Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 5 (2010)

Artikel: Italien 1945-1955 : auf der Suche nach einer anderen stadtarchitektonischen Moderne

Autor: Magnago Lampugnani, Vittorio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872095

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: 03.07.2025

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

Vittorio Magnago Lampugnani

Italien 1945–1955

Auf der Suche nach einer anderen stadtarchitektonischen Moderne

Bereits in den Dreissigerjahren hatten einige italienische Schriftsteller begonnen, nach Alternativen zur spätsymbolistischen und spätfuturistischen Literatur, vor allem aber zu der vom Faschismus propagierten hohlen Rhetorik zu suchen. Dafür knüpften sie am Verismo an, der Ende des 19. Jahrhunderts die schonungslose Darstellung der Wirklichkeit und die unverfälschte Offenlegung ihrer harten Bedingungen auf seine Fahnen geschrieben hatte. Den heroischen Themen der regimefreundlichen Schreibkunst setzten sie lebensnahe Motive, das Schicksal von kleinen Leuten, die Kämpfe der Arbeiter, Bauern und Partisanen entgegen; der bewusst altertümelnden, bombastischen Sprache eine leicht verständliche Ausdrucksweise; der nationalistischen und zunehmend rassistischen Masseneuphorie die Heroisierung des einzelnen «uomo della strada». Dieser akribischen, zuweilen sogar kruden Arbeit über Alltag, Armut und Scheitern unterlag allerdings kein Pessimismus; sie stellte vielmehr den Versuch dar, die vom Faschismus geschürte existentielle Angst zu überwinden und ein neues Vertrauen in die Welt und in die Menschheit zu schaffen.

Dem Regime entging die subversive Absicht dieser Werke nicht: Carlo Bernaris Buch «Tre Operai» (1934)[1] wurde von der Zensur verboten, ein ähnliches Schicksal war einige Jahre zuvor Alberto Moravias «Gli indifferenti» (1929)[2] beschieden gewesen. Der teils offenen, teils latenten Repression zum Trotz entwickelte sich der Neorealismo zu einer international bedeutenden literarischen Strömung, die mit Elio Vittorinis «Uomini e no» (1945)[3], Carlo Levis «Cristo si è fermato a Eboli» (ebenfalls 1945)[4] und Cesare Paveses «La luna e il falò» (1950)[5] ihre Höhepunkte erreichte.

Der italienische Film nahm etwa zur gleichen Zeit eine ähnlich nüchterne Haltung wie die Literatur ein. Noch während die propagandistischen Dokumentarfilme des Istituto Nazionale LUCE unter geschickter Verwendung der vom Futurismus und Konstruktivismus entwickelten Bild- und Schnitttechniken die Taten von Mussolini und seinen Volksgenossen emphatisch verherrlichten, zeigte Luchino Visconti in *Ossessione* (1942) neben dem Liebesdrama der beiden Hauptdarsteller Giovanna und Gino in betont ruhigen Folgen eine Sequenz von italienischen Landschaften, die das Land so zeigten, wie es war, und nicht so, wie es das Regime gern umgestaltet

hätte. Nicht die Kraft des Individuums inmitten einer egalisierenden kollektiven Masse stand im Mittelpunkt, sondern das Einzelschicksal einfacher Menschen. Nicht zu Stein gewordene monumentale Grösse rahmte die Handlung ein, sondern ebenso schlichte wie stimmungsvolle Landschaftsbilder.

Diesen Faden nahm Roberto Rossellini, der bereits in *La nave bianca* (1941) neorealistische Elemente vorweggenommen hatte, in seiner *Trilogia della guerra* wieder auf: 1945 entstand *Roma città aperta*, 1946 *Paisà* und 1947 *Germania anno zero*. In *Paisà* setzte Rossellini bewusst Laiendarsteller ein, drehte vor Ort und verwendete aktuelles Filmmaterial aus Wochenschauen, um zu einem sozialen und zugleich poetischen Realismus zu gelangen. Es geht nicht mehr um die Beschwörung künstlicher Träume, wie sie der italienische Film in der Zeit des faschistischen Regimes gepflegt hatte und die nun vor allem in Hollywood unter anderen Vorzeichen weiterbetrieben wurde, sondern um einen neuen Blick auf eine Wirklichkeit, die kritisch reflektiert werden soll, damit sie verändert werden kann.

Dieser Wirklichkeitstreue und dieser kritischen Reflexion werden sich auch die weiteren Filme des italienischen Neorealismus verschreiben: Vittorio de Sicas *Sciuscià* (1946) und *Ladri di biciclette* (1948), Giuseppe de Santis *Caccia tragica* (1947), Roberto Rossellinis *Stromboli, terra di Dio* (1949) und *Europa '51* (1952). Cesare Zavattini, der übrigens das Drehbuch zu *Ladri di biciclette* verfasste, erklärte nachdrücklich: «[...] non si tratta più di far diventare ‹realtà› [...] le cose immaginate, ma di fare diventare significative al massimo le cose quali sono [...].»[6]

Die Malerei orientierte sich nicht viel anders als Literatur und Film. Sie wandte sich sowohl gegen das Pathos der Regimekunst als auch gegen den Formalismus der abstrakten Strömungen. Inhaltlich forderte sie aktuelle Themen aus dem Arbeitskampf und dem Widerstand, ästhetisch unmittelbare Verständlichkeit und damit Figuration. Zum Hauptprotagonisten dieser neuen, expressiven und stark farbigen Realitätsverbundenheit wurde Renato Guttuso, etwa mit dem Zeichnungszyklus *Gott mit uns* sowie mit Gemälden wie *Besetzung des unbebauten Landes* (1948), *Erschiessung der Patrioten* (1952) und *Toter Arbeiter* (1953).

Staatlich subventionierter Wohnungsbau all'italiana: INA-Casa 1949–1963

Anfang 1949 wird mit einem Gesetz, das unter dem Namen «Piano Fanfani» bekannt werden sollte, die Institution INA-Casa gegründet; sie sollte 14 Jahre lang existieren, bis sie 1963 von der GESCAL (Gestione Case per Lavoratori) abgelöst wurde. Die offizielle Bezeichnung des Gesetzes, «Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori»,[7] offenbart die doppelte Zielsetzung der Initiative: Es geht darum, die Wohnungsnot der Nachkriegszeit durch

staatlich subventionierte kostengünstige Arbeiterwohnhäuser zu bekämpfen; aber auch und vor allem darum, Arbeitsplätze für die zahlreichen ungelernten Arbeitslosen zu schaffen, die vorwiegend aus Süditalien stammten und von der Industrie nicht aufgenommen werden konnten. Damit stand von vornherein fest, dass das INA-Casa-Programm bevorzugt arbeitsintensive, also traditionelle Bauweisen fördern würde und nicht industrielle Konstruktionstechniken.

Organisatorisch wurde die INA-Casa als autonome Institution innerhalb des INA (Istituto Nazionale delle Assicurazioni) eingerichtet und dem Ministero del Lavoro unterstellt. Finanziert wurde sie über Staatsbeiträge, die zum Teil über den Marshallplan flossen, sowie über Pflichtabgaben der Arbeitnehmer und Arbeitgeber. Ihre Kompetenzen beschränkten sich auf die Förderung und Bewirtschaftung eines gross angelegten Bauprogramms für preisgünstige Wohnungen, beinhaltete aber keinerlei städtebauliche Planungshoheit, die weiterhin bei den Gemeinden verblieb. Obschon sie die gesetzliche Möglichkeit der Enteignung inne hatten, machten sie davon so gut wie keinen Gebrauch: Die Grundstücke wurden auf dem freien Markt feilgeboten, was die Bodenspekulation eher förderte als einschränkte. Die Bauvorhaben wurden öffentlichen Bauträgern wie dem Istituto Nazionale della Previdenza Sociale (INPS), dem Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati dello Stato (INIS) oder dem Istituto per la Case Popolari (ICP), aber auch Genossenschaften und anderen Organisationen übertragen. Die INA-Casa besorgte dabei die Beschaffung des Baugeländes, die Festlegung des jeweiligen Bauprogramms sowie die Überwachung der Planung und Realisierung. Die im Rahmen dieses Programms errichteten Wohnungen, wurden zur Hälfte vermietet und zur Hälfte verkauft. Die entsprechende Berechtigung wurde nach komplizierten Schlüsseln ermittelt, wobei Familiengrösse und Bedürftigkeit die wichtigsten Kriterien für Priorität waren.

Zum Leiter des «consiglio direttivo della gestione» wurde der konservative Architekt Arnaldo Foschini ernannt; die Direktion des Projektierungsbüros wurde Adalberto Libera anvertraut, einer der wichtigsten Mitarbeiter war Mario De Renzi. Unter ihrer kulturell, aber auch politisch heterogen zusammengewürfelten Equipe verabschiedete die INA-Casa zwei Normenbändchen, die 1949 respektive 1950 erschienen; zwei weitere sollten 1956 und 1957 folgen. Sie artikulierten nicht nur die praktischen, sondern auch und vor allem die ideologischen Richtlinien des Bauprogramms.

Der erste Normenband[8] gliedert sich in zwei Teile. Im ersten wird für die Planung zusammenhängender Wohnquartiere eine maximale Dichte von 500 Einwohnern pro Hektar vorgeschrieben, gute Besonnung und Belüftung gefordert und der geschlossene Block mit Innenhof abgelehnt. Für die Wohnungen wird die Trennung

zwischen Tag- und Nachtbereich, eine geräumige Loggia und ein Abstellraum verlangt. Der finanzielle Aufwand muss minimiert werden, aber nicht auf Kosten der Wohnlichkeit:

> «[...] l'abitazione è anzitutto il luogo dove una famiglia vive, il luogo cioè dove essa oltre ai primitivi, ‹quattro muri ed un tetto› ha bisogno di tante altre piccole cose (facili a darsi perché dipendono dalla cura, dal calore umano con il quale è studiato il progetto) che tutti assieme rendono la casa acco gliente.» [9]

Auf die Berücksichtigung des Genius loci sowie der örtlichen Bau- und Bodentraditionen wird besonderer Wert gelegt; daraus ergibt sich vermeintlich zwangsläufig eine pittoreske städtebauliche und architektonische Anordnung:

> «La casa dovrà contribuire alla formazione dell'ambiente urbano – tenendo presenti i bisogni spirituali e materiali dell'uomo, dell'uomo reale e non di un essere astratto: dell'uomo, cioè, che non ama e non comprende le ripetizioni indefinite e monotone dello stesso tipo di abitazione fra le quali non distingue la propria che per un numero; non ama le sistemazioni a scacchiera, ma gli ambienti raccolti e mossi al tempo stesso. Saranno dunque le condizioni del terreno, il soleggiamento, il paesaggio, la vegetazione, l'ambiente preesistente, il senso del colore a suggerire la composizione planimetrica affinché gli abitanti dei nuovi nuclei urbani abbiano l'impressione che in questi sia qualche cosa di spontaneo, di genuino, di indissolubilmente fuso con il luogo sul quale sorgono.» [10]

Der zweite Teil des Bändchens besteht aus einer Sammlung von Grundrissschemata für Kleinwohnungen; als Haustypen werden die «casa multipiana continua», die «casa multipiana isolata» und die «casa a schiera», ein- oder mehrstöckig, vorgestellt. Dabei wird betont, dass es sich lediglich um eine Grundlage handle, die es weiter zu entwickeln gelte. Folgerichtig wird im Anhang ein nationaler Wettbewerb für Typen-Arbeiterhäuser ausgeschrieben; er wird unter anderem dazu dienen, eine Liste von 220 Architekten und Ingenieuren zu ermitteln, die bei der INA-Casa akkreditiert und bei künftigen Projekten herangezogen werden.

Der zweite Normenband von 1950[11] baut offensichtlich auf den Prinzipien des ersten auf, wendet sie jedoch auf die neue städtebauliche Zielsetzung der INA-Casa an: das «quartiere autosufficiente», die in sich geschlossene autonome Arbeiterwohnsiedlung mit sämtlichen notwendigen Infrastrukturen. Auch dafür werden neben den gängigen Postulaten, die Hygiene betreffen, Forderungen nach Vielfalt und Auflockerung gestellt. Um auch das Ziel der moralischen Gesundheit und des psychologischen Wohlbefindens zu erreichen, bedürfe es eines Städtebaus und einer Architektur, die geeignet seien, die Identität der Bewohner zu fördern:

> «[...] composizioni urbanistiche varie, [...] mosse, articolate, tali da creare ambienti accoglienti e riposanti, con vedute in ogni parte diverse e dotate di bella vegetazione, dove ciascun edificio abbia la sua distinta fisionomia, ed ogni uomo ritrovi senza fatica la sua casa col sentire riflessa in essa la propria personalità.» [12]

Solcherlei Empfehlungen bleiben nicht abstrakt, sondern werden mit konkreten Beispielen untermauert. Historische Stadtfassaden aus Amsterdam und Kopenhagen werden als Exempel wahrer, spontaner Architektur angeführt, zeitgenössische Siedlungen aus Dänemark und Schweden zur Nachahmung empfohlen. Doch auch Entwürfe, die aus dem eigenen «primo concorso nazionale per progetti tipo di case per lavoratori» hervorgehen oder Teil des ersten INA-Casa-Programms sind, werden nicht ohne Stolz präsentiert: so die Häusergruppe in den Abruzzen von Piero Maria Lugli und die Siedlung Valco S. Paolo in Rom von Saverio Muratori und Mario De Renzi.

Es folgen zwanzig «raccomandazioni per la composizione urbanistica», die vor allem Rücksicht auf bestehende Bauten, auf landschaftliche Eigenheiten, auf topografische Besonderheiten und auf örtliche Traditionen nahelegen. Zu den letzteren gehört auch die Farbe:

> «Il ritorno all'uso del colore, tipico nella tradizione architettonica italiana, è consigliabile in ogni caso, ma particolarmente nelle costruzioni che sorgeranno fuori dai centri cittadini. Specialmente per i fabbricati a schiera, dove le esigenze dell'economia non consentono in generale un gioco plastico troppo vario, il colore può contribuire ad individualizzare l'abitazione, a rompere la monotonia di una lunga ripetizione sul tipo edilizio, e al tempo stesso può costituire importante elemento di fusione con l'ambiente.» [13]

Anschliessend wird auf Fragen der richtigen Wohnungsaufteilung und deren kostengünstige Realisierung eingegangen; erneut wird darauf hingewiesen, dass sie den Alltagsbedürfnissen der Arbeiter und deren Familien zu entsprechen haben, und dass dafür diese Anliegen genau eruiert werden müssen. Wiederum werden diese Forderungen mit positiven Beispielen veranschaulicht; sie stammen aus Liberas unveröffentlichtem Manual *La tecnica funzionale e distributiva dell'alloggio.*

Die beiden ersten Normenbände der INA-Casa legten mit bemerkenswerter Konkretheit und Präzision die ideologischen, sozialen, ökonomischen, technischen und nicht zuletzt kulturellen Strategien der Projekte fest, die im Rahmen des Piano Fanfani entstehen sollten. Umgekehrt aber beeinflussten auch die Projekte selbst die Normen, vor allem die des zweiten Bandes. Tatsächlich debütierte die INA-Casa mit kleinen innerstädtischen Wohnanlagen, musste aber bald aufgrund der zu hohen Bodenpreise auf vorstädtische Grundstücke ausweichen. Dort mussten allerdings grössere Siedlungen angelegt und mit Infrastrukturen versehen werden, welche die Peripherie nicht bot: eben die quartieri autosufficienti, die im zweiten Normenband

propagiert wurden. Als er gedruckt wurde, befand sich der erste dieser quartieri autosufficienti, der Quartiere Tiburtino in Rom, gerade im Bau, und der zweite, der Quartiere Tuscolano, ebenfalls in Rom, war gerade in Auftrag gegeben worden.

Vorbild Skandinavien: New Humanism und New Empiricism

Die Wahl der guten Beispiele aus dem Ausland, die im zweiten Normenband den schlechten (also rigide funktionalistischen) Beispielen gegenübergestellt wurden, war mitnichten zufällig. Der schwedische Wohnungsbau war bereits seit den Dreissigerjahren Gegenstand des Interesses der italienischen Architekten: So hatte etwa Saverio Muratori, der im Rahmen des Programms der INA-Casa eine wichtige Rolle spielen sollte, 1938 im Aufsatz «Il movimento architettonico moderno in Svezia»[14] über die skandinavische zeitgenössische Architektur berichtet und deren konfliktfreie Kontinuität gepriesen – freilich mit einem Seitenblick auf Italien, wo das genaue Gegenteil stattfand. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die sachliche und pragmatische Architektur aus dem Norden noch aktueller, denn sie stand für kostengünstigen Wohnungsbau (was nicht zuletzt durch den Einsatz industrialisierter Bautechniken erreicht wurde), der in menschenfreundlichen, ja geradezu pittoresken Ensembles realisiert wurde. Letzteres war für die Beobachter aus dem Süden von zentraler Bedeutung, zumal es dem Anliegen entsprach, eine Alternative zum allzu abstrakten, vor allem aber politisch kompromittierten Rationalismus zu finden. Das monografische Heft, das die Zeitschrift *Rassegna critica di Architettura* 1949 der schwedischen Architektur widmet,[15] verfolgt bei aller scheinbaren Objektivität eben dieses Ziel.

Pietro Maria Lugli, nicht anders als Muratori ein Protagonist der INA-Casa-Episode, holt weit aus: Die schwedische Städtebaugeschichte vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart lässt er unter besonderer Berücksichtigung von Göteborg und Stockholm Revue passieren. Der Moment jedoch, der im Zentrum des Interesses der Zeitschrift (und vermutlich ihrer Leser) steht, ist der Übergang von der funktionalistischen Siedlungsplanung zu jener des New Humanism oder New Empiricism. Bereits in den frühen Vierzigerjahren wandten sich unter dem Einfluss der englischen Stadtplanung und ihrer Strategie der neighbourhood-units etliche schwedische Architekten von den orthodox funktionalistischen Siedlungsschemata ab und flexibleren Konzepten zu. Der strengen Theorie, die sie als kalt und unmenschlich empfanden, setzten sie einen Pragmatismus entgegen, der an die Grenze des Populismus ging. Weil diese Bewegung den Menschen und seine Alltagsbedürfnisse, die übrigens sorgfältig untersucht wurden, in den Mittelpunkt stellte, wurde sie New Humanism genannt; weil sie Wohnungsgrundrisse, Hausformen und städtebauliche Anordnungen aus den beobachteten Bedürfnissen der Bewohner ableitete, New Empiricism.

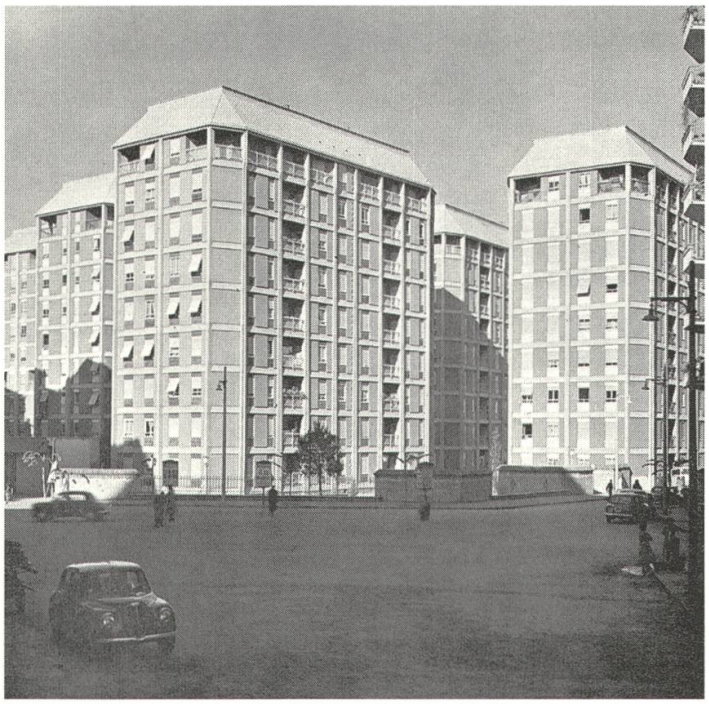
Die Beispiele aus dem sozialdemokratischen Norden wurden aus der *Rassegna critica di Architettura* unmittelbar für den zweiten Normenband der INA-Casa übernommen. Dadurch gerieten sie zum Vorbild der ehrgeizigsten italienischen Siedlungen des dopoguerra.

Zwischen razionalismo und neorealismo: Die Case a torre am viale Etiopia in Rom (1949–1956)

1949 beauftragte das Istituto Nazionale Assicurazioni (INA) im Rahmen eines Immobilieninvestitions-Programms Mario Ridolfi, eine Wohnanlage in Rom zu realisieren (Abb. 1, S. 208). Das Grundstück befand sich an der Peripherie im Nordosten der Stadt und war unregelmässig geschnitten. Auf dem Gesamtareal von 12000 Quadratmetern sah der Bebauungsplan eine maximale Bebauungshöhe von 28 Meter vor, die durch eine temporäre Sonderregelung auf 31 Meter erhöht wurde.

Ridolfi entschied sich für einen neun- bis zehngeschossigen Turmhaustyp konstanter Tiefe (14 Meter) und unterschiedlicher Länge, den er dreifach variierte; innerhalb dieser Varianten führte er noch zusätzliche kleinere Unterschiede ein. An der via Tripolitania entlang verläuft ein schmaler, lang gezogener Baukörper, in welchem Läden untergebracht sind; er ist nur an den zwei Stellen unterbrochen, wo Erschliessungswege in den Wohnkomplex hineinführen, und schliesst sonst das Areal von der Strasse ab. Zu den anderen drei Strassenseiten hin ist die Siedlung durch eine Mauer ebenfalls abgeschlossen. Der nachbarschaftliche Mikrokosmos, den Ridolfi zu schaffen beabsichtigte, muss vor der mutmasslich feindlichen Aussenwelt geschützt werden.

Zu diesem Mikrokosmos und seinem sozialen Zusammenhalt soll auch der halböffentliche Raum beitragen. Die Häuser sind zwar, ganz in der Tradition jener modernen Bewegung, der auch Ridolfi entstammt, streng nach heliothermischen Gesichtspunkten ausgerichtet; ihre Abstände sind aber so variiert, dass ein überraschend bewegter Stadtraum entsteht. Die drei Häuser an der via dei Galla e Sidama stehen so eng beieinander, dass dazwischen fast geheimnisvoll anmutende Schluchten formen; die übrigen Bauten sind stärker voneinander abgerückt, und in ihrer Mitte deuten sie so etwas wie einen zentralen Siedlungsraum an. Der Boden ist als Grasfläche ausgebildet und mit immergrünen Bäumen bepflanzt. Ein Netz von schmalen gepflasterten Wegen, die jedes einzelne Haus erschliessen, durchzieht die grüne Oase und erklärt sie zur Stadt in der Stadt. Exakt geschnittene, mit den gleichen Travertinplatten wie die Fusswege belegte Aufenthaltsbereiche knüpfen an die expressiv gezackte Formensprache der Rückseite der Ladenzeile an und verleihen dem Siedlungsgarten eine ebenso benutzerfreundliche wie kontemplative Qualität.



1 Mario Ridolfi, Case a torre am viale Etiopia, Rom, 1949–1956

Nicht minder benutzerfreundlich sind die Wohnungen verschiedener Grösse, die in den Türmen als Drei- oder Vierspänner übereinandergestapelt und durch zentrale Treppenhäuser sowie Aufzüge erschlossen sind. Ihre kompakte und ökonomische Anordnung ermöglicht zwar keine natürliche Querlüftung, aber Zuschnitt und Ausstattung zeugen von einer ungewöhnlichen Aufmerksamkeit für die Lebensgewohnheiten der Bewohner. Auch die Fassaden, die durch die Tragstruktur aus Sichtbeton sowie die Füllelemente aus verputztem Mauerwerk, aus Fensterteilen und (bei den Treppenhäusern) aus Glasbausteinen respektive durch die Hohlräume der Loggien geprägt werden, sind bei allen Rationalisierungsbemühungen so variiert und teilweise sogar dekoriert, dass sie ein hohes Mass an Identifikation erlauben. Diese Identifikation unterstützen auch die geneigten, mit Eternitplatten gedeckten Betondächer, hinter welchen unter anderem die gemeinschaftlichen Wasch- und Trockenböden liegen.

Alle wichtigen Details wurden im Massstab 1:1 gezeichnet. Unermüdlich führte Ridolfi kleine Verbesserungen, funktionale und ästhetische Varianten, sorgfältig überlegte, zum Teil minimale Änderungen ein; insgesamt wurde dabei die innere Aufteilung freier und lehnte sich zunehmend an jene organische Architektur an, welche die APAO, der Ridolfi angehörte, zur gleichen Zeit propagierte.

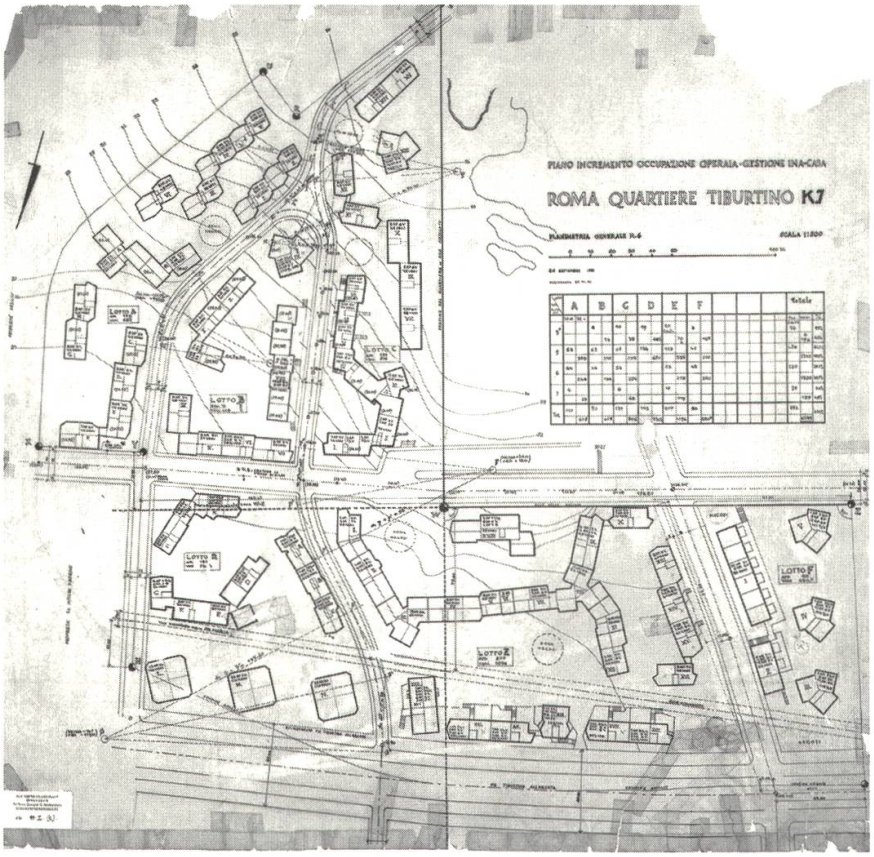
Bis 1954 wurden die ersten drei Türme an der via dei Galla e Sidama realisiert, bis 1956 der gesamte Komplex. Die Wohnungen wurden der Mittelschicht angeboten, den Angestellten der INA zu einer reduzierten Miete, anderen Interessenten zum vergleichsweise günstigen Mietzins von 9000 Lire pro Nutzraum im Jahr. In der Entwicklung der italienischen Architektur der unmittelbaren Nachkriegszeit stellen sich die Case a torre am viale Etiopia als Übergangslösung, wenn nicht gar als Wasserscheide dar; denn während sie den Anforderungen des Massenwohnungsbaus durch Rationalisierung und Industrialisierung zu entsprechen suchen, bemühen sie sich zugleich um jene Variation und Kleinteiligkeit, die der architektonische Neorealismus auf seine Fahnen schreiben sollte.

Dörfliche Idylle am Rand des Asphaltdschungels: Quartiere Tiburtino (1950–1954)

Unmittelbar nach der Publikation ihres ersten Normenbandes im Oktober 1949, lancierte die INA-Casa etliche Siedlungsprojekte, die nicht nur ihr quantitatives Soll erfüllen, sondern auch ihre qualitative Programmatik demonstrieren sollten. Unweit von Rom war bereits 1948–1949 das Quartiere Italia in Terni von Mario Ridolfi und Wolfgang Frankl entstanden; es folgten der complesso INA-Casa von Cerignola in der Provinz von Foggia (1950, wiederum von Ridolfi und Frankl) sowie näher an der Hauptstadt die zwei Siedlungen Stella Polare in Ostia und San Paolo al Valco (beide 1949, beide von Saverio Muratori und Mario De Renzi). Die zwei exponiertesten Projekte lagen indessen in der unmittelbaren römischen Peripherie: das Quartiere Tuscolano und das Quartiere Tiburtino.

Das erstere stellte aufgrund seiner ansehnlichen Dimension und der besonderen Qualität seines Standorts zweifelsohne die attraktivere Unternehmung dar. Doch schon bei den ersten Gesprächen, die zwischen Foschini und den potenziellen Auftragnehmern geführt wurden, entschieden sich Mario Ridolfi und Ludovico Quaroni für das zweite Siedlungsprojekt. Der Standort war zwar weniger günstig, versprach aber gerade deshalb ruhige und unabhängige Arbeitsbedingungen, und die geringe Grösse des baulichen Eingriffs erlaubte eine vergleichsweise kleine, dafür ideologisch und architektonisch homogen denkende Arbeitsgruppe.

Sie war bereits Mitte 1950 formiert. Neben Quaroni und Ridolfi gehörten ihr die jungen Architekten Mario Fiorentino, Federico Gorio und Pier Maria Lugli an; hinzu kamen Carlo Aymonino, Carlo Chiarini, Maurizio Lanza, Sergio Lenci, Carlo Melograni, Gian Carlo Menichetti, Giulio Rinaldi und Michele Valori, die zum Teil ihr Architekturstudium noch gar nicht abgeschlossen hatten. Die Arbeit wurde gemeinschaftlich angegangen, doch für den städtebaulichen Plan zeichnete in erster Linie Quaroni verantwortlich. Auf dem unregelmässig geschnittenen Areal am siebten Kilometer der via Tiburtina, das nicht ganz neun Hektar mass und nahezu 800 Wohnungen aufnehmen sollte, sah er eine kleinteilige suburbane Struktur vor, die vor allem aus unregelmässig zusammengefügten drei- bis viergeschossigen Reihenhäusern mit geneigten Dächern bestand. Im Norden und Osten sollte sie durch Turmhausgruppen zwei unterschiedlich akzentuierte Abschlüsse finden. Etwa in der Mitte, zwischen der verbreiterten via Tiburtina und der (übrigens unsinnigen) neuen Strasse, die der Bebauungsplan vorsah, öffnete sich ein längsgerichteter Platz. Er wird im Westen von einer leicht geschwungenen Strasse tangiert, die quer zur via Tiburtina die Siedlung in Nord-Süd-Richtung erschliesst. Vier Ladengruppen sollten in eingeschossigen Bauten in der Siedlung verteilt werden, um ihre möglichst gleichmässige Versorgung sicherzustellen.



2 Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi u. a., Quartiere Tiburtino, Rom, 1950–1954, Lageplan

Die pittoresk arrangierte, introvertierte Anlage steht sowohl in der geistigen Schuld des englischen und skandinavischen Neoempirismus, wie er in den Kreisen der Associazione per l'Architettura Organica seit etlichen Jahren diskutiert wurde, als auch in jener von Camillo Sitte, den die italienische architektonische Kultur nicht zuletzt als Antipoden gegen den Schematismus der orthodoxen Moderne wieder entdeckt hatte. Hinzu kamen die Beobachtungen harmonischer dörflicher Einheiten, die Quaroni als Kriegsgefangener in Indien gemacht hatte und von welchen er 1948 im Aufsatz «La comunità indiana» in «Metron» berichtet hatte.[16] All dies geschah in der hehren (und kollektiv getragenen) Absicht, mitten in einer der trostlosesten Peripherien, welche die Spekulation vor den Toren Roms erzeugt hatte, eine identitätsstiftende Oase friedlichen Zusammenlebens zu schaffen.

Obschon sich die Arbeitsgruppe von vornherein einig war, nicht nach den funktionalistischen städtebaulichen und architektonischen Regeln agieren zu wollen, wie sie noch das QT8 (Quartiere Triennale 8) in Mailand befolgt hatte, warf sie mitnichten alle Errungenschaften der modernen Bewegung über Bord. So wurden etwa die Hauszeilen dergestalt angeordnet und dimensioniert, dass jede Wohnung gut besonnt und belüftet werden konnte. Obwohl die Strasse als Grundelement des

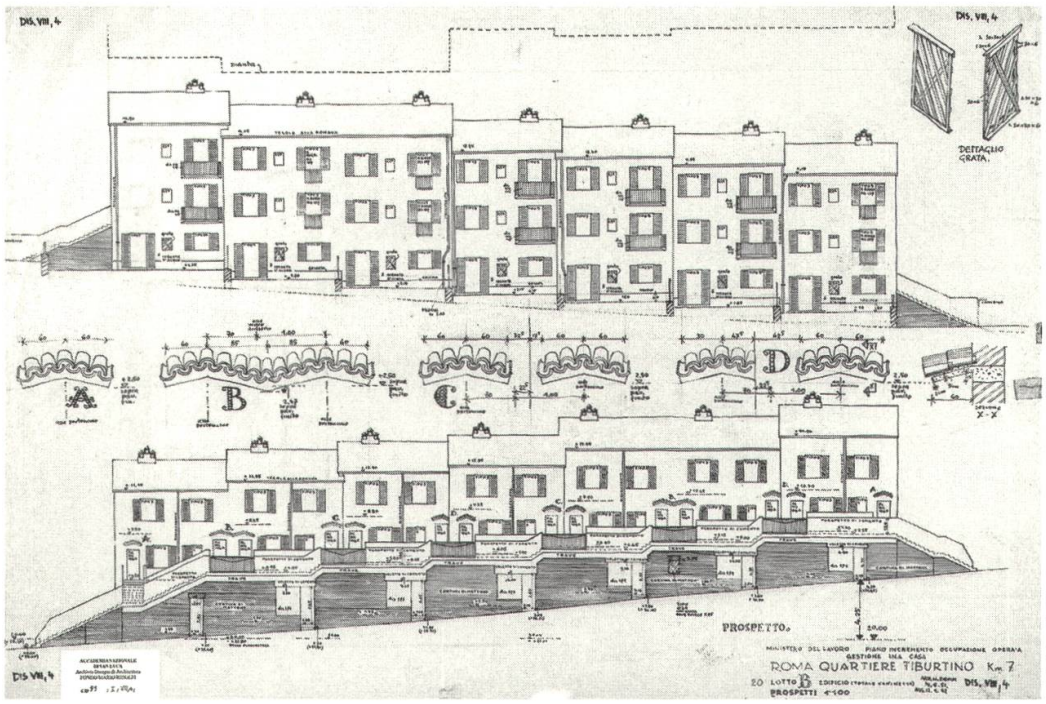
räumlichen und sozialen Zusammenhalts angesehen wurde, vermied man sorgsam jegliche geschlossene Hofformation. Und bei aller Dichte, welche die INA-Casa verlangte (500 Menschen pro Hektar), wurde die Siedlung mit Privatgärten und mit kollektivem Grün versehen.

3 Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi u. a., Quartiere Tiburtino, Rom, 1950–1954, Perspektive

Die Planung nahm nur wenige Monate in Anspruch; während Quaroni gern mehr Zeit darauf verwendet hätte, drängte Ridolfi nicht zuletzt aufgrund der eigenen schwierigen finanziellen Situation auf rasche Abwicklung. Tatsächlich sind die Unterschiede zwischen der ersten Gesamtzeichnung und dem endgültigen Lageplan kaum auszumachen (Abb. 2). Auch die Realisierung verlief zügig, zumal Ridolfi den Fortgang der Arbeiten auf der Baustelle persönlich überwachte, um Verzögerungen zu vermeiden. So war 1954 das kleine Dorf in der grossstädtischen Peripherie fertiggestellt.

Das vielköpfige Planungsteam, das gemeinsam, wenngleich mit unterschiedlichem Gewicht, am Gesamtplan gearbeitet hatte, teilte sich die architektonische Ausarbeitung und Ausführung in Einzelelemente auf. Ridolfi realisierte im Westen der Siedlung drei siebengeschossige Turmhäuser mit jeweils drei Wohnungen pro Geschoss sowie viergeschossige Reihenhäuser (Abb. 3), die den Raum der Verbindungsstrasse zwischen der via Tiburtina und der neuen Strasse fassen. Quaroni und Fiorentino realisierten die grosse, vielfach artikulierte viergeschossige Hauszeile, die den Quartiersplatz im Süden eingrenzt. Ridolfi baute auch die vier- bis fünfgeschossige nördliche Hauswand zum Platz hin. Lugli zeichnete für die drei siebengeschossigen Turmhäuser im Nordosten, unmittelbar an der via Tiburtina, verantwortlich; und gemeinsam mit Melograni und Valori für die südlich anschliessenden vier- bis fünfgeschossigen Reihenhäuser. Noch weiter südlich, jenseits der neuen Durchgangsstrasse, bauten Aymonino, Chiarini, Menichetti, Lanza, Gorio und Rinaldi drei- bis viergeschossige Hauszeilen. Ridolfi realisierte eine Gruppe von zweigeschossigen Reihenhäusern und gewissermassen als südlichen Abschluss der Siedlung ein siebengeschossiges Turmhaus. Überdies entwarf er die vier Ladengruppen, die an den neuralgischen öffentlichen Punkten des Quartiers aufgestellt wurden.

Traditionelle, arbeitsintensive Konstruktionstechniken wurden bewusst angewandt, und ebenso bewusst wurden sie weitestgehend vereinheitlicht, um möglichst



4 Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi u. a., Quartiere Tiburtino, Rom, Ansichten eines Gebäudes auf der Parzelle B

rationell zu arbeiten: Alle Häuser, die nicht höher als fünf Stockwerke sind, sind aus Tuffstein mit Zwischenlagen aus Ziegeln gebaut, während die Turmhäuser aus einer mit Lochziegeln aufgefachten, vor Ort gegossenen Betonstruktur bestehen. Die Dächer sind geneigt und mit Ziegeln gedeckt. Sämtliche Bauten sind aussen verputzt. Fenster und Türen bestehen aus Tannenholz, mit traditionellen Fensterläden. Die Geländer der Treppen und der Balkone sind aus einfachen Eisenprofilen zusammengeschweisst. Die Treppenhäuser sind mit Ziegeln verkleidet, um die Wartungsarbeiten auf ein Minimum zu reduzieren. Die Aussenmauern sind in Tuffstein oder in Sichtmauerwerk ausgeführt, mit Zement- oder Travertinabdeckungen. Die halböffentlichen Flächen sind gepflastert, die Strassen asphaltiert.

Diese vereinheitlichten Bautechniken und Bauelemente wurden gezielt so eingesetzt, dass grösstmögliche Vielfalt entstand. Diese gründet zum Teil auf funktionalen Überlegungen, die darauf zielen, die Brauchbarkeit der individuellen Wohnungen mit einem überdurchschnittlichen Angebot an öffentlichem Raum zu verbinden, zum Teil auf formalen Annahmen, die in der Ästhetik des Pittoresken wurzeln. Daraus ergibt sich immer wieder ein eigentümlicher Widerspruch. Denn während die aus dem Baukörper herausgezogenen Treppen im Sockelgeschoss und die damit verbundenen Balkone und Laubengänge über ihre dörflich malerische Anmutung hinaus tatsächlich jenem Strassenleben zugutekommen, das den Architekten vorschwebte,

sind die dem letzten Obergeschoss vorbehaltenen heruntergezogenen Fenster, die nur in den ersten beiden Geschossen vorgesehenen Balkone, oder die Aussentreppen, die vom zweiten ins dritte Geschoss hinaufsteigen, um eine einzige Wohnung zu erschliessen, rein architekturkompositorische Massnahmen, ausschliesslich szenografisch eingesetzt und der Wohnqualität der Häuser und der gesamten Siedlung eher abträglich (Abb. 4 und 5). Tatsächlich sollten die fehlenden Balkone kurz nach Fertigstellung der Siedlung von den Bewohnern auf eigene Kosten und rechtswidrig hinzugefügt werden, und einige Fenster wurden ebenso illegal modifiziert.

5 Quartiere Tiburtino, Rom

Bereits im Erläuterungsbericht des definitiven Lageplans versuchte Quaroni eine Bilanz, die auch Selbstkritik beinhaltete:

> «Abbandonata ogni idea di ritmo planimetrico, di proporzioni astratte, si è cercato di raggiungere una realtà spaziale, che apparirà soltanto a progetto costruito. Senza eliminare, nonostante le apparenze, tutte le conquiste del funzionalismo [...], si è tenuto conto anche degli apporti del postfunzionalismo. Naturalmente si è esagerato. Volendo portare fino in fondo la nuova esperienza (che sembra la cosa più vecchia del mondo) si è fatto un uso troppo scarso di edifici tipo e si sono modificati anche, per adattarli alle specifiche esigenze dello spazio nel quale venivano collocati volta a volta, i progetti tipo che i concorsi INA-Casa avevano fornito ai progettisti [...]. Ai progettisti non è sfuggita la difficoltà che il sistema offre, per l'eccessivo tempo richiesto dalla progettazione, per la facilità di cadere nel ‹pittorico›, e soltanto il loro quasi perfetto affiatamento ha dato modo di superare i due pericoli maggiori: la pigrizia che porta all'anonimato, e l'orgoglio che cerca proprio di profittare dell'umiltà imposta agli altri.»[17]

Einige Jahre später, nach Fertigstellung der Siedlung, schlug Quaroni im Rückblick schärfere Töne an:

> «Nel voler dare un linguaggio italiano alle esperienze e agli insegnamenti dell'urbanistica svedese siamo arrivati a farli parlare addirittura in romanesco. Negli slanci verso un quartiere che vivesse solo di ‹spazi› ci siamo dimenticati che questi spazi, così come noi li avevamo voluti, erano determinati solo dall'architettura delle case, dalla loro composizione prospettica, e come tali andavano progettati da una solo mano che non peccasse di timidezza [...].»[18]

6 **Quartiere Tiburtino, Rom, Luftbild**

Und Aymonino präzisierte:

> «Certo si è evitato che ogni inquilino non riconosca la sua casa, ma l'intento psicologico è giunto al paradosso di ‹inventare› un racconto dialettale a tavolino, come surrogato di una impossibile invenzione diretta dei protagonisti di quelle abitazioni.»[19]

In der Tat ist die Bilanz der kleinen Siedlung (Abb. 6), die geradezu antonomasisch Quartiere Tiburtino genannt werden sollte, zwiespältig. Die gewollt unregelmässige Verteilung der Bauten auf dem Gelände, die den Mythos der spontan gewachsenen Agglomeration beschwört, dabei aber einem überaus artifiziellen szenografischen Regelwerk folgt, das die Kompositionsprinzipien des Rom des Seicento in die Nachkriegsrealität zu übertragen versuchte, brachte dem Quartier nicht umsonst den liebevoll spöttischen Namen «paese dei barocchi»[20] ein. Die Imitation der einfachen Häuser der römischen Campagna mit ihren in handwerklichen Bautechniken ausgeführten Details, die auf die vermeintlich «heile» Welt der Bauern und Arbeiter verweisen, machen aus der Siedlung zwar ein polemisches Gegenmodell zu den faschistischen Città di fondazione, entlarven sie aber zugleich als naive, ja regressive Utopie.

Das utopische Potenzial jedoch bleibt, sowohl in der Arbeit der Architektengruppe als auch in deren gebautem Ergebnis. Die Siedlung wurde mitsamt ihren Mängeln von den Bewohnern angenommen, die überwiegend aus wenig begüterten sozialen Schichten stammten. Sie schimpften auf die Bauschäden, die ihnen die

Unerfahrenheit der Architekten beschert hatte, schätzten aber die Identifikationsmöglichkeiten, die ihnen ihre neue Heimat bot, sowie die öffentlichen Räume, die sie ihnen bereitstellte. Letztere wurden zwar anders genutzt, als die Architekten es vorgesehen hatten: Die Piazza blieb weitestgehend leer, die Strassen füllten sich mit Leben, von den vier Ladengruppen konnte sich nur eine halten. Doch das Gemeinschaftsleben und das Zusammengehörigkeitsgefühl, das als soziales Programm von der jungen Gruppe entwickelt worden war, stellten sich ein. Belagert von den Zementmassen der Spekulation, präsentierte sich das Quartiere Tiburtino als Insel, in der ein sozialer Traum eine noch unvollkommene, aber doch einprägsame Form gefunden hatte. Nicht zufällig sollte es zum Ort werden, in dem sich die römische Architektenschule als solche formierte; und nicht zufällig sollte es von Paolo Portoghesi 1958 als «neorealista» bezeichnet werden[21] und damit zum Vorläuferprojekt und Repräsentant einer neuen architektonischen Strömung geraten.

1 Carlo Bernari, *Tre Operai* [1934], Mailand: A. Mondadori, 1966.
2 Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Mailand: Alpes, 1929.
3 Elio Vittorini, *Uomini e no*, Mailand / Florenz / Rom: Bompiani, 1945.
4 Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Turin: Einaudi, 1945.
5 Cesare Pavese, *La luna e il falò*, Turin: Einaudi, 1950.
6 «[...] Es geht nicht mehr darum, die imaginierten Dinge Wirklichkeit werden zu lassen, sondern darum, die Dinge so, wie sie sind, möglichst bedeutsam werden zu lassen sono [...].» Cesare Zavattini, «Alcune idee sul cinema», in: ders., *Umberto D.*, Mailand / Rom: Fratelli Bocca Editori, 1953, S. 8.
7 «Legge 28 febbraio 1949, N. 43. Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori», in: *Gazzetta ufficiale*, Nr. 54, 7. März 1949, hier zit. nach: Luigi Beretta Anguissola, *14 anni del piano INA-Casa*, Rom: Staderini, 1963, S. 455–460.
8 *INA-Casa. Piano Incremento Occupazione Operaia. Case per lavoratori. Fasc. 1, Suggerimenti, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti. Bandi di concorso*, Rom: Damasso, 1949. Auch veröffentlicht in: Beretta Anguissola 1963 (wie Anm. 7), S. 409–411.
9 «[...] die Wohnung ist vor allem der Ort, an dem eine Familie wohnt, und zwar ein Ort, der ihr ausser den primitiven ‹vier Wänden mit einem Dach› viele andere kleine Dinge bieten soll (die leicht zu bieten sind, weil sie von der Fürsorge und von der menschlichen Wärme abhängen, mit welcher das Projekt entworfen wurde), die zusammen das gemütliche Haus ergeben.» in: INA-Casa 1949 (wie Anm. 9), S. 8.
10 «Das Haus sollte zur Gestaltung der urbanen Umgebung beitragen – und sich dabei die geistigen und materiellen Bedürfnisse des Menschen vergegenwärtigen, des realen Menschen nicht eines abstrakten: und zwar des Menschen, der die unendliche und monotone Wiederholung des selben Typs von Wohnung, innerhalb derer er seine eigene nur an der Nummer erkennt, weder liebt noch versteht; der die schachbrettartige Systematik nicht liebt, sondern die Umgebungen, die gleichzeitig geschlossen und bewegt sind. Die Gegebenheiten des Bodens, die Besonnung, die Landschaft, die Vegetation, das bestehende Umfeld, der Farbcharakter werden dennoch die Komposition des Entwurfs beeinflussen, damit die Bewohner der neuen urbanen Zentren den Eindruck haben können, in diesen sei etwas Spontanes, etwas Echtes, etwas unauflöslich mit dem Ort, auf dem sie stehen,

Verbundenes.» in: INA-Casa 1949 (wie Anm. 9), S. 10.

11 *INA-Casa. Piano Incremento Occupazione Operaia. Case per lavoratori. Fasc. 2, Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Rom 1950. Veröffentlicht auch in: Beretta Anguissola 1963 (wie Anm. 7), S. 411–414.

12 «[...] verschiedene urbane Kompositionen, [...] bewegt, ausgeformt, um so gemütliche und erholsame Umgebungen zu schaffen, mit von allen Seiten unterschiedlichen Ansichten und mit schöner Bepflanzung ausgestattet, wo jedes Gebäude sein bestimmtes Gesicht hat und jeder Mensch mühelos sein Haus mit dem Gefühl wiederfinden soll, dass sich darin seine Persönlichkeit widerspiegelt.» in: INA-Casa 1950 (wie Anm. 11), S. 24.

13 «Die Rückkehr zum Gebrauch der Farbe, typisch für die italienische Architektur, ist in jedem Fall ratsam, aber besonders bei Bauten, die ausserhalb der städtischen Zentren errichtet werden. Insbesondere bei den Siedlungen, wo die Erfordernisse der Ökonomie generell keine allzu vielfältige plastische Gestaltung erlauben, kann die Farbe dazu beitragen, die Wohnung zu individualisieren, die Einförmigkeit einer langen Reihe von Typenhäusern zu brechen und gleichzeitig ein wichtiges Verbindungselement mit der Umgebung zu bilden.» in: INA-Casa 1950 (wie Anm. 11), S. 25.

14 Saverio Muratori, «Il movimento architettonico moderno in Svezia», in: *Architettura* 17 (1938), Bd. XVI (Februar), 1938, S. 95–122.

15 *Rassegna critica di Architettura,* Heft 5, 1949.

16 Ludovico Quaroni, «La comunità indiana», in: *Metron*, Heft 3, 1947, S. 37 ff.; wiederabgedruckt in: Ludovico Quaroni, *La città fisica*, Rom / Bari: Laterza, 1981, S. 29 ff.

17 «Anstelle eines flächigen Rhythmus und abstrakter Proportionen wurde versucht, eine räumliche Wirklichkeit zu erreichen, die erst im gebauten Projekt sichtbar werden wird. Ohne, obwohl es so aussieht, alle Eroberungen des Funktionalismus zu beseitigen, [...] wurde auch den Errungenschaften des Postfunktionalismus Rechnung getragen. Natürlich nicht ohne Übertreibung. Obwohl man der neuen Erfahrung (die die älteste Sache der Welt scheint) auf den Grund gehen wollte, kamen nur wenige Typenhäuser in Gebrauch, und die Typenprojekte, welche die INA-Casa-Wettbewerbe den Entwerfern vorgegeben hatten, wurden zudem noch, um sie an die spezifischen Ansprüche des Raumes anzupassen, in dem sie nach und nach eingesetzt wurden, modifiziert. [...] Den Entwerfern ist die Schwierigkeit nicht entgangen, die das System bietet: der zu hohe Zeitaufwand des Entwurfs, die Versuchung, dem ‹Malerischen› zu verfallen, und nur ihr fast perfektes Zusammenspiel hat ihnen ermöglicht, die zwei Hauptschwierigkeiten zu überwinden: die Faulheit, die zum Anonymen führt, und den Stolz, der ausgerechnet von der den anderen auferlegten Bescheidenheit zu profitieren sucht.» Ludovico Quaroni zit. nach: Carlo Aymonino, «Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino», in: *Casabella – continuità*, Heft 215, April / Mai 1957, S. 19–22, Zitat S. 20.

18 «Während wir die Erfahrungen und Lehren des schwedischen Städtebaus in eine italienische Sprache übersetzen wollten, kamen wir dahin, sie geradezu römisch sprechen zu lassen. Bei der Hinwendung zu einem Quartier, das nur von ‹Räumen› leben sollte, haben wir vergessen, dass diese Räume, wie wir sie gewollt hatten, nur von der Architektur der Häuser, von ihrer perspektivischen Komposition bestimmt waren, und die als solche von einer einzigen Hand ohne Verzagtheit hätten geplant werden sollen [...].» Ludovico Quaroni, «Il paese dei barocchi», in: *Casabella – continuità*, Heft 215, April / Mai 1957, S. 24.

19 «Man hat sicher vermieden, dass jeder Mieter sein Haus nicht wiedererkennt, aber die psychologische Absicht ist beim Paradox angekommen, eine Erzählung im Dialekt am grünen Tisch zu erfinden, als Ersatz für die unmögliche direkte Erfindung der Protagonisten jener Wohnungen.» Aymonino 1957 (wie Anm. 17), S. 20.

20 Quaroni 1957 (wie Anm. 18).

21 Paolo Portoghesi, «Dal Neorealismo al Neoliberty», in: *Comunità, Rivista mensile del Movimento Comunità*, Bd. XIII, Heft 65, Dez. 1958, S. 69–79; wiederabgedruckt in: Paolo Portoghesi, *Leggere l'architettura*, Rom (Newton Compton) 1981, S. 60–81; und in: Marcello Fabbri et al. (Hrsg.), *L'immagine della comunità*, Rom / Reggio Calabria: Casa del Libro Editrice, 1982, S. 356–372.