti scale aperte, che portavano a sei cellule abitative per piano, dotate di un numero di locali variabile da due a quattro con il bagno e la cucina. Tutti gli appartamenti, che nel complesso ammontavano a 112, erano provvisti di verande, fino a tre negli alloggi di maggiore superficie, e di terrazze. Questi elementi che caratterizzavano il complesso, di fondamentale importanza per il clima di Tripoli, erano comuni nell'edilizia locale e Di Segni li aveva riproposti con uno spirito totalmente moderno:

Da quest'abbondanza di terrazze e verande, requisito necessario per le condizioni climatiche, l'architetto Di Segni ha intelligentemente ricavato il motivo dominante per la sua architettura. Difatti, insieme con le scale aperte queste terrazze danno al complesso un'impronta tutta particolare che molto felicemente accorda le forme locali con le tendenze moderne.¹⁶⁰

I prospetti delle abitazioni erano stati risolti dall'architetto attraverso un sapiente disegno che aveva ricondotto a una sostanziale unità formale le altezze differenti dei corpi di fabbrica, la varia morfologia delle aperture e la ripetizione degli elementi. L'ispirazione mediterranea venne subito notata dalla stampa, in quanto «Il carattere dell'architettura è stato desunto dai motivi tipici che si vedono nelle nostre coste mediterranee, dove ogni elemento plastico ha un valore eminentemente costruttivo».¹⁶¹ Questi edifici avevano insomma le stesse caratteristiche dell'edilizia di Capri e della Puglia e per questa ragione si adattavano bene al contesto libico, appartenente alla stessa area culturale. Ma le peculiarità dell'architettura mediterranea, ossia la concezione organica della struttura, l'uso di volumi puri, la linearità dei profili e la sobrietà nelle decorazioni, erano anche proprie dell'architettura moderna:

Sotto l'aspetto architettonico è stato adottato un tipo di edificio sul quale le caratteristiche dell'architettura mediterranea nostrana (Isola di Capri e Costa Salentina) si armonizzano in maniera singolare con la concezione costruttiva dell'indigeno coloniale, eminentemente sintetica nel suo valore volumetrico e lineare.

Infatti, bandita la ricerca di elementi decorativi superficiali, è stata affidata alla struttura organica delle sue varie parti la soluzione architettonica in precisa armonia con la sensibilità della moderna architettura.¹⁶²

Nel 1933 Di Segni presenta alla V Triennale di Milano un progetto di case popolari per israeliti indigeni,¹⁶³ da realizzarsi a Tripoli. Le abitazioni erano raggruppate in un blocco edilizio a pianta rettangolare, organizzato intorno a un vasto cortile, che nella parte centrale era diviso da un basso

corpo trasversale, con passerelle di collegamento tra le due ali longitudinali. Su di esso si affacciavano dei ballatoi lungo i quali erano disposti gli ingressi delle varie unità immobiliari. Il complesso era composto da volumi digradanti di varie altezze con numerosi terrazzi. Le facciate erano molto semplici, con finestre regolari e aperture ad arco in corrispondenza delle logge. L'ispirazione alle case tradizionali di Tripoli era evidente nelle masse cubiche che davano alla costruzione un'«armonica compostezza», nelle superfici nude intonacate e dipinte di bianco e nell'abbondanza di terrazzi e logge. Di Segni era riuscito addirittura a ricavare in ogni appartamento un piccolo cortile dotato di una fontana. All'epoca il progetto era così descritto:

Particolarmente importante è questo progetto edilizio; sia dal punto di vista sociale che da quello architettonico. Sotto il primo aspetto, esso costituisce la prova degli sforzi che il Governo e la Comunità israelitica di Tripoli compiono per dare case a buon mercato agli ebrei locali. Architettonicamente poi, esso rappresenta una soluzione veramente felice di un problema assai complesso, specie per i riflessi economici: dare, cioè, ad ogni famiglia un tipo di appartamento molto economico e che presenti le caratteristiche della tradizionale casa libica (ogni appartamento, difatti, viene a beneficiare di un piccolo cortile o *patio*, con la relativa fontanina).¹⁶⁴

Del 1934 è il progetto della Caserma dei RR. Carabinieri a Giado,¹⁶⁵ in Tripolitania, che venne inaugurata il 28 ottobre dello stesso anno. L'edificio era situato su un contrafforte del Gebel, a una quota più bassa del Castello di Giado, in una posizione che consentiva il controllo del vallone sottostante. Aveva la tipologia di un fortino a pianta quadrata, sviluppato intorno a un cortile centrale. Sul lato orientale, dove si apriva il portone d'ingresso, erano disposti, a sinistra, un ufficio e l'appartamento del comandante, mentre a destra si trovavano un locale per il piantone con due celle retrostanti per i prigionieri, lo spaccio cooperativo, la mensa per i militari italiani, i magazzini, e alcune stanze riservate agli ufficiali di passaggio o che comandavano truppe e alle unità di rinforzo. Sul lato occidentale erano ricavati gli alloggi, con i relativi servizi, per 8 militari italiani e 16 indigeni. Lungo il lato meridionale, sul retro del fabbricato, era situata una scuderia con servizi annessi, attrezzata per 25 cavalli.

Su un lato del cortile si elevava un portico per la sosta e il riposo all'aperto dei militari. Tutti i tetti della caserma erano a terrazzo per raccogliere l'acqua piovana che, convogliata in una grande cisterna nel centro del cortile, costituiva una notevole riserva idrica; l'approvvigionamento normale era invece garantito dalla tubazione allacciata all'acquedotto di Giado. L'architettura del fortino, pur rispettando le esigenze difensive, aveva un carattere spiccatamente moderno, con alcuni richiami all'architettura delle fortezze locali, visibili nell'uso degli speroni e nei tipi di feritoie. Sempre nel 1934, Di Segni espone un gruppo di suoi progetti nel Padiglione dell'Ingegneria Coloniale Italiana alla Fiera di Tripoli.

Nel 1935 Di Segni realizza a Tripoli le residenze per gli impiegati della Cassa di Risparmio,¹⁶⁶ costituite da palazzine uguali, variamente disposte all'interno del lotto. L'abitazione tipo era a tre piani di cui il primo rialzato. La facciata principale aveva nel primo livello un portico a tre aperture, raggiungibile da una scalinata; nel primo piano era ricavata una profonda loggia con tre arcate e un balcone lievemente sporgente; all'ultimo livello era invece visibile un aereo loggiato sostenuto da pilastri quadrati. Dai fianchi dell'edificio sporgevano un volume cilindrico della stessa altezza, forato da una serie di finestre, e un corpo a forma di parallelepipedo, elevato fino al primo piano e concluso da un'altra loggia; inoltre su questi lati, in corrispondenza dei primi livelli, si sviluppavano lunghe balconate simmetriche. Risaltavano in queste residenze il forte contrasto dei pieni e dei vuoti e il gioco di ombre, nei quali Pellegrini eccellea, ottenuti attraverso l'adozione di portici e loggiati.

Tra il 1936 e il 1937 Di Segni progetta a Tripoli tre edifici legati all'amministrazione della Giustizia: Il Centro di Rieducazione del Tribunale Minorile,¹⁶⁷ con l'Aula Giudiziaria¹⁶⁸ disposta di fronte, e il Sanatorio Giudiziario.¹⁶⁹ Il Centro di Rieducazione, situato su una piattaforma allineata lungo un fronte stradale, era un basso parallelepipedo a un piano rialzato, nel cui centro vi era un corpo trasversale di altezza maggiore, dove si apriva l'ingresso; sul lato minore, a destra, sporgevano due volumi dalla forme di «absidi» a pianta semicircolare. Il prospetto principale era definito da un alto vano d'ingresso con una scalinata e da due loggiati simmetrici. L'Aula era

invece innalzata su un podio e riprendeva in forma schematica i motivi che distinguevano le facciate dei tribunali; infatti, addossate alla facciata principale, si innalzavano quattro alti fusti semicilindrici che ricordavano un colonnato stilizzato, oppure dei fasci, mentre il frontone semplificato rivelava una copertura a due falde, raramente adottata nella colonia libica, dove i tetti in genere erano sempre piani. Anche il Sanatorio Giudiziario sorgeva su un vasto piazzale rialzato, accessibile attraverso un'ampia scalinata. Strutturato su due piani, esso aveva un accentuato sviluppato longitudinale ed era composto da due ali simmetriche che si dipartivano da un corpo centrale in aggetto. La composizione del complesso risultava movimentata dalle sporgenze e dalle rientranze dei blocchi delle testate; sulle sue facciate si aprivano grandi finestre rettangolari, mentre al primo piano erano ricavate larghe terrazze. Nella sua impostazione generale il Sanatorio rivelava l'influenza degli edifici ospedalieri di impronta razionalista.

Per la committenza privata, Di Segni costruisce a Tripoli il Villino Siniscalchi;¹⁷⁰ l'edificio, a un unico piano rialzato, era un volume puro a forma di parallelepipedo, appena mosso dalla sporgenza sulla facciata sinistra, dove era visibile un alto pergolato di cemento. Sul prospetto principale il pianerottolo dell'ingresso era protetto da una loggia speciale, formata da una pensilina unita a due setti murari, che ricordava l'accostamento di lastre tipico dell'architettura del Neoplasticismo. Della stessa epoca è anche Villa Lanino,¹⁷¹ dove l'architetto curò soprattutto gli interni.

Sempre nel periodo 1936-37, una parte importante dell'attività di Di Segni si svolge nei piccoli centri provinciali della Tripolitania, alcuni dei quali erano ubicati nelle oasi e non molto distanti dalla costa, come Sorman e Zavia, altri invece, quali Garian, Zliten e Jefren, si trovavano nell'interno. A Sorman costruisce la Residenza dell'Agente Distrettuale¹⁷². La borgata, era situata in un'oasi con un territorio circostante assai fertile, ma da lungo tempo trascurato. Grazie all'interessamento del governatore Balbo, furono recuperati terreni e palmeti abbandonati, realizzate piantagioni di olivi e mandorli e scavati pozzi. Oltre che per l'incremento dell'agricoltura vennero stanziati fondi anche per lo sviluppo edilizio, con i quali vennero restaurati gli edifici di culto musulmani e costruite attrezzature urbane, tra i quali l'ambulatorio e il mercato. Il capoluogo del distretto contava allora 270 metropolitani, tra concessionari, coloni e funzionari e 11.200 libici dediti all'agricoltura e alla pastorizia; inoltre vi erano due oleifici e una fabbrica di conserve alimentari e numerose attività commerciali erano gestite dagli indigeni. La nuova sede dell'Agenzia Distrettuale, inserita nel programma di opere pubbliche, sorgeva sulla piazza di Sorman ed era disposta su due livelli, occupando una superficie di 250 metri quadrati. Al piano terreno erano ricavati gli uffici dell'Agenzia stessa, mentre il piano superiore era occupato dall'alloggio del funzionario, che era costituito da cinque vani con i servizi. Come altre opere di Di Segni, l'edificio aveva l'aspetto una massa compatta, lavorata in maniera quasi scultorea, ossia un pieno scavato dal portico a tre aperture del piano rialzato e dal grande terrazzo al primo piano. Su questo spazio esterno si aprivano le porte-finestre del soggiorno e della sala da pranzo, mentre nell'angolo a destra della facciata era ricavata una piccola loggia con parete forata da strette aperture per l'aerazione.

A Garian Di Segni progetta il Tribunale,¹⁷³ il Carcere¹⁷⁴ e l'Ambulatorio,¹⁷⁵ architetture contraddistinte da volumi semplici, di varie altezze e con le facciate a intonaco tinteggiate di bianco. Nella facciata principale del Carcere, che era composto da vari corpi organizzati intorno a un cortile, Pellegrini ricorreva a citazione più dirette all'architettura tradizionale locale, come si poteva vedere nei contrafforti del muro di cinta e nei merli triangolari posti sia sul coronamento del corpo centrale, dove vi era l'ingresso sovrastato da una loggia, sia alle estremità dei parapetti delle due terrazze simmetriche adiacenti. Invece l'Ambulatorio era un edificio a due piani, con una torre nell'angolo destro della facciata principale. Al piano rialzato vi era un portico chiuso da un parapetto con sottili pilastri, tra i quali erano inseriti degli schermi a traliccio. Il piano superiore, sviluppato solo parzialmente, era collegato alla torre e aveva le aperture protette da una pensilina. La superficie rimanente era libera e formava un grande terrazzo panoramico protetto, sul fronte principale, da una balaustra metallica.

Nel 1936, mentre stava collaborando con l'Ufficio Opere Pubbliche della Libia, Di Segni esegue il progetto dell'Albergo delle Gazzelle¹⁷⁶ a Zliten, una cittadina sulla costa libica di circa 4.000

abitanti, famosa per la grande moschea con la tomba del taumaturgo Sidi Abdussalam, visitata ogni anno da migliaia di pellegrini. Dopo il terremoto dell'aprile 1935, Il governatore Italo Balbo ordinò i lavori di restauro della moschea e degli edifici annessi danneggiati. Nello stesso periodo fece realizzare molte opere per l'agricoltura, quali sistemazioni di palmeti e di oliveti, pozzi e un acquedotto. Siccome vicino a Zliten passava la Litoranea Libica, e vista la sua vocazione turistica, Balbo volle che nella cittadina sorgesse un albergo per rimediare alla mancanza di strutture ricettive. L'edificio, la cui costruzione venne promossa dall'Ente Turistico Alberghiero della Libia, era situato nella piazza principale della cittadina, sul luogo di un'antica casa della quale vennero utilizzate alcune strutture; nella sua configurazione Di Segni si ispirò alle abitazioni indigene visibili nell'oasi, che erano caratterizzate dall'uso di volumi elementari dipinti di bianco e da piccole finestre. L'albergo occupava un'area di circa 480 metri quadrati ed era sviluppato su due livelli. Al piano rialzato la facciata principale era caratterizzata da un corpo avanzato, nel quale vi era un profondo portico con due griglie laterali composte da piccole finestre quadrate aperte nella muratura; nella parte superiore risaltavano due gazzelle stilizzate in maiolica, modellate dal pittore M. Melis, che costituivano una nota di colore sul bianco della facciata. Alle estremità del portico, in posizione arretrata, vi erano due logge simmetriche. Nel piano superiore si estendevano un ampio terrazzo, in corrispondenza del portico, e due più piccoli sviluppati sulle logge, dai quali si poteva ammirare il panorama dell'oasi; essi erano segnati da pergolati metallici, predisposti per essere riparati da teli; una struttura simile, ma più elaborata e dalla forma curvilinea era posto sul solaio di copertura del primo piano.

Nel primo livello erano sistemati i locali per il pubblico: il bar, il salone del ristorante, una saletta da gioco, due piccoli salotti e la cucina, mentre al piano superiore erano collocate le stanze con dodici posti letto, tre bagni e alcuni locali di servizio. Gli ambienti erano decorati da pannelli in maiolica realizzati da Melis, che interpretavano motivi dell'arte locale e avevano i pavimenti in grès di vari colori. L'inaugurazione dell'albergo avvenne nell'ottobre 1936.

A Zavia Di Segni costruisce la Scuola Italo-Araba "Benito Mussolini",¹⁷⁷ un'opera di particolare pregio. L'edificio, a due piani, aveva una pianta rettangolare con un lungo corridoio di distribuzione, sviluppato per tutta la lunghezza della facciata principale, sul quale si aprivano le aule. All'esterno si presentava come un parallelepipedo dalla complessa morfologia, costituito da vari volumi, la cui altezza diversa ne segnalava la peculiare funzione. Sul fronte principale sporgeva un blocco con un portico al piano rialzato e un loggiato al primo piano; esso era inserito tra un alto prisma contenente le scale, a sinistra e un corpo a un solo piano, a destra, dove si trovavano la direzione e la stanza degli insegnanti; su quest'ultimo vi era un terrazzo accessibile dal corridoio del primo piano. Le testate del complesso scolastico erano composte da altri due volumi, che ospitavano le aule, con doppi loggiati antistanti. L'edificio era intonacato e dipinto di bianco, mentre in tinta scura erano trattati il corpo scala, i montanti e gli architravi del portico e dei loggiati, e infine lo zoccolo che staccava visivamente l'edificio dal suolo. Come in altre architetture di Di Segni, tra i pilastri del portico e dei loggiati erano inseriti degli schermi a traliccio per riparare dai raggi del sole.

La Residenza del Delegato¹⁷⁸ a Jefren, aveva caratteristiche identiche alle altre opere realizzate da Di Segni nei piccoli centri della provincia. L'edificio, a un solo piano, aveva una pianta rettangolare e presentava una volumetria compatta. L'elemento che lo caratterizzava era un portico angolare, sviluppato sul prospetto principale e in parte sul lato sinistro, chiuso da un parapetto e con un unico pilastro centrale; su di esso affacciavano le aperture del soggiorno e della zona pranzo; sul fronte posteriore erano concentrati gli ambienti della zona notte e dei servizi, disimpegnati da un corridoio esteso in senso longitudinale. Anche la Caserma di Suk el Chemis¹⁷⁹ aveva la forma di un basso parallelepipedo con quattro contrafforti angolari, che rimandavano a elementi dell'architettura fortificata; davanti alla facciata principale era accostato un portico sorretto da pilastri, mentre sulle nude superfici a intonaco si aprivano alte finestre protette da inferriate.

Nel 1937 Di Segni costruisce a Tripoli un gruppo di villette per mutilati¹⁸⁰ fuori Porta Benito, in una zona ubicata all'inizio della strada per Tahrana. Il quartiere fu realizzato a cura dell'Istituto

Cooperativo Abitazioni Economiche “Carlo Delcroix”, nato all’interno della Sezione della Libia Occidentale dell’Associazione Nazionale Mutilati di Guerra. Il maresciallo Balbo mise a disposizione il terreno appartenente al Demanio, mentre la Cassa di Risparmio della Libia concesse il prestito a un tasso di favore. Le villette, disposte su due piani, avevano un numero di vani variabile da quattro a sei ed erano dotate ognuna di un lotto di terreno di 1.500 metri quadrati da coltivare a orto oppure a giardino. A differenza dell’aspetto uniforme, che presentavano in genere le abitazioni economiche di tipo cooperativo, le villette avevano una grande varietà morfologica, determinata dall’abile articolazione dei volumi, che era un tratto distintivo dell’opera di Di Segni. Intonacate e dipinte di bianco, erano dotate di verande e terrazzi, i due elementi tipici dell’architettura mediterranea. Tra le altre opere del periodo, è la nuova facciata della Casa del Fascio di Derna,¹⁸¹ in Cirenaica, eseguita in occasione del suo ampliamento, che era contraddistinta da un corpo centrale chiuso, con un’ampia loggia munita di un balcone che sovrastava l’ingresso, e da due portici laterali simmetrici su pilotis.

Di Segni, insieme a Pellegrini e Di Fausto e Pellegrini, fu l’architetto che ebbe i maggiori incarichi per la progettazione dei centri dei nuovi villaggi sorti durante la colonizzazione agraria della Libia. Nella prima fase, tra il 1933 e il 1934, come dirigente dell’Ufficio Opere Pubbliche della Cirenaica, progetta i villaggi di “Beda Littoria” e “Giovanni Berta” nella provincia di Derna. Il primo era tra le opere più significative di Di Segni; G. Gresleri scrive in proposito: «Il villaggio *Berta*, in particolare, costruito nel 1934 su disegno di Umberto Di Segni, allora alla direzione dell’Ufficio delle opere pubbliche, si presta esemplarmente a essere studiato quale prototipo delle realizzazioni successive.

La sua architettura, fotografata da Maugini nelle fasi del vario definirsi si palesa nell’originalità dell’impianto tipologico organico che tende a non prefigurare uno spazio concluso ma a creare piuttosto le coordinate architettoniche di un “luogo in divenire” entro il quale sono singolarmente accolte preesistenze estranee alla logica di tali insediamenti; il grande albero, il reperto archeologico, la tomba del Marabutto ecc. Malgrado l’adozione di stilemi che intendono chiaramente adeguarsi all’iconografia locale, i singoli episodi sono trattati con la libertà tipica dell’esperienza razionale metropolitana: lo “stile moderno” è visto senza conflitti quale “semplificazione dell’antico”, pertanto utilizzabile fuori da ogni schema convenzionale, pur all’interno dei programmi ufficiali».¹⁸²

Dal 1936 al 1939, Di Segni lavora in Tripolitania ai nuovi centri rurali programmati dal Regime, realizzando nella provincia di Tripoli i villaggi “Michele Bianchi” (1936); “Oliveti” (1938); “Giordani ovest” (1939); “Pietro Micca” (1939); “Tarahuna” (1939); “Tazzoli” (1939). Invece nella provincia di Misurata progetta, in collaborazione con Pellegrini, i villaggi “Breviglieri” (1936); “Mario Gioda” (1938) e “Francesco Crispi” (1938).

Alla fine della seconda guerra mondiale Di Segni si trasferisce a Israele, dove prosegue a lavorare, spegnendosi a Natania nel 1958.

Con questa importante figura, il cui percorso è ancora tutto da indagare, si conclude la breve, ma intensa vicenda dei razionalisti italiani nelle colonie, segnata da un grande fervore creativo, da un acceso dibattito e dalla realizzazione di numerose architetture di pregio.

¹ C.E. Gadda, *Tripolitania in torpedone*, 1931, in *Il castello di Udine*, Torino, Einaudi, 1976, p. 98. Lo scrittore fece una crociera sul “Conte Rosso”, visitando Napoli, la Costiera Amalfitana, la Sicilia, la Tripolitania e Rodi. Le prose scritte per l’occasione sono: *Tirreno in Crociera*; *Dal golfo all’Etna*; *Tripolitania in torpedone*; *Sabbia di Tripoli*; *Approdo alle Zattere*: esse furono pubblicate sull’«Ambrosiano» dal 2 al 24 agosto 1931; in seguito, con il titolo *Crociera mediterranea*, furono raggruppate nella seconda parte della raccolta di scritti *Il castello di Udine*, riedita nel 1934 a Firenze nelle edizioni di «Solaria».

² G. Gresleri, *Mogadiscio e «il paese dei somali»: una identità negata*, in *Architettura italiana d’oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 210.

³ Ibidem, p. 210.

⁴ O. Cabiati, *Orientamenti della moderna architettura italiana in Libia*, in «Rassegna di Architettura», VIII, ottobre 1936, pp. 343-344. Il testo con il titolo *Orientamenti dell'architettura coloniale italiana* era stato già pubblicato in *Problemi di architettura coloniale. In occasione del Congresso Nazionale degli Architetti Italiani - Napoli - ottobre 1936 XIV*, Assoc. Cultori di Architettura del S.I.F.A. della Lombardia, Milano 1936, pp. 10-12.

⁵ Cfr. G. Ficorilli, *Limongelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, t. 65, s.v., pp. 142-144.

⁶ C. Valle, *La prima Fiera coloniale di Tripoli*, in «Architettura e Arti Decorative», VI, Fasc. XII, agosto 1927, pp. 565-567.

⁷ Cfr. C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1986; cap. VII, *Effimeri di regime*, pp. 313-337.

⁸ P. Marconi, *Arco di Trionfo per la visita delle LL. MM. il Re e la Regina a Tripoli dell'arch. Alessandro Limongelli*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. XII, agosto 1928, p. 572.

⁹ *Fiera di Tripoli. Il Padiglione di Roma*, in «L'Architettura Italiana», XXIV, n. 6, giugno 1929, pp. 75-76.

¹⁰ Nel Padiglione erano esposti tre plastici, di cui due molto grandi, ideati dallo stesso Limongelli, relativi al futuro assetto dell'area dei Fori Imperiali al termine dei lavori archeologici, all'isolamento del Campidoglio e alla sistemazione del Teatro di Marcello. Vi erano poi varie prospettive di Limongelli e di Vincenzo Fasolo che mostravano i dettagli più significativi di questi interventi e disegni di Cesare Valle eseguiti per il restauro della Tomba degli Scipioni.

¹¹ *Fiera di Tripoli. Il Padiglione di Roma*, in «L'Architettura Italiana», cit., ibidem, p. 76.

¹² N. d. R., *Il Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli dell'Arch. Alessandro Limongelli*, in «Architettura e Arti Decorative», VIII, fasc. XII, agosto 1929, pp. 515-520; *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, Milano, A. Mondadori, 1933, pp. 867, 874-876.

¹³ *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, cit., p. 876.

¹⁴ Cfr. *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, cit., pp. 928, 942, 945; N. d. R., *Architetture coloniali italiane*, in «Rassegna di Architettura», V, n. 9, settembre 1933, p. 396; *Albergo di Cirene. Arch. Limongelli*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 277; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, novembre 1936, p. 391.

¹⁵ Per la sistemazione di Piazza Italia cfr. N. d. R., *Architetture coloniali italiane*, in «Rassegna di Architettura», V, n. 9, settembre 1933, p. 397; *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, cit., p. 873. Per la sede del Banco di Roma cfr. G. Gresleri, *L'architettura dell'Italia d'oltremare. Realtà, finzione, immaginario*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., pp. 32-33, 37.

¹⁶ Cfr. N. d. R., *Il Palazzo del Banco di Roma a Tripoli. Architetti A. Alpago Novello e O. Cabiati*, in «Rassegna di Architettura», IX, luglio-agosto 1937, pp. 272-276.

¹⁷ Cfr. *La mostra coloniale a Roma*, in «La Casa Bella», IV, n. 47, novembre 1931, pp. 11-13. Nel testo dell'articolo era apprezzato lo sforzo di Limongelli di non aver fatto ricorso al «colore locale» che in queste rassegne era inevitabile: «Il pregio maggiore di questa mostra di Roma consiste, perciò, nello stile che l'architetto Limongelli ha impiegato per una vera e propria rassegna di civiltà moderna. La rinuncia a molti pretesti "coloniali" costituisce un gran passo in avanti nel gusto di queste manifestazioni che debbono, naturalmente, essere adeguate al criterio di tutte le altre europee» (p. 11). Era però avanzato qualche dubbio sulle decorazioni in verde scuro e ocra gialla del pittore A. Canevari nel Salone dei Festeggiamenti e sul fatto che Limongelli non avesse colto l'occasione per mostrare l'ascendenza mediterranea dell'architettura moderna, adottando uno «stile» razionale confacente in misura maggiore al tema coloniale: «Forse, per questa di Roma, è necessario esprimere qualche riserva: per esempio sulla decorazione del salone in cui l'ambiente africano è rievocato dalle palme che decorano le strutture moderne; e dichiarare che l'architetto poteva rinunciare a questa semplice trovata, quando era riuscito attraverso lo stile delle sale a creare, proprio con i mezzi più vivi dell'architettura moderna, un'atmosfera di suggestione esotica assai nuova e significativa. L'architetto si è lasciato sfuggire, secondo noi, il pretesto di mostrare come l'architettura moderna sia, in fondo, una dipendenza dello spirito mediterraneo. Niente sarebbe convenuto meglio in questo caso dello stile più "nudo" e più razionale, adattissimo ad esprimere le strutture coloniali; e a rievocare l'atmosfera delle "terre lontane"» (p. 11).

¹⁸ Cfr. Sindacato nazionale fascista degli architetti, *Mostra retrospettiva dell'architetto A. Limongelli*, introd. di A. Calza Bini, Roma 1933. La mostra, curata dal Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti, fu allestita a Roma nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia in 7 sale, con circa 200 disegni, per la maggior parte eseguiti a carboncino; l'inaugurazione avvenne il 26 giugno 1933.

¹⁹ Scrive G. Consoli in proposito: «La sua maniera si affina: dalla prima opera coloniale (il Padiglione di Roma), decisamente classica e "romana", del tutto indifferente alle suggestioni dell'ambiente, egli evolve il suo linguaggio alla ricerca di un'architettura classica e mediterranea insieme, che reinterpreti la romanità alla luce della versione che ne dà l'architettura locale. Orizzontalità di linee, semplicità e chiarezza di volumi, nitidezza e candore delle superfici sono le costanti delle opere mature di Limongelli [...]» G.P. Consoli, *Note biografiche*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 375.

²⁰ C. Cecchelli, *Profili di giovani architetti. A. Limongelli*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. III-IV, novembre-dicembre 1927, pp. 113-118.

²¹ Ibidem, p. 118.

²² Ibidem, p. 124.

²³ *Prematura morte di Alessandro Limongelli*, in «Architettura», XI, fasc II, febbraio 1932, p. 103.

²⁴ *Ibidem*, p. 103

²⁵ C.E. Oppo, *Alessandro Limongelli*, in «Architettura», XII, fasc. VIII, agosto 1933, p. 496.

²⁶ *Ibidem*, pp. 501-504.

²⁷ *Ibidem*, p. 504.

²⁸ *Ibidem*, p. 506.

²⁹ R. Papini, *Opere di Alessandro Limongelli esposte a Roma*, in *Cronache di architettura. 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a c. di R. De Simone, Firenze, EDIFIR - Edizioni Firenze, 1998, p. 272 (pp. 271-272). L'articolo apparve sul «Corriere della Sera» del 27 giugno 1933.

³⁰ La figura di C.E. Rava è stata trattata in modo marginale dagli storici italiani e sempre limitatamente al periodo del Gruppo 7. Tra i primi a segnalare il suo contributo all'architettura italiana moderna è R. Mariani che in una nota biografica dell'architetto milanese così scrive: «Carlo Enrico Rava ancor oggi non è considerato nelle storie di questo periodo con un peso e una importanza realmente proporzionali al notevole suo ruolo culturale effettivamente svolto al debutto dell'epoca razionalista. In generale è accusato di avere abbandonato il gruppo degli "intransigenti" sia in occasione della fondazione del RAMI sia in relazione all'ideologia "mediterranea", e infine circa l'uso dei materiali edilizi, che a partire dagli anni Trenta Rava non vuole limitare a quelli di "nuova" produzione, riconoscendo anche in quelli "nobili" e tradizionali come legno e marmo una espressività altrettanto moderna degli altri. In effetti, fin dal suo primo articolo sulla "Rassegna Italiana" Rava parla dell'architettura moderna come di qualcosa di profondamente internazionale, allineandosi così alle posizioni di Gropius espresse fin dagli anni Venti e culminate nella "Internationale Architektur" (Bauhausbücher 1, Albert Langen Verlag, München 1925).

Il destino di Rava è uno dei più singolari tra quelli dei razionalisti italiani. Carlo Enrico nasce a Villa d'Este (Cernobbio) il 30 settembre 1903. Si laurea nel '26 presso la Scuola Superiore di Architettura del Politecnico di Milano. È figlio di un uomo di stato importante già prima del fascismo. Diffonde per primo, certo tra i primi, il messaggio razionalista. Si stacca dal gruppo originario per approfondire una propria ricerca personale. Nel periodo in cui il padre è governatore della Tripolitania realizza modeste opere in quel paese. Nel '39, all'applicazione delle leggi razziali, dopo aver tentato inutilmente di cambiare cognome (Ravani), è obbligato a nascondersi fino alla fine della guerra. Nel '46 il CLN Architetti di Milano lo accusa di aver profittato professionalmente della protezione paterna per sottrarre lavoro professionale ai colleghi. È perciò sospeso dalla professione che non riprenderà mai più. Muore a Milano nel 1985». R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1989, pp. 343-344.

Per approfondire la figura di Rava, ci sembrano interessanti un giudizio di Carlo Belli e una testimonianza di Piero Bottoni. Il primo è una descrizione dei caratteri dei membri del Gruppo 7, tra i quali quello di Rava: «In questo affilare di armi, si rivelano i temperamenti: ci sono gli irruenti come Terragni e gli entusiasti come Figini e Pollini, (e da questa triade il gruppo riceverà una spinta decisiva); vi sono i dialettici che non riescono bene a definire se stessi, come Rava; quelli che consigliano signorile prudenza, come Frette, e altri che preferiscono ascoltare più che parlare». C. Belli, *Origini e sviluppi del "Gruppo 7"*, in «La Casa», n. 6, s.d. [1959 o 1960], p. 180. Nella testimonianza di Piero Bottoni, uscita su «Hinterland», n. 13-14, e riportata da E. Mantero, era contenuto un ricordo del Nostro: «[...] Carlo Enrico Rava, fondatore del Gruppo 7 [...]; quest'ultimo era un "signorino", figlio del Governatore della Somalia, infatuato di Gide e dei fenomeni decadentistici, era in definitiva uomo di estesa cultura, ma la validità della sua opera come architetto è piuttosto discutibile. Egli fu, con Gino Pollini, l'animatore della nostra Scuola, il leader di un movimento che potremmo oggi definire di "contestazione". Quando eravamo tutti allievi del IV e del V anno, la "bibbia" della Nuova Architettura era per noi un testo specifico: *Vers une architecture* di Le Corbusier [...]. A quei tempi ero dissidente per ragioni politiche, poiché mi preoccupavano gli atteggiamenti filofascisti di Rava e, proprio per questa reciproca intolleranza, Rava non volle che entrassi a far parte del Gruppo 7, nonostante fossi uno degli studenti più attivi nel Movimento. Il Gruppo rimase sotto il suo controllo per un anno circa, durante il quale fu organizzata la mostra del Gruppo 7 alla Biennale di Monza del 1927 e comparvero gli articoli dei razionalisti sulla rivista "Rassegna Italiana" della cui redazione il padre di Rava era membro influente [...].» *Il Razionalismo italiano*, a c. di E. Mantero, Bologna, Zanichelli Editore, 1988, pp. 27-28.

³¹ C.E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta. 1926 IV-1935 XIII*, Roma, Cremonese Editore, 1935-XIII, p. 7.

³² *Ibidem*, pp. 7-8.

³³ C.E. Rava, *Svolta pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*, in «Domus», IV, n. 37, gennaio 1931, p. 39.

³⁴ *Ibidem*, p. 44.

³⁵ G. Ciucci, *Architettura e urbanistica. Immagine mediterranea e funzione imperiale*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 110.

³⁶ Il commento di Piacentini sull'edificio era: «La Casa Solari in S. Margherita Ligure è stata costruita nel 1928. La pianta non dimostra alcuna ricerca nella distribuzione di ambienti. La facciata è invece ben tagliata e serena. Il rapporto tra i due piani inferiori triti e composti e la nudità alta del piano superiore, risolve efficacemente il difficile problema estetico della casetta a molte finestre.

I piloncini dell'ammezzato potevano essere diversi e non rammentare troppo le superfici ondulate del padiglione austriaco all'esposizione di Parigi del 1925.

A parte queste mende, la palazzina è moderna e abbastanza italiana». M. Piacentini, *Due lavori di C.E. Rava e S. Larco - Casa Solari in S. Margherita Ligure*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. XI, luglio 1928, p. 524.

³⁷ G. M., *Il Padiglione delle Colonie alla Fiera di Milano. Progetto vincitore del Concorso*. (Architetti Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco), in «L'Architettura Italiana», XXII, n. 10, ottobre 1927, p. 115. Inoltre cfr. M. Piacentini, *Due lavori di C.E. Rava e S. Larco - Padiglione per colonie per la Fiera-Esposizione di Milano*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. XI, luglio 1928, p. 528; R. Giolli, *Il padiglione coloniale alla Fiera campionaria*, in «1928. Problemi d'arte attuale», II, 29 febbraio (a. VI), n. 5, pp. 58-60. l'articolo è stato pubblicato nel volume Giolli. *L'architettura razionale*, a c. di C. De Seta, Bari, Editori Laterza, 1972, pp. 27-29.

³⁸ R. Giolli, *Il padiglione coloniale alla Fiera campionaria*, in Giolli. *L'architettura razionale*, a c. di C. De Seta, Bari, Editori Laterza, 1972, pp. 27-28.

³⁹ F. R., *Padiglioni nuovi alla Fiera di Milano*, in in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. XI, luglio 1928, pp. 522-523.

⁴⁰ M. Piacentini, *Due lavori di C.E. Rava e S. Larco - Padiglione per colonie per la Fiera-Esposizione di Milano*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, fasc. XI, luglio 1928, p. 528.

⁴¹ Cfr. F. Reggiori, *Il Concorso nazionale per l'ammobiliamento e l'arredamento economico della casa popolare*, in «Architettura e Arti Decorative», VIII, fasc. XI, luglio, pp. 486-489, 498.

⁴² Cfr. *Architetti S. Larco e C.E. Rava. Albergo agli scavi di Leptis Magna a Homs*, in «Rassegna di Architettura», III, n. 8, agosto 1931, p. 297-299; *L'Albergo agli scavi di Leptis Magna degli architetti Larco e Rava*, in «Domus», IV, n. 44, agosto 1931, pp. 21-23; *Architetture libiche degli Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco*, in «Architettura e Arti Decorative», X, fasc. XIII, settembre 1931, pp. 682-687; *Un albergo a Leptis Magna degli arch. Larco e Rava*, in «La Casa Bella», IV, n. 47, novembre 1931, p. 10; *Albergo "Leptis Magna" a Homs. Arch. C.E. Rava (collab. S. Larco)*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 277; *Arch. i Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava. Albergo agli scavi di Leptis Magna a Homs (Tripolitania). 1931*, in A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1935, p. 328; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, novembre 1936, p. 393.

⁴³ *Architetti S. Larco e C.E. Rava. Albergo agli scavi di Leptis Magna a Homs*, in «Rassegna di Architettura», III, n. 8, agosto 1931, p. 297.

⁴⁴ *L'Albergo agli scavi di Leptis Magna degli architetti Larco e Rava*, in «Domus», IV, n. 44, agosto 1931, p. 21.

⁴⁵ Nel progetto originario il patio dell'albergo di Homs era scoperto e solo in seguito in venne installato il lucernario contro il parere di Rava. La vicenda viene chiarita qualche anno dopo, nel 1936, da una sua lettera inviata al direttore della «Rassegna Italiana», in risposta ad alcuni attacchi all'Albergo di Homs, al Padiglione dell'Eritrea e della Somalia alla Fiera di Tripoli, e all'Arco di Trionfo costruito nella stessa città, comparsi in forma anonima il 3 luglio sull'«Avvenire di Tripoli» e il 10 dello stesso mese sul «Corriere Padano» di Ferrara. Rava scriveva: «[...] Con riferimento all'articolo "Problemi di architettura coloniale" da me pubblicato nel fascicolo di maggio della *Rassegna Italiana* e riprodotto, nei punti salienti, da alcuni giornali della penisola, l'*Avvenire di Tripoli* del 3 luglio ospitava una nota non firmata dal titolo "L'arte... come pretesto" contenente apprezzamenti sull'attività professionale da me svolta nelle nostre colonie dell'Affrica settentrionale ed orientale compilato con un'asprezza che può considerarsi indice ben chiaro della sua scarsa serenità. Gli spunti principali di tale nota venivano ripresi qualche giorno più tardi, il 10 luglio, nel *Corriere Padano* di Ferrara, in forma parimenti anonima, in uno scritto intitolato "Da che pulpito!".

Non è nelle mie abitudini discutere di architettura se non con architetti, o, quanto meno con competenti della materia. Ma poiché le due pubblicazioni citate rivelano con evidenza innegabile una coincidenza non davvero fortuita La prego di accogliere questa mia replica che ho voluto strettamente limitare a talune osservazioni *di fatto*.

I. - Il "largo uso di aperture di vetrate smisurate, di vaste coperture in ferro e vetro" lamentato negli articoli senza firma a proposito dell'Albergo agli Scavi, in Homs, che essi definiscono "assurdo", si limita ad un lucernario a vetri, indubbiamente irrazionale per il clima libico almeno in taluni mesi dell'anno, lucernario che è stato una trasformazione ed aggiunta del tutto arbitraria, richiesta dal Commissariato di Homs allo scopo che, nell'eventualità di un grande passaggio di turisti, l'albergo disponesse di un salone vastissimo, laddove, invece, nell'originario mio progetto, trattavasi di un "patio" a cielo scoperto secondo le tradizioni libiche e mediterranee in genere, quindi di un vano creante frescura e non calore; mentre, tolto il lucernario suddetto, da me sempre deplorato, tutte le altre aperture, salvo il finestrone della scala, sono, non normali, ma *più piccole* della misura normale; aggiungo, poi, che è piuttosto... fantastico il parlare di "correzioni che inutilmente vi si vanno apportando di anno in anno" (quando l'unica miglioria da farsi sarebbe quella appunto di togliere il lucernario e ripristinare il patio, come personalmente mi permisi di suggerire a S. E. il Governatore Generale della Libia, Maresciallo Balbo), dato che l'Albergo agli Scavi è stato giudicato dai competenti tale "assurdo" edificio, da venir *catalogato* nell'Archivio Internazionale d'Architettura Moderna (avente sede nel Palazzo dell'Arte a Milano), che ne richiese e volle conservare le fotografie, come testimonianza del *primo* esempio (l'albergo è del 1928) di buona architettura coloniale moderna ed italiana. Me ne rincresce per l'anonimo collaboratore dell'"Avvenire di Tripoli" ma è così: controlli». La R. I., *Architettura coloniale. Una lettera di C.E. Rava*, in «Rassegna Italiana», XIX, serie III, agosto-settembre 1936, p. 680.

⁴⁶ N. d. R., *Architetture libiche degli Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco*, in «Architettura e Arti Decorative», X, fasc. XIII, settembre 1931, p. 682.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 682-685.

⁴⁸ C.E. Gadda, *Sabbia di Tripoli*, in *Il castello di Udine*, Torino, Einaudi, 1975, p. 106.

- ⁴⁹ N. d. R., *Un progetto per il concorso della piazza della Cattedrale di Tripoli degli Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco*, in «Architettura e Arti Decorative», IX, fasc. XII, agosto 1930, pp. 575-576. Cfr. inoltre *Concorso per la sistemazione della piazza della Cattedrale di Tripoli. (Uno dei quattro progetti premiati a parità di grado). Architetti C.E. Rava e S. Larco*, in «Rassegna di Architettura», II, n. 7, luglio 1930, p. 263.
- ⁵⁰ *Due progetti degli architetti Sebastiano Larco e Carlo E. Rava*, in «Domus», IV, n. 38, febbraio 1931, pp. 20-22.
- ⁵¹ Cfr. *La Tripolitania che rinasce. L'inaugurazione della Chiesa nel villaggio di Suani ben Aden*, in «L'Avvenire di Tripoli», IV, martedì 13 gennaio 1931, n. 11, p. 2; Arch., Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco. *La nuova chiesa di Suani-ben-Aden presso Tripoli*, in «Domus», IV, n. 39, marzo 1931, pp. 32-33; *Chiesa di Suani-Ben-Adem. (Tripolitania). Architetti S. Larco e C.E. Rava*, in «Rassegna di Architettura», III, n. 3, marzo 1931, p. 97; *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, Milano, A. Mondadori, 1933, pp. 1138, 1140; *Chiesa di Suani-Ben-Adem (1930). Arch. C.E. Rava (colla collaborazione di S. Larco)*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 274.
- ⁵² Arch., Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco. *La nuova chiesa di Suani-ben-Aden presso Tripoli*, in «Domus», IV, n. 39, marzo 1931, p. 32.
- ⁵³ *Ibidem*, p. 32.
- ⁵⁴ Cfr. *Il concorso per l'illuminazione e l'addobbo degli edifici e dei negozi*, in «L'Avvenire di Tripoli», IV, mercoledì 8 aprile 1931, n. 83, p. 2.
- ⁵⁵ Cfr. *L'Arco di trionfo di Tripoli eretto per la visita dei Principi di Piemonte. Arch. C.E. Rava*, in «Rassegna di Architettura», III, n. 6, giugno 1931, p. 221; *Aspetti di architetture d'oggi*, in «Domus», IV, n. 43, luglio 1931, p. 37; *Due archi di trionfo dell'arch. C.E. Rava*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 296.
- ⁵⁶ A proposito di questi tre archi trionfali, C. Cresti scrive: «Per quanto Carlo Emilio Rava si sforzasse di teorizzare che i colonizzatori italiani in Libia avevano il compito di realizzare opere capaci di alludere alla continuità dell'impronta razionale e imperiale di Roma, perlomeno gli episodi dei tre archi di trionfo dimostrano invece che le forme di cui si componevano erano sostanzialmente mutuata da esempi edilizi e decorativi indigeni. Pur se il disinvolto assemblaggio di disparate "memorie" conduceva a esiti innegabilmente ibridi, le influenze "stilistiche" che davano identità ai tre archi trionfali appaiono comunque riconoscibili e inequivocabilmente riconducibili a repertori formali dell'Oriente arabo di area mediterranea». C. Cresti, *Aggettivazioni orientaleggianti di architetture celebrative nella Libia italiana*, in «Quasar», *Architetti italiani nel Levante e nell'Africa settentrionale*, n. 18, luglio-dicembre 1997, p. 63.
- ⁵⁷ Cfr. *Aspetti di architetture d'oggi*, in «Domus», IV, n. 43, luglio 1931, p. 37.
- ⁵⁸ N. d. R., *Architetture libiche degli Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco*, in «Architettura e Arti Decorative», X, fasc. XIII, settembre 1931, pp. 685-687.
- ⁵⁹ Cfr. *Architettura coloniale d'oggi. Arch. Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava - Palazzo della Fiat a Tripoli*, in «Domus», V, n. 49, gennaio 1932, p. 8; M. Piacentini, *Una mostra di architettura moderna e arredamento in Roma*, in «Architettura», XI, fasc. VII, luglio 1932, p. 334.
- ⁶⁰ Cfr. M. Piacentini, *Una mostra di architettura moderna e arredamento in Roma*, in «Architettura», XI, fasc. VII, luglio 1932, p. 335; *Architettura coloniale in Somalia*, in «Domus», n. 64, aprile 1933, p. 174; F. Mangione, *Le Case del Fascio in Italia e nelle terre d'oltremare*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, 2003, p. 123.
- ⁶¹ M. Piacentini, *Una mostra di architettura moderna e arredamento in Roma*, in «Architettura», XI, fasc. VII, luglio 1932, p. 346.
- ⁶² Rava pubblicò il resoconto della sua esperienza di viaggio nel volume *Viaggio a Tunin*, Bologna, L. Cappelli Editore, 1932. Si ricorda la recensione di P. Gadda, *Un architetto in Africa*, in «Domus», n. 63, marzo 1933, pp. 143-144. Il libro fu poi ripubblicato dallo stesso editore nel 1936 con il nuovo titolo *Ai margini del Sahara* e con l'aggiunta dell'introduzione *Omaggio all'oasi di Tripoli*.
- ⁶³ L.V. Bertarelli, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Possedimenti e Colonie. Isole Egee, Tripolitania, Cirenaica, Eritrea, Somalia*, Milano, 1929, pp. 340-341.
- ⁶⁴ Arco trionfo Mogadiscio. Pa. Ma., *Due lavori dell'arch. Rava a Mogadiscio*, in «Architettura», XIV, fasc. I, gennaio 1935, pp. 26-28; inoltre cfr. *Due archi di trionfo dell'arch. C.E. Rava*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 296.
- ⁶⁵ Pa. Ma., *Due lavori dell'arch. Rava a Mogadiscio*, in «Architettura», XIV, fasc. I, gennaio 1935, p. 28.
- ⁶⁶ Cfr. Pa. Ma., *Due lavori dell'arch. Rava a Mogadiscio*, in «Architettura», XIV, fasc. I, gennaio 1935, pp. 26-30; *Albergo Croce del Sud a Mogadiscio. Arch. C.E. Rava*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 277.
- ⁶⁷ Pa. Ma., *Due lavori dell'arch. Rava a Mogadiscio*, in «Architettura», XIV, fasc. I, gennaio 1935, p. 28.
- ⁶⁸ G. Gresleri, *Mogadiscio e il «paese dei somali»: una identità negata*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 209.
- ⁶⁹ Cfr. *Fiera di Tripoli*, in «Rassegna di Architettura», VI, n. 6, giugno 1934, p. 281.
- ⁷⁰ Cfr. N. d. R., *Architetture coloniali italiane*, in «Rassegna di Architettura», V, n. 9, settembre 1933, p. 392; *Fiera di Tripoli*, in «Rassegna di Architettura», VI, n. 6, giugno 1934, p. 281; *Per la moderna architettura coloniale*, in «Domus», VII, n. 78, giugno 1934, pp. 11-13; Ma. Pa., *Padiglione dell'Eritrea-Somalia alla Fiera di Tripoli. Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco*, in «Architettura», XIII, fasc. VIII, agosto 1934, pp. 487-490; *Padiglione Eritrea-Somalia alla Fiera di Tripoli. Arch. C.E. Rava e S. Larco*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 300; *Le opere pubbliche compiute dal Regime Fascista nell'anno XIII in Tripolitania. Padiglione per le mostre*

dell'Eritrea e della Somalia alla Fiera di Tripoli, in «L'Avvenire di Tripoli», VII, domenica 28 ottobre 1934, n. 254, p. 6; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, n. 11, novembre 1936, p. 393.

⁷¹ *Per la moderna architettura coloniale*, in «Domus», VII, n. 78, giugno 1934, p. 11.

⁷² Ma. Pa., *Padiglione dell'Eritrea-Somalia alla Fiera di Tripoli*. Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, in «Architettura», XIII, fasc. VIII, agosto 1934, pp. 487-490.

⁷³ *Per la moderna architettura coloniale*, in «Domus», VII, n. 78, giugno 1934, p. 12.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁵ Cfr. Ma. Pa., *Villa a Portofino*. Arch. Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco, in «Architettura», XIII, fasc. XII, dicembre 1934, pp. 731-736. L'anno precedente era stata pubblicata anche un'opera progettata dal solo Larco: *Una villa a Santa Margherita Ligure*. Arch. Sebastiano Larco, in «Rassegna di Architettura», V, n. 4, aprile 1933, pp. 168-169.

⁷⁶ Per avere un panorama completo dell'attività di Rava, riportiamo integralmente una nota pubblicata nel 1941 su «Stile», al termine di un servizio sull'arredamento della casa milanese dell'architetto. Nella nota, sicuramente compilata dall'autore, compaiono una breve biografia, l'elenco delle opere realizzate, i concorsi e i premi conseguiti:

«Rava è del 1903. Laureato a Milano. Fondatore nel 1927 del “Gruppo 7” e primo assertore, con Figini, Pollini, Frette, Terragni, Larco, Libera dell'architettura razionale. Partecipò alle prime Triennali, alla mostra del Werkbund di Stoccarda (27) è delegato italiano del C.I.R.P.A.C. (Comitato Internazionale per l'architettura contemporanea) per il 1928-29; partecipò alla I Mostra d'architettura razionale a Roma, ed a mostre di Essen, Ginevra, Zurigo. Organizza la sezione italiana a Breslavia.

Opere - 1926-27, Casa a S. Margherita Ligure; 1928, Padiglione delle Colonie alla Fiera di Milano; 1929, Albergo “Scavi di Leptis Magna” a Homs; Cappella funeraria a S. Margherita Ligure; 1930, Chiesa a Suani ben-Adem (Tripoli); 1931, Arco di Trionfo a Tripoli; 1932, Casa del Fascio a Vittorio d'Africa; 1933-34, Padiglione del Museo etnografico dell'A. I. a Tripoli; 1934, Villa a Portofino-mare; 1934, Albergo “Croce del Sud” a Mogadiscio; Arco di Trionfo di Mogadiscio; 1935, Blocco di case d'abitazione a Mogadiscio; 1936, 1937, Sede della Società Coloniale Siderurgica ad Assab; 1938-39, Padiglione dell'Africa Italiana alla “Mostra del Minerale Italiano” in Roma; 1938, 39-40. Blocco di palazzi dell'I.N.A. ad Enna (attualmente in costruzione). Arredamenti di numerosi appartamenti a Milano e a Roma; 1936-37, sistemazione, arredamento e decorazione del Circolo “Vecchia Milano” in Milano (Bar e sala da ballo); 1937, sistemazione, arredamento e decorazione del Ristorante “Vecchia Milano” in Milano; 1937-38, Arredamenti per i film: “Gli ultimi giorni di Pompei”; “L'Argine”; “Jeanne Dorè”; “Inventiamo l'amore”. 1933, Allestimento della sala per Circolo Nautico alla “Triennale di Milano”; 1934, Allestimento interno del Padiglione dell'A. I. alla Fiera di Tripoli; 1938, Allestimento del Padiglione Africa Italiana alla “Mostra Autarchica del Minerale” in Roma; 1939, Allestimento della Sezione delle scienze speculative alla “Mostra di Leonardo da Vinci” in Milano; 1940, Mostra dell'Attrezzatura Coloniale alla “Triennale di Milano”; 1940, Mostra della “Safes” alla Fiera Campionaria di Milano; 1941, Complesso di posteggi per la Mostra del “Gruppo Marelli” alla Fiera Campionaria di Milano; 1941, allestimento della Sala dell'Eiar alla Mostra della Radio in Milano; 1941, sistemazione architettonica e arredamento della sala del Posto Telefonico Stipel alla stazione della Ferrovia Nord Milano (in esecuzione).

Concorsi - 1926, Concorso Nazionale per le “Terme Littorie” (III premio); 1927, Concorso per il Padiglione dell'Istituto Coloniale alla Fiera di Milano (I premio); 1929, Concorso Nazionale per la sistemazione della Piazza Cattedrale di Tripoli (uno dei tre premi ex-aequo nel concorso di I grado); 1935, I Concorso per la Torre di Piazza del Duomo in Milano; 1939, Concorso per il piano regolatore di Verbania. Grande medaglia d'argento del Ministero Educazione Nazionale alla IV Olimpiade di Amsterdam 1928, sezione Architettura, per il progetto delle Terme Littorie. Diploma d'onore d'arte della Giuria Internazionale per l'arredamento alla “Triennale di Monza”, 1930. Diploma d'onore per la classe “Sistemazione e ordinamento di sezioni o Mostre” alla Triennale di Milano, 1940». *Architetto Carlo Enrico Rava - Aspetti di arredamenti (Stile di Rava)*, in «Stile», n. 9, settembre 1941, p. 25.

⁷⁷ Cfr. C.E. Rava, *Criteri di arredamento e decorazione di un locale di ritrovo*, in «Rassegna di Architettura», IX, n. 1, gennaio 1937, pp. 29-32.

⁷⁸ C.E. Rava ebbe sempre uno spiccato interesse verso la scenografia teatrale ma anche verso quella applicata al cinema. Tra i suoi numerosi scritti ricordiamo: *Difesa della scenografia in Nove anni di architettura vissuta. 1926 IV-1935 XIII*, Roma, Cremonese Editore, 1935-XIII, pp. 55-63; *Scenografia - elemento formativo del gusto* in «Bianco e Nero», rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, ottobre, 1937; *Gli architetti di fronte al film*, in «Rassegna di Architettura», X, n. 5, maggio 1938, pp. 237-242; *Gli architetti di fronte al film - II*, in «Rassegna di Architettura», XI, n. 2, febbraio 1939, pp. 45-54; *L'architettura scenica nella “Mostra del Cinema” alla settima Triennale*, in «Rassegna di Architettura», XI, n. 9, settembre 1940, pp. 257-264. Nel 1941 C.E. Rava curò su «Stile», nei numeri di gennaio-aprile e di luglio-dicembre, una rubrica dal titolo *Il gusto negli interni di film* dove trattata di questioni inerenti alla scenografia dei set cinematografici.

⁷⁹ Cfr. *Aspetti della mostra autarchica del Minerale Italiano a Roma* in «Rassegna di Architettura», X, n. 10, ottobre 1938, pp. 504-506.

⁸⁰ Cfr. *Architetto Carlo Enrico Rava. Palazzo per abitazioni e uffici a Enna (Sicilia)*, in «Rassegna di Architettura», X, n. 10, ottobre 1938, pp. 516-517; *Opere dell'architetto Carlo Enrico Rava. Sede dell'I.N.A. ad Enna*, in «L'Architettura Italiana», XXXV, agosto 1940, p. 220.

⁸¹ *Opere dell'architetto Carlo Enrico Rava. Sede del Gruppo di Società Minerarie dell'Impero in Addis Abeba*, in «L'Architettura Italiana», XXXV, agosto 1940, p. 220

⁸² Cfr. G. Frette - G. Pellegrini - C.E. Rava architetti. *Verbania. Progetto per il Piano Regolatore e di Ampliamento della città (motto A. B. 3)*, Milano, Edizioni I.P.I., 1940.

⁸³ Cfr. C. E. Rava, *II. Abitare e vivere in Colonia*, in «Domus», XIII, n. 145, gennaio 1940, pp. 21-23; *Carlo Enrico Rava: Mostra dell'Attrezzatura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», XI, n. 7, luglio 1940, pp. 198-199; *Mostra dell'Attrezzatura Coloniale alla VII Triennale di Milano. Arch. Carlo Enrico Rava*, in «L'Architettura Italiana», XXXV, agosto 1940, pp. 223-224; *L'Attrezzatura Coloniale alla VII Triennale di Milano*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1940.

⁸⁴ C. E. Rava, *II. Abitare e vivere in Colonia*, in «Domus», XIII, n. 145, gennaio 1940, p. 21.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁸⁸ Riportiamo il giudizio critico positivo di Roberto Papini sulla Mostra dell'Attrezzatura Coloniale: «Ci piace invece notare come sia proprio conforme ai concetti che abbiamo espresso la Mostra dell'attrezzatura coloniale ordinata dall'arch. Carlo E. Rava. Rinserrata eccessivamente in ambienti troppo stretti, preceduta da una cattiva prefazione pittorica, questa mostra ha innanzi tutto un suo fascino di atmosfera creata da chi la colonia ama ed intende: non luci sgargianti, ma sommessa e discreta penombra quale la desidera chi vive nel torrido; non mobili che facciano credere al coloniale d'essere ancora in Europa, ma forme obbedienti al pratico, all'agile, al provvisorio della vita di colonia; e in questi mobili la ricerca del minimo spazio, della forma più gradevole, della semplicità più schietta. Ruscite o non riuscite, son queste le proposte che chiediamo per l'avvenire, affinché l'arte della patria accompagni i pionieri nelle terre dell'Impero, arte non solenne e monumentale ed aulica, ché non è necessaria, ma arte del rendere gradito il pratico e armonico il necessario. Chi ci s'è provato sa come una tale arte sia tutt'altro che facile. E al Rava va il merito d'averla raccolta con severità e disposta con distinzione». R. Papini, *Le arti a Milano nell'anno XVIII, in Cronache di architettura. 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a c. di R. De Simone, Firenze, EDIFIR - Edizioni Firenze, 1998, pp. 314-315. L'articolo apparve su «Emporium», n. 545, maggio 1940, pp. 211-219.

⁸⁹ C. E. Rava, *II. Abitare e vivere in Colonia*, in «Domus», XIII, n. 145, gennaio 1940, *ibidem*, p. 23.

⁹⁰ L'intento della rubrica era così chiarito da Rava: «Dati questi precedenti in merito alle colonie, in particolare lo scritto "Abitare e vivere in colonia" propedeutico alla Mostra dell'Attrezzatura Coloniale alla VII Triennale di Milano, apparirà, dunque, logica conseguenza, che "Domus" abbia deciso di istituire nel 1941 una rubrica mensile di "attrezzatura coloniale", la quale si propone di avere, innanzitutto, un carattere nettamente "utilitario", cioè essenzialmente tecnico, nel senso che affiancherà ad un breve testo illustrante, volta a volta, i diversi aspetti dell'importantissimo problema, ed a fotografie di arredamenti e suppellettili, alcune pagine di disegni costruttivi di mobili ed accessori, particolarmente studiati per la vita in colonia. Lo scopo è, dunque, di continuare, in certo qual modo, ad ampliare l'opera felicemente iniziata con la sezione coloniale della Triennale, allargando la sfera di interesse per questi argomenti, tanto nel pubblico, che nella categoria degli ideatori e produttori: architetti, industriali, mobiliери e artigiani». C.E. Rava, *Per la casa e la vita in colonia*, in «Domus», XIV, n. 157, gennaio 1941, p. 60.

⁹¹ Cfr. *Architetto C. E. Rava. La mostra di apparecchi frigoriferi alla XXI Fiera di Milano*, in «Rassegna di Architettura», XI, n. 11, novembre 1940, pp. 327-328; *Stand della S.A.F.E.S. alla XXI Fiera di Milano. Arch. Carlo Enrico Rava*, in «L'Architettura Italiana», XXXV, agosto 1940, pp. 221-222.

⁹² Cfr. *Carlo Enrico Rava. Arredamenti. Prefazione di Carlo Mollino. Centrotrentuno illustrazioni*. Milano, G.G. Görlich, 1950.

⁹³ Per una dettagliata biografia cfr. C. De Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985.

⁹⁴ Cfr. G. Minnucci, *La Mostra Internazionale di Edilizia a Torino (maggio-giugno 1926)*, in «Architettura e Arti Decorative», VI, fasc. III, novembre 1926, pp. 111-117; *Circolo Coloniale di Bengasi*, p. 111; *Circolo Coloniale di Derna*, p. 114, 117.

⁹⁵ Gli altri membri del G.U.R., oltre a Piccinato e Minnucci, erano: G. Cancellotti, E. Faludi, E. Fuselli, E. Lavagnino, L. Lenzi, E. Montuori, G. Nicolosi, A. Scalpelli, C. Valle. Nel 1929 il G.U.R., insieme a Marcello Piacentini, presenta un piano per Roma che venne esposto nella mostra organizzata in occasione del XII Congresso della Federazione Internazionale delle Abitazioni e dei Piani Regolatori, tenutosi a Roma nel settembre 1929.

⁹⁶ Cfr. *Dalla Cirenaica. Il nuovo teatro di Bengasi*, in «L'Avvenire di Tripoli», V, Sabato 13 febbraio 1932, n. 37, p. 3; N. d. R. *Architetture coloniali italiane*, in «Rassegna di Architettura», V, n. 9, settembre 1933, p. 391; *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, cit., pp. 918, 930, 937, 939; «Case d'Oggi», n. 4-5, aprile-maggio 1936, p. 15; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 392.

⁹⁷ *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, cit., p. 918.

⁹⁸ Cfr. *La casa coloniale alla V Triennale di Milano*, Milano, Pizzi & Pizio, 1933; *Casa coloniale: architetto Luigi Piccinato*, in «Architettura», XII, fascicolo speciale con 497 illustrazioni dedicato alla V Triennale di Milano, 1933, pp. 52-53; Arch. G.C. P. (Giancarlo Palanti), *La casa coloniale. Arch. dott. Luigi Piccinato*, in «Edilizia Moderna», numero doppio, 10-11, agosto-dicembre 1933, pp. 20-23; *La casa coloniale alla V Triennale di Milano. 1933. Arch. Luigi Piccinato*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, pp. 297-299; *Arch. Luigi Piccinato. Casa coloniale. 1933*, in A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1935, p. 369-370; *Architetto Luigi Piccinato Roma: Casa coloniale alla Vª triennale di Milano*, in B. Moretti, *Ville*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1937, p. 161; C. De Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985, pp. 23-25, 167-171.

⁹⁹ L. Piccinato, *Relazione della Casa Coloniale*, in *Scritti vari 1925-1977*, stampati in proprio, p. 470, in C. De Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985, p. 25.

¹⁰⁰ Nelle piante e nelle prospettive del cortile pubblicate sulle riviste dell'epoca pianta, i pilastri non compaiono e il portico è ottenuto con una soletta a sbalzo che forniva l'immagine di una pensilina. Non è chiaro se, almeno nella veduta del cortile, sia un accorgimento grafico per non disturbare l'unità dell'insieme, oppure Piccinato abbia pensato a una soluzione iniziale senza pilastri, successivamente scartata nella fase esecutiva.

¹⁰¹ I vari mobili furono forniti dalla ditta Colombo e Meroni Fossati; i serramenti in legno dalla ditta Feltrinelli di Milano; le lampade dalla ditta Vetri Soffiati Muranesi.

¹⁰² *Casa coloniale: architetto Luigi Piccinato*, in «Architettura», XII, fascicolo speciale con 497 illustrazioni dedicato alla V Triennale di Milano, 1933, p. 52.

¹⁰³ Cfr. *Concorso per il Palazzo della Camera di Commercio e Circolo Commerciale a Bengasi. Progetto architetti Piccinato e Gennari*, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, pp. 288-289.

¹⁰⁴ Cfr. *Casa coloniali a struttura in "nervacciao"*. Arch. Luigi Piccinato, in «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, pp. 279-287. I quattro modelli studiati da Piccinato erano: «Tipo B1 ad appartamenti»; «Tipo A1 "bungalow»»; «Tipo A2 "villa"»; «Tipo T3 "Tropicale"».

¹⁰⁵ L. Piccinato, *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, in «Domus», IX, n. 102, giugno 1936. «Casa ad alloggi sovrapposti»: p. 13; un «bungalow»: p. 15; «Villa tropicale su palafitte» (Tipo T3): p. 17.

¹⁰⁶ L. Piccinato, *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, ibidem, pp. 13-14.

¹⁰⁷ Riportiamo al nota biografica di Pellegrini riportata nel catalogo della VI Triennale di Milano: «Giovanni Pellegrini, nato a Milano nel 1908, si laureò in Architettura civile presso il R. Politecnico di Milano nel 1931; ottenuta poi l'abilitazione all'esercizio professionale presso la R. Scuola Superiore di Roma si stabilì a Tripoli dove si occupa specialmente di edilizia civile e di urbanistica coloniale.

Partecipò al concorso "Boito" Bandito dalla R. Accademia di Brera per la sistemazione del piazzale Musocco a Milano (2° premio ex aequo), al concorso per le chiese della diocesi di Messina (1° premio ex aequo), e a vari altri concorsi, fra cui quelli per la facciata del S. Petronio a Bologna e per l'"Auditorium" a Roma.

A Tripoli ha costruito le ville Bonura e Salvi, la casa Zard, la casa La Vecchia e ha arredato, fra l'altro, la casa Notaro Sinoni e alcuni ambienti destinati a Museo nel Castello di Tripoli». (p. 40) Seguono alcune indicazioni bibliografiche sulle sue opere e una breve descrizione di Villa Salvi a Tripoli. Le fotografie sono nella parte III a p. 186. A. Pica, *Nuova architettura italiana*, Quaderni della Triennale, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1936. (Catalogo della Mostra di Architettura della VI Triennale di Milano, Sezione italiana).

¹⁰⁸ Cfr. *Villetta a Tripoli*. Arch. G. Pellegrini, in «Rassegna di Architettura», VI, n. 6, giugno 1934, p. 280; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, novembre 1936, p. 393; *Architetto Giovanni Pellegrini Tripoli: villetta aumentabile a Tripoli*, in B. Moretti, *Ville*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1937, p. 160.

¹⁰⁹ G.P. Consoli, *Note biografiche*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 376.

¹¹⁰ Cfr. «Rassegna di Architettura», V, n. 9, settembre 1933, p. 393.

¹¹¹ Cfr. *Villetta a Tripoli*. Arch. G. Pellegrini, in «Rassegna di Architettura», VI, n. 6, giugno 1934, p. 280.

¹¹² Cfr. *Villa Bonura a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, in «Rassegna di Architettura», VII, n. 3, marzo 1935, p. 89; F. Fariello, *Edifici a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, in «Architettura», XIV, fasc. III, marzo 1935, pp. 150-151; «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 278; *Villa Bonura a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, in «Case d'oggi», n. 9, settembre 1936, p. 61; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 393.

¹¹³ F. Fariello, *Edifici a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, in «Architettura», XIV, fasc. III, marzo 1935, p. 150.

¹¹⁴ Ibidem, p. 155.

¹¹⁵ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., pp. 402-403; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, in «Architettura», XVI, dicembre 1937, fasc. XII, pp. 801, 804, 805.

¹¹⁶ Vittorio Agujari, ingegnere, dirigeva l'Ufficio Opere Pubbliche della Tripolitania. Nel 1934 era stato direttore dei lavori del Padiglione della Somalia e dell'Eritrea, progettato da C.E. Rava e S. Larco per la Fiera di Tripoli e costruito dalla Società Nazionale Costruzioni Edilizie Colonie Italiane. Cfr. M. Giacomelli, *V. Agujari, s.v.*, in *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb. 1848-1945. Repertorio biografico, bibliografico e archivistico*, a c. di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze, Maschietto Editore, 2005, pp. 50-51.

¹¹⁷ Cfr. A. Pica, *Nuova architettura italiana*, Quaderni della Triennale, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1936, p. 186; *Nuove costruzioni a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, in «Rassegna di Architettura», VIII, gennaio 1936, pp. 8-9; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 393; P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini*, in «Architettura», XVIII, fasc. XII, dicembre 1939, p. 722.

¹¹⁸ Cfr. «L'Architettura Italiana», XXX, agosto 1935, p. 278; *Villa Burei a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, in «Rassegna di Architettura», VII, n. 3, marzo 1935, pp. 90-91; F. Fariello, *Edifici a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, in «Architettura», XIV, fasc. III, marzo 1935, pp. 150, 152-154; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 393.

¹¹⁹ Cfr. *Il padiglione della Soprintendenza per i Monumenti e Scavi della Tripolitania alla IX Fiera interafricana di Tripoli*, in «L'Avvenire di Tripoli», V, mercoledì 15 maggio 1935, n. 114, p. 2. Nell'allestimento, contro la parete di fondo a panneggi, collocata su un'alta stele, risaltava la testa colossale di Augusto ritrovata a Leptis Magna nei pressi

del Tempio Maggiore; a destra vi era il modello del teatro romano di Sabratha come doveva apparire alla fine dei restauri, mentre a sinistra vi era invece il modello in gesso dell'Arco Quadrifronte di Settimio Severo a Leptis Magna dopo i lavori di ricostruzione. Nella parte sinistra del padiglione vi era una esposizione di stampe di tutte le campagne archeologiche volute dal Fascismo per rimettere in luce il volto imperiale di Roma.

¹²⁰ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 800.

¹²¹ *Nuove costruzioni a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, cit., pp. 6-7; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», cit., p. 393; P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 726.

¹²² *Nuove costruzioni a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 6.

¹²³ Cfr. *Nuove costruzioni a Tripoli*. Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 10; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 393.

¹²⁴ Francesco Bono, ingegnere, svolse la sua attività professionale a Tripoli, dove progettò lo stadio. Tra le sue opere, il Villino Nicoletta Ostuni (1932-34) costruito nella città-giardino "De Bono". Fu collaboratore della «Rivista delle Colonie» e dell'«Azione Coloniale».

¹²⁵ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 400; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 815.

¹²⁶ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 813; *Alcune opere recenti dell'architetto Giovanni Pellegrini a Tripoli*, in «Rassegna di Architettura», X, n. 8, agosto 1938, pp. 423-426; P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 723.

¹²⁷ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, in «Rassegna di Architettura», cit., p. 398; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 814.

¹²⁸ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 813.

¹²⁹ Cfr. «Rassegna di Architettura», VIII, novembre 1936, p. 398; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 812.

¹³⁰ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 817.

¹³¹ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 817.

¹³² *Ibidem*, p. 817.

¹³³ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 398; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 816;

¹³⁴ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 816.

¹³⁵ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 398; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 816;

¹³⁶ *Ibidem*, p. 398; p. 816.

¹³⁷ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 396; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., pp. 802, 803.

¹³⁸ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 814.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 800.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 796.

¹⁴¹ Cfr. *Alcune opere recenti dell'architetto Giovanni Pellegrini a Tripoli*, cit., pp. 415-426; P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., pp. 724-725.

¹⁴² Cfr. *Alcune opere recenti dell'architetto Giovanni Pellegrini a Tripoli*, cit., pp. 421-422.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 420.

¹⁴⁴ Cfr. *Concorso per Scuole a Tripoli*. Dott. Ing. Arch. Giovanni Pellegrini, in «Case d'Oggi», n. 6, giugno 1938, pp. 80-81.

¹⁴⁵ Cfr. *Ville a Tripoli e a Homs (Libia)*. Architetto Giovanni Pellegrini, in «Rassegna di Architettura», XI, n. 2, febbraio 1939, p. 71; P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 722.

¹⁴⁶ Cfr. P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 721.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 721.

¹⁴⁸ Cfr. P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 720; *Gli italiani in Africa Orientale. Una villa e una casa d'affitto a Tripoli (arch. G. Pellegrini)*, in «Domus», XIII, n. 146, febbraio 1940, p. 40; B. M., *Due ville a Tripoli*. Architetto Giovanni Pellegrini, in «Rassegna di Architettura», XI, n. 4, aprile 1940, pp. 104, 107-108; *Il loggiato nella zona intertropicale. (Il loggiato in A. O.). Una bella villa a Tripoli*, in «Case d'oggi», n. 9, settembre 1940, p. 50.

¹⁴⁹ Cfr. P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., pp. 718-719; *Gli italiani in Africa Orientale. Una villa e una casa d'affitto a Tripoli (arch. G. Pellegrini)*, cit., p. 41; B. M., *Due ville a Tripoli*. Architetto Giovanni Pellegrini, cit., pp. 104-106.

¹⁵⁰ Cfr. *Ville a Tripoli e a Homs (Libia)*. Architetto Giovanni Pellegrini, in «Rassegna di Architettura», cit., p. 70; P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 719.

¹⁵¹ Cfr. P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia*. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini, cit., p. 726.

- ¹⁵² Cfr. P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini*, cit. Centro rurale "Francesco Baracca": pp. 711-712; Borgata "Corradini": p. 713; Villaggio "Crispi": pp. 714-715; Villaggio "Marconi", pp. 716-717.
- ¹⁵³ P. Marconi, *L'architettura nella colonizzazione della Libia. Opere dell'Arch. Giovanni Pellegrini*, cit., pp. 712-715.
- ¹⁵⁴ I dati biografici di Umberto Di Segni sono di difficile reperimento; cfr. M. Giacomelli, *Di Segni*, s.v., in *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb. 1848-1945. Repertorio biografico, bibliografico e archivistico*, a c. di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze, Maschietto Editore, 2005, pp. 174-180.
- ¹⁵⁵ Cfr. *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, cit., Milano, A. Mondadori, 1933, p. 880.
- ¹⁵⁶ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 798; F. Mangione, *Le Case del Fascio in Italia e nelle terre d'oltremare*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, 2003, pp. 117, 132.
- ¹⁵⁷ Cfr. *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, cit., Milano, A. Mondadori, 1933, p. 1247.
- ¹⁵⁸ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 794.
- ¹⁵⁹ Cfr. N. d. R., *Case popolari a Tripoli*, in «Architettura», XII, fasc. X, ottobre 1933, p. 643; *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, cit., Milano, A. Mondadori, 1933, pp. 876-877; *Case popolari a Tripoli. Ufficio Opere Pubbliche in Tripolitania. Arch. Umberto Di Segni*, in «Rassegna di Architettura», VI, n. 6, giugno 1934, p. 279; *Case popolari a Tripoli. Arch. Umberto Di Segni. Ufficio Opere Pubbliche in Tripolitania*, in «Case d'oggi», n. 1, gennaio 1935, p. 18; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 391;
- ¹⁶⁰ *Case popolari a Tripoli. Ufficio Opere Pubbliche in Tripolitania. Arch. Umberto Di Segni*, in «Rassegna di Architettura», VI, n. 6, giugno 1934, p. 279.
- ¹⁶¹ N. d. R., *Case popolari a Tripoli*, in «Architettura», XII, fasc. X, ottobre 1933, p. 643.
- ¹⁶² *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane...*, Milano, A. Mondadori, 1933, cit., pp. 876-877.
- ¹⁶³ Ibidem, p. 880. Case israeliti
- ¹⁶⁴ Ibidem, p. 880.
- ¹⁶⁵ Cfr. *Le opere pubbliche compiute dal Regime Fascista nell'anno XIII in Tripolitania. Fabbricato ad uso di caserma per i CC. RR. in Giado*, in «L'Avvenire di Tripoli», VII, domenica 28 ottobre 1934, n. 254, p. 5; F. Reggiori, *Architettura coloniale e architettura coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, n. 10, ottobre 1936, p. 341; *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 397; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, in «Architettura», XVI, dicembre 1937, fasc. XII, pp. 795, 796;
- ¹⁶⁶ Cfr. G. Gresleri, *L'architettura dell'Italia d'oltremare. Realtà, finzione, immaginario*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., pp. 34-35.
- ¹⁶⁷ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 397; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., pp. 796, 797.
- ¹⁶⁸ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., pp. 796, 797.
- ¹⁶⁹ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 399; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 797.
- ¹⁷⁰ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., pp. 802, 803.
- ¹⁷¹ Villa Lanino Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 397; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., pp. 795, 802.
- ¹⁷² Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 397; *Il rinnovamento civile della Libia. Sorman industrie borgata della costa occidentale libica nel suo promettente sviluppo edilizio ed agricolo*, in «L'Avvenire di Tripoli», IX, 2 dicembre 1936, n. 293, p. 3; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 794.
- ¹⁷³ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 796.
- ¹⁷⁴ Cfr. *Aspetti e problemi della nostra Architettura Coloniale*, cit., p. 397; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., pp. 795, 797.
- ¹⁷⁵ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., p. 799.
- ¹⁷⁶ Cfr. *Superbe realizzazioni del Fascismo. La valorizzazione agricola commerciale e turistica di Zliten la più suggestiva oasi della costa libica*, in «L'Avvenire di Tripoli», IX, venerdì, 27 novembre 1936, n. 289, p. 2; B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., pp. 802, 806.
- ¹⁷⁷ Cfr. B.M. Apollonj, *L'attuale momento edilizio della Libia*, cit., pp. 798, 800.
- ¹⁷⁸ Ibidem, pp. 794, 796.
- ¹⁷⁹ Ibidem, pp. 795, 796.
- ¹⁸⁰ Cfr. *Aspetti di Tripoli nuova. Il Quartiere delle case dei mutilati fuori Porta Benito*, in «L'Avvenire di Tripoli», X, giovedì 23 dicembre 1937, n. 310, p. 3.
- ¹⁸¹ Cfr. F. Mangione, *Le Case del Fascio in Italia e nelle terre d'oltremare*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, 2003, pp. 117, 140, 491; *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb. 1848-1945. Repertorio biografico, bibliografico e archivistico*, a c. di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze, Maschietto Editore, 2005, p. 179.
- ¹⁸² G. Gresleri, *La «Libia felix» e i contadini di Balbo*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, cit., p. 304.

Bibliografia

Storia coloniale

- A. Del Boca, *Gli Italiani in Africa Orientale. Dall'Unità alla marcia su Roma*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1976.
- A. Del Boca, *Gli Italiani in Africa Orientale. La conquista dell'Impero*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1979.
- A. Del Boca, *Gli Italiani in Africa Orientale. La caduta dell'Impero*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1982.
- A. Del Boca, *Gli Italiani in Africa Orientale. Nostalgia delle colonie*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1984.
- N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2002
- L. Goglia, F. Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004.

Razionalismo italiano

- A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1935.
- A. Pica, *Architettura moderna in Italia*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1941.
- E. Persico, *Scritti d'architettura (1927/1935)*, a c. di G. Veronesi, Firenze, Vallecchi Editore, 1968.
- L. Patetta, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, Milano, Clup, 1972.
- R. Giolli, *L'architettura razionale*, a c. di C. De Seta, Roma-Bari, Editori Laterza, 1976.
- Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione di Architettura Razionale*, a c. di M. Cennamo, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1973.
- Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR*, a c. di M. Cennamo, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976.
- A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi & C., 1978.
- C. De Seta, *Il destino dell'architettura. Persico Giolli Pagano*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1985.
- C. De Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985.
- Il Razionalismo italiano*, a c. di E. Mantero, Bologna, Zanichelli Editore, 1988.

R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1989.

G. Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, a c. di C. De Seta, Roma-Bari, Editori Laterza, 1990.

Piero Bottoni. *Opera completa*, a c. di G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon, Milano, Fabbri, 1990.

V. Savi, *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989*, Milano; Electa, 1990.

Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo, a c. di S. Danesi e L. Patetta, Venezia, Electa, 1996.

AA. VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Venezia, Electa Milano, 2001

Luigi Figini Gino Pollini. *Opera completa*, a c. di V. Gregotti, V. Martari, Milano, Electa, 2002.

Urbanistica e architettura del periodo fascista

Atti del I° Congresso Nazionale d'Urbanistica, a c. dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, Roma, 1937, vol. I, parte I, *Urbanistica coloniale*; vol. II, *Discussioni e resoconto*. (ACC. 6. 355)

R. Mariani, *Fascismo e "città nuove"*, Milano, Feltrinelli Editore, 1976.

P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. III, 2. Il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978.

AA. VV., *Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle città e il territorio e sulle politiche urbane tra le due guerre*, a c. di A. Mioni, Milano, Franco Angeli Editore, 1980.

C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1986.

F. Brunetti, *Architetti e Fascismo*, Firenze, Alinea Editrice, 1998.

C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Napoli, Electa Napoli, 2000.

G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città. 1922-1944*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2000.

C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Gurrieri, *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2004.

Architettura coloniale

La rinascita della Tripolitania. Memorie e studi sui quattro anni di governo del Conte Giuseppe Volpi di Misurata, Milano, Mondadori, 1926.

L.V. Bertarelli, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Possedimenti e Colonie. Isole Egee, Tripolitania, Cirenaica, Eritrea, Somalia*, Milano, 1929.

La nuova Italia d'oltremare. L'opera del Fascismo nelle colonie italiane. Notizie, dati, documenti raccolti d'ordine di S. E. Emilio de Bono, Ministro delle Colonie, e coordinati a testo, con riferimenti d'indole generale, da Angelo Piccioli. Prefazione di Benito Mussolini, Milano, A. Mondadori Editore, 1933.

Guida d'Italia della Consociazione Turistica Italiana. Africa Orientale Italiana, Milano, 1938.

L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini. Dall'Urbe Massima al ponte sullo stretto di Messina, a c. di L. Brasini, Roma, 1979.

L. Ciacci, *Rodi italiana. 1912-1923. Come si inventa una città*, Venezia, Marsilio Editori, 1991.

Architettura italiana d'oltremare 1870-1940, a c. di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio Editori, 1993. Catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26.9.1993 - 10.1.1994.

M. Pisani, *Architetture di Armando Brasini*, Roma, Officina Edizioni, 1996.

Gherardo Bosio. Architetto fiorentino. 1903-1941, a c. di C. Cresti, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1996.

Culture dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni, a c. di E. Casti e A. Turco, Milano, Edizioni Unicopli, 1998.

S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, 1999.

L'architettura dell'Ecllettismo. La diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel nuovo mondo, a c. di L. Mozzoni e S. Santini, Napoli, Liguori Editore, 1999.

Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare, a c. di R. Besana, C.F. Carli, L. Devoti, L. Prisco, Milano, T.C.I., 2002.

F. Zanella, *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa, 2002.

F. Mangione, *Le Case del Fascio in Italia e nelle terre d'oltremare*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, 2003.

D. Pizzi, *Città metafisiche. Città di fondazione dall'Italia all'oltremare 1920/1945*, Milano, Skira editore, 2005.

Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb. 1848-1945. Repertorio biografico, bibliografico e archivistico, a c. di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze, Maschietto Editore, 2005.

