

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1998)

Heft: 2

Artikel: Razionalismo e italianità : das widersprüchliche Debüt der architektonischen Moderne in Italien 1926-1936

Autor: Lampugnani, Vittorio Magnago

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919333>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1 Der „gruppo 7“ mit Kollegen bei der Eröffnung der „I. esposizione italiana di architettura razionale“, Rom 1928

Vittorio Magnago Lampugnani

Razionalismo e Italianità

Das widersprüchliche Debüt der architektonischen Moderne in Italien 1926-36

1926, im gleichen Jahr, in dem der „Club degli Urbanisti“ gegründet wurde, schlossen sich sieben junge Architekten, die fast ausnahmslos gerade von der Scuola Superiore di Architettura des Politecnico di Milano diplomiert hatten, zu einer Gruppe zusammen. Es waren Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava und Giuseppe Terragni. Sie nannten sich „Gruppo 7“¹ und verfassten unmittelbar nach ihrer Formierung ein vierteiliges Manifest, das in der Zeitschrift „La Rassegna Italiana“ veröffentlicht wurde² und nichts Geringeres als eine neue italienische moderne Architektur verkündete.

Das Bedürfnis nach einer Baukunst, die sich von der futuristischen Erbschaft Antonio Sant’Elias lösen sollte, ohne sich darob dem klassizistisch inspirierten Novecento zu verschreiben, lag seit einiger Zeit in der Luft. Die Beschwörung der Essenz der Architektur, deren konstruktives Gefüge keinerlei Dekoration angreifen und verunklären könne, hatte bereits Gustavo Giovannoni, gewiss kein Freund der jungen Modernisten, anlässlich der Eröffnungsrede der Scuola superiore d’Architettura von Rom im Dezember 1920 verlauten lassen. 1921 gab Pollini in einem Brief der eigenen Ungehaltenheit gegenüber Filippo Tommaso Marinettis Bewegung Ausdruck, zu welcher er ohnehin „zu spät gestossen“ sei, und äusserte vage, etwas Neues täte not. Zwei Jahre später übersiedelte Luciano Baldessari, der gerade sein Architekturdiplom vom Mailänder Politecnico erhalten hatte, nach Berlin, wo er mit Künstlern wie Oskar Kokoschka, Otto Dix, Lovis Corinth und Käthe Kollwitz zusammenkam und in den Kreisen von Architekten wie Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Hans Poelzig und Ernst Neufert verkehrte. Im darauffolgenden Jahr animierte er den Maler und Kunstkritiker Carlo Belli zu einem Besuch. Belli, der bereits Ende 1923 mit der Publikation der Zeitungsartikel der

„Cronache musicali“ eine theoretische Forschung begonnen hatte, die ihn zur Idee einer abstrakten Kunst führen sollte, lernte auf diese Weise die zeitgenössische künstlerische und architektonische Avantgarde Berlins kennen. Die Eindrücke, die er aus dieser Begegnung erhielt, schlugen sich im Text „Il mito della musica“ nieder, dessen Ideen elf Jahre später, 1935, im Traktat „Kn“ zu einer definitiven Form finden sollten.

Ebenfalls 1923 brachte der Maler Fortunato Depero Le Corbusiers „Vers une architecture“ aus Paris mit. Das Buch landete auf dem Tisch von Figini und Pollini und geriet neben Walter Gropius’ „Internationale Architektur“, 1925 als erster Band in der Reihe der „Bauhausbücher“ erschienen, zum zündenden Funken des jungen italienischen Modernismus.³

Der „Gruppo 7“: ein ambivalentes Programm für eine ambivalente Moderne

Der lakonisch mit „Architettura“ überschriebene programmatische Text beginnt in der Tat mit einem Zitat von Le Corbusier, das unmissverständlich als Reverenz an den Meister zu deuten ist: „Ein ‘neuer Geist’ ist geboren“.⁴ Und Le Corbusier ist es auch, der zusammen mit Pablo Picasso, Juan Gris, Jean Cocteau und Igor Strawinsky als Repräsentant der „neuen Ordnung von Ideen“⁵ gefeiert wird, mit welcher sich der ‘Gruppo 7’ identifiziert.

Ein knapper Ausblick auf das neue Bauen in Deutschland, Österreich, Holland und Skandinavien hebt vor allem dessen nationale Brechungen hervor, die durch das Klima, die Landschaft und die Kultur bedingt sind. Auch für das eigene Land wird, jenseits aller „Internationalität“, eine spezifische Architektur gefordert.

Dabei soll Italien, ganz im Sinn der nationalistischen faschistischen Propaganda, noch als Spätankömmling eine (ihm vermeintlich historisch zustehende) Führungsrolle einnehmen: es soll „den neuen Geist am weitesten entwickeln, ihn zu seinen äussersten Konsequenzen vortreiben, ja den anderen Nationen einen Stil diktieren wie in den grossen Epochen der Vergangenheit“.⁶

Der vorsichtige Traditionalismus der Novecentisten wird implizit abgelehnt, aber auch die leichtsinnige Ablehnung der Geschichte, die der Futurismus auf seine Fahnen geschrieben hatte, liegt weit hinter den moderaten Positionen der altklugen Modernisten der letzten Stunde: „Die Sehnsucht der jungen Generation nach einem neuen Geist basiert auf einer genauen Kenntnis der Vergangenheit, sie ist nicht ins Leere gebaut ... Zwischen unserer Vergangenheit und unserer Gegenwart besteht kein unversöhnlicher Gegensatz. Wir wollen nicht mit der Tradition brechen ...“⁷

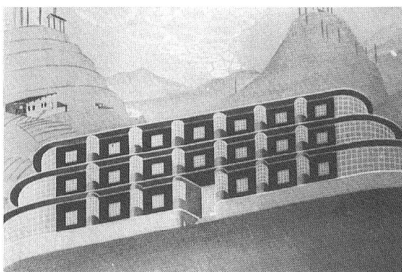
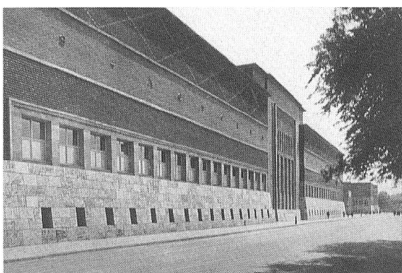
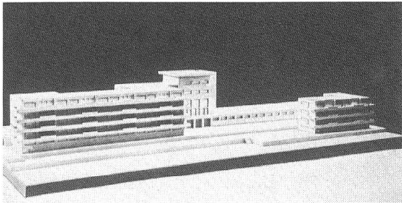
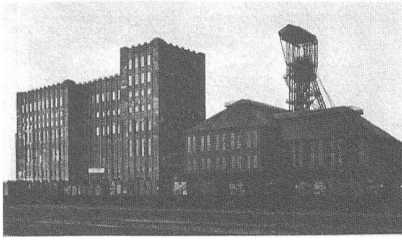
Konkret sieht es folgendermassen aus: „Die neue, wahre Architektur muss aus einem engen Zusammenhang mit der Logik, der Rationalität resultieren. Ein strenger Konstruktivismus muss die Regeln diktieren. Die neuen Architekturformen müssen ihren ästhetischen Wert allein aus dem Charakter der Notwendigkeit erhalten, und erst dann, mittels der Selektion, wird der Stil geboren ... Dies muss gelingen: Mit der undefinierbaren und abstrakten Vollkommenheit des reinen Rhythmus die einfache Konstruktivität zu veredeln, die allein keine Schönheit wäre.“⁸

Soweit handelt es sich um nichts anderes als um eine zusammenfassende Paraphrase der zentralen Thesen von ‘Vers une architecture’. Doch weiter heisst es: „Die Architektur muss sich aus den neuen Notwendigkeiten ergeben, wie die modernen Maschinen aus neuen Notwendigkeiten hervorgehen und sich mit deren Steigerung vervollkommen. Das Haus wird seine neue Ästhetik besitzen, wie das Flugzeug seine Ästhetik besitzt, aber das Haus wird nicht diejenige des Flugzeugs haben.“⁹ Und während bei den Industriebauten die Typisierung und Internationalisierung für unausweichlich gehalten wird (und der Monotonie sogar eine positive Wirkung von Grandiosität zugestanden wird), wird bei allen übrigen Bauaufgaben die Bewahrung der nationalen Überlieferungen und der regionalen Traditionen postuliert. Im Fall Italien heisst das: die Bewahrung der Klassik.

Der zweite Teil des Manifests („Gli stranieri“) besteht hauptsächlich aus einer kritischen Übersicht des europäischen zeitgenössischen Bauens. Die Urteile präzisieren implizit die Position der Urteilenden. Gelobt werden innerhalb der zeitgenössischen Architekturproduktion Deutschlands so unterschiedliche Werke wie das Verwaltungsgebäude von Hermann Frehde in Halle, das Wilhelm Marx-Haus von Wilhelm Kreis in

Düsseldorf, die Anlage zur Kohlenreinigung und Kohlsortierung der Zeche Sachsen in Hamm von Alfred Fischer, das Projekt des ‘Philosophenheims’ (in Wahrheit die philosophische Akademie in Erlangen-Spohndorf) von Walter Gropius, die Villa bei Berlin von Otto Korn, das Seidenhaus Weichmann in Gleiwitz, Oberschlesien, von Erich Mendelsohn, das Projekt eines Geschäftshochhauses für Hahn und Kolb von Richard Döcker. Die ausgewählten Beispiele, die nahezu ohne Ausnahme falsch oder zumindest unzulänglich bezeichnet sind und bei denen es von Schreibfehlern bei der Übertragung der deutschen Namen nur so wimmelt, sind offensichtlich nicht auf der Grundlage eigener Anschauung vor Ort ausgewählt, sondern den damals in Italien gerade greifbaren deutschen Publikationen entnommen: der Zeitschrift „Moderne Bauformen“, den „Blauen Büchern“ von Walter Müller-Wulkow und Gropius’ „Internationale Architektur“. Entsprechend oberflächlich und wenig konsequent erscheint die Auswahl. Dennoch mangelt es nicht an bezeichnenden Stellungnahmen: So wird etwa der Baukomplex, den Wilhelm Kreis für die Ausstellung ‘Gesolei’ (der Name ist eine Zusammenziehung aus Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen) 1925-26 in Düsseldorf errichtete, wegen des „Gräzismus der proportionalen Bezüge“¹⁰ gepriesen, während etwas weiter unten, in der Übersicht der aktuellen holländischen Avantgarde, Gerrit Rietvelds Haus Schröder-Schrader in Utrecht als „abstraktes Spiel von Ebenen ohne jeden konstruktiven Wert“¹¹ apostrophiert wird. Überhaupt gehen die frischgebackenen Absolventen mit ihrer Kritik nicht zimperlich um. Die gesamte zeitgenössische österreichische Architektur wird als dekorativ und potentiell dekadent abgelehnt, einschliesslich Josef Hoffmann, dem immerhin Raffinement bescheinigt wird; allenfalls das Werk von Theiss und Jaksch und von Engelbert Mann wird vergleichsweise wohlwollend kommentiert. Bei der Sowjetunion wird hingegen von einer architektonischen Wiedergeburt gesprochen, wobei die Projekte von Alexander Wesnin hervorgehoben werden. Auch Frankreich wird als Ort, in dem die „mathematische Tendenz“ der Architektur aufkeimt, nicht allzu negativ bewertet. Auguste Perret wird knapp gewürdigt, etwas herablassender Michel Roux-Spitz und Tony Garnier, Le Corbusier als bahnbrechendes, aber isoliertes Phänomen gefeiert. Kurioserweise wird er zwar als innovativer Kopf, aber als Traditionalist dargestellt; und selbst bei ihm wird nicht ohne Beckmesserei die „zu rigorose Anwendung der reinen Rationalität“¹² getügel, die Gefahr läuft, einen „Eindruck von Klinik“¹³ zu erwecken.

Der dritte Teil des Manifestes („Impreparazione-incomprensione-pregiudizi“) beschäftigt sich kritisch mit der Lage der italienischen Architekturpraxis und Architekturlehre. Im vierten und letzten Teil („Una nuova epoca arcaica“), der die neue rationalistische Ästhetik zum Gegenstand hat, wird der Versuch unternommen,



- 2 Alfred Fischer, Zeche Sachsen, Hamm 1923, aus den „Blauen Büchern“ von Walter Müller-Wulckow
 3 Walter Gropius, „Philosophenheim“, Erlangen 1923, aus den „Blauen Büchern“ von Walter Müller-Wulckow
 4 Wilhelm Kreis, „Ehrenhof“ für die „Gesolei“, Düsseldorf 1926, aus den „Blauen Büchern“ von Walter Müller-Wulckow
 5 Gerrit Rietveld, Haus Schröder, Utrecht 1924
 6 Adalberto Libera, „alberghetto di mezza montagna“, 1926

die materialbedingten Formen des „neuen“ Materials Stahlbeton mit der klassischen Monumentalität in Einklang zu bringen: diese moderne Archaik, jener der griechischen Antike nicht unähnlich, soll zur „reinen Grandiosität“ und zur „heiteren Schönheit“¹⁴ einer wahrhaft „italienischen“ Architektur führen.

Die programmatischen öffentlichen Äusserungen des „Gruppo 7“ zielten, ebenso wie seine Mitglieder, auf den „Verzicht der Individualität“; die ihnen eigenen Widersprüche vermochten sie dabei nicht zu überwinden. Schliesslich waren sie mehrhändig geschrieben worden, und auch der Austritt von Castagnoli wenige Monate nach der Gruppengründung sowie der anschließende Eintritt von Adalberto Libera waren für die theoretische Ausrichtung des Zusammenschlusses alles andere als folgenlos. Die internen Brüche blieben bestehen und waren sichtbar. Dementsprechend gebrochen geriet die Debatte, die durch die Veröffentlichung des Manifestes ausgelöst wurde.¹⁵

Dabei war der Text, genau besehen, eher polemisch (gemässigt polemisch) als radikal. Der Ruf nach Mass und Ordnung, der Verzicht auf Individualismus und die Bessenseheit mit Rhythmen, Proportionen und Harmonien unterschieden sich kaum von den Instanzen, die etwa Giovanni Muzio für die Novecentisten aufgestellt hatte. Im Grunde stellte der „Gruppo 7“ dem verfremdeten Neoklassizismus des architektonischen Novecento italiano eine leicht ominöse „Klassik“ gegenüber. Von der Rigorosität des deutschen neuen Bauens oder der Le Corbusierschen Architektur war nicht viel übriggeblieben. Die späte italienische Moderne ging von vornherein von moderateren Positionen aus als jene, denen sie nach-eiferte.

Adalberto Libera: Eine Einladung zu einer Ausstellung und eine Reise nach Deutschland

1903 in Villa Lagarina bei Trient geboren, zog Adalberto Libera¹⁶ 1925 nach Rom, wo er an jener Regia scuola di architettura aufgenommen wurde, die 1920 gegründet worden war und zwischen 1926 und 1927 von Giovannoni geleitet werden sollte; drei Jahre später erwarb er dort das Diplom als Architekt. Er debütierte als unzweifelhaft talentierter Maler und Graphiker, nahm daneben jedoch schon vor seinem Studienabschluss an Architekturwettbewerben teil. So entstand 1925 das Projekt für ein „alberghetto di mezza montagna“, eine sachlich-expressive dreigeschossige Anlage, die mit ihrer betonten Horizontalität und ihren halbrunden Verglasungen offensichtlich in der geistigen Schuld von Erich Mendelsohn steht. Libera zeichnete seinen programmatischen Hotelbau in einer von unten aufgenommenen Tempera-Perspektive und montierte ihn in eine stilisierte Berglandschaft, die unmittelbar dem magischen Realismus eines Carlo Carrà entlehnt

scheint. Das einnehmende Tableau verfehlte seine Wirkung nicht: Es wurde von Roberto Papini und Baron von Bülow, Kommissare für die internationale Plan- und Modellausstellung neuer Baukunst, die anlässlich der Werkbundaustellung „Die Wohnung“ 1927 in den städtischen Ausstellungshallen beim Neuen Schloss in Stuttgart gezeigt wurde, als einer der Beiträge ausgewählt, welche die neuen Tendenzen der italienischen Architektur repräsentieren sollten. Daneben wurden auch der „Gruppo 7“ und Alberto Sartoris eingeladen, und es wurde eine Zeichnung von Sant’Elias Città nuova ausgestellt.

Die Reise, die Libera daraufhin nach Deutschland unternahm, sollte sich sowohl für ihn persönlich als auch für die italienische architektonische Moderne als ausgesprochen folgenreich erweisen. Pollini, der neben Rava mit von der Partie war, lud ihn ein, an die Stelle von Ubaldo Castagnoli, der soeben demissioniert hatte, in den „Gruppo 7“ einzutreten. Der Wahlrömer schloss sich der jungen Mailänder Gruppe an, und dieses neue Bündnis trug massgeblich dazu bei, den italienischen architektonischen Rationalismus von einer rein provinziellen Mailänder Angelegenheit in eine offene, weit verzweigte Bewegung zu verwandeln. Hinzu kam die Begegnung mit Sartoris, aus der die Teilnahme an den Congrès internationaux de l’architecture moderne resultierte.

Doch das entscheidende Ereignis der Reise war die Besichtigung der Weissenhof-Siedlung. Die einundzwanzig Ein- und Mehrfamilienhäuser, die in einer attraktiven Stuttgarter Hanglage unter der künstlerischen Leitung von Mies van der Rohe entstanden waren und neben jener von Mies van der Rohe selbst die Unterschriften von Persönlichkeiten wie Peter Behrens, Walter Gropius, Jacobus Johannes Pieter Oud, Le Corbusier, Bruno Taut und Hans Scharoun trugen, führten den jungen Italienern nicht nur die Spitzenpositionen der internationalen architektonischen Avantgarde konkret vor, sondern auch einen gemeinsamen Bauwillen. Diesem Bauwillen schlossen sie sich an; und diesen Bauwillen brachten sie nach Italien zurück.

Libera selbst brachte noch mehr mit: nämlich einen Koffer voller Bücher, die zum Grundstock seiner Bibliothek werden sollten. Darunter befanden sich der Ausstellungskatalog „Bau und Wohnung“, in dem Libera das Haus von Mies van der Rohe besonders hervorhob und mit handschriftlichen Notizen versah; „Ein Wohnhaus“ von Bruno Taut, „Internationale Architektur“ von Walter Gropius, etliche Hefte von Ernst Mays Zeitschrift „Das neue Frankfurt“, „Willi Baumeister“ von Werner Graf sowie „Malerei, Photographie, Film“ von Laszlo Moholy-Nagy.

Wie prägend diese Reise, diese Besichtigung und dieser Büchertransport war, sollte die folgende Aktivität Liberas zeigen.

1928 führte er zusammen mit Gaetano Minnucci die „Prima Esposizione dell’Architettura Razionale“ durch. Er setzte sich für die Gründung des M.A.R. (Movimento Architettura Razionale) ein, aus dem 1930 das M.I.A.R. (Movimento Italiano per l’Architettura Razionale) hervorging. 1931 realisierte er die Ausstellung italienischer Architektur in Berlin.

1932 führte Liberas Bündnis mit dem Faschismus zu einem ersten konkreten Ergebnis: Anlässlich dessen zehnjährigen Bestehens gestaltete der modernistische Architekt zusammen mit Mario De Renzi die spektakuläre Fassade für die römische „Mostra della Rivoluzione Fascista“ mit ihren gewaltig überdimensionierten Rutenbündeln aus genietetem Kupferblech. Im Inneren schuf er, zusammen mit A. Valente, den zylindrischen, still introvertierten Raum des Sacratio dei Martiri. Die vielbeachtete Ausstellungsarchitektur sollte Libera neben Piacentini zum Regimearchitekten werden lassen; doch sorgte der letztere dafür, dass die Avance nicht das erhoffte berufspolitische Ergebnis zeitigte.

Von der Biennale in Monza (1927) zur „Seconda esposizione dell’architettura razionale“ (1931)

Unmittelbar nach der Publikation der ersten drei Teile seines unverhältnismässig umstrittenen Manifestes trat der „Gruppo 7“ auch mit konkreten architektonischen Arbeiten an die Öffentlichkeit. 1927 wurde in der Villa Reale von Monza auf der dritten „Biennale delle arti decorative“ (die von nun an eine „Triennale“ sein sollte) ein kleiner Saal der italienischen Rationalisten eingerichtet. Terragni stellte dabei seine Projekte für eine Rohgiesserei und für ein Gaswerk vor, Figini und Pollini eine Casa del Dopolavoro und eine Garage für 500 Automobile, Larco und Rava ein Zeitungsgebäude. Die Entwürfe erregten mildes Aufsehen und vor allem Irritation, und Carlo Carrà, der mit den jungen Neuerern sympathisierte, sah sich veranlasst, auf den Seiten der angesehenen Zeitschrift „L’Ambrosiano“ eine Lanze für sie zu brechen.¹⁷

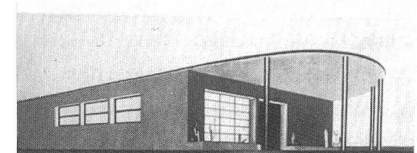
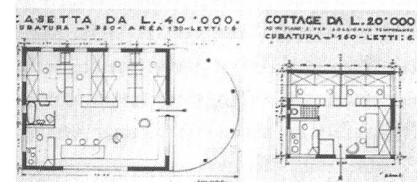
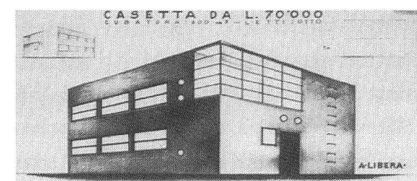
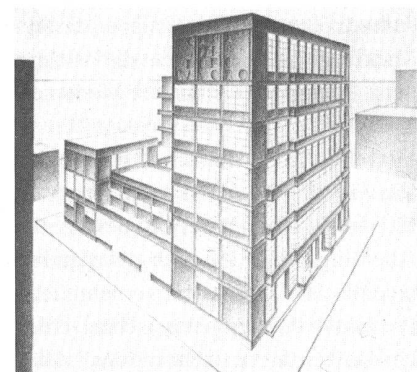
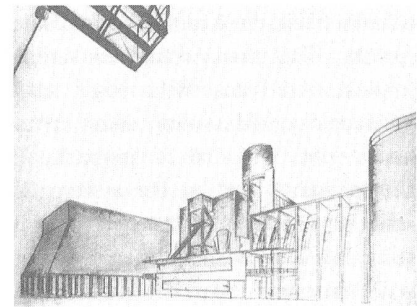
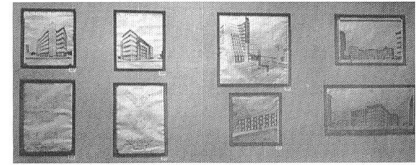
Ein Jahr später, 1928, fand das erste grosse öffentliche Exploit des italienischen Rationalismus statt: die „Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale“¹⁸, die im römischen Palazzo delle Esposizioni eingerichtet wurde. Sie stand unter der doppelten Schirmherrschaft der faschistischen Gewerkschaft der Architekten und der faschistischen Gewerkschaft der Künstler, und als Organisatoren firmierten Gaetano Minnucci und Adalberto Libera. Im Vorwort zum eleganten Katalog wurde eine Definition des Gegenstands der Ausstellung vorgeschlagen: „Die rationale Architektur – wie wir sie verstehen – findet die Harmonien, Rhythmen und Symmetrien wieder in den neuen konstruktiven Entwürfen, im Charakter der Materialien und in der völligen Entsprechung zu den Anforderungen, für die das Gebäude

bestimmt ist.“¹⁹ Ansonsten fehlte weder die etwas vage Berufung auf Sant’Elia noch die obligate Absichtserklärung, „mit wahrhaft faschistischem Geist“²⁰ Italien zu dem Glanz zurückzuführen, den es in der römischen Antike gehabt hatte.

Ausgestellt wurden 500 Projekte, von welchen allerdings gerade fünf realisiert waren. Der „Gruppo 7“ war weitgehend mit den gleichen Arbeiten repräsentiert, die schon in Monza gezeigt worden waren. Daneben traten als „rationalistische“ Architekten so unterschiedliche Persönlichkeiten auf wie Duilio Torres (dessen Sanatorium auf dem Lido von Venedig, 1923 gebaut, einen der Höhepunkte der Schau darstellte), Ottorino Aloisio, Luciano Baldessari, Piero Bottoni, Alberto Sartoris, Gigi Chessa, Gino Cancellotti, Mario Ridolfi, Innocenzo Sabbatini, Giuseppe Capponi, Pier Niccolò Berardi, der alte Giacomo Matté Trucco (dessen Lingotto-Werke in Turin wieder einmal als Pionierbau erhalten mussten) und sogar Alberto Calza-Bini (der allerdings nicht wegen seiner Architektur, sondern einzig und allein wegen seiner Position als Präsident der Gewerkschaft der Architekten eingeladen worden war).

Parallel zur Ausstellung ging aus dem „Gruppo 7“, aus dem Rava 1929 ausschied, die erweiterte Bewegung M.A.R. hervor, und aus dieser 1930 der M.I.A.R. 68, der unter dem Sekretariat von Libera in vier regionalen Abteilungen alle rationalistischen Architekten und Architektengruppierungen Italiens vereinigte.

Inzwischen bemühten sich die modernistischen italienischen Architekten, ihren soeben begonnenen und durchaus erfolgreichen Flirt mit dem Faschismus in eine solide Ehe zu verwandeln. Anfang 1931 forderte der Kunst- und Architekturkritiker Pietro Maria Bardi in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel „Architettura, arte di Stato“²¹ den faschistischen Staat wortgewandt auf, in Fragen der Architektur mit Entschiedenheit einzugreifen, zumal diese der dauerhafteste Ausdruck einer Zivilisation sei, und sprach dem Rationalismus eine faschistische Physiognomie zu. In einer Leserschrift echote Terragni Bardis Postulate und empfahl, der (natürlich im Sinne des Rationalismus) „erneuerten Architektur die Aufgabe anzuvertrauen, den Triumph der faschistischen Idee in der Welt zu verewigen und zu besiegeln.“²² Wenig später verfasste Bardi einen „Rapporto sull’Architettura (per Mussolini)“²³, in dem er unter anderem ausführte, der Faschismus brauche eine „heitere und farbige, nüchterne und sogar militärische Architektur“, die „den Charakter der Stärke und Ordnung widerspiegeln, welche die besonderen Vorzüge der Italiener Mussolinis sind ...“²⁴ Er schloss: „... die Jugend wendet sich an Mussolini, das Schicksal der Architektur, um die es heute schlecht bestellt ist, in die Hand zu nehmen. In ihrer Petition bittet die Jugend Mussolini um eine Antwort. Was Mussolini antworten wird, wird gut sein. Denn Mussolini hat immer recht.“²⁵



7 Projekte des „gruppo 7“ auf der Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“, Stuttgart 1927
 8 Giuseppe Terragni, „officina del gas“, gezeigt auf der „III. mostra internazionale delle arti decorative“, Monza 1927
 9 Luigi Figini und Gino Pollini, „casa del dopolavoro“, gezeigt auf der „III. mostra internazionale delle arti decorative“, Monza 1927
 10 Adalberto Libera, „casetta economica“, gezeigt auf der „I. esposizione italiana di architettura razionale“, Rom 1928

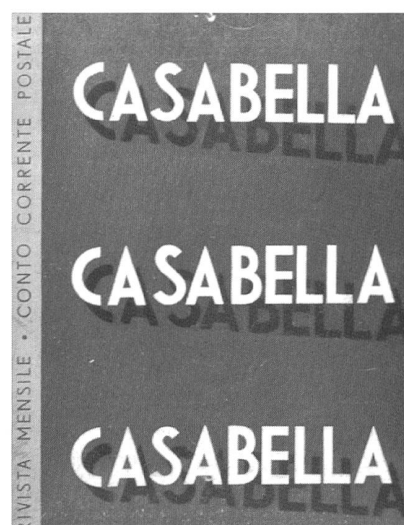
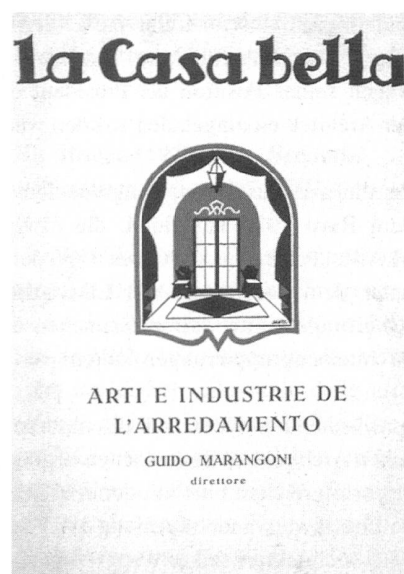
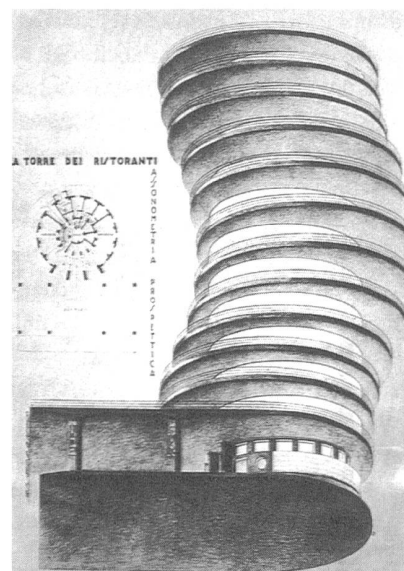
Mussolini antwortete nicht, hielt jedoch (wieder einmal) eine wohlwollende Eröffnungsrede zur „Seconda Esposizione dell'Architettura Razionale“, die 1931 in Bardis römischer Galerie gezeigt wurde. Am selben Tag wurde dem Duce das Manifest für die Rationale Architektur feierlich übergeben. Darin hiess es: „Die Architektur der Zeit von Mussolini muss den Eigenschaften der Männlichkeit, der Kraft, des Stolzes der Revolution entsprechen. Die alten Architekten sind Wahrzeichen einer Impotenz, die uns nicht passt ... Wir erbitten das Vertrauen von Mussolini, damit er uns Gelegenheit zu bauen gibt. Wir sind 50 junge Leute, die mitten im Unverständnis und in der systematischen Opposition jener, die Geschäfte nicht abgeben wollen, in vier Jahren sechs Häuser realisiert haben ... Um eine architektonische Erneuerung zu bewirken, ist es notwendig zu bauen. Man glaube nicht, es gehe uns darum, zu verdienen, sondern wir tun es nur, um eine faschistische Idee auszudrücken.“²⁶ Zur Gruppe, die hinter diesem rüden Manifest stand, gehörten die wichtigsten Exponenten der italienischen sachlichen Moderne.

Sie waren alle in der Ausstellung vertreten, die als erstes und wichtigstes konkretes Ergebnis der Arbeit des M.I.A.R. 150 Entwürfe im neuen Stil zur Schau stellte. Allerdings stellte sie auch etwas anderes zur Schau: eine polemische Collage von vornehmlich architektonischen Produkten des zeitgenössischen schlechten (was vor allen Dingen hiess: nicht-rationalistischen) Geschmacks. Der *Tavolo degli orrori* prangerte unbekümmert auch Arbeiten von etablierten akademischen Architekten wie Armando Brasini, Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini und Giovanni Muzio an, und der Skandal liess nicht auf sich warten. Die alten und weniger alten „Meister“ fühlten sich ins Lächerliche gezogen, und die Gewerkschaft sah ihren internen Zusammenhalt gefährdet. Inmitten heftigster Debatten wurde der M.I.A.R. zuerst zu einer Kompromisserklärung und anschliessend zur Selbstauflösung gezwungen. Die Folgeorganisation, der R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani), war nur ein schwacher Abglanz dessen, was sie zu ersetzen bestimmt war, und trug lediglich zur zusätzlichen Desorientierung der italienischen modernistischen Architekten bei.

Was keineswegs ihre Emarginierung bedeutete. Im Panorama der italienischen architektonischen Kultur der dreissiger und vierziger Jahre blieb der Rationalismus auch weiterhin eine wichtige Präsenz: in den Zeitschriften, in den Debatten, in den Ausstellungen, in den Wettbewerben, aber auch in den baulichen Realisationen.

Zeitschriften und Debatten

Auf den Seiten der gerade gegründeten Zeitschrift „Architettura e Arti Decorative“, deren Leitung er zusammen mit Gustavo Giovannoni übernommen hatte, forderte Marcello Piacentini schon 1921 einen neuen



11 Mario Ridolfi, „torre dei ristoranti“, gezeigt auf der „I. esposizione italiana di architettura razionale“, Rom 1928
 12 Titel der Zeitschrift „la casa bella“, Januar 1928
 13 Titel der Zeitschrift „casabella“, Januar 1933

„italienischen“ Stil, der aus rassischen, klimatischen, intellektuellen und moralischen Faktoren abgeleitet, aber auch aus den Bedingungen zeitgenössischer Materialien heraus entwickelt werden sollte.²⁷ In dem gleichen Periodikum berichtete Gaetano Minnucci zwei Jahre später über die neue holländische Baukunst und zeigte sich von deren „Einfachheit und Abkehr von der Vergangenheit“²⁸ überaus angetan. Damit waren die zentralen Punkte der späteren Debatte „in nuce“ bereits vorweggenommen.²⁹

1928 gründeten der Verleger Gianni Mazzocchi und der Architekt Gio Ponti die Zeitschrift „Domus“, die eine moderate kulturelle Position einnehmen und eine wichtige Vermittlerrolle zwischen akademischen Architekten, Novecentisten und Rationalisten spielen sollte. Im gleichen Jahr erschien zum ersten Mal „La Casa Bella“, die sich zunächst unter der Leitung des ehemaligen Generaldirektors der Biennale di Monza, Guido Marangoni, hauptsächlich mit Fragen der Wohnungseinrichtung befasste; kurze Zeit darauf wurden im Zusammenhang mit dem Ausscheiden von Marangoni zwei neue Redakteure eingestellt, Giuseppe Pagano und Edoardo Persico. Beide kamen aus Turin, wo Pagano zusammen mit Gino Levi Montalcini gerade den sachlichen Palazzo Gualino (1928-30) für den gleichnamigen Industriellen baute. Die Zeitschrift veränderte sich und begann, für die italienische Moderne Partei zu ergreifen. 1933 wurde Pagano Herausgeber; „La Casa Bella“ wurde zu „Casabella“, erhielt eine neue, vom Bauhaus beeinflusste Graphik und entwickelte sich bald zum angesehensten (und kritischsten) Sprachrohr des italienischen architektonischen Rationalismus.

1933 gesellte sich zur „Domus“ von Ponti und zur „Casabella“ von Pagano und Persico (er wurde zuerst Chefredakteur und dann Mitherausgeber) eine andere neue Architekturzeitschrift: „Quadrante“, die Pietro Maria Bardi „Belvedere“ ersetzte und von Bardi selbst zusammen mit dem Schriftsteller Massimo Bontempelli herausgegeben wurde. Während Casabella kompromisslos funktionalistisch orientiert blieb und für den Anschluss der italienischen an die internationale Moderne focht (was sie manchmal in Widerspruch zur kulturellen Linie des Regimes brachte, sofern dieses überhaupt eine vorzuweisen hatte), setzte sich Quadrante für einen spezifisch italienischen und mithin entschieden faschistischen Rationalismus ein. Im „Programma d'architettura“³⁰, das in der ersten Nummer erschien und von so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Piero Bottoni, Mario Cereghini, Luigi Figini, Guido Frette, Enrico A. Griffini, Pietro Lingeri, Gino Pollini, Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti und Ernesto Nathan Rogers unterzeichnet war, wurde die Eigenschaft der „mediterraneità“ als besondere Qualität der italienischen modernen Architektur hervorgehoben. In der Folgezeit sollten die Parolen der „mediterraneità“, der „latinità“ und des

„classicismo“ immer von neuem wiederkehren: als Diskriminierungsdimensionen der originär italienischen Baukunst und nicht ohne einen Seitenblick auf Mussolini, der sein fragiles Regime unentwegt auf die solide Tradition des antiken Rom zu stützen versuchte.

Damit kam die Gruppe von „Quadrante“ (zu den „festen“ Mitarbeitern zählten, neben den Unterzeichnern des „Programma d'architettura“, auch Carlo Belli, Marcel Breuer, Le Corbusier, Sigfried Giedion, Benito Mussolini, Pier Luigi Nervi, Pablo Picasso, Luigi Pirandello, Ezra Pound, Gino Prampolini, Alberto Sartoris und Giuseppe Terragni) „nolens volens“ auch anderen zeitgenössischen Positionen nahe: „Nolens“ jener von Piacentini, der seit 1932 in der eigenen Zeitschrift „Architettura“ (die „Architettura e Arti Decorative“ ersetzte und offizielles Publikationsorgan der faschistischen Gewerkschaft der Architekten wurde) mit geschicktem Opportunismus die ominöse „italienische“ Linie eines modernistisch gereinigten Neoklassizismus vertrat. „Volens“ jener von Le Corbusier, der in „Prélude“ (dem nach dem Eingehen von ‘L'Esprit Nouveau’ gegründeten faschistophilen Periodikum) eine „Harmonie du plan“³¹ erträumte, die er im Zuge einer fantapolitischen „Fédération méditerranéenne“ (oder „latine“)³² zu realisieren beabsichtigte.

Ihren Höhepunkt erreichte die italienische Architekturdiskussion unmittelbar nach dem Eklat der „Seconda Esposizione dell'Architettura Razionale“. Piacentini attackierte den Rationalismus, dessen konstruktive und funktionale Schwächen er bereits 1928 höhnisch (und keineswegs unzutreffend) denunziert hatte, als internationalistisch und bolschewistisch.³³ Ugo Ojetti, ein einflussreicher Journalist, pflichtete der Attacke bei, stritt sich jedoch seinerseits mit Piacentini in der Debatte „Sulle colonne e gli archi“, weil er die „romanità“ der italienischen faschistischen Architektur stilistisch expliziter gewahrt sehen wollte.³⁴ Bontempelli mischte sich ein und verteidigte den Rationalismus und seine „mediterraneità“. ³⁵ Terragni, der sich nie in der militanten Argumentation exponierte, wie sie etwa Bardi artikuliert hatte, versuchte zu präzisieren:

„Wir betreiben Rationalismus, um zur Architektur zu gelangen, nicht Architektur, um zum Rationalismus zu kommen ... Es gibt den hellen und klaren, nahezu mediterranen Rationalismus von manchen hellenisierenden Bauten und den barbarischen, überzogenen Rationalismus mancher typisch nordischer Architekten; es gibt den Rationalismus, der Häuser und Villen entstehen lässt, die für ein Leben unter der Sonne, zwischen Bäumen und Blumen, am Wasser geschaffen sind, und den Rationalismus, der unmenschliche Visionen von Trauer und Alpträumen gebiert.“³⁶

Persico schliesslich, der als entschiedener Antifaschist eine moderne Architektur ohne entsprechenden sozialen

Gehalt für unmöglich hielt und vom kleinbürgerlichen Provinzialismus der gesamten Diskussion angewidert war, konstatierte lakonisch: „Für uns ist der italienische Rationalismus gestorben.“³⁷

Das war 1933. Drei Jahre später erliegt Persico einer Krankheit; „Quadrante“ und „Prélude“ gehen ein. 1943 erscheint die letzte Nummer von „Architettura“. Im gleichen Jahr wird „Costruzioni-Casabella“ (so hieß die Zeitschrift seit 1940) durch einen Beschluss des Ministeriums für Volkskultur geschlossen; Pagano, der sich vom überzeugten Faschisten zum militanten Regimefeind entwickelt hatte, war bereits einige Monate früher verhaftet und nach Mauthausen deportiert worden. Die italienische Architekturdiskussion war (vorerst) zu Ende.

Der vorliegende Beitrag entstand als Referatstext im Rahmen des internationalen Kongresses „Europa und die Kunst Italiens“ zum hundertjährigen Bestehen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 22. - 27. September 1997

- 1 Vgl.: Carlo Belli, „Origini e sviluppi del ‘Gruppo 7’“, in: *La Casa*, H. 6, 1959.
- 2 Gruppo 7, „Architettura (I)“, in: *La Rassegna Italiana*, X, 103, Dezember 1926. Id., „Architettura (II). Gli Stranieri“, in: *La Rassegna Italiana*, X, 105, Februar 1927. Id., „Architettura (III). Impreparazione, incomprensione, pregiudizii“, in: *La Rassegna Italiana*, X, 106 März 1927. Id., „Architettura (IV). Una nuova epoca arcaica“, in: *La Rassegna Italiana*, X, 108, Mai 1927. Vgl. Hanno-Walter Kruft, „Rationalismus in der Architektur. Eine Begriffserklärung“, in: *Architettura*, H. 9, 1979, S. 45-57.
- 3 Vgl.: Carlo Belli, „Origini e sviluppi del ‘Gruppo 7’“, op. cit. (Anm. 1)
- 4 „é nato ‘uno spirito nuovo’“: Gruppo 7, „Architettura (I)“, op. cit. (Anm. 2).
- 5 „Viviamo dunque in tempi privilegiati, poiché possiamo assistere alla nascita di tutto un nuovo ordine di idee.“ Gruppo 7, „Architettura (I)“, op. cit. (Anm. 2)
- 6 „Sta all’Italia di dare allo spirito nuovo il massimo sviluppo e di portarlo alle sue conseguenze estreme, fino a dettare alle altre nazioni uno stile, come nei grandi periodi del passato“: Gruppo 7, „Architettura (I)“, op. cit. (Anm. 2).
- 7 „Il desiderio dunque di uno spirito nuovo nei giovani è basato su una sicura conoscenza del passato, non è fondato sul vuoto (...) Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione (...)“: Gruppo 7, „Architettura (I)“, op. cit. (Anm. 2).
- 8 „La nuova architettura, la vera architettura, deve risultare da una stretta adesione 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. (...) Occorre riuscire a questo: nobilitare con l’ indefinibile e astratta perfezione del puro ritmo, la semplice costruttività, che da solo non sarebbe bellezza.“ Gruppo 7, „Architettura (I)“, op. cit. (Anm. 2).
- 9 „(...) l’architettura deve aderire alle nuove necessità, come le macchine moderne nascono da nuove necessità e si perfezionano coll’aumentare di quelle. La casa avrà una sua nuova estetica, come l’aeroplano ha una sua estetica, ma la casa non avrà quella dell’aeroplano.“ Gruppo 7, „Architettura (I)“, op. cit. (Anm. 2).
- 10 „grecismo di rapporti proporzionali“: Gruppo 7, „Architettura (II). Gli stranieri“, op. cit. (Anm. 2).
- 11 „gioco astratto di piani, senza alcun valore costruttivo“, Gruppo 7, „Architettura (II). Gli stranieri“, op. cit. (Anm. 2).
- 12 „troppo rigorosa applicazione della razionalità pura“, Gruppo 7, „Architettura (II). Gli stranieri“, op. cit. (Anm. 2).
- 13 „impressioni di clinica“, Gruppo 7, „Architettura (II). Gli stranieri“, op. cit. (Anm. 2).
- 14 „pura grandiosità“, „bellezza serena“: Gruppo 7, „Architettura (IV). Una nuova epoca arcaica“, op. cit. (Anm. 2).
- 15 Vgl. hierzu: *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, hrsg. von Michele Cennamo, Fausto Fiorentino Editore, Neapel 1973, S. 34-36.

- 16 Carlò Carrà, „Novecentisti in mostra“, in: *L’Ambrosiano*, 16. Februar 1927.
- 17 Vgl.: *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, op. cit. (Anm. 15, S. 93).
- 18 „L’architettura Nazionale – come noi la intendiamo – ritrova le armonie, i ritmi, le simmetrie dei nuovi schemi costruttivi, nei caratteri dei materiali e nella rispondenza perfetta alle esigenze cui l’edificio è destinato“. Adalberto Libera, Gaetano Minnucci, „Introduzione alla Esposizione“, Katalog zur I Esposizione Italiana di Architettura Razionale, De Alberti, Rom 1928. In: *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, op. cit. (Anm. 15), S. 105.
- 19 „con vero spirito fascista.“ In: Adalberto Libera, Gaetano Minnucci, „Introduzione alla Esposizione“, op. cit. (Anm. 18).
- 20 *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. Il M.I.A.R.*, hrsg. von Michele Cennamo, Fausto Fiorentino Editore, Neapel 1976.
- 21 Pietro Maria Bardi, „Architettura, arte di Stato“, in: *L’Ambrosiano*, 31. Januar 1931.
- 22 „(...) affidare all’architettura così rinnovata il compito di eternare e suggellare il trionfo dell’idea fascista nel mondo.“ Giuseppe Terragni, „Architettura di Stato?“, Originalmanuskript. zu *L’Ambrosiano*, 11.12.1931. Zitiert nach: Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, Dedalo, Bari 1969, S. 158.
- 23 Pietro Maria Bardi, *Rapporto sull’architettura (per Mussolini)*, Edizioni di Critica fascista, Rom 1931, S. 131 und S. 140.
- 24 „(...) una sua architettura (...) serena e colorita, sobria e persino militare, rispecchiante i caratteri di robustezza e d’ordine che sono le preferenze precipue degli Italiani di Mussolini (...)“ In: Pietro Maria Bardi, *Rapporto sull’architettura (per Mussolini)*, op. cit. (Anm. 23), S. 131.
- 25 „(...) i giovani si rivolgono a Mussolini, perché regoli le sorti dell’architettura, oggi male in arnese. Nella loro petizione i giovani chiedono a Mussolini una risposta. Quello che risponderà Mussolini andrà bene. Perché Mussolini ha sempre ragione.“ In: Pietro Maria Bardi, *Rapporto sull’architettura (per Mussolini)*, op. cit. (Anm. 23), S. 140.
- 26 „L’Architettura del tempo di Mussolini deve rispondere al carattere di maschilità, di forza, di orgoglio della Rivoluzione. I vecchi architetti sono emblema di una impotenza che non ci va. (...) Noi invochiamo la fiducia di Mussolini affinché ci dia modo di realizzare. Siamo 50 giovani i quali, in mezzo all’incomprensione e alla sistematica opposizione di chi non vuole cedere affari, in quattro anni abbiamo costruito sei case. (...) Per instaurare un rinnovamento architettonico è indispensabile costruire. Non si creda che noi chiediamo per guadagnare, bensì per esprimere un’idea fascista.“ Manifest zur II Esposizione dell’Architettura razionale, 31. März 1931. Wiederabgedruckt in: Bruno Zevi, *Storia dell’architettura moderna*, Einaudi, Turin 1975, S. 511-512.
- 27 Marcello Piacentini, „Il momento architettonico all’estero“, in: *Architettura e Arti Decorative*, Jg. I, H. I, September 1921.
- 28 „Semplicità ed abbandono del passato“. Gaetano Minnucci, „Architettura moderna olandese“, in: *Architettura e Arti Decorative*, Jg. III, H. XI, Juli 1923.
- 29 Luciano Patetta, „Libri e riviste d’architettura in Italia tra le due guerre“, in: *Il Razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo*, hrsg. von Silvia Danesi und Luciano Patetta, Edizioni ‘La Biennale di Venezia’, Venedig 1976, S. 43-50.
- 30 Pietro Bottoni, Mario Cereghini, Luigi Figini, Guido Frette, Enrico A. Grifflini, Pietro Lingeri, Gino Pollini, Gian Luigi Banfi, Ludovico B. di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers, „Programma d’architettura“, in: *Quadrante*, H. I, Mailand, Mai 1933.
- 31 „Harmonie du plan“, im *Prélude*, H. 8, 15. Dezember 1933. Zitiert nach: Silvia Danesi, „Aporie dell’architettura italiana in periodo fascista - Mediterraneanità e purismo“, in: *Il Razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo*, op. cit. (Anm. 29, S. 24 und Anm. 43, S. 28).
- 32 „Fédération méditerranéenne“, in: *Prélude*, H. 8, Juni-Juli 1933. Zitiert nach: *ibid.*, S. 24 und Anm. 40, S. 28.
- 33 *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, op. cit. (Anm. 15), S. 121 und 127-136.
- 34 Ugo Ojetti, „Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi“, in: *Pegaso*, V. H. 2, Februar 1933, S. 213-215.
- 35 Massimo Bontempelli, „Archi e colonne (lettera urgente a Ugo Ojetti)“, in: *Gazzetta del Popolo*, 4. Februar 1933. Zitiert nach: Giorgio Cenci, „Il dibattito sull’architettura e le città fasciste“, in *Storia dell’arte italiana*, II. Teil, III Vol., Il Novecento, Einaudi, Turin 1982, S. 351.
- 36 „Noi facciamo del razionalismo per arrivare all’architettura, non dell’architettura per arrivare al razionalismo... C’è il razionalismo chiaro e 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 e di incubo.“ Leserbrief von Giuseppe Terragni an die Zeitung *Il Giornale d’Italia*, 12. Mai 1931. Abgedruckt in: Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo in Italia, op. cit. (Anm. 22, S. 103-104).
- 37 „Per noi il razionalismo italiano è morto“. Edoardo Persico, „Gli architetti italiani“, in: *L’Italia Letteraria*, IX, H. 32, 6. August 1933, S. 4.