

Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte und Restaurierung

Der italienische Postbau während des Faschismus (1922-1944)

Band 1: Text

Edith Neudecker

Vollständiger Abdruck der von der Fakultät für Architektur der
Technischen Universität München zur Erlangung des akademischen
Grades eines

Doktors-Ingenieurs

genehmigten Dissertation.

Vorsitzender: Univ.-Prof. D. Wolfram

Prüfer der Dissertation:

1. Univ.-Prof. Dr. Ing. W. Nerdinger
2. Univ.-Prof. Dr. phil. N. Huse

Die Dissertation wurde am 21. 06. 2004 bei der Technischen Universität
München eingereicht und durch die Fakultät für Architektur am 08. 11. 2004
angenommen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung und Stand der Forschung	5
1. Vorgeschichte	17
1.1. Der kulturpolitische Aufbau des Faschismus (1922-29).....	17
1.2 Die Jahre der Konsolidierung (1929-1936)	23
1.3 Die E´42 und das Ende des Regimes (1936-1944).....	43
2. Das präfaschistische Postbauwesen (1862 – 1925).....	49
2.1 Vereinigung des Postwesens.....	49
2.2 Die vorläufige Unterbringung der Postbetriebe	49
2.3 Die ersten Neubauten (1905-1918)	51
2.4 Die ersten Postgebäude nach dem ersten Weltkrieg.....	54
3. Rahmenbedingungen und Strukturen des Postbauwesens während des faschistischen Regimes (1924-1944).....	56
3.1 Der Ministero delle Comunicazioni.....	56
3.2 Ausgangspunkte für die Bautätigkeit, Schwerpunkte und Konzentration der Projekte und Bauten	57
3.3 Finanzierung der Bauten	58
3.4 Struktur und Organisation der neuen Azienda delle Poste e dei Telegrafi	60
3.5 Das Ufficio V.....	61
3.6 Auftragsvergabe	63
3.7 Wettbewerbe	65
3.8 Planung und Genehmigung	68
4. Die Postbauten: Überblick der Bau- und Planungstätigkeit (1925-1943).....	72
5. Die Großstadtpalazzi.....	83
5.1 Der Palazzo in Palermo von Angiolo Mazzoni (1928-34)	86
5.2 Der Palazzo in Neapel	88
5.2.1 Der Wettbewerb (1928-29).....	88
5.2.2 Der ausgeführte Postpalazzo (1931-36).....	90
5.3 Die Palazzi in Rom	94
5.3.1 Die Wettbewerbe für die römischen Postpalazzi (1933).....	94
5.3.2 Die ausgeführten Palazzi (1933-35).....	97
5.3.3 Der Palazzo im EUR in Rom von der Gruppe BBPR (1939-1941).....	100
5.4 Fallbeispiel 1: der Palazzo am Aventin von Adalberto Libera und Mario De Renzi	101
6. Postpalazzi in mittelgroßen und in Provinzhauptstädten	124
6.1 Projekte und Bauten von Angiolo Mazzoni.....	126

6.1.1 Die Palazzi in Ferrara (1926-30), Grosseto (1930-32) und Pola (1930-1934)	126
6.1.2 Die Projekte und Bauten in Novara (1926-32), Gorizia (1928-1930), Bergamo (1928-32) und Massa (1930-36)	132
6.1.3 Die Projekte und Palazzi in Nuoro (1925-1928), Novara (1927), Varese (1930-33) und Agrigent (1930-34)	136
6.1.4 Der Palazzo in Ragusa (1927-38)	138
6.2 Bauten von Roberto Narducci	141
6.2.1 Die Palazzi in Rovigo (1927-1930), Cremona (1927-1930) und Treviso (1928-30)	141
6.2.2 Die Palazzi in Salerno (1929-1932) und Vicenza (1930-34)	142
6.2.3 Die Palazzi in Bari (1930-1932), Savona (1930-33), Benevento (1932-34) und Novara (1932-34)	142
6.3 Bauten von Cesare Bazzani	145
6.3.1 Die Palazzi in Forli (1930-31), Imperia (1930-32), Pescara (1930-32) und Rieti (1930-33)	145
6.3.2 Die Palazzi in Taranto (1932-34), Viterbo (1932-34) und San Remo (1935-37)	147
6.4 Der Palazzo in Brescia von Marcello Piacentini (1929-31)	150
6.5 Die Projekte und Bauten in Frosinone (1934-39), Catanzaro (1937-39) und Aosta (1937-39)	151
6.6 Die Projekte und Bauten in Reggio Emilia (1936-39), Alessandria (1937-41), Bozen (1938-41) und Potenza (1938-41)	152
6.7 Fallbeispiel 2: der Palazzo in La Spezia (1930-33) von Angiolo Mazzoni	155
7. Projekte und Bauten in Kleinstädten, auf dem Lande und in den Stadtneugründungen des Agro Pontino	163
7.1 Planungen und Bauten auf dem Lande und in Kleinstädten	163
7.1.1 Die Entwürfe für die Palazzi in Cattolica (1937-39), Mestre (1937-38), Marsala (1938-39), Molfetta (1938-39) und der Palazzo in Augusta (1937-39) von Giuseppe Fichera	163
7.1.2 Das Postamt in Gallipoli (1939-40) und die Entwürfe für Pantelleria (1940) und Taormina (1939-40)	165
7.1.3 Die Postpalazzi in Abetone und Ostia von Angiolo Mazzoni	165
7.2. Postämter in den Stadtneugründungen des Agro Pontino: Latina (1932), Sabaudia (1933-34), Pontinia (1934-35), Aprilia (1935-37), Pomezia (1937-39)	168
7.2.1 Die Postämter in Littoria, Sabaudia und der Entwurf für Pontinia	169

7.2.2 Die Postämter in Pontinia (1935-1936), Aprilia (1936-1937) und Pomezia (1938-1939)	172
7.3 Fallbeispiel 3: der Palazzo in Sabaudia von Angiolo Mazzoni	175
8. Kunst am Bau	183
8.1 Rahmenbedingungen der Künstler und Architekten	184
8.2 Die Kunstwerke	193
8.2.1 Die Plastik	193
8.2.2 Wandmalereien	196
9. Der italienische Postbau: Planen und Bauen von 1922-1944	210

Einleitung und Stand der Forschung¹

Die Architektur, die unter dem Faschismus entstand, ist heute vor allem wegen monumentaler Prachtbauten bekannt, die den Prunk und Ruhm einer totalitären Macht bezeugen sollten. Zu diesen gehören ohne Zweifel auch die Postpalazzi in Neapel, Palermo und Rom, die auch außerhalb Italiens einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt haben. Sie waren Schlüsselwerke der Propaganda und des dauerhaften Bildes des Faschismus, die den Glanz und die Überlegenheit der politischen Macht zeigen sollten. Als öffentliche Bauten „kam den Postpalazzi nicht nur insofern Bedeutung zu, als sie ein konkretes Zeugnis für den vom Faschismus immer wieder proklamierten Willen zur Erneuerung“ darstellten, sondern weil sie in ihrer Rolle als Staatsbauten einen hohen Grad an Öffentlichkeit aufwiesen und zu Orten wurden, „wo das Verhältnis zwischen Bürger und Staat in besonderem Maße zum Ausdruck kam“². Ihrer Funktion entsprechend nahmen sie somit als Träger von Ideologie am gesellschaftlichen Leben teil. Neben ihrer praktischen Funktion hatten sie auch symbolisch-propagandistische und erzieherische Funktionen, die durch die Kunst am Bau noch unterstützt wurden.

Weitaus weniger genau ist dagegen die Vorstellung von der großen Masse der Postgebäude, die vor allem in den mittelgroßen und kleinen Städten Italiens entstand. Wenn bislang Postgebäude behandelt wurden, so zumeist einzelne Bauten oder Gruppen von Bauten. Eine Untersuchung über die Gesamtheit der Postgebäude aus der faschistischen Ära gibt es noch nicht³.

Gegenstand der vorliegenden Dissertation ist deshalb ein Überblick der Bau- und Planungstätigkeit des italienischen Postbaus, der im Kontext auf seine Bedeutung, auf ideologischen Inhalte und gesellschaftliche Relevanz sowie auf Entstehungsbedingungen hin untersucht wird, um beispielhaft Struktur und Ziel der faschistischen Bau- und Kunstpolitik zu belegen.

¹ Zitierweise: Mehrfach zitierte Literatur erscheint in den Anmerkungen jeweils als Kurzbeleg, der im Literaturverzeichnis aufgelöst wird. Zitate aus italienischen Quellentexten wurden ins Deutsche übersetzt, wobei versucht wurde, sich so nah wie möglich am Originaltext zu halten.

² Cesare Columba, *Ausst. Kat. Kunst und Diktatur*, Wien 1994, S. 616.

³ Eine weitere Gruppe stellen die sogenannten Postbahnhöfe dar, die wegen zu geringer architektonischer Relevanz als Bauaufgabe für Ingenieure betrachtet wurden. In den am Bahnhof liegenden Gebäuden größerer Städte sollten nach nordeuropäischem Vorbild mechanische Anlagen die bis dahin manuelle Verteilung des Postgutes übernehmen, um unnötige Transportwege zu verhindern und den Service zu beschleunigen. Dieses fortschrittliche, von Ciano in den frühen 30er Jahren propagierte System, wurde in Rom, Mailand und Neapel eingerichtet und war in anderen größeren Städten wie Turin, Taranto, Bologna geplant, wurde aber schnell vernachlässigt, Costanzo Ciano, *Discorso sul bilancio*, 21. Mai 1931.

Die Arbeit behandelt die wichtigsten kulturpolitischen Ereignisse des „Ventennio Fascista“, das präfaschistische Postbauten und den Gesamtrahmen des faschistischen Postbauwesens, darauf folgt eine Untersuchung der Bauten und Projekte nach Typen und ihrer künstlerischen Ausstattung. Der überblickshaften Darstellung der Bauten wurden Einzeluntersuchungen und für jeden Typus (Großstadtpalazzo, städtischer Palazzo, ländliches Postamt) ein Fallbeispiel gegenübergestellt, das eine Basis für eine zusammenfassende Betrachtung ermöglichen sollen.

Die Auseinandersetzung mit den Gebäuden fand während der Periode des Faschismus in den wichtigsten zeitgenössischen Architektur- und Kunstzeitschriften wie *Architettura*, *Casabella*, *Dedalo*, *Domus*, *Emporium*, *Quadrante*, *Quadrivio*, *Stile*⁴ statt, wo auch die Debatten über die moderne Architektur ausgetragen wurden. Aber es wurde auch – meist anlässlich der Entwurfsvorstellungen und Einweihungen - in der italienischen Tagespresse⁵ (auch regional) und sogar in der ausländischen Presse über wichtige Ereignisse berichtet⁶. In *Architettura* wurden praktisch alle Entwürfe und Projekte gezeigt, die aus dem staatlichen Baubüro Ufficio V der Bahnbauabteilung stammen, und über die Wettbewerbe für die Postpalazzi in Neapel und Rom berichtet⁷. 1931 veröffentlichte Marcello Piacentini eine kleine Monografie über das Werk Francesco Ficheras, in der die Postpalazzi in Syrakus und Catania, und der Entwurf für den Postpalazzo in Ragusa abgebildet sind⁸. Im gleichen Jahr verfasste Ferruccio Businari⁹, Leiter der Bauabteilung der italienischen Eisenbahn und Verantwortlicher für den Postbau, einen reich bebilderten Bericht mit dem Titel „Die Architektur der von der Verwaltung der Staatlichen Eisenbahn gebauten und zu bauenden Post- und Telegrafpaläste“, in dem er Pläne und Fotografien der bereits fertiggestellten Bauten zeigt und die Projekte beschreibt sowie Entwurfspläne und Modellfotografien der im

⁴ Die größte und wichtigste Architekturzeitschrift war *Architettura*, bis 1930 *Architettura, decorazione e Arte* genannt, die als offizielles Sprachrohr der faschistischen Architektengewerkschaft und des zeitgenössischen Architekturgeschehens betrachtet werden kann. Chefredaktor war Marcello Piacentini, andere Redakteure waren Marconi, Piccinato, Vaccaro. *Casabella* wurde von Giuseppe Pagano geleitet, Chefredakteur war ab 1933 bis zu seinem Tod 1936 Edoardo Persico. *Domus* war eine Kunst- und Architekturzeitschrift, die von Gio Ponti geführt wurde. *Quadrante* wurde 1933 von Bardi gegründet und 1936 wieder eingestellt.

⁵ Unter anderem in *Il Tevere*, *Popolo d'Italia*, *Gazzetta del Popolo*, *L'Ambrosiano*.

⁶ Zum Beispiel Stavba, *Architecture d'Aujourd'hui*, *L'union postale*.

⁷ Marconi schrieb über die Wettbewerbe, Piacentini über Vaccaro, Vaccaro über Mazzoni.

⁸ Marcello Piacentini, *Francesco Fichera*, Genf 1931.

⁹ Ferruccio Businari, *L'Architettura nei Palazzi per le Poste e e Telegrafi costruiti e da costruirsi a cura dell'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato*, Roma- Milano 1931.

Entwurfsstadium und im Bau befindlichen Projekte vorstellt. Vinicio Paladini¹⁰ analysierte und kommentierte die neuen Postpaläste in Rom von Adalberto Libera und Mario Ridolfi in *Quadrivio*¹¹. Im November 1935 erschien in *Le Vie d'Italia (e del Mondo)*, einer Monatszeitschrift des Touring Club Italiano, ein langer Artikel über die „Realisierungen des Neuen Italien“, der ausführlich über die neuen Bauten des Kommunikationsministeriums und speziell über die neuen Postbauten (Edilizia postale) berichtete¹². In *Stile* versuchte Gio Ponti, Chefredakteur von *Domus*, ein „Profil“ der Person und des Stils der damals bekanntesten Postarchitekten wie Adalberto Libera, Mario Ridolfi und Giuseppe Vaccaro zu zeichnen¹³.

Bei der Mehrzahl der in den ersten Nachkriegsjahren durchgeführten kunst- und baugeschichtlichen Untersuchungen, die sich mit der Architektur des Faschismus auseinandersetzen, war es vornehmlich das gefühlsmäßige und moralische Urteil, das die Reaktion bestimmte und die Rezeption prägte¹⁴. So teilte Bruno Zevi die faschistischen Architekten noch in „Gute“ und in „Böse“, ihre Architektur in „modern“ und „antimodern“ ein, und auch Cesare De Seta bestand noch in seiner Publikation auf eine Unterscheidung zwischen schlechter faschistischer Architektur (ausgedrückt in klassizistischen Formen) und guter antifaschistischer Architektur¹⁵. Eine erste Auseinandersetzung mit den Ereignissen speziell um den Rationalismus fand in der Spezialnummer von *La Casa* Nr.6 s.d.(1959) statt, die zur Gänze der rationalistischen Architektur gewidmet ist¹⁶.

In den 60er und 70er Jahren wurden in Architekturzeitschriften und Monographien einzelne Postarchitekten und ihre Werke, teils losgelöst vom historischen

¹⁰ Vinicio Paladini, Freund Paganos und überzeugter Rationalist, schrieb Artikel zur Verteidigung des Rationalismus, wanderte aber 1936, enttäuscht über die Entwicklung des Faschismus, in die U.S.A. aus.

¹¹ Vinicio Paladini, Adalberto Libera, Mario Ridolfi, in: *Quadrivio*, 25. Novembre 1934.

¹² *Le Vie d'Italia*, Realizzazioni dell'Italia Nuova, Edilizia delle Comunicazioni, S. 812-14, Edilizia Postale, S. 820-23, Novembre 1935.

¹³ Gio Ponti, *Lo Stile* di Giuseppe Vaccaro, in: *Stile*, Nr. 3, 1943, *Lo Stile* di Adalberto Libera, in: *Stile*, Mai 1942, Nr. 17, *Lo Stile* di Mario Ridolfi, in: *Stile*, Jan. 1943, Nr. 25.

¹⁴ So lässt sich laut Guido Canella im Aufsatz von Giulia Veronese (Mailand 1953) „Difficolta politiche dell'architettura in Italia 1920-1940“ die These herauslesen, dass die Rationalisten der faschistischen Ideologie fremd gegenüberstanden und sozusagen Opfer eines kulturellen Betruges wurden, Kunst und Diktatur, Wien 1994, S. 660.

¹⁵ Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura moderna*, Turin 1950, S.167; Cesare De Seta, *La Cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari 1972, S.147; vgl. den Aufsatz von Diane Yvonne Ghirardo, *Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalists's role in Regime Building*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 39, Mai 1980, S.109-127.

¹⁶ Aldo Cuzzler, *I grandi concorsi*, S. 246-272; Adalberto Libera, *La mia esperienza di architetto*, S. 170ff, Arnaldo Bruschi, *L'E* 42, S. 300-335; Gianfranco Caniggia, *La Città Universitaria*.

Gesamtzusammenhang, besprochen. Einer der ersten war Adalberto Libera¹⁷, der durchaus kritisch beurteilt, aber meist schon einleitend als „anomaler“ Repräsentant einer „anormalen“ Avantgarde bezeichnet wurde. Angiolo Mazzonis gesamtes Werk wurde lange Zeit einer kunstgeschichtlichen Betrachtung unwürdig erachtet und als „eclettismo fascista“ und „Emblem für die Veranschaulichung leerer und traditioneller Architektur des faschistischen Regimes“ betrachtet¹⁸. Im Laufe der 80er und 90er Jahre erschienen auch von den anderen bekannten Postarchitekten wie Mario De Renzi, Mario Ridolfi, Giuseppe Samona, BBPR (Banfi, Belgioioso, Peressuti, Rogers),

¹⁷ In Bruno Zevis Architekturzeitschrift *L'Architettura*, *Cronache e storia*, erschien 1966 von Januar bis November in über 10 Heften (Nrn. 123-133) die erste Analyse über Liberas Werk von A. Alfieri, M. Clerici, F. Palpacelli, G. Vaccaro; 1975 folgte das Buch von Argan, Adalberto Libera, Roma 1975; 1981 die Monografie von V. Quilici, in der zum ersten Mal anhand des Archivs von Libera eine Einordnung von Liberas Person und Werk versucht wurde, Adalberto Libera, *L'Architettura come ideale*, Roma 1981; 1989 wurde dem Architekten im Museo Provinciale d'Arte in Trient eine Ausstellung gewidmet. Der Katalog mit der Einleitung von G. Ciucci ist eine kritische Untersuchung des Gesamtwerks von mehreren Verfassern, AA.VV., *Opera Completa*, Mailand 1989; im gleichen Jahr erschien die Monografie von M. Garofalo und L. Veresani, Adalberto Libera, Bologna 1989, ein Jahr später eine Untersuchung Rebecchinis über vier Architekten, *architetti italiani 1930-60*, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi, Roma 1990; die letzte Monografie über Adalberto Libera wurde 1999 von G. Saponaro in Rom veröffentlicht. In dieser Literatur wird zwar auf den Rahmen der Faschismus Ideologie hingewiesen, auch auf formaler Basis gemachte Konzessionen des Architekten, aber meist wird Libera schon einleitend als „anomaler“ Repräsentant einer „anormalen“ Avantgarde bezeichnet, der als „zutiefst moralischer Mensch“ an seiner Vergangenheit gelitten hat und somit automatisch entschuldigt ist. Eine ähnliche Einstellung lässt sich auch zu den meisten anderen Architekten dieser Periode feststellen. Nüchterner wird Libera von Garofano und Veresani beurteilt, die ihn als Emporkömmling des Regimes und Autor von Schlüsselwerken der efemeren Propaganda und des dauerhaften Bildes des Faschismus sehen. Auch für G. Polin (Rezension zu Quilici Buch, Casabella, Nr. 46, 1982) hatte die „Staatsarchitektur in Libera den wahren Exponenten“ gefunden.

¹⁸ Mazzoni wurde zum ersten Mal nach dem Krieg von Bruno Zevi 1950 in seiner *Storia dell'Architettura italiana* erwähnt, in den nächsten Jahren von einigen Funktionären der Bahnverwaltung und erst 1968 von Giovanni Klaus König in seinem Buch *Architettura in Toscana*, in dem er die Aktivität Mazzonis als Emblem für die Verbildlichung der leeren und traditionellen Architektur des faschistischen Regimes hinstellt. Ein Jahr später brachte Enrico Crispolti in *Il mito della macchina ed altri temi del Futurismo* die Figur Mazzonis mit dem Futurismus in Zusammenhang. 1972 veröffentlichte Luciano Patetteta in *L'Architettura in Italia, 1919-1943, Le Polemiche*, Schriften von Mazzoni und über Mazzoni; 1973 widmete Ezio Godoli dem Heizkraftwerk Mazzonis am Florentiner Bahnhof eine kritische Analyse; mit einer Reihe von Artikeln vom März 1973 bis zum April 1975 in *L'Architettura, Cronache e storia*, versuchte Carlo Severati ein Profil der Person und der Architektur Mazzonis zu zeichnen. Severati analysierte die kleinen Postgebäude in Ostia und Abetone und bezeichnete Mazzonis „eclettismo“ als Modernität; 1978 brachte Alfredo Forti in seinem libretto *Angiolo Mazzoni, architetto tra fascismo e liberta* die Architektur Mazzonis in Zusammenhang mit dem kulturpolitischen Hintergrund; 1984 veröffentlichte Paul Cefaly in seinem Buch *Littoria 1932-1942, gli architetti e la città*, einen Abschnitt mit dem Titel „Die öffentlichen Gebäude des Angiolo Mazzoni“; 1984 erschien mit der Ausstellung über Mazzoni in Bologna ein detaillierter Katalog über sein Gesamtwerk, der zum ersten Mal eine komplexe Zusammenfassung über die Aktivität Mazzonis bietet; 1990 schrieb Rita Petti eine Diplomarbeit über drei Bahnhöfe „Angiolo Mazzoni tra modernita e tradizione: tre stazioni toscane, Facolta di Lettere e Filosofia dell'Universita di Siena.“

Marcello Piacentini, Giuseppe Vaccaro und Cesare Bazzani Monografien¹⁹. In den 70er begann sich die italienische bauhistorische Forschung verstärkt mit Dokumenten zu befassen. So analysierte 1972 Luciano Patetta²⁰ die faschistische Architektur- und Kunstpolitik und legte eine Dokumentensammlung vor. Ihr folgten 1973 und 1976 Michele Cennamos²¹ Untersuchungen mit einer Dokumentensammlung über die Entstehung und das Ende des MIAR. Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre erschienen zwei wichtige deutsche Publikationen: eine von Susanne von Falkenhausen²² über den „Zweiten Futurismus“ und die andere von Margrit Estermann-Juchler²³ über „Faschistische Staatsbaukunst“. Während von Falkenhausen sich mit dem korporativen System, dem Aufbau des Künstlersyndikats und der Entwicklung einer „arte fascista“ im öffentlichen Bereich auseinandersetzte, behandelte Estermann-Juchler in ihrer Arbeit die symbolischen und ideologischen Funktionen der öffentlichen Architektur und ihre gesellschaftliche Bedeutung unter den Bedingungen des italienischen Faschismus.

1980 schrieb Diane Yvonne Ghirardo²⁴ einen Aufsatz über „Italian Architects and Fascist Politics“, 1983 ging Richard Etlin am Beispiel einiger Postgebäude (Palazzi in Agrigent, Latina und Rom) der Frage nach, „how the Rationalists resolved the apparent paradox of an avant-garde architecture that seems timeless?“²⁵ Dem Aufsatz

¹⁹ 1985 über Mario Ridolfi, F. Brunetti, Mario Ridolfi, Firenze 1985 und Federico Bellini, Mario Ridolfi, Bari 1993; 1988 über Cesare Bazzani von M.Giorgini und Valter Tocchi, Cesare Bazzani, Un Accademico d'Italia, Terni 1988; 1991 über Marcello Piacentini, Mario Lupano, Marcello Piacentini, Roma-Bari 1991; über Vaccaro, Marco Mulazzani, Giuseppe Vaccaro, Electa 2002; 1992 über Mario De Renzi, Maria Luisa Neri, L'Architettura come mestiere 1897-1967, Roma 1992; über Giuseppe Samona, AA.VV., Giuseppe Samonà, 1923-1975, Cinquant'anni di architettura, Ausst. Kat., Venedig 1975; über BBPR, E. Bonfanti und N. Porta, Città Museo e Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-70, Firenze 1973.

²⁰ Luciano Patetta, L'Architettura in Italia 1919-1943. Le Polemiche, Mailand 1972

²¹ Michele Cennamo, Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura razionale, Napoli 1973 und Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MiAR, Napoli 1976.

²² Susanne von Falkenhausen, Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943, Frankfurt a.M. 1979.

²³ Margrit Estermann-Juchler, Faschistische Staatsbaukunst, Köln-Wien 1982.

²⁴ Diane Yvonne Ghirardo, Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 39, Mai 1980, S. 109-127. Von der gleichen Autorin erschien 1989 Building New Communities, New Deal American and Fascist Italy, Princeton 1989.

²⁵ Richard Etlin, Italian Rationalism, in: Progressive Architecture, Juli 1983, S. 87-94.

folgte 1991 die Publikation „Modernism in Italian Architecture, 1880-1940“²⁶. 1989 erschien Giorgio Ciucci's wichtiges Buch „Die Architekten und der Faschismus“²⁷.

In den 80er Jahren fanden einige umfangreiche Ausstellungen statt, zum Teil themen- oder personenbezogen²⁸, in denen Malerei, Skulptur und Architektur gezeigt und in Einführungen und Abhandlungen der umfassenden Kataloge versucht wurde, dem Publikum vergangene Zusammenhänge zwischen Kunst, Politik und Wirtschaft aufzudecken. 1987 wurde in der Ausstellung „Die Axt hat geblüht...“ zum ersten Mal ein Vergleich der Architektur und Kunst in den totalitären Regimen des 20. Jahrhunderts gezogen²⁹, 1990 erschien in Mailand der Katalog zur Ausstellung „Italiens Moderne“, die im Museum Fridericianum in Kassel (28.1.-25.3.1990) und im NAM Centre Julio Gonzalez, Valencia (5.4.-5.6. 1990) stattfand. Vier Jahre darauf folgten zwei weitere Ausstellungen, die sich mit der Kunst und Kultur in den 30er Jahren in Italien, Deutschland und der Sowjetunion auseinandersetzen³⁰.

Als einzelne Objekte erfuhren der Palazzo in Neapel von Vaccaro 1986 eine kleine Publikation anlässlich seines 50 jährigen Bestehens und 1999 eine wissenschaftliche Beschäftigung im Rahmen einer Dissertation von Paola Cislaghi³¹ und der Palazzo in Palermo³².

Über den internationalen Postbau des 20. Jahrhundert verfasste 1970 Saul Greco eine Publikation, in der dem italienischen Teil am meisten Platz eingeräumt wurde³³.

Eine wirkliche Grundlage für die baugeschichtlich-architektonische Forschung der Architektur der 30er und 40er Jahre legte 1990 Sergio Poretti³⁴ mit seinem Buch über die vier Postpalazzi in Rom. Auf der Basis von Bauaufnahmen, Detailzeichnungen und

²⁶ Ebd. Modernism in Italian Architecture, 1880-1940, Cambridge 1991.

²⁷ Giorgio Ciucci, Gli Architetti e il fascismo, architettura e città 1922-1944, Mailand 1989.

²⁸ „Ricostruzione futurista dell'universo“ in Turin, Juni bis Okt. 1980, Katalog: Hrsg. Enrico Crispolti; Anni Trenta: Arte e Cultura in Italia, im Palazzo Reale in Mailand von Januar bis April 1982; Mario Sironi, opere 1902-1960, Ausstellung von Okt. bis Nov. 1985 in Sassari; Mario Sironi, Hrsg. Jürgen Harten, Ausstellung in Düsseldorf, Köln 1988, in deren Katalog besonders der Beitrag von Emily Braun, Die Gestaltung eines kollektiven Willens, hervorzuheben ist; eine weitere 1989 in Mailand, L'Europa dei Razionalisti.

²⁹ „Die Axt hat geblüht...“, Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, 1937, Europa vor dem 2. Weltkrieg; Hrsg. Jürgen Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 11. Okt.-6. Dez. 1987.

³⁰ Kunst und Diktatur, Wien 1994, Hrsg. Jan Tabor; Kunst und Macht, London 1995.

³¹ Paola Cislaghi, Il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Napoli, 1928-36: burocrazie e promozione. Un „cantiere“ nella Napoli di inizio secolo. Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e dell'Urbanistica, Dip. di progettazione architettonica del Politecnico di Torino und di Milano.

³² M. Oddone, Architettura e decorazioni in Italia tra le due guerre, tesi di dottorato an der Universität von Palermo.

³³ Saul Greco, Edifici Postali e per le Telecomunicazioni, Turin 1970.

mit Hilfe detaillierter Berichte der Baufirmen über die Baustellenführung gelang es Poretti, eine Rekonstruktion der Entwicklungs- und Entstehungsphasen der vier Palazzi aufzuzeichnen, jedoch beschränkte sich Porettis Interesse weitgehend auf die Konstruktion der Bauten. Ein weiterer Aufsatz von Poretti über die Besonderheiten der Konstruktion rationalistischer (Post)bauten erschien 1996, als die Frage nach der künstlerischen Qualität, der denkmalpflegerischen Erfassung und der Erhaltung der Gebäude auftauchte³⁵. Poretti setzte sich darin mit dem Problem der Restaurierung auseinander.

1998 veröffentlichte der Verlag FMR (Franco Maria Ricci) einen großen Bildband mit dem Titel „Palazzi Storici delle Poste Italiane“, in dem nach den Einführungen von Giuseppe Strappa und Giorgio Di Giorgio katalogmäßig anhand von neuen schönen Farbfotographien, Lageplänen und kurzen Beschreibungen eine Auswahl an Postpalazzi, in alphabetischer Reihenfolge ohne Unterschied ihrer Entstehungszeit, auch aus der faschistischen Ära gezeigt werden³⁶. Im Jahr 2003 gaben der MART und die Universität von Florenz zusammen die „Quaderni di architettura 4“ über Angiolo Mazzoni heraus, in dem die neuesten Erkenntnisse verschiedener Autoren über Mazzoni und sein Werk (davon 9 seiner Postgebäude) zusammengefasst sind. Ein Jahr später erschien *Architettura Ferroviaria in Italia*³⁷.

Die im Rahmen der Dissertation unternommenen Untersuchungen galten einer möglichst umfangreichen Dokumentation und Erfassung der Bauten und Projekte, wobei auch die Planungs- und Baugeschichte, der kulturpolitische Kontext und die ideologischen Polemiken berücksichtigt wurden. Insgesamt konnten 90 Projekten - 32 bisher unveröffentlicht – nachgewiesen werden, die zwischen 1922 und 1944 vorgeschlagen wurden. Davon sind 74 Neubauten, 12 Planungen und 4 Um- und Erweiterungsbauten. 28 wurden vom Ufficio V bearbeitet, 23 entstanden nach den Entwürfen freischaffender Architekten, 7 durch nationale Wettbewerbe und 17 Projekte wurden Ingenieuren der städtischen und kommunalen Bauabteilungen übertragen.

³⁴ Sergio Poretti, *Progetti e Costruzione dei Palazzi delle Poste a Roma 1933-1935*, Roma 1990.

³⁵ Sergio Poretti, *Costruzione e conservazione nell'architettura moderna: il singolare caso dell'Italia*, in: Luigi Prisco, *Architettura moderna a Roma e nel Lazio 1920-45, Conoscenza e tutela*, Roma 1996, S. 39-43.

³⁶ Del Buffalo, *Palazzi storici delle Poste Italiane*, FMR Mailand 1998.

³⁷ MART (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), *Università` degli Studi di Firenze, Angiolo Mazzoni (1894-1979), Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni, Quaderni di architettura 4*, Genf-Mailand Skira 2003; *Architettura Ferroviaria in Italia, Novecento*, a cura di Ezio Godoli e Antonietta Iolanda Lima, Sept. 2004.

Ein weiteres Recherche-Ziel war die Ermittlung der Entstehungsbedingungen der Gebäude sowie die der Arbeitsbedingungen der Architekten und Künstler.

Ausgehend von den Untersuchungen über die Palazzi in Rom erfolgten systematische Nachforschungen im Archiv des ehemaligen Transportministeriums und vormaligem Ministero delle Comunicazioni in Rom, AMC genannt³⁸, wo sämtliche Mappen über den Postbau durchgesehen wurden und die schriftlichen Zeugnisse und Dokumente der Postarchitekten, die Bauberichte, der Schriftverkehr zwischen den Behörden und die „Memoriae“ besondere Aufmerksamkeit fanden. Des weiteren wurde im Archiv des Novecento Italiano in Rovereto (MART), wo sich unter anderem auch die Nachlässe von Angiolo Mazzoni und Adalberto Libera befinden, und im Archiv und in der Bibliothek des jetzigen Postministeriums in Rom im EUR recherchiert. Als weitere wichtige Quellen dienten die zeitgenössischen Architekturzeitschriften. Hilfreich war auch das Gespräch mit einem zeitgenössischen Architekten, der am Postbau beteiligt war³⁹.

Die Akten gaben nicht nur Aufschluss über einzelne Bauten und Planungen, sondern auch über die mannigfaltigen Möglichkeiten von Abhängigkeiten und Wechselwirkungen, die zwischen Diktatur, Architektur und bildender Kunst bestehen. So fanden sich Dokumente, die über die Arbeitsbedingungen und Freiräume der Architekten⁴⁰ und Künstler sowie über ihre Abhängigkeitsverhältnisse und ihre finanzielle Ausnutzung⁴¹, über die Verflechtungen zwischen Auftragnehmern und Auftraggebern, bzw. zwischen Wettbewerbsteilnehmern und Jurymitgliedern berichteten⁴². Die Dokumente gaben Einblick in das Verhältnis zwischen der Post- und Bahnverwaltung⁴³, der Gewerkschaft und den staatlichen Baubüros⁴⁴. Aus den Berichten der Baufirmen ergaben sich Rückschlüsse über die Entstehungsgeschichte

³⁸ Archivio delle Ferrovie dello Stato, Fondo Ministero delle Comunicazioni, AMC.

³⁹ Wolfgang Frankl ist 1933 nach Italien immigriert und hat im Büro Ridolfis die Bauzeichnungen und Details für den Postpalazzo an der Piazza Bologna in Rom angefertigt. Siehe Katalog Nr. 67 und Autoren im Anhang.

⁴⁰ Die Architekten wurden gezwungen, mehrere Entwürfe für verschiedene Bauplätze zu machen wie in Novara, Ragusa; sie mussten die Fassaden ändern wie in Alessandria, Pistoia oder Latina.

⁴¹ Künstler mussten Rabatte machen, um an Aufträge zu kommen, wer billiger war, hatte größere Chancen, einen Auftrag zu bekommen. Es war üblich, dass die Baufirmen erst nach dem „Collaudo“ ihre Kautions, die sie hinterlegen mussten, zurückbekamen. Doch in der Regel erfolgte dieser oft erst nach Jahren.

⁴² Die Wettbewerbsteilnehmer standen oft entweder im Abhängigkeitsverhältnis zu Jurymitgliedern oder waren miteinander befreundet wie beim Wettbewerb in Rom.

⁴³ Bahn- und Postverwaltung, der ONC, die Gewerkschaft und die Verwaltungen der Städte und Gemeinden.

der Gebäude, über die Produktionsbedingungen auf den Baustellen und über die Auflagen zeitlicher und finanzieller Art⁴⁵. Deutlich wurde bei den späten Projekten die besondere Verknüpfung politischer, ideologischer und wirtschaftlicher Maßnahmen, wie die von Mussolini erlassenen Autarkieprogramme mit ihren Auswirkungen auf die Gestaltung der Architektur.

Aufgrund der Untersuchungen in den Archiven und vor Ort ergaben sich Korrekturen, die Datierungen⁴⁶, die Frage der Realisierung, des funktionalen Erhaltungszustandes und eventueller Veränderungen an den Bauten betrafen⁴⁷. Differenzierter als bisher ist nach den Ergebnissen dieser Untersuchung die Organisation und Effizienz des neuen Kommunikationsministeriums zu sehen. Es konnte nachgewiesen werden, dass der Postbau nur über kurzen Zeitraum optimal funktionierte und das Gesamtprogramm nur teilweise umgesetzt werden konnte.

Die Akten gaben aufschlussreiche Einblicke zur Entstehungsgeschichte einzelner Bauten⁴⁸. Einige bisher unbekannte Gebäude lassen sich jetzt durch Pläne und Fotos dokumentieren (San Remo, Augusta).

Es wurden 90 Objekte erfasst, es sind jedoch mit Sicherheit noch Lücken vorhanden, sei es aufgrund nicht existierender oder fehlender Akten, die größtenteils als Grundlagen für die Vorbereitung von Restaurierungen und von wissenschaftlichen Untersuchungen an die dafür zuständigen Stellen ausgeliehen waren. Es konnten somit nicht alle Gebäude erfasst werden und deshalb besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit⁴⁹.

In die Untersuchung miteinbezogen wurden ebenfalls Gesetze und Dekrete, die im Bereich des Postbau- und des öffentlichen Bauwesens ergingen.

⁴⁴ Calza Bini, der Gewerkschaftssekretär der Architekten protestierte gegen das Monopol der staatlichen Baubüros, vgl. Vergabe von Aufträgen.

⁴⁵ Die Sicherheitsvorkehrungen waren so schlecht, dass sich immer wieder Unfälle, auch tödliche, ereigneten, weil Arbeiter Tag und Nacht arbeiten mussten. Mehrmals mussten Verlängerungen beantragt werden, weil Terminpläne nicht eingehalten werden konnten. Die Baufirmen bekamen oft die Kautions nicht zurück wegen angeblich nicht regelgerecht durchgeführter Arbeiten.

⁴⁶ Der Palazzo in Pola wurde schon 1930 genehmigt.

⁴⁷ So konnte beispielsweise geklärt werden, dass der Entwurf für das Postamt in San Remo von Bazzani realisiert wurde, ebenso wie das Projekt in Novara; dass in Fiuggi kein Neubau entstand, sondern ein bereits bestehendes Haus für die Post erworben wurde; dass der Entwurf Bazzanis für das Postamt in Frascati leicht verändert an der gleichen Stelle in den frühen 60er Jahren verwirklicht wurde und in Frosinone ebenso nach dem Krieg ein völlig anderes als das geplante gebaut wurde, und dass fast alle Gebäude aufgestockt wurden.

⁴⁸ Am aufschlussreichsten sind die Entstehungsgeschichten der Palazzi in Pistoia und Ragusa.

⁴⁹ Es fehlten im Archiv in Rom auch Unterlagen von Projekten, die von freischaffenden Architekten geplant und gebaut wurden wie zum Beispiel das Postgebäude von Boni in Carrara, das auch nicht auf der

Bis auf den Postpalazzo in Potenza wurde bei allen anderen Gebäuden die alte Nutzung fortgesetzt und nur auffallende Faschismus-Hinweise, wie zum Beispiel die riesigen Likatorenbündel seitlich des Postpalastes in Palermo, entfernt⁵⁰. Doch mussten die Gebäude im Laufe von Jahrzehnten starke Veränderungen oder Beschädigungen durch Teilnutzung (Sabaudia) und durch Verwahrlosung hinnehmen. Deshalb ist es auch ein Ziel der Arbeit, die früheren Ambiente durch alte Fotografien und Beschreibungen zu zeigen.

Die Dissertation beschäftigt sich mit Bauten, die während der Zeit des italienischen Faschismus entstanden, und erfordert deshalb eine dementsprechend sorgfältige Betrachtung des historischen Hintergrundes und der Faschismusideologie. Es wurde jedoch nicht versucht, nur wenige Projekte darzustellen, die in plakativer Weise die faschistische Bauauffassung und ihre Ideologie zum Ausdruck bringen, sondern vielmehr einen Querschnitt aller Gebäude und Projekte.

Die Gliederung der Arbeit folgt teils chronologischen, teils themen- und personenbezogenen Ordnungsprinzipien.

Das erste Kapitel behandelt in drei Abschnitten die wichtigsten Ereignisse der faschistischen Kultur- und Baupolitik, die in engem Zusammenhang mit den Entwicklungsphasen des Faschismus stehen. Im ersten Abschnitt wird der Aufbau der Diktatur und die Entstehung neuer Kunst- und Architekturströmungen beschrieben, im zweiten die Konsolidierung des Faschismus, die als Folge die Durchführung der gewaltigen Bauvorhaben nach sich zieht und in der Eroberung Äthiopiens und der Errichtung des Imperiums gipfelt, im dritten die Geschehnisse um die Weltausstellung E'42, den Kriegseintritt Italiens, und schließlich das Ende der Diktatur.

Einen Einblick in das italienische Postbauwesen vor und während der ersten drei Jahre des Faschismus soll das zweite Kapitel vermitteln. Untersucht wird die vorläufige Unterbringung der Postbetriebe bis hin zur Planung und Errichtung der ersten Postneubauten bis zur Einrichtung des Ministero delle Comunicazioni.

Das dritte Kapitel hat den Gesamtrahmen des faschistischen Postbauwesens als Gegenstand. In diesem Teil der Arbeit werden in mehreren Abschnitten Ziele, Funktionen und Struktur des neuen Ministero delle Comunicazioni untersucht, die

Liste der geplanten Projekte vermerkt ist. Deshalb kann vermutet werden, dass die Liste nicht vollständig ist.

⁵⁰ Es gibt auch Fälle, z.B. im Foro Italico in Rom, wo Schriften und Zeichen, die das Imperium feiern, nie entfernt wurden.

Gründe, Zusammenhänge und Schwerpunkte der gestiegenen Bautätigkeit hinterfragt sowie die Veränderungen und Erneuerungen in der Handhabung der Planungs- und Entwurfsprozedur aufgezeigt, die die neuen Machthaber einführten, um den Postbau effizienter zu gestalten und ihn für ihre Zwecke dienstbar zu machen.

Im Anschluss wird in einem Überblick die Bau- und Planungstätigkeit beschrieben, wie sich diese Maßnahmen auf den Postbau auswirkten, welche Anstrengungen unternommen wurden, um von der anfänglichen Unsicherheit in der Formfindung für die faschistischen Inhalte zu einer vereinfachten Formensprache zu gelangen, die für alle Typen allgemeingültig werden sollte.

Die Bauten selbst werden in den Kapiteln fünf bis sieben behandelt. Da sich diese einer rein chronologischen Darstellung entziehen (nicht nur aus Gründen einer schwierigen, präzisen zeitlichen Einordnung der Bauten wegen fehlender Entstehungs- bzw. Einweihungsdaten), und auch eine Unterscheidung nach Stilen oder nach Planern als problematisch erschien, bot sich eine typologische Einteilung der Projekte in drei Gruppen an: Typus des Postpalazzo in Großstädten, Typus des Postgebäudes in Provinzhauptstädten und Typus des kleinstädtischen- bzw. Landpostamtes. Diese Einteilung hat sich bewährt, da sich zeigte, dass die Entwicklung der unterschiedlichen Typen über einen relativ langen Zeitraum nicht parallel lief und jeder Typus in einer bestimmten Stilrichtung gebaut wurde.

Als Ordnungskriterien dienen Betriebs-, Grundrisschema und Baukörpergestaltung, wobei dem Publikumsbereich mit der Schalterhalle und der Erschließung die wichtigsten Rollen zukommen. Die Entwicklung jedes Typus wird anhand einer Reihe ausgewählter Beispiele nachvollzogen, bei denen besonders deutlich die Merkmale des jeweiligen Typs ausgeprägt sind.

In der Gruppe der Großstadtpalazzi sind die Gebäude in chronologischer Reihenfolge gegliedert. In der größten Gruppe, die der städtischen Palazzi, werden am Anfang die Projekte und Bauten der Architekten des offiziellen Baubüros Ufficio V beschrieben, im Anschluss die anderer Postarchitekten. In der letzten Gruppe werden zuerst die kleinstädtischen Projekte und dann die ländlichen in den Stadtgründungen des Agro Pontino behandelt.

Zur quantitativ-statistischen Analyse der Bau- und Planungstätigkeit gehört auch der Blick auf den Einzelbau. Deshalb wurde aus jeder Gruppe ein Fallbeispiel gewählt, das den Blick aufs Detail lenkt.

Als Beispiele wurden für die Großstadtpalazzi der Palazzo von Adalberto Libera gewählt, weil er unter den drei rationalistischen Postpalazzi in Rom als besonders

programmatisch galt und sein Autor als „promotore del Razionalismo italiana“ eine bedeutende Rolle in der Architekturszene spielte; für die Gruppen der städtischen Postgebäude und der kleinstädtischen bzw. ländlichen Postämter wurden zwei Gebäude von Angiolo Mazzoni ausgesucht: La Spezia und Sabaudia, da von Mazzoni die meisten Projekte dieser Gruppen stammen. Während das Postgebäude in La Spezia (1930-33) deshalb wichtig erscheint, weil es den Umbruch dieser Zeit im Postbau besonders deutlich zum Ausdruck bringt, nimmt das futuristische Postamt in Sabaudia (1933-34) eine Ausnahmestellung unter den ländlichen Postgebäuden ein.

Der Kunst am Bau wurde ein eigenes Kapitel gewidmet, lassen sich doch die Mechanismen der Kunstpolitik, die notwendig sind, um die Kunst als Mittel der politischen Kontrolle und der Propaganda dienstbar zu machen, gerade hier gut nachvollziehen. Das Kapitel gliedert sich in zwei Teile: Im ersten werden die Rahmenbedingungen beschrieben, denen Architekten und Künstler unterworfen waren, im zweiten die Kunstwerke, die wiederum nach der Art der Kunst unterteilt werden.

Abgeschlossen wird die Untersuchung mit einer Zusammenfassung.

1. Vorgeschichte

1.1. Der kulturpolitische Aufbau des Faschismus (1922-29)

Der „Novecento“

Im gleichen Jahr (1922), in dem der Marsch auf Rom stattfand, gründeten sieben Künstler (die Exfuturisten Sironi, Funi, Dudreville, die Expressionisten und Sezessionisten Oppi, Marussig, Bucci, und der Naturalist Malerba) in Mailand die Novecento Bewegung: Eine keineswegs ausgesprochen nationalistische Bewegung, die in der bildenden Kunst ein breites Spektrum stilistischer Ausdrucksmöglichkeiten abdeckte, sich eine gewisse Aufgeschlossenheit gegenüber der Kunst im Ausland bewahrte und ihre Mitglieder nicht an eine bestimmte ideologisch-stilistische Linie binden wollte⁵¹. Theoretiker der Gruppe waren die jüdische Journalistin Margherita Sarfatti⁵² und der Maler Mario Sironi⁵³.

Einflussreichste Vertreter in der Gruppe der Architekten waren neben Giovanni Muzio (1893-1982), der mit seinem Wohnpalazzo in Mailand (1922-23), genannt „Cà brutta“ (oder Cà brütta), wegen der Loslösung vom traditionellen Konstruktionsprinzip des Fassadenaufbaus und der minimalen Dekoration Polemik hervorrief, Gio Ponti, Alpago Novello, Portaluppi, Lancia, Mezzanotte (Mailand), Morpurgo, Aschieri, Capponi (Rom). Kennzeichnend für den Novecento war laut Muzio eine Formensprache, die auf einer Vereinfachung und Modernisierung klassizistischer Elemente beruht, „um einem bürgerlichen, würdigen, eleganten und funktionalen Bau ein Gesicht zu geben“⁵⁴.

In Rom standen Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni, Arnaldo Foschini, Armando Brasini, Cesare Bazzani und einige jüngere Architekten im Zentrum des

⁵¹ Zum Novecento siehe Rossana Bossaglia, *Il Novecento di Sironi, Il Moralismo, Il Clima Novecentista*, in: *Anni Trenta*, S. 23 ; Paolo Baldacci, *Mario Sironi und die Schaffung einer nationalen Malsprache*, in: *Mario Sironi*, Köln 1988, S. 22.

⁵² Sarfatti war die Geliebte Mussolinis und arbeitete in der Redaktion des „Popolo d'Italia“, der 1917 von Mussolini in Mailand gegründet wurde, wo auch Mario Sironi und kurze Zeit Severini als Karikaturisten und Kunstkritiker arbeiteten.

⁵³ Mit Sironi und der faschistischen Kunstpolitik hat sich eingehend in mehreren Aufsätzen Emily Braun auseinandergesetzt, *Die Gestaltung eines kollektiven Willens*, in: *Ausst. Katalog, Sironi*, Köln 1988, S. 40-49; *Illustrations of Propaganda: The Political Drawings of Mario Sironi*, in: *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Nr.3, 1987, S.84-107; *Gleanings of Gold. Sironis Mosaic in the Palazzo del'Informazione*, in: *Raceni d'Oro*, Mailand 1992, S. 115-142.

⁵⁴ Giovanni Muzio, *Alcuni architetti d'oggi*, in: *Dedalo*, 1931.

Architekturgeschehens⁵⁵. Sie waren in der Tradition des akademischen Eklektizismus ausgebildet und unterschieden sich von ihren Vorgängern nur insofern, als dass sie sich wieder dem Neoklassizismus näherten.

Herausragende Persönlichkeit war Marcello Piacentini (1881-1960), unter dem sich die scuola Romana bildete. Piacentini hatte sich bereits 1918 durch sein neues „Cinema Corso“ in Rom einen Namen als Architekt eleganter Ambiente erworben hatte. Er lehnte den akademischen Eklektizismus ab und trat für eine „moderata modernità“ ein, die sich in einem vereinfachten monumentalen Klassizismus ausdrückte. So forderte er in der ersten Ausgabe (Mai/Juni 1921) der von ihm und Giovannoni neu gegründeten Architekturzeitschrift *Architettura e Arti decorative* die Architekten zu mehr Einfachheit auf: „Es kehren die glatten Oberflächen zurück, der elementare Charakter der Komposition und der Baudekor, aber nur an den Punkten, wo er die Aufmerksamkeit erregen will. Es sind also die antiken Gesetze der großen Architekturen der Vergangenheit, die für immer jene chaotische Architektur verurteilen, angehäuft, plebejisch, von tausend Reminiszenzen jedes Landes und jeder Epoche und von tausend abgeschmackten Erfindungen von Eintagsstilen, wie der Jugendstil“⁵⁶. Den Kampf um eine Erneuerung der Architektur führte Piacentini auf zwei Fronten: einerseits gegen eben jene, die die eklektische Tradition vertraten wie Bazzani und Brasini, andererseits gegen die jungen Rationalisten, die ab Ende der 20er Jahre in Turin und Mailand für eine moderne rationalistische Architektur eintraten.

Der italienische Rationalismus

1926 bildeten diese jungen Architekten in Mailand eine Gruppe, den „Gruppo 7“, der sich aus Luigi Figini, Guido Frette, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Giuseppe Terragni und Ugo Castagnoli (der im Sommer 1927 ausschied und von Adalberto Libera ersetzt wurde) zusammensetzte. In vier Schriften propagierten sie die neue rationalistische Architektur, deren neue Formen (unter anderem) „ihren ästhetischen Wert nur aus der Funktion beziehen dürfen“ und die „nur infolge einer Selektion entstehen wird“⁵⁷. Diese Schriften wurden als ein vorsichtiger und kritischer

⁵⁵ Unter anderem Vittorio Ballio-Morpurgo, Enrico del Debbio, Vincenzo Fasolo, Alessandro Limongelli, Giuseppe Vaccaro.

⁵⁶ M. Piacentini, Il momento architettonico all'estero, in: *Architettura e Arti decorative*, Mai-Juni 1921, S. 38.

⁵⁷ Zwischen Dez.1926 und Mai1927 wurde in der Zeitschrift "La Rassegna Italiana" eine Reihe von Schriften veröffentlicht, die nicht als Manifesto, sondern als Analyse einer schon im Norden verbreiteten

Ansatz bei der Beurteilung einiger Themen verstanden oder vielmehr als eine Bilanz einer Architektur, die im restlichen Europa längst verbreitet war⁵⁸.

Bei der 3. Biennale in Monza 1927 stellte die junge Gruppe zum ersten Mal ihre Entwürfe vor. Es folgten weitere Ausstellungen in Stuttgart, Essen und Breslau, auf denen die Gruppe geschlossen oder durch Einzelteilnehmer vertreten war. Ein Jahr später, im März 1928, veranstaltete der Gruppo7 zusammen mit den wichtigsten Gruppierungen der rationalistischen Bewegung aus anderen italienischen Städten in Rom die "Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale". An der Ausstellung nahmen Sartoris, Terragni, Bottoni und Baldessari aus Norditalien teil, aus Rom kamen 18 Teilnehmer (u.a. Ridolfi, Faludi, Capponi, Piccinato). Neben diesen Vertretern der jungen Generation waren einige „Alte“ anwesend, unter ihnen Alberto Calza Bini, Präsident der nationalen faschistischen Architektengewerkschaft, Innocenzo Sabbatini und Matte Trucco aus Turin, der seine Autofabrik von Fiat Lingotto ausstellte. Insgesamt zeigten die ausgestellten Werke deutlich, auf welchem Sektor die jungen Rationalisten glaubten, arbeiten zu können: Bei den meisten Entwürfen handelte es sich um Ausstellungspavillons, Werbeinstallationen, Zeitungskioske, Tankstellen, Industriebauten, Flughäfen, Bahnhöfe, Bürogebäude, Garagen und ein Gaswerk von G. Terragni⁵⁹.

Adalberto Libera (1905-1963) und Gaetano Minnucci (1896-1987), Wortführer der römischen Rationalistengruppe, waren die Organisatoren der Ausstellung. Im Vorwort zum Ausstellungskatalog heißt es: "Wir Italiener widmen dieser Bewegung unsere lebendigsten Energien und fühlen, dass diese Architektur "unsere" ist, weil unser das Erbe der römischen Baukraft ist. Sie ist rational, nützlich, industriell und das sind die bekanntesten Merkmale der römischen Architektur gewesen"⁶⁰.

Libera war wie kein anderer sowohl mit dem römischen als auch dem Mailänder und Turiner Ambiente vertraut und fungierte schon vorher als wichtiger Kontaktmann zwischen Nord und Süd. Im Trentiner aufgewachsen, war er 1925 nach Rom gegangen, um dort sein in Parma begonnenes Architekturstudium fortzusetzen. In den wenigen Jahren bis zu seinem Diplom 1928 war es dem ehrgeizigen Studenten gelungen, wichtige Kontakte zu knüpfen. So stand er ebenso wie sein späterer Partner

Architektur (Teil 2), zum Teil als Kritik an der vorangegangenen Architektur und Ausbildung (Teil 3) verstanden wurde, wo die Rationalisten ihre Vorstellungen über die neue Architektur zusammenfassten (Teil 1 u.4); Zitat aus Teil I.

⁵⁸ Vgl. Patetta, *Le Polemiche*, S.27.

⁵⁹ Vgl. Ciucci 1989, S. 95.

⁶⁰ *Prima esposizione italiana di architettura razionale*, Roma, 1928.

Mario de Renzi in guter Beziehung zum Vorsitzenden der faschistischen Architektengewerkschaft Alberto Cava Bini (1881-1957), unter dessen Patronat die Ausstellung eröffnet wurde⁶¹. Mit der Ausstellung, die ein Erfolg für die Rationalisten war, hatte Libera rasch an Ansehen gewonnen. Trotz jugendlichen Alters (25jährig) war er Mittelpunkt der Ausstellung und verstand es mit diplomatischem Geschick und großem Organisationstalent, der "Idee" der rationalistischen Architektur einen nationalen Anstrich zu verleihen. Seine Entwürfe, sei es der Pavillon für die "acque minerale" oder die Rampe für ein Kino, unterschieden sich von den anderen Entwürfen durch ihre geometrischen Formen und einer gewissen Abstraktheit⁶².

Der Zweite Futurismus

Eine weitere Gruppe, die um die Gunst der neuen Machthaber strebte, waren die sogenannten Zweiten Futuristen. Der Zweite Futurismus war nicht ein „revival“ des Ersten, sondern definierte eine eigene, neue und deutlich artikulierte Position, die sich historisch anders einordnen lässt⁶³. So schrieb etwa Fillia: „Natürlich ist zwischen den ersten Futuristen und uns ein enormer Unterschied: während jene die Primitiven einer neuen Sensibilität waren, sind wir die Verwirklichung einer erneuerten Sensibilität mit Ordnungsgesetzen und definiertem Gleichgewicht⁶⁴“. Die zahlenmäßig relativ kleine Gruppe um F.T. Marinetti setzte sich anfangs aus Malern – Depero, Prampolini, Fillia, Crali, Andreoni, Dottori, Mino Rossi - zusammen, später kamen einige Architekten - Marchi, Prampolini, Pannagi, Paladini, Mazzoni, Diulgheroff, Aloisio - dazu. Von

⁶¹Libera arbeitete kurze Zeit im Büro von Adalberto Calza Bini, mit dem er auch zusammen mit Aschieri 1926 den "Gruppo Aschieri" gründete. Calza Bini (1881-1957) spielte eine wichtige Rolle in der römischen Urbanistik während des Faschismus. Er war Präsident des "Icp" und des "Istituto nazionale di Urbanistica", Professor an der Architekturfakultät und Sekretär der faschistischen Architektengewerkschaft. Als sein größtes Werk in der Architektur gilt die Restaurierung des Teatro Marcello in Rom.

⁶²M.I.Zacheo, Dal carteggio di un architetto romano: Gaetano Minnucci e la polemica sull'Architettura Razionale, Parametro, Nr. 113, 1983, S.30ff.

⁶³ Der durch den Krieg und durch Gesinnungswandel bedingte Verlust an Mitgliedern (Tod von Sant' Elia und Boccioni, Austritt von Carra und Severini) hatte zu einem Bedeutungsverlust des Futurismus geführt. Es war nicht nur politische Animosität gegen die Ziele der Futuristen, die das abschätzige Urteil vieler Zeitgenossen nach dem ersten Weltkrieg prägte, sondern die Erkenntnis eines inhaltlichen Wandels. So schrieb Curzio Malaparte, es könne nicht geleugnet werden, dass der Futurismus dem neuen Bewusstsein und der Sensibilität der Jugend nicht mehr als Revolution erscheint, wie es vor etwa 15 Jahren der Fall war, sondern als eine notwendige und treffliche Reaktion, die sich selbst überlebt hat und folglich zu einer Akademie absinken muß. Der Augenblick ist auch für den Futurismus gekommen, von den neuen Generationen als eine Art Risorgimento betrachtet zu werden, dessen Heldentaten und Opfer man bewundert, die aber keiner von uns selbst je wiederholen kann oder will. Curzio Malaparte, in: La Fiera Letteraria II, Nr.46,14.11.1926; Vgl. dazu Eltz, Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922, Bamberg 1986, S. 37,38.

⁶⁴ Fillia, zitiert aus: Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo, Mailand 1986, S. 39.

Anfang an deklarierten sie ihre Kunst als „die Staatskunst“ des neuen Italien und wurden nicht müde, die Wegbereiterrolle des Futurismus für Mussolini und den faschistischen Staat ins Gedächtnis zu rufen⁶⁵. Von den Rationalisten unterschieden sie sich durch ihren Hang zur "Ultrasachlichkeit" und zur "Lyrik" sowie durch eine bewusste Pflege des „Individualismus" und der "Genialität"⁶⁶. Das Streben nach Geistigkeit war ihnen ebenso wesensfremd wie soziales und humanitäres Engagement oder die Vision einer besseren Welt⁶⁷. Vom Faschismus als Außenseiter geduldet, waren sie bemüht, sich ein extravagantes und internationales Image zu geben. Während die Turiner Gruppe um Fillia versuchte, sich mit den Rationalisten zu arrangieren, schlugen Mazzoni und Somenzi aus der römischen Gruppe provozierende Töne an: "Wir betrachten die sogenannten italienischen Rationalisten und die einstigen Professoren mit gleicher Verachtung: die einen kopieren die Antike, die anderen die Moderne"⁶⁸.

Trotz bewusster Differenzierungsversuche gelang es dem Neofuturismus in der Architektur weder aus dem Schatten des Rationalismus zu treten, noch sich unmittelbar auf die Fortentwicklung der italienischen Baukunst auszuwirken.

Den nachhaltigsten Einfluss auf die italienische Baukunst übten die Novecentisten um Piacentini aus, die sich zwar nie als solche bekannten, aber deren neue Architektur der des Novecento noch am ähnlichsten kam. Da die Scuola Romana um Piacentini nicht nur das Monopol über die römischen Staatsaufträge besaß, sondern sich auch die Prädominanz der Aufträge in den Provinzen zu sichern verstand⁶⁹, „wurde der Novecento schließlich bestimmend für die Weiterentwicklung der italienischen Architektur überhaupt“⁷⁰.

Das Regime betrieb eine Kultur- und Baupolitik, die moderne Architektur nicht unterdrückte. So wurde keine Stilrichtung verboten, sondern innerhalb eines breiten Spektrums entgegengesetzte Stilrichtungen wie der Rationalismus und der Neoklassizismus der Novecentisten über einen langen Zeitraum (bis ca. 1936) gleichermaßen unterstützt.

⁶⁵ Enrico Crispolti, Der Futurismus und die bildenden Künste, in: Futurismo, Ausst. Katalog, Accademia Nazionale di San Luca, Rom 199?, S. 98.

⁶⁶ L. Patetta, Le Polemiche, S. 33.

⁶⁷ Johanna Eltz, Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922, Bamberg 1986, S. 133.

⁶⁸ Zitiert aus Patetta, Le polemiche, S. 33.

⁶⁹ Man denke nur an Piacentini, der sich auch die größten Aufträge in Bergamo oder Brescia zu sichern verstand, oder Bazzani, der in 18 verschiedenen Städten gleichzeitig Auftragsarbeiten erledigte. Vgl. dazu auch den Artikel von Giuseppe Pensabene, L'archivio dei professori, in: Il Tevere, 29. Dez. 1932, jetzt in Patetta, Le Polemiche, S. 222-225.

Stabilisierung des Regimes

Auch in anderen Bereichen war Mussolini gezwungen, Konzessionen zu machen und neue Allianzen zu schließen. Nach der dringend notwendigen Stabilisierung der Wirtschaft und der Finanzen, die nur mit Hilfe von Anleihen ausländischen Kapitals möglich war ⁷¹, wurden die Industrie, die "nationale Erziehung" und die Wissenschaft neu organisiert. Es entstanden unter anderem die großen staatlichen Institute wie das Institut für den Wiederaufbau der Industrie (IRI), das nationalfaschistische Kulturinstitut (Istituto nazionale fascista di cultura), die Akademie (Istituto dell'Accademia d'Italia), die "Banca di Lavoro", die OND (opera nazionale dopolavoro)⁷², die ONB (opera nazionale balilla)⁷³, die faschistischen Gewerkschaften (Syndikate)⁷⁴. So wurde im April 1926 (Legge Rocco) die Gewerkschaftsbewegung von einer klassenmäßig strukturierten Organisation in ein standesmäßig und nach Berufen eingeteiltes Korporationssystem umgewandelt. Die Korporationen befanden sich praktisch in Händen der Unternehmerschaft und waren in erster Linie als Element der Ordnung und der Kontrolle konzipiert. In einem der 13 neuen Dachverbände waren auch die Architekten organisiert. „Oberster Herr“ des Ministero delle Corporazioni war Giuseppe Bottai (1929-1932), Intellektueller und als „fascista di fronda“ dem gemäßigeren Parteiflügel angehörend, der während des ganzen Ventennio Fascista - vom Gouverneur von Abessinien und später von Rom bis zu seiner Entlassung als nationaler Bildungsminister im Februar 1943 - eine entscheidende Rolle in der Kultur- und Kunstpolitik des Faschismus spielen sollte⁷⁵.

⁷⁰ Estermann-Juchler, S.76.

⁷¹Von den Anleihen bei der amerikanischen Morgan Bank profitierten nicht nur die wichtigsten Industriegesellschaften wie Fiat, Pirelli, Edison und Montecatini, sondern damit wurden auch die großen Schauprojekte der "Capitale" finanziert. Vgl. Castronuovo, S.73 und Valter Vanelli, *Economia dell'Architettura in Roma fascista*, Roma 1981, S.31.

⁷² Unter den neuen faschistischen Masseneinrichtungen war die politisch wichtigste und charakteristischste die OND (opera nazionale dopolavoro), die hauptsächlich sportliche und kulturelle Aktivitäten anbot (Sportklubs, Theater, Kino, Bibliotheken), und besonders bei Jugendlichen und Arbeitern sehr beliebt war.

⁷³ Zweck der ONB war die Betreuung und physische und moralische Erziehung von Jugendlichen zwischen 8 und 18 Jahren nach faschistischen Prinzipien, die hauptsächlich in den sogenannten *colonie festive* stattfand, wo die Jugendlichen ihre Ferien verbrachten: 1934 zum Beispiel 475000.

⁷⁴G.Ciucci, *Gli Architetti e il Fascismo*, *Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989, S.109, und Mariani, 1976, S.159.

⁷⁵ Für eine weitergehende Analyse siehe Ester Coen, *Wider dem platten Konformismus*, Giuseppe Bottai und die Kultur während des Faschismus, in: *Kunst und Macht im Europa der Diktaturen, 1930 bis 1945*, Ausst. Katalog 1996, S. 178,179; G.G. Guerri, *Giuseppe Bottai, un fascista critico*, Mailand 1976; Giuseppe Bottai, *La politica delle arti- scritti 1918-1943*, Herausgeber A. Masi, Rom 1992, G. Bottai, *Diario 1944-48*, herausgeg. von G.B.Guerri, Mailand 1982.

Hinsichtlich der Umstrukturierung des Landes verfolgte Mussolini insbesondere drei Programme: Die Intensivierung des Baus öffentlicher Werke, die Urbarmachung und Verländlichung sowie die Faschisierung der italienischen Gesellschaft. Mussolinis Lieblingsprojekt war die „bonifica integrale“, obwohl diese wie auch die Realisierung der Bauvorhaben wegen der finanziellen Schwierigkeiten der „grande crisi“ (Weltwirtschaftskrise) nur schwer zu verwirklichen war⁷⁶. Sie entsprachen jedoch Mussolinis „aktivistisch-populistischer Psychologie“ und stellten mindestens zwei positive Aspekte dar: Sie hielten die Arbeitslosigkeit in Grenzen, die sich im italienischen Bauwesen durch eine zunehmende Stagnation der Aufträge spürbar machte, und waren ein sichtbarer Beweis für die Aktivitäten des Regimes⁷⁷. Ein weiterer, für das Regime erfolgreicher Akt war die Unterzeichnung der Lateranverträge im Jahre 1929, mit dem ein seit 1870 bestehendes Problem zwischen Kirche und Staat gelöst wurde, aus dem der Faschismus auf nationaler und internationaler Ebene gestärkt hervorging.

1.2 Die Jahre der Konsolidierung (1929-1936)

Mit der Stabilisierung der politischen Macht begann eine neue Phase, die sogenannten „anni del consenso“, in denen Mussolini die größte Solidarität beim italienischen Volk und im Ausland genoss. In den ersten Jahren hatte das Regime die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise zu überwinden, was Mussolini die Gelegenheit bot, mit staatlichen Aufträgen die Lage im Bausektor zu verbessern.

An den neuen Bauprogrammen teilzuhaben, war das erklärte Ziel der jungen Rationalisten. Um Mussolini von ihrer Architektur zu überzeugen, unterbreiteten die jungen Architekten, die seit 1930 als neue Bewegung auf nationaler Ebene unter dem Namen "MIAR" (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) in regionalen Gruppierungen zusammengefasst waren, den Vorschlag für eine zweite Ausstellung. Die zweite "Mostra d'Architettura razionale italiana" fand ab dem 30. März 1931 in Rom in der Via Vittorio Veneto in der Galerie des Kunst- und Architekturkritikers Bardi statt, die dieser mit finanzieller Hilfe Mussolinis betrieb⁷⁸. Libera, "deus ex machina"(Bardi) und Minnucci hatten als bewährtes Paar wieder die Leitung inne. Es waren fast alle

⁷⁶ La legge Mussolini per la bonifica integrale (Nr.3134) wurde am 24. Dez. 1928 verabschiedet, am 1. Juli 1929 rechtskräftig und am 13. Febr. 1933 erneuert, siehe De Felice, S.138.

⁷⁷ Mehr zur Urbarmachung und zur Verländlichung, siehe De Felice, S.142-152.

⁷⁸Bardi, geboren 1900 in La Spezia, Galleriebesitzer in Mailand und später in Rom, war eine der schillerndsten Figuren der frühen dreißiger Jahre. Als exzellenter Journalist und Kenner der italienischen

Teilnehmer der ersten Ausstellung von 1928 anwesend mit Ausnahme von Calza Bini, Sabbatini und Matte Trucco und einigen jungen Rationalisten, dafür erschienen Pagano⁷⁹ und Aschieri vom Gruppo La Burbera. Wegen der Aufstellung einer spöttischen Fotomontage über die schlechte Architektur der Akademiker, die von Bardi zusammengestellt wurde, kam es zu einem Skandal⁸⁰. Sie löste nicht nur längst schwelende Auseinandersetzungen mit der gegnerischen Seite aus, die sich aus den Traditionalisten und den Novecentisten um Piacentini zusammensetzte, sondern war auch der Beginn von Streitigkeiten zwischen den verschiedenen Sektionen der MIAR, die sich bis in die Kriegsjahre hinzogen. Inhalt dieser leidenschaftlich geführten Polemik war anfangs nur "der Konflikt zweier gegensätzlicher Welten, zwischen Jung und Alt", sie nahm jedoch bald politische Züge und "die Intention einer wahrer Eroberung des Staates" an⁸¹.

Unter Bardis Regie hatte schon vor der Ausstellung eine Offensive der Rationalisten mit dem Ziel der Anerkennung der neuen Architektur als "Staatskunst" (*arte di stato*) eingesetzt. Sie fand mit der Ausstellung ihren Höhepunkt. In einem langen Artikel mit dem Titel "Architettura, arte di Stato" hatte Bardi die Frage nach der Aufgabe der Architektur im faschistischen Staat aufgegriffen, die ein zentrales Thema wurde⁸². Bardi beschrieb die miserable Lage des Bauwesens in Italien, wies auf das Monopol einiger Vertreter der alten Architektengeneration hin, die durch ihre Stellung die Gewerkschaften, die Kommissionen der Schönen Künste und des Ausbildungswesens, den Obersten Rat der Öffentlichen Arbeiten, die Baukommissionen und die Fakultäten der Universitäten kontrollierten, und forderte "die Beendigung des neutralen und demokratischen Verhaltens des faschistischen Staates gegenüber der architektonischen Kultur"⁸³. Zur Bekräftigung dieser Forderungen überreichte Bardi in

Architekturszene unterließ er keine Gelegenheit, auf den Seiten von "L' Ambrosiano" täglich die moderne italienische Architektur zu verteidigen.

⁷⁹ Giuseppe Pagano war ab 1930 Redaktor und späterer Direktor der Zeitschrift "La Casa bella", die ab 1933 in „Casabella“ umbenannt wurde, zweiter Direktor war der Neapolitaner Eduardo Persico.

⁸⁰Grund des Skandals war die "tavola degli orrori", eine spöttische Fotomontage schlechter Architektur der "Accademici", die ohne deren Wissen auf der Ausstellung gezeigt wurde. Vgl. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Turin 1950, S.235.

⁸¹Eduardo Persico, *Punto e da capo per l'architettura*, in: *Domus*, Nov.1934, S.1-9.

⁸²P.M.Bardi, *Architettura, Arte di Stato*, in: *L'Ambrosiano*, 31.1.1931.

⁸³Bardis Programm konzentrierte sich auf drei Forderungen: 1.dass die Architektur Staatskunst werde, 2.dass die Gesetze geändert werden, die das Architektengewerbe gegenüber den Baukommissionen betrifft, 3.dass der Architektur die Aufgabe der Transkribierung des faschistischen Triumphes in der Welt anvertraut werde, vgl. M.Capobianco, *Einführung zu Cennamo, Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il Miar*, S.380.

seiner Galerie Mussolini noch das "Manifesto per l'Architettura Razionale" und den "Rapporto sull'Architettura per Mussolini"⁸⁴.

Ähnliche Vorschläge und Forderungen waren Mussolini bereits 1928⁸⁵ von den Futuristen unterbreitet worden, die Mussolini "auf die Notwendigkeit eines Eingriffs des Staates" aufmerksam gemacht hatten und deshalb den Rationalisten den Anspruch auf dieses Thema streitig machen wollten⁸⁶.

Die Offensiven der Rationalisten und Futuristen kamen nicht von ungefähr, sie waren Bestandteil des Umwandlungsprozesses, in dem der Faschismus auf der Suche auch nach einer "kulturellen Identität" begriffen war⁸⁷. Das Regime wollte und konnte keine verbindlichen Richtlinien zur Schaffung einer faschistischen Kunst abgeben und hütete sich, moderne Tendenzen zu liquidieren. Bezüglich der Architektur mangelte es dem Faschismus noch immer an präzisen Vorstellungen: Klar war nur, dass sie sich vom präfaschistischen Eklektizismus deutlich abheben müsste, um Neues und Revolutionäres zu schaffen⁸⁸. Deshalb wurde ein Gebäude mehr oder weniger danach beurteilt, wie es die "faschistische Idee" zu repräsentieren vermochte. Das konnte ein traditioneller Monumentalbau, aber ebenso gut ein Betonskelettbau mit Glasfassaden sein, der sowohl "das Bild der Modernität", als auch "die Transparenz der faschistischen Idee" darstellte⁸⁹.

Als Reaktion auf die Bloßstellung der Akademiker durch die "saletta scandalistica" gründete der Sekretär der faschistischen Architektengewerkschaft eine eigene Organisation mit anti-MIAR Funktion, die sich "RAMI" (Raggruppamento Architetti moderni Italiani) nannte. Zu den ersten Mitgliedern und Unterzeichnern eines am 21.Mai 1931 in "Il Lavoro Fascista" veröffentlichten Manifestes gehörten die Römer L.Moretti, G.Nicolosi, M.Paniconi und G.Pediconi, L.Ciarrocchi, M.Marchi, C.Petrucci, M.Tufarol-Luciano, die "Verräter" S.Larco und C.E.Rava, ehemalige Mitglieder des

⁸⁴Gleichzeitig mit der Ausstellung erschien das nicht weniger aufsehenerregende "libretto" Bardi mit dem Titel "Rapporto sull'Architettura per Mussolini". Bardi pries darin den Rationalismus als dem Faschismus einzig würdige und wahre, weil zeitgenössische Architektur an. Schließlich wurde Mussolini noch ein "Manifesto per l'Architettura Razionale" überreicht, in dem fünfzig junge Architekten auf den schlechten Arbeitsmarkt aufmerksam machen (in vier Jahren nur 6 Häuser realisiert). Die Schuld an der Misere gaben sie der alten Architektengeneration, die "nur noch Emblem der Impotenz ist und Italien und sich selber in ein Museum verwandeln will".

⁸⁵Anlässlich der futuristischen Ausstellung in Turin 1928.

⁸⁶Aus diesem Streit entwickelte sich ein reger Briefverkehr zwischen Fillia und Bardi, an dem sich auch Terragni beteiligte. Siehe Silvia Evangelisti, *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Milano 1986, S.140.

⁸⁷Ciucci 1989, S.109.

⁸⁸Bereits 1926 wurden zwei Ideenwettbewerbe durchgeführt, die Aufschluss über neue Formen bringen sollten, vgl. *Architettura e arte decorative*, 5.Jg. Febr. 1926, Anhang S. 1-5.

"Gruppo7" und einzigen Rationalisten des MIAR, die zu RAMI überwechselten, und Liberas zukünftiger Partner M. De Renzi. Sie alle standen mehr oder weniger in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Führern des römischen Architektenestablishments wie Piacentini (1881-1960), Giovannoni, Calza Bini und Foschini. In dem Manifest, das kein Programm ist, sondern nur die Phrasen Piacentinis und des Gruppo7 wiederholt, ist die Rede von drei verschiedenen Architekturtendenzen im gegenwärtigen Italien, von denen die beiden ersten, der historische Eklektizismus und der Rationalismus, abzulehnen seien, weil die erste "in absolutem Kontrast zur kreativen Art des Faschismus steht" und die zweite "von internationalen Formen und Konzepten stammt, (die) unserer Tradition, unserem Geist, unseren Bedürfnissen, unserem politischem Klima zuwider sind (..) und nur noch in Russland und in ökonomisch und geistig armen Ländern lebendig sind", während es noch "Architekten gibt, die im Stillen Werke konstruieren, die des neuen Italien würdig sind und den neuen geistigen Ansprüchen entsprechen, die der Faschismus in die moralischen Werte, die Autorität, die Hierarchie, die Größe, die immer größere Notwendigkeit eines gesunden und aktiven Lebens setzt." Das Manifest richtet sich besonders an die jungen Architekten, die all ihre Energie aufbieten sollten, damit die italienische Architektur wieder "Weltmeister" werde⁹⁰. Im Juni 1932 fand zur Bekräftigung des Manifestes noch eine Werkausstellung der "im Stillen" arbeitenden Meister des RAMI in Rom statt.

In der Aprilnummer der regimefreundlichen Zeitschrift "Architettura e Arti decorative", die von Piacentini und der Gewerkschaft herausgegeben wurde, ließ Calza Bini den offiziellen Text der Verurteilung der Aktion des MIAR veröffentlichen. Calza Bini, den jungen Architekten bis dahin "väterlich" wohlgesonnen, drückte darin sein Bedauern aus, dass sich die Ausstellung in "eine geschmacklose Manifestation" aufgelöst habe, die die Organisatoren zum Vergessen des hierarchischen Respekts und der gewerkschaftlichen Disziplin hingerissen habe⁹¹.

Piacentini dagegen drohte die Entfernung aller Rationalisten aus dem Lehrkörper sowie den Boykott ihrer Entwürfe bei zukünftigen Wettbewerben an⁹². Am 2.Mai 1931 veröffentlichte Piacentini in "Il Giornale d'Italia" seinen Artikel "Difesa dell'architettura italiana", in dem er die Rationalisten der "Freimaurerei", des "Bolschewismus" und des "Plagiats" bezichtigte.

⁸⁹Ciucci 1989, S.110.

⁹⁰Manifesto di RAMI, in: Neri, S.36,37.

⁹¹A.Calza Bini, A proposito della Mostra di Architettura razionalista, in: Cenamo, Il Miar, 1976, S.425.

⁹²Ebd., S. 424.

Nachhaltiger als die Beschimpfungen und Bedrohungen der Gegner wirkten sich die Zerwürfnisse innerhalb des MIAR aus⁹³. Die norditalienischen Sektionen in Mailand und Turin und die römische Sektion, die von den ersteren nie als gleichberechtigt betrachtet wurde, warfen sich nun gegenseitig die Schuld am Desaster vor. Wie den Briefen Minnucci⁹⁴ zu entnehmen ist, sah dieser den Hauptverantwortlichen in Bardi, den er beschuldigte, alle in "eine unangenehme und aggressive Personalpolitik" verwickelt zu haben. Libera dagegen warf er vor, "nur ein großer Desorganisator zu sein, der sich absolut nicht ernsthaft und loyal verhalten habe"⁹⁵.

Als auf einer Sitzung in Mailand alle Schlichtungsversuche zwischen den Sektionen gescheitert waren und Libera die Streichung aus der Architektenliste angedroht wurde, löste er den MIAR schließlich offiziell auf⁹⁶. Rückblickend verteidigte sich Libera für diese "diplomatische Entscheidung" so: "Wenn ich mich versteift und die Schlacht auf diesem Felde angenommen hätte, hätten wir wegen eines sterilen, sogar unmoralischen Kampfes fünfzehn bis zwanzig Jahre Verspätung hinnehmen müssen".⁹⁷ Libera war sich im klaren, dass der Bruch mit Piacentini „zum Verlust von bereits errungenen Machtpositionen“ (Ciucci) geführt hätte.

Wie Libera dachten auch andere Teilnehmer der Ausstellung und brachen nicht mit Piacentini, und nicht nur weil er Wettbewerbsschiedsrichter war und „Verteiler“ (dispensatore) von Aufträgen. Die Leute um Pagano wählten den Weg einer „opposizione concordata“⁹⁸, die um Bardi glaubten sich stark genug, ihre Unabhängigkeit bewahren zu können. Beide Tendenzen schlugen den Weg des Nationalismus ein, der ein wesentliches Element in der faschistischen Ideologie bildete. Sie besannen sich wieder auf die eigenen geschichtlichen Werte und hofften damit, die Moderne auf historischen Grund stellen zu können. Die fehlenden Kennzeichen der "Italianità" wurden im "nationalen Geist" (spirito nazionale) gesucht, in der Hoffnung, eine mögliche Vorrangstellung Italiens auch in der modernen

⁹³Minnucci und Piccinati wurden ihrer Assistentenposten an der Uni Rom enthoben.

⁹⁴Brief von Minnucci an den "Gruppo Milanese", Mai 1931, in: Cenamo, S.442.

⁹⁵Tatsächlich hatte sich Libera den Scherz erlaubt, Piacentini mit seinem Cinema Barberini einzuladen, an der Ausstellung teilzunehmen, ohne jemanden zu informieren, hatte dann aber das Angebot wieder zurückgezogen. Als Piacentini erfuhr, dass auch von ihm gewisse Glanzstücke gezeigt werden sollen, bot er Libera für die Rücknahme eine positive Rezension der Ausstellung an, die jedoch von Bardi und Bottoni abgelehnt wurden.

⁹⁶Als Datum für die Auflösung des Miar wird von der Geschichtsschreibung der 27. Juli 1931 angegeben. An diesem Tag wurde Aschieri (Mitglied der römischen Miar-Sektion) in die Direktion der Gewerkschaft gewählt. Der Miar hatte von jetzt an keine Existenzberechtigung mehr, siehe Cenamo 1976, S.443.

⁹⁷A.Libera, La mia esperienza di architetto, in: La Casa, Nr.6,1960, S.172.

⁹⁸Vgl. Ciucci 1989, S. 105.

Architektur zu erlangen⁹⁹. Anstelle der experimentellen Studien über Fabriken, Garagen, Theater usw. bevorzugte man jetzt als Thema die "Villa latina" mit "patio" und "impluvium", weil man glaubte, so deutlicher das typisch Italienische, mittelmeeerische der rationalistischen Formensprache zum Ausdruck zu bringen¹⁰⁰. Um Ausdrücke wie "Mediterraneità", "Latinità", "Romanità" aber auch „Revolution“ entwickelte sich eine Debatte, die 1933 mit der Gründung der Zeitschrift "Quadrante" ihren Höhepunkt erreichte¹⁰¹.

Gleich in der ersten Nummer von Quadrante erschien ein von elf Architekten unterschriebenes Architekturprogramm, in dem in neun Paragraphen ihre Vorstellungen und Absichten definiert waren¹⁰². Am bezeichnendsten sind vielleicht der Paragraph 6, der eine Präzisierung der typisch italienischen Merkmale des Rationalismus und den Anspruch auf "classicismo" und "mediterraneità" fordert, und Paragraph 7, der etwa so lautet: Befürwortung der rein rationalistischen Tendenzen von Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, aber gleichzeitig Opposition gegen fremde Tendenzen des Kompromisses. Die Mediterraneità war "genügend mit den offiziellen Mythen verbunden, um einen sicheren Hafen darzustellen (...) und vor allem ein Niemandsland, zwischen Tradition und Moderne gelegen, in dem man arbeiten konnte"¹⁰³. Weitere Schriften und programmatische Erklärungen waren eng verknüpft mit Themen wie Purismus, Moralität, Hygiene, Gesundheit und Neuinterpretationen von Begriffen wie "Rationalismus" und "Staatsarchitektur"¹⁰⁴.

Die Mostra della Rivoluzione Fascista

⁹⁹E.Rava, *Svolta pericolosa, situazione dell'Italia di fronte al Razionalismo europeo*, in: *Domus*, Jan.1931, S.39ff.

¹⁰⁰ Auf der Triennale von 1930 wurden 36! Entwürfe ital. Villen gezeigt. Vgl. S.Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista-Mediterraneità e Purismo*, in: *Il Razionalismo e l'Architettura in Italia durante il Fascismo*, Venezia 1976, S.20ff.

¹⁰¹ Quadrante, gegründet 1933 von Bardi und gedacht als Fortsetzung der Polemik von Bontempellis "900" und Bardis "Il Belvedere", sollte ein Bezugspunkt für die Comasker Gruppe um Terragni und einige Mailänder sein. In der Redaktion vertreten waren außer Bardi Bontempelli, Terragni, Radice und Nizzoli. 1932 wurde Eduardo Persico die Redaktion angeboten, der aber ablehnte. Nach knapp drei Jahren stellte die Zeitschrift mit der Oktober Nummer von 1936 ihr Erscheinen ein. Vgl. Ciucci, 1989, S.123, Anm.2

¹⁰² Architekten P.Bottoni, M.Cereghini, L.Figini, G.Frette, E.Griffini, P.Lingeri, G.Pollini, G.L.Banfi, L.B.Belgioioso, E.Peressutti, E.Rogers: *Un programma d'architettura*, in: *Quadrante*, Mai 1933; Vgl.Patetta, S.227.

¹⁰³ Silvia Danesi, *Aporie dell'Architettura italiana in Periodo fascista-Mediterraneità e Purismo*, in: Danesi e Patetta, *Il Razionalismo e l'Architettura in Italia durante il Fascismo*, Venezia 1976, S. 23

¹⁰⁴ ebd., S. 21.

Wie sehr sich das faschistische Regime in revolutionärem Gestus gefiel und „welch höchst wirksamen öffentlichen Gebrauch es von der Moderne machte“¹⁰⁵, zeigten die Ereignisse um die Mostra della Rivoluzione Fascista, die im Oktober 1932 anlässlich des 10.Jahrestages des Marsches auf Rom und der Machtergreifung im "Palazzo delle Esposizione" in Rom stattfand. Diese Zelebrierung der „Decennale“ bot die erste große Gelegenheit, moderne Architektur als "Staatsarchitektur" zu präsentieren und war der Anfang der mit allen modernen Mitteln der Massenpropaganda geführten Wahlkampagne für die Wahlen, die am 25. März 1933 stattfanden. Die Aufträge zur Ausrichtung der Ausstellung wurden von der Parteispitze an Rationalisten, Novecentisten und Futuristen vergeben.

So bekam Libera zusammen mit Mario de Renzi den Auftrag für die Gestaltung der Eingangsfassade und einen weiteren mit Valente für das "Sacratio dei Martiri"¹⁰⁶, Terragni entwarf den Saal 0 (1922), der die Leistungen des Faschismus zelebrieren sollte. Hauptbeteiligte an der künstlerischen Ausstattung waren die Novecentisten Sironi und Funi, die Rationalisten Nizzoli und Paulucci und als einzige Futuristen Prampolini und Depero. Als Vorbild für die Ausstellung diente vermutlich die Internationale Presseausstellung in Köln (1928), ganz besonders aber der russische Pavillon von El Lissitzkys, die Mario Sironi besucht hatte¹⁰⁷.

Für Libera war es der erste offizielle Auftrag. Von Mussolini aufgefordert, "etwas von Heute, sehr Modernes und Gewagtes zu machen"¹⁰⁸, stellten Libera und De Renzi vor die Fassade des bestehenden Gebäudes einen 30m hohen, blutroten (Blut der Revolution!) Kubus, von dem sich vier 25m hohe, ovale Likatorenbündel aus poliertem Kupferblech abhoben. Die Verwendung des Faschistensymbols kann nur als Anbiederung an die faschistischen Machthaber verstanden werden und wurde sogar von dem Architekturkritiker Argan, der Libera sonst von aller Schuld reinwäscht, als "Freudscher Lapsus" bezeichnet¹⁰⁹.

Da die Ausstellung zur Verherrlichung der "heroischen, revolutionären und mythischen Periode der Machtergreifung" ein voller Erfolg und zur Zufriedenheit Mussolinis ausgefallen war, konnten die Rationalisten mit weiteren Aufträgen gerade in diesem Aufgabenfeld rechnen.

¹⁰⁵ Emily Braun, Die Gestaltung eines kollektiven Willens, in: Sironi, Köln 1988, S. 44.

¹⁰⁶ Valente war Spezialist für Bühnenbild.

¹⁰⁷ Vgl. Emily Braun, Sironi, Köln 1988, S.40.

¹⁰⁸ D.Alfieri e L.Freddi, in: Guida Storia della Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma 1932, S. 8.

¹⁰⁹ Argan, Adalberto Libera, Roma 1975, S.10.

Und in der Tat wurde der Stil der Rationalisten zunehmend zur Norm bei weiteren Propagandaausstellungen (Mostra dell'Aeronautica, Mostra Augustea della Romanità, Mostra delle colonie estive, Mostra dell'Autarchia), waren sie dort doch am dienlichsten. Auch die Architekturaufträge mehrten sich nun für Rationalisten.

Nach der Gründung (1931) der italienischen Mobilbewegung MMI (Movimento Mobiliare Italiano) und der IRI (Istituto per la Ricostruzione dell'Industria) konnte wieder ein Teil der großen öffentlichen Bauvorhaben und der „bonifica integrale“ in Angriff genommen werden. Ein Teil der Aufträge fiel unmittelbar in die Kompetenz des Staates, weitaus mehr Aufträge hatten die kommunalen Verwaltungen zu vergeben. Nur bei Projekten von kultur-politischer Bedeutung wurden entweder nationale Wettbewerbe ausgeschrieben oder der Staat oder die Partei traten selbst als Auftraggeber auf. Zuweilen intervenierte auch Mussolini persönlich¹¹⁰.

Stadtneugründungen und öffentliche Bauvorhaben in Rom und anderen Städten

Die erfolgreichsten Unternehmungen, wie etwa die Urbarmachung und die Stadtneugründungen im Agro Pontino, wurden vom Regime groß herausgestellt¹¹¹. Dort entstanden zwischen 1932 und 1938 "ex novo" fünf neue "Städte": 1932 Littoria (Latina), 1933-1934 Sabaudia, 1935 Pontinia, 1936 Aprilia, 1938 Pomezia. Sie wurden die klassischen Beispiele des "buon governo" und stellten den größten propagandistischen Erfolg des Faschismus dar.

Den Wettbewerb für den Bebauungsplan von Sabaudia gewannen L.Piccinato, A.Scalpelli, G.Cancellotti und E.Montuori, alle Mitglieder der "alten" römischen Urbanistengruppe GUR¹¹² und des ehemaligen MIAR. Ihr "rationalistischer" Entwurf, der als der beste und modernste der neuen Siedlungen gilt¹¹³, übernimmt im Lageplan nicht nur das antike System mit Decumanus und Cardo, sondern auch das faschistische Schema der überdimensionalen Piazza, wo sich die Türme der Kirche, des Rathauses und des Parteigebäudes gegenüberstehen¹¹⁴. Die Gewinner standen trotz Mitgliedschaft bei der ehemaligen MIAR Piacentini nahe, insbesondere Piccinati,

¹¹⁰ Vgl. Juchler, S. 44ff.

¹¹¹ Andere Stadtneugründungen sind: Mussolinia (1930), Fertilia (März 1936), Arsia (1936-37), Carbonia (Juni 1937) und Guidonia (1935-1938), im Tavoliere di Puglia und im Basso Volturno.

¹¹² Die Gruppe wurde 1926 von G.Minnucci und L.Piccinato gegründet; anfangs beteiligten sich Fuselli, E.Lavagnino, L.Lenzi, Cesare Valle an der Gruppe, später kamen Cancellotti, Montuori und Scalpelli hinzu.

¹¹³ Ciucci 1989, S.139.

Ex-Redaktor bei "Architettura e Arti Decorative" und Assistent Piacentinis an der Uni, und E.Montuori, der an Piacentinis Projekt für die „città universitaria“ in Rom beteiligt war.

Mussolini unterließ keine Gelegenheit, die "Verländlichung" des Landes und die damit verbundene Umwandlung der italienischen Gesellschaft voranzutreiben. Mit dieser Politik glaubte er, die Arbeitslosenzahl senken zu können und die Expansion des städtischen Proletariats zu bremsen, das dem Regime feindlich gesonnen war¹¹⁵. Die Verherrlichung eines bäuerlichen und proletarischen Italiens und das Versprechen Mussolinis, den Bauern Landbesitz zu geben, waren wichtige Faktoren, die dazu beitrugen, der Agrarpolitik des Faschismus ein Gesicht zu verleihen. Nach 1935 war diese Neigung für das Ländliche einerseits ein Grund für eine Rückkehr zu den „Ursprüngen“, andererseits eine eigennützige Antwort auf den „blocco agrario“. In den ersten drei Jahren wurde „la legge Mussolini per bonifica integrale“ einigermaßen systematisch angewendet, doch bereits 1932 traten erste Finanzierungsprobleme auf. Dennoch hielt Mussolini an seinem Konzept fest, obwohl seine Politik der Verländlichung allgemein als „absurd“, weil „anachronistisch“ betrachtet wurde¹¹⁶.

Ein anderer Bereich der intensiven öffentlichen Bauaktivität jener Jahre waren die verschiedenen Organisationen des Regimes: Über das ganze Land verteilt entstanden "Ferienheime" (Colonie estive) für die "Ertüchtigung" der faschistischen Jugend für den O.N.B.(opere nazionale Balilla), Freizeiteinrichtungen (Sportanlagen, Bäder, Ferienheime, Kinos, Theater usw.) für die O.N.D.(opera nazionale dopolavoro) und für den GIL (Giovento Italiano del Littorio)¹¹⁷. Ein weiterer Bereich waren Parteihäuser, Schulen, Postgebäude, Bahnhöfe usw. Der Großteil dieser Projekte wurde als sogenannte "Zweckarchitektur" betrachtet und entweder von Ingenieuren der staatlichen und kommunalen Bauabteilungen oder von Rationalisten und RAMI Architekten entworfen. Für einige wenige Fälle wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, so auch für den neuen Bahnhof Santa Maria Novella in Florenz (Febr.1933).

¹¹⁴Der Wettbewerb für den Bebauungsplan von Sabaudia wurde am 21.April 1933 ausgeschrieben, am 5. August 1933 fand bereits die Grundsteinlegung statt und ein Jahr darauf, am 15.April 1934, wurde Sabaudia von Mussolini eingeweiht.

¹¹⁵Valerio Castronovo, *Il potere economico e il fascismo*, in: *Fascismo e società italiana*, Turin 1973, S.75.

¹¹⁶De Felice, S.156, vgl. dazu auch Riccardo Mariani, der die Politik Mussolinis weder in sozialer und landwirtschaftlicher, noch in kultureller Hinsicht als erfolgreich ansieht, in: *Littoria, Sabaudia, Aprilia...Die Stadtgründungen im faschistischen Italien, Kunst und Diktatur*, Baden 1994, S.651 und *Fascismo e Città Nuove*, S.136ff.

Diesen viel diskutierten Wettbewerb, an dem auch Pagano teilnahm, gewann überraschender Weise die Gruppe um Giovanni Michelucci (Nello Baroni, Pier Niccolo Berardi, Italo Gamberini, Sarre Guarnieri und Leonardo Lusanna)¹¹⁸. Ihr Projekt war der erste rationalistische Entwurf von Rang, der von einer akademischen Jury, bestehend aus Cesare Oddone, Ex-Direktor der Eisenbahn, den Akademiker Brasini, Bazzani, Ojetti, Marinetti, dem Bildhauer Romanelli und als Präsident Marcello Piacentini, prämiert wurde. Piacentini, der sich für den rationalistischen Entwurf entschieden hatte, war es gelungen, Marinetti und Brasini von der besseren Qualität des Entwurfs von Michelucci zu überzeugen. Gegner und Verlierer war Angiolo Mazzoni, der als Staatsangestellter des „Ufficio V“ der „Ferrovie Statale“ am Wettbewerb auf Anraten Ojettis mit einem traditionellen Entwurf teilgenommen hatte, der einen Turm und Bogenreihen aufweist, und den zweiten Preis gewann. Als es zu einem Patt kam, weil die Jury nicht mehr zu ihrem Urteil stand, wurde Mazzoni von Pagano in der Presse dazu aufgefordert, auf den Auftrag zu verzichten. Für Pagano bot der Wettbewerb die Gelegenheit, sich einerseits über den „Futuristen“ Mazzoni und die staatlichen Büros auszulassen, und andererseits auf die Mängel des Wettbewerbsverfahrens hinzuweisen¹¹⁹. Nach diesen Ereignissen mussten sich die Rationalisten vom Futuristen und Kritiker Vinicio Paladini sagen lassen, dass jetzt schon „die Akademiker rationalistische Entwürfe auszeichnen“ und kündigte an, dass „sehr bald der Rationalismus in Italien Piacentini sein wird“¹²⁰.

Piacentini dagegen hielt sich im Hintergrund. Seit der Beteiligung Paganos am Projekt für die „Città Universitaria“ in Rom (1932-1935) hatte sich zwischen den beiden unterschiedlich veranlagten und bisher verfeindeten Männern eine Freundschaft entwickelt, die Ende der 30er Jahre tragisch enden sollte.

Der Entwurf des Gruppo Toscano zeigt eine moderne Lösung aus Beton und viel Glas mit „klassischen“ Elementen, die mit Hilfe der Materialien versucht (unter anderem derselbe Sandstein, der bei Santa Maria Novella verwendet wurde), ein „funktionales“

¹¹⁷Viele dieser Gebäude verloren mit dem Ende des Regimes Zweck und Funktion, wurden verlassen und stehen heute als Ruinen leer.

¹¹⁸Zu den Ereignissen um den Wettbewerb für den Bahnhof in Florenz vgl. Ciucci, 1989, S.134; G.König, Due note sul design di Angiolo Mazzoni, in: AA.VV., Angiolo Mazzoni, 1894-1979, Bologna 1984, S.15ff; De Luigi, Il concorso e la polemica per la stazione di Firenze, in: La Casa, S.230-245; C.Severati, cronache di Santa Maria Novella, in: L'Architettura. Cronache e storia, XIX, Mai 1973, Nr.204, S. 54-64.

¹¹⁹G. Pagano, La nuova Stazione di Firenze, in: Casabella, März 1933. So schreibt Pagano: „Auch dieser Wettbewerb hatte eine bestimmte Tendenz, leichtes Spiel für einen Funktionär der Eisenbahn zu werden“, und weist auf die fehlenden Angaben hin, die „nur ein „funzionario concorrente“ haben konnte“.

¹²⁰Vinicio Paladini, zitiert aus Patetta, Le Polemiche, S. 34.

Gebäude in einen historischen Kontext zu stellen¹²¹. Ein Großteil der Bevölkerung nahm Anstoss an den modernen Formen des Bahnhofs, zudem wurde mit Recht das Konzept mit den unterschiedlich großen Wartehallen für die erste, zweite und dritte Klasse kritisiert, das für einen rationalistischen Zweckbau, der jedem Italiener dienen sollte, auch damals als reichlich elitär galt¹²².

Waren die regen Bautätigkeiten, die vom Ministerium für öffentliche Werke, LL.PP. genannt (*Lavori Pubblici*), verwaltet wurden, anfangs noch gleichmäßig regional verteilt, so konzentrierten sie sich später fast nur noch auf die Hauptstadt.

In Rom wurde auf Wunsch Mussolinis durch den Abriss von Häusern (*sventramenti*) und der Freilegung von antiken Monumenten (*isolamenti*) die systematische Zerstörung des "centro storico" betrieben, um der geplanten faschistischen Monumentalarchitektur Platz zu machen¹²³. Der Duce wollte um jeden Preis die Spuren der antiken Größe der römischen Kaiser freilegen, mit denen er sich auf eine Stufe stellte. Seine Parole hieß: *per sbaraccare occorre baraccare!* (was etwa bedeutet: reißt man Baracken ab, so müssen welche gebaut werden). Die Grabungen brachten grandiose Ruinen zum Vorschein, zerstörten aber für immer ganze Viertel aus dem Mittelalter, der Renaissance und dem Barock. Die Bewohner der zerstörten Häuser wurden an den Stadtrand vertrieben, wo sie in extra für sie errichteten Baracken wohnten, die wegen ihrer miserablen Wohnqualität und des Fehlens einer Infrastruktur berüchtigt wurden. Begründet wurden diese "antiurbanistischen" Maßnahmen mit der ungenügenden Hygiene und schlechten Qualität der Häuser, mit archäologischem Interesse und mit der Vergrößerung und Verschönerung Roms. Mussolini machte keinen Hehl aus seinen Absichten, wie er sich die große Hauptstadt des Faschismus vorstellte: "In fünf Jahren", hatte er schon 1925 verkündet, "muss Rom für die ganze Welt außergewöhnlich erscheinen: groß, geordnet, mächtig wie zu Zeiten des ersten Reiches von Augustus."¹²⁴ Die Propagandaprojekte speziell für die Vergrößerung und Verschönerung, z.B. die *Via dell'Impero*, *Via del Mare*, die Freilegung des Augustusmausoleums samt Platzneugestaltung, die *Via della Conciliazione* verschlangen erwiesenermaßen den größten Teil der für öffentliche Bauten

¹²¹ Nach Ansicht Sarfattis soll der Grundriss des Entwurfs die Form eines „fascio littorio“ haben, worauf sich der Duce für diesen Entwurf entschieden haben soll.

¹²² Riccardo Mariani, *L'utopia in orbace*, in: 1939-1942, *La città dimostrativa del Razionalismo europeo*, Mailand 1981, S.161.

¹²³Vgl. Italo Insolera, *Roma Moderna, Un secolo di Storia urbanistica 1870-1970*, Turin 1976, S.128ff; Ciucci, S.77ff; und Vanelli, S.233ff.

¹²⁴Mussolini, Rede anlässlich der Einsetzung des ersten Governatore von Rom am 31.Dez.1925, in: *Opera Omnia*, Vol.22, S.47-48.

vorgesehenen Gelder, während der staatlich finanzierte Wohnungsbau des ICP fast eingestellt wurde¹²⁵. Die Demolierungen und Ausgrabungen wurden von regimetreuen Archäologen und Architekten wie Antonio Munoz, Vittorio Ballio-Morpurgo, Giacomo Boni und Corrado Ricci durchgeführt. Aufträge für Prestigeprojekte wie z.B. das Mussolini Forum (Del Debbio), das neue Korporationsministerium (Piacentini, Vaccaro) oder die neue „Universitätsstadt“ von Rom wurden von der PNF oder vom Duce persönlich vergeben.

Ähnlich verfuhr man in anderen Städten wie etwa in Bari, Bergamo, Brescia, Bozen, Forli, Lucca, Livorno, Pisa, Terni, Varese um nur einige zu nennen, um den Städten „il nuovo volto del fascismo“ aufzuprägen. Zentrale Figuren der Städtebauplanung waren Gustavo Giovannoni und Marcello Piacentini, die zwischen 1927 und 1944 die wichtigsten Entscheidungen trafen. Beide vertraten in den 20er Jahren die Theorie des "diradamento edilizio" (Lichten), die Giovannoni in seinem Werk "Vecchie Città ed edilizia nuova" zusammenfasste¹²⁶. Sie basiert auf einer „Entlastung der historischen Stadtzentren durch Teildemolierungen wertloser Gebäude, um einerseits die historischen Monumente aufzuwerten und andererseits die hygienischen Verhältnisse zu verbessern und den Verkehr zu regeln“¹²⁷. Da diese Lösung brutale Manipulationen ausschloss und vom Gesichtspunkt der Rendite für Auftraggeber wenig interessant war, führte sie die Architekten - allen voran Piacentini - zu Kompromissen mit den Interessen der Grundstücksspekulanten und dem Finanzkapital. So zeichnete Piacentini für rücksichtslose Eingriffe verantwortlich, wie in Brescia und Rom, die ihm den Titel "Sventratore" einbrachten¹²⁸.

Das Beispiel Brescia

In Brescia konzentrierte sich Piacentinis Eingriff auf eine weitläufige Piazza, die durch die Demolierung alter Häuser der Viertel del Serraglio, del Granarolo, della Pescheria entstanden war¹²⁹. Das ganze Areal zwischen der Piazza del Duomo, der Piazza della Loggia und der Piazza del Mercato wurde dem Erdboden gleichgemacht, um die Piazza della Vittoria zu schaffen, die von den Gebäuden der Banca Commerciale, der Cassa Nazionale delle Assicurazioni, der Assicurazioni Generali, einem Hotel, dem

¹²⁵ Vanelli, S. 11.

¹²⁶ Gustavo Giovannoni, *Vecchie Città ed edilizia nuova*, Turin 1931.

¹²⁷ Ebd., S. 460

¹²⁸ Mino Maccari, Titel eines Epigramms, das im *Lunario di Documento*, Rom, März 1942 erschienen ist. Zitiert aus Ciucci 1989, S.19.

¹²⁹ Speziell zu Brescia, vgl. Ciucci 1989, S. 29-34 und Mario Lupano, *Piacentini artista, costruttore della città, Brescia, Piazza della Vittoria*, in: Mario Lupano, *Marcello Piacentini, Roma-Bari 1991*, S. 82-87.

Postpalazzo, dem Markt begrenzt ist und vom Mussolini Turm dominiert wird, der mit dem Dom auf einer Achse liegt. "Es sind die Regierungs- oder Gemeindeinstitutionen, es sind die großen Gesellschaften, die ganze Viertel anlegen," schrieb Piacentini 1931, ... "mit sehr potenten Finanzierungsmitteln und somit raschen Verwirklichungen. Und das ist auch der Grund, warum das Phänomen des großen Urbanismus eine leitende Funktion in der Architektur hat, denn die Bauten sind nicht mehr individuell und spiegeln den Charakter und die Bedeutung der einzelnen Besitzer wider, sondern entstehen entlang einer Straße oder um einen Platz herum mit einheitlichem und kollektivem Charakter"¹³⁰.

Alle Gebäude wurden von Piacentini entworfen. Architektonisch stellen sie eine Mischung aus verschiedenen Bautypen dar, deren Hierarchie durch die Verwendung unterschiedlich wertvoller Verkleidungsmaterialien von Ziegel bis Marmor angedeutet wird, die andererseits durch die Verwendung klassischer Elemente wie Portiken, Bögen und Säulen eine Einheit bilden und über Fluchtlinien und Perspektiven mit Elementen der alten Stadt in Verbindung stehen: eine Stilmischung, wie Ciucci sagt, aus "spirito classico" und "atteggiamento moderno" (moderne Gebäude), zwischen "condizioni di ambiente" und "vita d'oggi", die alle Forderungen eines neuen monumentalen Stils erfüllt¹³¹. Der Bau der „Piazza della Vittoria“ befriedigte auf diese Weise die architektonischen und wirtschaftlichen Interessen der lokalen Wirtschaftsmacht, er war aber vor allem Ausdruck des neuen expandierenden Finanzkapitals und ein Auftrieb für den lokalen Faschismus. So stellte Brescia von Anfang an ein Modell dar, das wiederholt und erweitert wurde.

Città Universitaria di Roma

Auch für die Planung der "Città Universitaria di Roma" (1932 -1935) wurde kein Wettbewerb ausgeschrieben, stattdessen bekam Marcello Piacentini von Mussolini alle Vollmachten, war sogenannter Direttore Generale und Architetto Capo, und konnte die Aufträge für die einzelnen Bauten direkt an Architekten seiner Wahl vergeben. Piacentinis ausgewogene Wahl an Mitarbeitern macht seinen Willen deutlich, Erfahrung und Macht zu repräsentieren. So ließ er Novecentisten als auch verdiente Rationalisten zum Zug kommen, die ihm bei seinen kulturpolitischen Manövern von Nutzen sein konnten: Gio Ponti (Direktor von "Domus"), Giuseppe Pagano (Redaktor von "Casabella"), Giovanni Michelucci (Gewinner des Bahnhofswettbewerbs von Florenz), Capponi und Aschieri, begabte junge Architekten aus Rom. Sie alle nahmen

¹³⁰Marcello Piacentini, *Architettura d'oggi*, Roma 1931, S.29.

nicht nur das Angebot Piacentinis an, sondern akzeptierten auch die architektonischen und politischen Konsequenzen dieses Kompromisses. Besonders Pagano hatte keine Skrupel. Als „ewiger Optimist“ und Enthusiast glaubte er mit Hilfe der anderen, Piacentini von seinen monumentalen Absichten abhalten zu können. Er fühlte sich von diesem „Experiment“ herausgefordert, von dem er Anfang 1933 in „Casabella“ schrieb, dass es ihm „100 Polemiken wert sei“¹³².

Das Projekt fällt durch seinen einheitlichen Charakter auf, der einerseits durch den Verzicht jedes Entwerfers auf eine eigene Formensprache beruht und andererseits auf die Verwendung einheitlicher Materialien wie Travertin, ein spezieller Ziegel aus Lithokeramik und ein gelb-rosa Putz¹³³. Rundbögen und Säulen fehlen. Dies und der anonyme „einheitliche Charakter“ missfielen Ojetti, der mit seiner Kritik eine Debatte über „colonne e archi“ entfachte¹³⁴.

Auch Piacentini machte Konzessionen. Ihm war nicht entgangen, dass Mussolini seit der MIAR-Ausstellung ein gewisses Interesse für die moderne Architektur zeigte. Da er immer als Interpret „di volontà di rinnovamento e di aggiornamento dell'architettura italiana“ auftrat¹³⁵, akzeptierte er ohne weiteres eine moderate Modernisierung und die allgemeinen Thesen des modernen Bauens (rationelle Architekturkonzeption, Übereinstimmung zwischen Innen und Außen, konstruktive Ehrlichkeit, Ablehnung jeder Nachahmung vergangener Stile)¹³⁶. Jedoch trat er für eine Hierarchie zwischen den Themen der Architektur ein und führte als Beispiel die antike römische Architektur an (l'architettura aulica dei Fori, dei templi e delle basiliche e l'edilizia delle case semplici, anonime, razionalisme). Die rationalistische Formensprache sei also nur bei Realisierungen „a carattere utilitario“ zu verwenden, mit anderen Worten, den rationalistischen Architekten sollten nur Industriebauten und der soziale Wohnungsbau überlassen werden. Darüber war sich Piacentini mit Ojetti einig, der auch die Meinung vertrat, dass sich „zwischen der Nützlichkeit eines Bahnhofs oder eines Sanatoriums und des einladenden Komforts einer Universität oder eines Rathauses eine Hierarchie bilden muss. Diese Hierarchie vergessen zu haben, ist das größte Übel der modernen Architektur: Architektur der Demokratie. Müssen wir diese Hierarchie, die in den

¹³¹ Ciucci 1989, S. 34.

¹³² Pagano, in: Casabella, Januar 1933, Nr.61, S.41; siehe auch De Seta, S.235.

¹³³ Ciucci 1989, S. 131ff.

¹³⁴ Ugo Ojetti, Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi, in: Pegaso, Febr. 1933, Nr. 2, S. 527-40.

¹³⁵ Gian Paolo Consoli, La Medietà del Costruire, in: Giorgini e Tocchi (Hrsg.) Cesare Bazzani, Terni 1988, S.156.

Menschen und in der Gesellschaft steckt, mehr noch als in der Architektur, die sie repräsentiert, abschaffen?“¹³⁷.

Die Geschmeidigkeit Piacentinis hatte auch noch andere Gründe. Zwischen 1931 und 1933 waren sich die Akademiker und Piacentini ihrer Machtstellung nicht so sicher. Sie fürchteten die faschistische Linke um Bottai, die den jugendlichen Rationalisten und Futuristen wohl gesonnen war, sie unterstützte und verteidigte¹³⁸. Bottai gelang es, um sich die Exponenten eines nichtkonformistischen Faschismus zu versammeln, etwa Pagano und Bardi, die wie er eine Modernisierung der italienischen Gesellschaft anstrebten. Bei der Jugend hingegen konnte er gewisse Hoffnungen wecken und einen bestimmten Enthusiasmus hervorrufen, der zu jenem Konsens beitrug, den das Regime in jenen Jahren bei den Italienern genoss.

Politisch gesehen waren die Rationalisten nicht leicht angreifbar, da viele nicht nur überzeugte Faschisten, sondern auch Mitglieder der faschistischen Partei waren. Sie waren höchstens über ihre Architektur angreifbar, und das war nicht leicht, entsprach diese doch dem modernen, revolutionären Bild des Faschismus. Außerdem zeigten die Rationalisten von Anfang an (siehe Manifesto) jene offene Kompromissbereitschaft, die sie schließlich von der Mediterraneità und der Romanità bis zum Klassizismus mit Bögen und Säulen (Libera) führte¹³⁹. So warf Edoardo Persico 1934 den Rationalisten vor, dass sie von der deutschen Architektur und von Le Corbusier nur den „polemischen Formalismus“ übernommen hätten und „dall’eupeismo del primo `razionalismo´... über die Romanità und Mediterraneità bis hin zur letzten Proklamation der korporativen Architektur übergegangen seien“¹⁴⁰. Persico zeigte die Krise des italienischen Rationalismus auf, „seine Unfähigkeit, die Probleme der modernen Architektur in nicht formalistischen Termini auszulegen und nahm die fortschreitende Bereitschaft zu stilistischen Kompromissen auch bei den wichtigsten Werken wahr (casa del fascio von Terragni)“¹⁴¹. Er glaubte außerdem, „dass sich der

¹³⁶ M. Piacentini, *Prima Internazionale architettonica*, zitiert aus: Patetta, *Le Polemiche*, S. 46.

¹³⁷ U. Ojetti, zitiert aus L.Patetta, *L’Architettura in Italia 1919-1943*. *Le Polemiche*, S.49.

¹³⁸ Italo Insolera, *Roma Moderna*, Turin 1976, S.165.

¹³⁹ Vgl. dazu Patetta, *Le Polemiche*, S.34.

¹⁴⁰ Edoardo Persico, *Punto e da capo per l’architettura*, in: *Domus*, Novembre 1934, S. 6 (1-9). Bezeichnend für das Verhältnis zwischen Pagano und Persico um 1933 ist die Tatsache, daß Persico seinen Artikel nicht in Casabella veröffentlichte, sondern in Pontis Zeitschrift *Domus*.

¹⁴¹ Patetta, *Le Polemiche*, S. 40.

Rationalismus in einer verzweifelt romantischen Suche erschöpft habe“ und die Rationalisten “antistorici” seien.¹⁴² .

Umgekehrt rechneten sich die Rationalisten (vor allem Pagano und Libera) aus der Allianz mit Piacentini auch Vorteile für sich aus und vertrauten auf ihn. Die Vorteile zeigten sich bereits bei den nächsten Wettbewerben. Dem Sieg der toskanischen Gruppe folgte kurz danach der Sieg im nationalen Wettbewerb für die Stadtbauplanung von Sabaudia der römischen Urbanisten. Kurze Zeit später konnten die Rationalisten weitere drei Wettbewerbssiege für drei Postgebäude in Rom verbuchen, gehörte doch die Berücksichtigung der Moderne bei öffentlichen Bauaufträgen und in den großen Propagandaausstellungen damals noch mit zur Imagepflege des Regimes.

War Rom bisher vor allem Verwaltungszentrum, so sollte es sich nun auch zum geistigen Zentrum des zeitgenössischen Kulturgeschehens entwickeln. 1930 wurden (als Konkurrenz zur Triennale in Mailand und Biennale in Venedig) die Quadriennalen eingeführt, die Cipriano Efisio Oppo leitete, der seit 1928 das Amt des Generalsekretärs des Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti bekleidete¹⁴³. Mit Rom verband man Erinnerungen an eine glorreiche Epoche, Rom galt als Symbol bestimmter Werte, als Mythos und Erwecker moralischer Energien. Ab Oktober 1932 sprach der Duce in seinen Reden immer häufiger von einer baldigen Faschisierung Europas und in diesem Sinne von einer „Mission“ Roms¹⁴⁴: „Heute sage ich Euch mit voller Gewissensruhe, dass das 20ste Jahrhundert das Jahrhundert des Faschismus sein wird, In einem Jahrzehnt wird Europa faschistisch oder faschisiert sein!“¹⁴⁵. Mussolinis Diskurse über die Universalität des Faschismus, Rom und die „Romanità“ waren eng verbunden mit denen über das „Impero“. Der Akzent wurde hier jedoch mehr auf moralische, spirituelle und kulturelle Inhalte gelegt, die materiellen und

¹⁴² E. Persico, *Punto e ...*, S.7; in der Anmerkung (56) schrieb Persico, daß er es vermieden habe, über die futuristische Architektur zu sprechen, weil er es ablehnt, eine “discussione di cultura” mit einer “esame di fenomeni pratici” zu mischen, und weiter: “L’antistoricismo dei razionalisti italiani, evocando il futurismo come la posizione piu allegramente antistorica, offre il pretesto di ricordare che quest scuola, all’infuori di molto rumore per nulla, non ha dato in architettura altro che qualche imitazione grossolana ed i paradossi plastici di Angiolo Mazzoni”.

¹⁴³ Der mäßig begabte Maler Oppo, Freund Mussolinis und Kenner der römischen Kunstszene, entfaltete in seinem Aufgabenbereich große organisatorische Fähigkeiten und einen starken Ehrgeiz. Er gehörte dem konservativen und autarkiebesessenen Flügel des Regimes an. 1937 wurde ihm von Piacentini und Cini die künstlerische Leitung der E’42 anvertraut.

¹⁴⁴ De Felice, S.306.

¹⁴⁵ Mussolini, bei einer Rede am 25. Okt. 1932 in Mailand, in: Mussolini, *opera omnia*, XXV, S. 147.

territorialen ließ man im Vagen¹⁴⁶. Immer wieder versicherte der Duce, dass ein Impero nicht mit Krieg verbunden sein müsse: "Das faschistische Italien wird nie die Initiative des Krieges auf sich nehmen"¹⁴⁷. Auch wie Mussolini Anfang der 30er Jahre die Außenpolitik handhabte, insbesondere hinsichtlich der Beziehungen zwischen Hitler Deutschland und Italien, fand große Zustimmung nicht nur bei den Faschisten, sondern teilweise auch bei der Opposition und im Ausland. Sie wurde als Politik „di prestigio“ und „di pace“ gesehen¹⁴⁸. Auf dem Feld der Außenpolitik konnte sich Mussolini für das Scheitern seiner Verländlichungspolitik schadhaft halten und im plausiblen Maße vor den Augen der Welt dem faschistischen Italien die Rolle der „grande potenza“ spielen lassen. So identifizierte sich das Regime immer mehr mit der Person des Duce, der Objekt einer ständigen Verherrlichung wurde, die ohne Zweifel zu seinem Prestige und seiner Macht entscheidend beitrug, ihn aber zu einer Politik zwang, die ihm weder Fehlschläge noch Pausen erlaubte und ihn gegenüber seinen Mitarbeitern immer misstrauischer werden ließ. Hatte Mussolini früher seine Mitarbeiter nach ihren Ideen oder ihren Fähigkeiten ausgewählt, so neigte er nach 1932 dazu, Leute zu entlassen, die ihren eigenen Feudo aufbauen konnten und ihm zu mächtig wurden, und sie durch politisch unbegabte Theoretiker zu ersetzen, die bereit waren, sich in seine persönliche Machtpolitik unterzuordnen und ihm somit nicht gefährlich werden konnten¹⁴⁹.

Der Wettbewerb für den Palazzo del Littorio

Seine leidenschaftlich geführten Reden hielt der Duce auf dem Balkon des Palazzo Venezia in Rom, wo auch die Parteizentrale war. Da der alte Palazzo zu klein wurde, beschloss Mussolini, ein neues Parteigebäude (Palazzo del Littorio) bauen zu lassen, in dem auch seine Privatgemächer und ein Museum untergebracht werden sollten. Als Bauplatz wählte er das Gelände auf der „collina della Velia“ entlang der Via dell'Impero, das gegenüber der Maxentius Basilika liegt¹⁵⁰. Am 27. Dezember 1933 wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, am 31. Juli 1934 sollten die Entwürfe abgegeben werden. Alle Architekten mit Rang und Namen, aber auch Außenseiter und

¹⁴⁶ De Felice, S.310.

¹⁴⁷ Mussolini, opera omnia, XXIV, S. 281, (27. Okt. 1930).

¹⁴⁸ De Felice, S. 124.

¹⁴⁹ Die schlimmsten Fälle sind die von Turati (Parteisekretär bis 1931) und Arpinati (Innenminister), die nicht nur entlassen, sondern auch politisch erledigt wurden. Arpinati wurde aus der Partei ausgeschlossen und für 10 Jahre ins Exil verbannt. Vgl. De Felice, S. 292.

¹⁵⁰ Ciucci 1989, S. 139ff.

junge Rationalisten, welche die letzten Siege der Rationalisten als Aufforderung verstanden, nahmen an dem von Piacentini großartig angekündigten Wettbewerb teil¹⁵¹. Pagano zog es vor, nicht teilzunehmen, weil er glaubte, dass es „an diesem Ort unmöglich sei, eine „moderne“ Sache zu machen, das heißt, ohne Kompromisse, inmitten von illustren Kadavern, die dir von allen Seiten auf die Schultern fallen“¹⁵².

Am 26. Mai 1934 fand in der Abgeordnetenversammlung eine Sitzung statt, die als Thema die gesetzliche Genehmigung des „Palazzo del Littorio“ hatte. In der anschließenden Debatte gab es wenige Stimmen zur Verteidigung der modernen Architektur, die vom extremistischen Parteiflügel, der von Farinacci, Giunta und Teruzzi verkörpert wurde, mit den üblichen Beschimpfungen als „exotisch, bolschewistisch und teutonisch“ abqualifiziert und mit Sabaudia und dem Bahnhof von Florenz identifiziert wurde¹⁵³. Bereits ein Jahr zuvor hatte Farinacci einen böartigen Angriff gegen Mario Sironi geführt und ihn als „Maler der großen Füße“ tituliert¹⁵⁴. Diese Reaktion könnte teils auf den verstärkten Einfluss aus dem nationalsozialistischen Deutschland zurückzuführen sein, das der pro-nazistischen Parteiflügel Rückdeckung gab. Doch im Gegensatz zu Hitler betrieb Mussolini eine Politik der Verdrängung und Isolierung, so dass es zu keinem Verbot oder zu einer Verfolgung moderner Kunst kam. Die in Frage kommenden Staatsaufträge wurden jedoch nur Architekten und Künstlern anvertraut, die auch bereit waren, Aufgaben im Sinne des Regimes zu lösen.

Als jedoch am 10. Juni 1934 die Presseagentur „De Stefani“ und der „Messaggero“ meldeten, dass der Duce die Sieger des Wettbewerbs von Florenz und Sabaudia empfangen und ihnen sein Wohlgefallen ausgedrückt hatte, glaubten sich Bardi und Pagano auf der Höhe ihres Erfolgs. „Jetzt ist die moderne Architektur Staatskunst“, schrieb Pagano begeistert in einem Artikel in Casabella, den er mit „Mussolini rettet die moderne Architektur“ betitelte¹⁵⁵.

Das Preisgericht (in dem wieder Piacentini, Brasini, Bazzani und Calza Bini saßen und sonst nur Partei- oder Regierungsmitglieder) nahm von den 100 Entwürfen 71 an,

¹⁵¹ Il Nuovo stile Littorio, I progetti per il Palazzo del Littorio e della Mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero, Roma 1936, in: Architettura, XII, 1934, fasc. speciale; Ciucci 1989, S.141ff.

¹⁵² G. Pagano, Il Palazzo del Littorio: atto primo, scena prima, in: Casabella, Nr. 79, Juli 1934.

¹⁵³ De Seta, S. 184.

¹⁵⁴ Emily Braun 1988, S.46; siehe auch Kapitel Kunst am Bau.

¹⁵⁵ G. Pagano, Mussolini salva l'Architettura italiana, in: Casabella, Nr. 78, Juni 1934. Der Empfang der Architekten fiel bewusst in die Zeit, in der gerade Le Corbusier auf Einladung der Rationalisten um Quadrante auf Besuch in Rom war. Le Corbusier wollte mit Mussolini über die Planung einer der neuen Städte im Agro Pontino sprechen, wurde aber von Mussolini nicht empfangen, was ein klares „nein“ für Le Corbusier und auch für seine Gastgeber bedeutete. Vgl. dazu Renato Nicolini, L'originalità della concretezza, in: Marco Mulazzani, Giuseppe Vaccaro, Neapel 2002, S. 32, Anm. 10.

vergab aber keinen 1. Preis. Am 23. September 1934 stellte man die Entwürfe in einer Ausstellung der Öffentlichkeit vor. Vierzehn Entwürfe unter anderem von Terragni und seiner Gruppe, Del Debbio mit Foschini und Morpurgo, De Renzi, Libera, Palanti, Vaccaro, Moretti und Ridolfi wurden für einen zweiten Durchgang zugelassen. Wieweit die Rationalisten bereits die Normen etablierter faschistischer Monumentalästhetik akzeptiert hatten, zeigte sich nun. Alle bemühten sich, den expliziten Ausschreibungsforderungen einer „architektonischen Konzeption“ nachzukommen, „die der Größe und der Macht entspricht, die vom Faschismus zur Erneuerung des nationalen Lebens geprägt wurde“¹⁵⁶. Die Kritik von Pagano ließ nicht auf sich warten. Sein bevorzugter Entwurf war der von Montuori und Piccinato, der nicht prämiert wurde. Lobend erwähnte er den Entwurf von Libera, der versuchte, seinen Erfolg bei der Mostra della Rivoluzione Fascista von 1932 zu wiederholen, indem er die faschistischen Motive des Turms und der Rednerbühne – die Torre del Littorio (oder Torre arengario) in Form eines Rutenbündels¹⁵⁷ und das vorkragende arengario - wieder aufgriff und vor eine weit ausschwingende Fassade stellte. Darüber hinaus lobte Pagano die Entwürfe von Cosenza und die der Gruppen um Terragni und Banfi, vertrat jedoch die Meinung, dass sich „auch die Bescheidensten und die weniger Sensiblen vom „Virus“ der Monumentalität haben anstecken lassen“¹⁵⁸. Als endlich der zweite Durchgang des Wettbewerbs ausgeschrieben wurde, zu dem nur die 14 Siegerprojekte eingeladen wurden, hatten sich nicht nur die Bedingungen entscheidend geändert. Das Gebäude sollte nicht mehr an der Via Imperiale gebaut werden, sondern am Aventin in der Nähe der Cestiuspyramide, und es sollte nur noch die Parteizentrale beherbergen. Den Juryvorsitz übertrug Mussolini dem Parteisekretär Achille Starace¹⁵⁹. Im Oktober 1937 entschied sich Starace für den Entwurf der

¹⁵⁶ Bando di Concorso, zitiert aus Ciucci 1989, S. 141.

¹⁵⁷ Libera wiederholte dieses Motiv bei den Pavillons für die Weltausstellungen 1935 in Brüssel und 1939 in Chicago.

¹⁵⁸ G. Pagano, Il Concorso per il palazzo del Littorio, in: Casabella, Nr. 82, Okt. 1934.

¹⁵⁹ Achille Starace, Parteisekretär von 1931 bis 1939, wird von De Felice als Mann von schwacher Intelligenz und einer militärischen Mentalität beschrieben, der eine Vorliebe für grandiose propagandistische Massenauftritte hatte. Er beeinflusste ohne Zweifel über lange Zeit das moralische Gewand der Partei und übte einen negativen Einfluss aus. Starace zog einen Großteil der Unpopularität, der Kritiken und der Sarkasmen gegen das Regime auf sich, die sonst Mussolini getroffen hätten. Siehe De Felice, S. 217.

Gruppe Del Debbios, der später im Norden der Stadt neben dem Foro Mussolini realisiert wurde¹⁶⁰.

Am 2. Oktober 1935 gab Mussolini den Angriffsbefehl auf Abessinien. Daraufhin wurden am 18. November vom Völkerbund Wirtschaftssanktionen gegen Italien ausgerufen, die Mussolini zum Anlass nahm, am 25. März 1936 offiziell „Il piano regolatore della nuova economia italiana“ (die Autonomie-Programme) anzukündigen. Sie beinhalteten eine offensive Verfolgung italienischer Interessen und wurden vom Faschismus politisch ausgenutzt, indem das Bild eines Landes aufgebaut wurde, das von den anderen Nationen bedrängt wird, nur weil es eine eigene imperiale Macht werden wollte und wirtschaftlich ausgenutzt, indem ein autarkes Regime herausgestellt wurde, das eine Schutzpolitik zur Stützung der Preise pflegte¹⁶¹.

Zu den wichtigsten Einschränkungen im Bauwesen gehörte der Verbrauch von Eisen für Beton, Fenster und Türen. Besonders im ländlichen und kleinstädtischen Bereich wurden Architekten gezwungen auf Eisen zugunsten traditioneller italienischer Materialien zu verzichten.

Am 9. Mai 1936, vier Tage nach der Eroberung von Addis Abeba durch die italienischen Truppen, kündigte Mussolini die Gründung des „Impero“ an, der italienische König Victor Emanuel wurde zum Kaiser von Äthiopien ausgerufen¹⁶². Mussolini war auf seinem Höhepunkt angelangt. Der äthiopische Sieg und die Gründung des Imperiums wurden in Italien mit kollektiver Begeisterung aufgenommen. Zu keinem anderen Zeitpunkt hatte Mussolini mehr Zustimmung bei seinem Volk. Stolz verkündete er: „Italien hat endlich sein Imperium (..) Imperium des Friedens, weil Italien für sich und für alle den Frieden will, und sich nur dann zum Krieg entschließt, wenn es durch herrische, unbezwingbare Lebensumstände dazu gezwungen wird. Imperium der Zivilisation und Humanität für alle Völker Äthiopiens ...hebt hoch, ihr Legionäre, die Insignien, das Eisen und die Herzen, um nach 15 Jahrhunderten die Wiedereinrichtung des Imperiums auf den schicksalhaften Hügeln Roms zu begrüßen“¹⁶³. Ab 1936 näherte sich Mussolini immer mehr Hitler, der im Oktober de

¹⁶⁰ Selbst Del Debbio soll über den neuen Standort nicht glücklich gewesen sein. Das Gebäude, das bereits 1940 eine neue Nutzungsbestimmung als Außenministerium erhielt, wurde erst nach dem Krieg fertiggestellt.

¹⁶¹ Vgl. Ciucci 1989, S.178.

¹⁶² Als der neue Kaiser Mussolini die höchste militärische Auszeichnung verlieh und ihm auch den Titel Fürst anbot, lehnte Mussolini mit der Begründung ab: Maesta, ich war und will nur Mussolini sein,...Die Geschlechter der Mussolini sind immer nur Bauern gewesen und darauf bin ich stolz“, R. Mussolini, *La mia vita con Benito*, S. 128, zitiert aus De Felice, S. 759.

¹⁶³ Mussolini, *La proclamazione dell'Impero*, in: *Il Popolo d'Italia*, 10. Mai 1936.

jure das „Italienische Imperium“ anerkannte und mit Mussolini am 6. November 1936 einen Vertrag unterzeichnete, der die Achse Rom-Berlin und ein neues Wirtschaftsabkommen eröffnete.

1.3 Die E'42 und das Ende des Regimes (1936-1944)

Kulturpolitisch waren die letzten Jahre des Regimes von den Ereignissen geprägt, die mit der Ausrichtung der Weltausstellung E'42 in Rom in Zusammenhang standen. Die Zustimmung zur Ausstellung erhielt Italien im Juni 1936 vom Bureau International des Expositions gegeben¹⁶⁴. 1937 nannten die Italiener sie zuerst „Esposizione del 1941-42“, dann wurde sie mit dem Zeichen E'42 versehen, weil sie eigentlich anlässlich der Feier des zwanzigsten Jahrestag des Marsches auf Rom stattfinden sollte.

War der zehnte Jahrestag der faschistischen Revolution 1932 noch in landesüblicher Weise gefeiert worden, so wollte man nun die internationale Rolle eines internationalen Regimes hervorheben, das Italien zu einem „Impero“ gemacht hatte. Zuerst mussten der Standort und die verantwortlichen Personen ausgewählt werden¹⁶⁵. Nach langwierigen Überlegungen entschied sich Mussolini für ein Gelände von 200-250 Hektar in der Zone Roma-Ostia am Rücken der Tiberschleife zwischen Tor di Valle und der Magliana, etwa 20km vom Meer entfernt, das auch Mussolinis Vorstellung vom „Roma al mare“ befriedigte. Als Verantwortliche und Organisatoren wurden Bottai, der damals noch Gouverneur von Rom war, Cini, Oreste Bonomi und Oppo nominiert¹⁶⁶.

Die Aufgabe der Planung übernahmen die Architekten Giuseppe Pagano, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi und Luigi Vietti. Pagano glaubte, dass die Situation ähnlich wäre wie bei der Planung der Città Universitaria (1932-1935) und er und die anderen Architekten in der Lage wären, spätestens bei der Ausführung ihre Überlegenheit gegenüber den Akademikern zeigen zu können¹⁶⁷. Doch die anfangs noch gute Zusammenarbeit war von kurzer Dauer. Noch bevor konkret über die Architektur entschieden wurde, ernannte Mussolini Piacentini zum „sovraindendente

¹⁶⁴ Die Idee, in Rom eine Weltausstellung abzuhalten, wurde Mussolini zum ersten Mal im Juni 1935 von Giuseppe Bottai vorgeschlagen, vgl. Italo Insolera, *Roma Moderna, Un secolo di storia urbanistica 1870-1970*, Turin 1962, S. 159.

¹⁶⁵ Zum Thema EUR siehe AA.VV., *E' 42. Utopia e scenario del regime*, Volumen I und II, Venedig 1987; V. Mariani, *E' 42, un progetto per L'Ordine Nuovo*, Mailand 1987; Insolera und Di Majo, *L'EUR e Roma dagli anni trenta al Duemila*, Roma-Bari 1986; Ciucci S.177ff.

¹⁶⁶ Hauptkommissar war Vittorio Cini, Conte di Monselice, Senator und Industrieller aus Venedig, Nebenkommisare waren der Mailänder Oreste Bonomi, der später Vizepräsident wurde, und der Gewerkschaftler Cipriano Efisio Oppo.

dell'architettura“. Piacentini besaß somit die Leitung in dem komplexen bürokratischen Apparat der autonomen Gesellschaft und konnte die Konditionen bestimmen, wie etwa den von ihm geforderten Monumentalismus und Klassizismus, die teils schon in der urbanistischen Anlage festgelegt waren und in der Architektur der einzelnen Gebäude zum Ausdruck kamen. Die Ausstellung sollte den „definitiven Stil unserer Epoche kreieren: jenen der epoca fascista, den Stil „E'42“. „Er wird Kriterien der Grandiosität und der Monumentalität gehorchen“, wie es im offiziellen Bericht von Cini¹⁶⁸ und Oppo heißt. Diese verstärkte Tendenz in Richtung eines monumentalen Klassizismus ist auch in Zusammenhang mit der architektonischen Entwicklung in Deutschland zu sehen, wo Albert Speer nach Hitlers Wünschen seine megalomanischen Planungen durchführte.¹⁶⁹

Pagano hatte noch eine urbanistische Lösung akzeptiert, bei der schon doppelsinnige Motive wie eine „asse monumentale“ und „Säulengänge im Überfluss“ vorkommen, im Herbst 1938 war er jedoch nicht mehr bereit, Piacentinis Meinung hinzunehmen, „der glaubt, den Geist der modernen italienischen Architektur im nationalen und autarkischem Sinne lösen zu können und die Rückkehr zum Essentiellen des Klassizismus empfiehlt“¹⁷⁰.

Das Thema der Autarkie hatte sich nach 1935 zu einer Debatte entwickelt, die sich in der Presse hauptsächlich zwischen Piacentini und Pagano abspielte¹⁷¹. Während Piacentini in seinen Artikeln einerseits die Vorteile des Betons lobte, lud er aber andererseits zum „genuinen Gebrauch von Stein und Marmor“ ein. Er sah in der „notwendigen Autarkie“ eine positive Gelegenheit, um den „essenziellen Klassizismus der klaren, großen und funktionalen Kompositionen ...und die Mauerstrukturen der Antike zu wiederholen“ und warnte vor einer Auslandsverschuldung. Pagano dagegen warf Piacentini vor, die Gelegenheit auszunutzen, um bei den großen öffentlichen Werken „l'internazionale classicoide e accademica“ wieder zu lancieren und eine

¹⁶⁷ Vgl. Insolera, S. 166ff.

¹⁶⁸ Vgl. Insolera- Di Majo, S. 30-33.

¹⁶⁹ Speer berichtet in seinen Spandauer Tagebüchern, dass ihm Hitler stolz erzählte, „wie er Mussolini während seines Münchner Aufenthaltes für die neue deutsche Architektur begeistert habe; er rühmte sich, ihm eine Vorlesung über moderne Baukunst gehalten zu haben; der Duce sei jetzt selber überzeugt, dass die Entwürfe seines Staatsarchitekten Piacentini belanglos seien. Was er in München und Berlin gelernt habe, werde sich bei der römischen Weltausstellung 1940 zeigen“. Zitiert aus Albert Speer, Spandauer Tagebücher, Ullstein Verlag 1975, 3. März 1941, S. 200.

¹⁷⁰ G. Pagano, *Variazioni sull' autarchia architettonica*, in: Casabella-Costruzioni, XII, Oktober 1938, Nr.130, S.2 und in *Architettura e città*, S. 86-90.

¹⁷¹ Patetta 1976, S.43. Der Diskurs spielte sich hauptsächlich zwischen Piacentini und Pagano im *Giornale d'Italia* ab (Artikel vom 13., 15., 17., und 28. Juli 1938).

Propaganda zu führen, an der persönliche Interessen für den italienischen Marmor und speziell für den Carraramarmor eine Rolle spielen¹⁷².

Im Gegensatz zu den anderen Weltausstellungen war bei der E'42 der Großteil der Bebauung als feste Gebäude geplant, sollte sich doch die E'42 nach Beendigung der Ausstellung in „das Zentrum eines neuen modernen Viertels des monumentalen faschistischen und imperialen Roms“ verwandeln, das sich bis ans Meer ausdehnen sollte. Für die meisten bleibenden Gebäude wurden deshalb Wettbewerbe ausgeschrieben, die Aufträge für die provisorischen Pavillons der ausländischen Teilnehmer wurden frei vergeben.

Teilweise wurde den Architekten „vorgeschlagen“, ihre Entwürfe zu ändern, um sie in Richtung einer immer akzentuierteren „Klassizität“ zu führen, die auf der Verwendung bestimmter Materialien (Marmor, Travertin, Granit), bestimmter architektonischer Elemente wie den Bogen, die Säule, bestimmter Proportionen und der Spiegelsymmetrie beruhte¹⁷³. Wollte man gewinnen, so mussten Kompromisse eingegangen werden, wie Quaroni in einem Interview mit Ciucci gestand: „Tatsache war, dass man hier eine Sache machte, die entweder Mussolini gefiel, oder man nicht gewann. Und weil wir in diesem Moment Lust hatten zu gewinnen, haben wir diesen Weg gewählt, auch weil Mussolini privat geäußert haben soll: Wann werden diese Jungen endlich verstehen, dass diese moderne Architektur nicht die des Imperiums sein kann?“¹⁷⁴

Typische Beispiele dieser „Kompromiss“-Architektur sind der Palazzo della Civiltà Italiana von G.Guerrini, La Padula und M. Romano und der Palazzo dei Congressi von Adalberto Libera, die von Ugo Ojetti, critico 'ufficiale' e Accademico d'Italia, begeistert beschrieben wurden: „Der Palazzo della Civiltà italiana, mit mehr als 200 großen Bögen aus Travertin auf 6 Stockwerken (Ciucci schreibt von 416 Bögen!), der Palazzo dei Congressi aus einem quadratischen Saal aus Marmor gemacht, so breit und hoch wie das Pantheon, den man über eine Kolonnade von 14 großen Säulen betritt, und vor der Kolonnade liegt eine immense und regelmäßige Piazza. Ein Rom, endlich unser und neu, rein und geordnet, feierlich und freundlich, ein Rom, das auch in der

¹⁷² G. Pagano, *Variazione sull'autarchia architettonica*, in: Casabella, Sept. und Okt. 1938; Pagano spielt auf den Marmorbruch in Carrara an, der im Besitz Piacentinis war.

¹⁷³ Ciucci 1989, S.189.

¹⁷⁴ Giorgio Ciucci intervista Ludovica Quadroni, in : Casabella, Juli-August 1985, Nr. 515, S.32-34.

Größe (im Umfang) keinen Vergleich mit dem anderen scheut und wo jeder Stein fortfährt, mit neuen Einflüssen die gleiche Sprache von damals zu sprechen“¹⁷⁵.

Libera hatte den Wettbewerb ursprünglich mit einem Entwurf „a pianta circolare“ gewonnen und war dann bei der realisierten Version zu einem rechteckigen Grundriss mit kubischem Volumen des großen Saales übergegangen, um „eine reinere Modernität“ zu erhalten. Diese „Leichtfertigkeit“ veranlasste Terragni dazu, „von Betrug zu Ungunsten aller Konkurrenten“ zu sprechen. Terragni warf Libera vor, nur deshalb gewonnen zu haben, weil er „einen hybridischen Kompromiss zwischen Neoklassizismus und Rationalismus“ entworfen hätte, „eine echte Stümperei, die sicher nicht dem zu Ehren kommt, der sie gemacht und der sie ausgewählt hat“¹⁷⁶.

Im Rahmen der zunehmenden Konkurrenz, die zwischen den Wettbewerbsteilnehmern herrschte, verschärfte sich auch die antisemitischen Kampagne, die auf Druck der Nazis von den Faschisten geführt wurde. So soll Sartoris 1938 an Terragni geschrieben haben: „Wichtig zu wissen, ob Pagano Jude ist. Informiere Dich um jeden Preis“¹⁷⁷.

Libera zählte nun zu denen, die „betrogen“ haben. Pagano erwähnte ihn deshalb nicht in seinen Artikeln über die Ergebnisse der Wettbewerbe, wo er über die „occasioni perdute“ berichtete¹⁷⁸, und sich über die „Dekadenz des Geschmacks, die Fantasiearmut, die Unfähigkeit architektonischer Urteilskraft vieler ‘autorevoli’ Personen“ beklagte, und über die Verschwendung öffentlicher Gelder (due miliardi e mezzo). Über seine persönlichen Enttäuschungen schrieb er: „...wir haben an die moralische Schönheit geglaubt, gefährlich zu leben, an die intellektuelle Fähigkeit der Führer und des Systems, an die Möglichkeit, die sozialen Probleme der Massen mit einem sozialistischen System kollektiven Charakters zu lösen, aber wir haben uns vor immer schlimmeren Enttäuschungen, immer grausameren Bitterkeiten und immer schrecklicheren Zusammenbrüchen gefunden“¹⁷⁹.

Von den anderen zwischen 1937 und 1938 präsentierten und nicht siegreichen Entwürfen unterscheiden sich drei wegen der formalen Untersuchungen, die ihnen

¹⁷⁵ Ugo Ojetti, zitiert aus Patetta, *Le Polemiche*, S.52.

¹⁷⁶ G. Terragni, zitiert aus Ciucci 1989, S. 194. Terragni schrieb weiter: „Wenn Libera mit einem Kompromissentwurf gewonnen hat, muß er ihn so bauen, wie er ihn beim Entwurf präsentiert hat, sonst würde man eine Situation vulgärstem Privileg für Faulenzer und Wetterfahnen schaffen. Alle Konkurrenten müssen in ihrem elementaren Recht geschützt werden: dem, nicht für blöd gehalten zu werden“.

¹⁷⁷ Alberto Sartoris, Brief an Terragni, zitiert aus: Giorgio Ciucci, Pagano und Terragni, in: *Faschistische Architekturen, Bauen und Planen in Europa 1930 bis 1945*, Hamburg 1985, S.130.

¹⁷⁸ G. Pagano, *occasioni perdute*, in: *Casabella-Costruzioni*, Febr. 1941, Nr. 158, S.7.

vorausgegangen sind, und wegen der Art und Weise, wie sie die Wettbewerbsanforderungen integrieren: Der Entwurf für den „Palazzo della civiltà italiana“ der Gruppe Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers und Ciocca; der Entwurf für den gleichen Palazzo von der Gruppe Albini, Gardella, Palanti und Romano und der Entwurf für den zweiten Durchgang des Wettbewerbes von 1938 für den „Palazzo dei Ricevimenti e Congressi“ von Cattaneo, Lingeri e Terragni¹⁸⁰. Für Ciucci „erscheinen diese Wettbewerbsentwürfe wie ein extremer Versuch, der Architektur noch einen Sinn zu geben in ihrer Eigenschaft als Ausdruck des faschistischen Regimes“¹⁸¹. So schrieb Terragni zu seinem Entwurf, dass „das eigentliche Thema die Realisierung einer Architektur der faschistischen Zeit ist, die gleichzeitig Synthese und Überwindung der wichtigen revolutionären Bewegung zugunsten einer modernen Architektur ist“¹⁸².

Mit den Bauarbeiten war sofort begonnen worden, sie wurden auch bei Kriegseintritt Italiens 1940 nicht unterbrochen. Noch im Januar 1941 beauftragte Mussolini den Gouverneur von Rom, Principe Borghese, ein Komitee für die Erstellung des „Piano regolatore del Ventennale“ zusammenzustellen. Das Modell dieses Plans, der eine großzügige Erweiterung Roms in Kometenform in Richtung Meer vorsah und alle nach 1931 angesammelten Projekte und Interessen zusammenfasste, wurde am 29. Oktober 1941 dem Duce im Palazzo delle Esposizioni präsentiert¹⁸³. Mussolini gab Order, „im Stillen“ weiterzumachen.

Doch die Illusion, dass der „Blitzkrieg“ bis zur Eröffnung der Ausstellung am 21. April 1942 siegreich beendet sein könnte, war verschwunden. „Die „imperiale Stadt“ blieb unvollendet. Der Krieg behinderte den Fortgang der Arbeiten und „brachte das Regime um den größten propagandistischen Triumph seines 20-jährigen Bestehens. Zugleich entlarvte er die um die Ausstellung verbreitete Friedensideologie, der zufolge die ‘Olimpiade della Civiltà’ als friedlicher Wettstreit zwischen den Nationen den Friedenswillen des Faschismus vor aller Welt demonstrieren sollte“¹⁸⁴.

Das Baugelände der E´42 wurde am 6. Mai 1942 eingezäunt, die gelagerten Baumaterialien und Statuen auf einen Haufen geschaffen und zugedeckt¹⁸⁵. 1959 schrieb Libera: „Im EUR, wo man noch immer den Ort (Friedhof) unserer Niederlagen

¹⁷⁹ G. Pagano, Artikel vom 25. Juli 1943, der im Augustheft von *Costruzioni* erschien.

¹⁸⁰ Vgl. Ciucci 1989, S. 192ff.

¹⁸¹ Ciucci 1989, S.193.

¹⁸² Cattaneo, Lingeri, Terragni, *Relazione al concorso di secondo grado per il Palazzo dei Ricevimenti e delle Feste all`E 42 a Roma*, zitiert aus Ciucci 1989, S. 193.

¹⁸³ Insolera, S.172

¹⁸⁴ Estermann-Juchler. S.207.

sieht, hat jeder verloren, wie er konnte" (All'EUR, dove ancora si vede il cimitero delle nostre sconfitte, ognuno ha perso come poteva)¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Insolera, S.169.

¹⁸⁶ A. Libera, zitiert aus Ciucci 1989, S. 195.

2. Das präfaschistische Postbauwesen (1862 – 1925)

2.1 Vereinigung des Postwesens

Noch vor der staatlichen Vereinigung Italiens (1870) wurde 1862 per Gesetz das Postwesen vereinigt, das bis dahin unter der Regie und Fahne eines jeden einzelnen Staates gelaufen war. Nach der Verschmelzung mit dem Postbetrieb erlebte auch das Telegraphenwesen, das 1845 in der Toskana entstanden war, einen erheblichen Aufschwung. Als ab 1881 noch der Fernsprechdienst eingeführt wurde, zuerst für die städtischen Linien von Mailand, Genua und Turin, ab 1898 für den "servizio interurbano", wurde auch dieser in das Postwesen integriert¹⁸⁷.

Gefördert wurde diese Entwicklung durch den gleichzeitig stattfindenden Ausbau des italienischen Eisenbahnnetzes, in dem neue Bahnhöfe entstanden, die zum Teil mit Postämtern kombiniert wurden. Die ständig fortschreitende Entwicklung erforderte bauliche Konsequenzen, die der junge Staat nicht erfüllen konnte.

Nach der Vereinigung im Jahre 1870 stellten sich dringliche Probleme bezüglich der Unterbringung der Regierungs- und Verwaltungsbehörden, die keinen Aufschub zuließen. Ganz besonders betroffen davon war die Stadt Rom. Ihre Umwandlung in die Hauptstadt Italiens war mit einem enormen Bevölkerungszuwachs verbunden. Die Infrastruktur war mangelhaft, es fehlte an neuen Gebäuden für Ministerien, Versicherungen, Banken, Schulen usw. und Wohnungen. Eine rege Bautätigkeit war die Folge, die sich in den ersten Jahren wegen der knappen Geldmittel hauptsächlich auf die Errichtung von Ministerien beschränkte.

2.2 Die vorläufige Unterbringung der Postbetriebe

Da der Bau neuer Postgebäude für Rom nicht geplant war, der Post- und Telegraphenbetrieb jedoch ständig anwuchs, begnügte sich das Postministerium vorerst mit der Umnutzung überkommener oder enteigneter Immobilien. Dazu griff man auf das Gesetz Nr.1402 vom 19.6.1873 zurück, das die Enteignung von Klöstern und privaten Bauten vorsah und als beste Möglichkeit zur vorläufigen Unterbringung der Postbetriebe betrachtet wurde¹⁸⁸. Zwei der größten Klöster Roms kamen somit in den Besitz der Post: Der Ex-Convento der Malvezzi an der Piazza San Silvestro (Abb.

¹⁸⁷Vgl. dazu Luigi Fisichella, Gli Edifici Postali progettati dall'Ing. Angiolo Mazzoni dal 1925 al 1935, in: AA.VV., Angiolo Mazzoni, Ausstellungskatalog, Bologna 1984, S. 61,62.

¹⁸⁸Auf diese Art und Weise wurden allein in Rom 134 Häuser in kirchlichem Besitz enteignet. Vgl. Del Noce, Edifizi Postali Anno 1909 -1910, Istituto Superiore Poste e Telecomunicazioni, Rom 1911, S.2ff. Del Noce war Lehrer am Istituto Superiore des Postministeriums.

1-2), der 1878 nach einem Umbau von Luigi Rosso Sitz der Hauptpost von Rom wurde¹⁸⁹, und der Ex-Convento der Dominikaner aus dem 13. Jahrhundert in der Via Seminario, Sitz des 1889 gegründeten Post- und Telegrafeministeriums.

In anderen Städten wurde ähnlich verfahren. Für die kleinen und mittleren Postdirektionen wurden Privathäuser gemietet oder gekauft und dann umgebaut, wie etwa in Syrakus und in Genua, oder sie wurden in Teilen großer staatlicher Gebäudekomplexe untergebracht, wie etwa in den Uffizien in Florenz oder im Erdgeschoss des Palazzo Ducale von Parma, dessen Innenhof 1905 mit einer Eisen- und Glaskonstruktion geschlossen wurde, um dort die Schalterhalle unterzubringen. Für die Direktionen größerer Städte wurde Staatsbesitz oder enteigneter Kirchenbesitz zur Verfügung gestellt. So in Neapel, wo der Renaissance Palazzo Gravina (Abb. 3) in der Via A. Diaz (seit 1850 in Staatsbesitz), den Don Ferdinando Ursini dei Duchi di Gravina 1480 erbauen ließ¹⁹⁰, Postdirektion wurde, in Turin, wo die Post in einer alten Wertpapierfabrik unterkam, in Palermo, wo die Kirche del Carmine zur Post umgenutzt wurde (das Mittelschiff wurde zur Schalterhalle umgebaut). Eine der größten Umnutzungen fand ab 1908 in Venedig statt, als der Palazzo "Ex-Fontego dei Tedeschi" aus dem Jahr 1508, das ehemalige Lager und Wohnhaus der deutschen Händler, in den Besitz der Post kam¹⁹¹. Gebaut wurde nur dann, wenn es unumgänglich war, wie etwa in Padua, wo 1882 in der Nähe des Palazzo Petrocchi ein neues Postgebäude entstand, weil in der Stadtmitte kein entsprechendes Gebäude für einen Umbau gefunden wurde¹⁹².

Die Ansprüche, die damals an ein Postgebäude gestellt wurden, waren relativ bescheiden, die Dienstleistung dementsprechend schlecht. Von Bedeutung war, dass möglichst viele Orte einen eigenen Postbetrieb erhielten. Hauptkriterien waren die zentrale Lage, die Größe und die Sicherheit der Gebäude. Von geringerer Bedeutung waren die Organisation der Räume, die Hygiene, die Repräsentanz, die Eleganz der Fassaden, Kriterien, die beim Postbau in den folgenden Jahrzehnten eine wesentliche Rolle spielen sollten.

Räumlichkeiten für die kleinen Direktionen zu finden, erwies sich noch als relativ einfach, zumal auch Geschäfts- und Wohnhäuser in Frage kamen. Doch waren die

¹⁸⁹Die Hauptpost bekam gar eine neue Fassade im Neorenaissancestil, der Porticus wurde mit Fresken ausgemalt, um ihn als Schalterhalle repräsentativer zu gestalten.

¹⁹⁰Im Palazzo Gravina war bis zur Einweihung des neuen Postpalastes 1936, der sich in derselben Straße in Sichtweite befindet, zuerst das Finanzministerium und dann die Postdirektion untergebracht. Heute ist er Sitz der Architekturfakultät von Neapel. Vgl. *Celebrazione del cinquantenario della costruzione dell'edificio "Posta Centrale di Napoli"*, Herausgeber Postdirektion Neapel 1987, S.21.

¹⁹¹Vgl. AA.VV., *Palazzi Storici delle Poste Italiane*, FMR 1996, S. 205 und Katalog Nr. 85.

¹⁹²Del Noce, *Introduzione*, S.5.

Räume entweder für Schalterhallen zu klein, für Büros zu groß oder unbrauchbar (Küche und Bad). Waren die Häuser nur gemietet, so musste außerdem Miete bezahlt werden. Am besten eigneten sich alte Paläste mit Innenhof. Sie haben große Räume, die für den Schalterbetrieb, den Briefträgersaal usw. im Erdgeschoss sehr nützlich waren, in den Obergeschossen gab es kleinere Räume für die Büros. Die Innenhöfe dienten der An- und Ablieferung der Post und zur Belichtung, waren es mehrere, so wurde einer geschlossen und als Atrium umgenutzt. Ein weiteres Problem stellten für die rangierenden Postfahrzeuge die engen Straßen dar, weil die Gebäude überwiegend im Zentrum der Städte liegen. Am meisten wurden jedoch vom Postpersonal die schlechten Lichtverhältnisse beklagt, weil die Fensteröffnungen für einen Postbetrieb entweder zu wenig oder zu klein sind.

2.3 Die ersten Neubauten (1905-1918)

Ab 1905 begann die Verwaltung des Post- und Telegrafendienstes mit der systematischen Renovierung der posteigenen und der gemieteten Bauten. Die Mehrzahl hatte in räumlicher, betriebstechnischer und konstruktiver Hinsicht nie oder nicht mehr den Anforderungen eines modernen Dienstleistungsbetriebes entsprochen. Doch die Ergebnisse waren unbefriedigend. Die Modernisierungsarbeiten stellten sich als zu zeit- und kostenaufwendig heraus. Selbst die wenigen Gebäude, die in den letzten Jahrzehnten in Mailand, Monza, Mantua und Padua gebaut worden waren - teils nach Gebäudetypen ohne bestimmte Funktionen wie in Triest (1890-1894), wo sich die Post und das Finanzministerium jeweils zur Hälfte einen blockförmigen Palazzo teilen (Abb. 12-13) - , wiesen Mängel in der Betriebsorganisation auf und mussten zum Teil bereits umgebaut und erweitert werden¹⁹³. Die teuren Umbauten und die ständig steigenden Mietkosten veranlassten schließlich das Postministerium, eine Reihe neuer städtischer Postgebäude nach neuestem Stand errichten zu lassen. Der Postbau oblag dem Bauamt des Ministeriums für Öffentliche Werke, da das Postministerium keine eigene Postbauabteilung mit posteigenen Architekten besaß. Für die Planung und Ausführung von repräsentativen Direktionspalästen 1.Klasse in Mittel- und Großstädten sorgten beide Ministerien, indem sie bekannte Ingenieure und Architekten engagierten, kleinere und weniger wichtige Projekte wurden dagegen den Ingenieuren der staatlichen oder städtischen Bauämter überlassen. Im Postbau spezialisiert waren weder die freischaffenden Architekten noch die Ingenieure der Bauämter. Die Aufgabe der Beauftragten bestand darin, die von der Postverwaltung erarbeiteten Arbeits- und Betriebschemata in architektonische Form zu bringen. Diese

waren wegen der unterschiedlichen Anforderungen sehr verschieden, auf ein allgemeingültiges Schema wollte sich keine der Behörden festlegen. So entstanden neue Postpalazzi verschiedenen Typs unter anderem in Voghera (1905-1909); in Turin (1905-1911, Abb. 6) von Ing. Giotti, Barale, Dolza; in Florenz (1906-1908, Abb. 5,7,8) von Ing. Vito Tognetti und Arch. Roberto Sabatini; in Siena (1909) von Vittorio Mariani; in Bologna von Saffi (1910); in Genua (1910-1912, Abb. 4) von Arch. Dario Carbone; in Messina (1913) von Vittorio Mariani; in Vercelli (1910-1913); in Padua (1913) von Ing. Peretti¹⁹⁴. Nur in Parma (1905-1909) wurde ein Teil des Palazzo Ducale und in Pesaro (1913) die Chiesa di San Domenico aus dem 14. Jahrhundert zum Postamt umgebaut. Als häufigster Typus tritt der sogenannte Italienische Typus auf, von Del Noce so genannt, weil er nicht nur "am ehesten der italienischen Art entspricht", sondern auch von italienischen Klosteranlagen aus dem Mittelalter und von Stadtpalazzi aus dem Rinascimento abgeleitet wurde. Dieser Typus ist gekennzeichnet durch die innenliegende Schalterhalle, auch "Atrium" genannt. Die Atrien sind meist zweistöckig mit Galerie, an drei Seiten mit Schaltern besetzt und werden über eine Lichtdecke belichtet. Die Quadratmeterzahl der kleinsten Schalterhalle beträgt 60qm, die der größten 375qm (50 Schalter)¹⁹⁵. In Florenz und Genua sind sie über einen Portikus und ein Vestibül zugänglich. Den zweiten Typus nennt man "Schweizer Typus", weil er in der Schweiz entwickelt wurde - Luzern, Lausanne (Abb. 9), Genf (Abb. 10-11). In Italien tritt er in dieser Periode im Gegensatz zu Deutschland, Frankreich und der Schweiz relativ selten auf. Sein Hauptmerkmal sind die rechteckigen, meist sehr langgestreckten Schalterhallen entlang der Hauptfassaden des Gebäudes. Sie haben nur eine Schalterseite und werden über die Fassadenfenster belichtet. Der Zugang zur Halle erfolgt meist indirekt über einen Portico, ein Vestibolo oder direkt über den Haupteingang wie in Bologna. Im Zentrum des Gebäudes befindet sich ein offener, befahrbarer Hof. Dieser Typus, nach dem auch Siena und Vercelli entworfen sind, fand am Anfang wenig Zustimmung, setzte sich aber letztendlich als der modernere und bessere durch und wurde bis in die 40er Jahre hinein gebaut. Eine Mischung ist der Postpalazzo in Turin, der eine große innenliegende Schalterhalle und eine kleinere an der Hauptfassade hat. An einer der Seitenfassaden sind zwei offene Höfe, die der Belichtung dienen. Auch das Grundrisschema des Palazzo in Messina ist ungewöhnlich. Es zeigt im Zentrum einen langen begrünten Hof, um den sich die Schalterhallen legen.

¹⁹³Rivista delle Comunicazioni , Juli 1913, Fasc. VII., S. 5.

¹⁹⁴Saul Greco, Edifici Postali e per le Telecomunicazioni, Turin 1970, S. 634 ff.

¹⁹⁵Enrico Mirabelli, Edifici Postali, Telegrafici, Telefonici, 1913-1914, Roma 1915, S.156.

Ein weitere Variante stellen die Postgebäude in Voghera und Padua dar. Der Grundriss besteht aus zwei (gleichschenkligen symmetrischen) Baukörpern, die im rechten Winkel aufeinandertreffen. Das Eck ist abgeschrägt und in dieser Schräge öffnet sich der Haupteingang, von dem man zuerst in das Vestibül und dann in die Schalterhalle tritt. Voghera hat ein sechseckiges Vestibül (63 qm) und ein achteckiges Atrium (120 qm), das mit einem Glasdach gedeckt ist. Auch diese Variante geht auf ein Grundrisschema zurück, das um die Jahrhundertwende besonders bei Verwaltungsbauten sehr beliebt war (z.B. das Ministerium für Öffentliche Werke in Rom) und schon beim Postamt in Bozen (1890) von Friedrich Setz angewendet wurde. Alle Gebäude sind Mauerwerksbauten, mindestens 3-stöckig und haben ein flach geneigtes Satteldach mit Ziegelerdeckung. Bei der Gestaltung der Fassaden war wichtig, dass der Architekturstil der Hauptfassade "national" war, mit dem "lokalen Stil der Region harmonierte" und dem Gebäude ein "dekoratives, aber auch einfaches und strenges Aussehen verleiht"¹⁹⁶. Die Bestimmung des Gebäudes auszudrücken, war der Beschaffenheit der Bauornamentik überlassen, die Lage der Schalterhallen, ob innen oder außen, ist in der Gestaltung nicht berücksichtigt. Als Stilrichtung setzte sich ein eklektischer "Rinascimento" durch, der je nach Region mit romanischen, barocken oder "floralen" (Jugendstil) Elementen gemischt ist. Das Erdgeschoss hat meist einen rustizierenden Sockel aus künstlichem Stein, die Obergeschosse sind entweder verputzt oder mit roten Sichtziegeln verkleidet. Die Ornamentik besteht aus Beton oder Stuck, in seltenen Fällen aus Stein. Stellvertretend für viele andere Postfassaden hier eine kurze Beschreibung Del Noces von der Hauptfassade der Post in Bologna, die dem „Schweizer Typus“ zuzuordnen ist: "Die Hauptfassade ist im Erdgeschoss mit Bossenwerk geschmückt, hat eine ionische Ordnung im ersten Geschoss und eine korinthische im zweiten: sie ist ein bisschen üppig, hat aber eine elegante Wirkung, besonders bei den "bifore" Fenstern des zweiten Geschosses und dem Bossenwerk, die eine Farbe haben, die grauen Granit imitiert, und sich von dem Hell der oberen Geschosse abhebt. Abgeschlossen wird das Gebäude von einem reichen Gesimse, auf dem eine Balustrade als Attiko gesetzt ist"¹⁹⁷. Abschließend stellt Del Noce fest, "dass momentan ein perfekter Postgebäudetypus fehlt, der alle Abteilungen auf unbestimmte Zeit bequem aufnehmen könnte. Und dass nur die Erfahrung zeigen wird, welcher Typus das sein wird ... Doch stellt sich hier die Frage: Wer wird, nach uns, aus dieser Erfahrung profitieren? Zum jetzigen Stand der Dinge, niemand. Die Gebäude werden von Personen gebaut, die im Inspektorat der Post, im Bauamt und in

¹⁹⁶Ebd, S.12

¹⁹⁷Del Noce, S.164

lokalen Bauabteilungen arbeiten. Daher die Leichtigkeit, dass sich Fehler wiederholen. Um das zu vermeiden, ... wäre eine Reihe von Funktionären in einem dauerhaften Organ nötig, das die Postbauabteilung repräsentieren müsste: wie in Deutschland, wo man die besten Postgebäude bewundern kann"¹⁹⁸.

2.4 Die ersten Postgebäude nach dem ersten Weltkrieg

Nach den Unterbrechungen des ersten Weltkrieges wurde 1922 der Postbau wieder aufgenommen. Inzwischen war Mussolini an der Macht, der die Leitung des Postwesens vorübergehend einem außerordentlichen Kommissar anvertraute. Es fand eine erste „Säuberung“ statt, die mit einer drastische Personalreduzierung einherging. Im Postbau selbst änderte sich bis 1924 wenig. Die neuen Gebäude in Terni (1918-23, Abb. 14), Macerata (1922-1928, Abb. 15), Ascoli Piceno (1922-1928, Abb. 16) von Cesare Bazzani, Siracusa (1922-29, Abb. 18, 20), Catania (1919-1929, Abb. 17, 19) von Francesco Fichera, Reggio Calabria (1922-1929?, Abb. 21), Verona (1922-30, Abb. 3?), Chieti (1924-1932, Abb. 22), Cagliari (1922-1932, Abb. 23) und Trapani (1922-1927, Abb. 24) waren teilweise bereits vor der Mussolini Ära geplant worden. Sie wurden wie gewohnt von freischaffenden Architekten im Auftrag des Ministeriums für Öffentliche Werke oder von Ingenieuren lokaler Bauämter geplant und gebaut. Die Grundrisse verfolgen teilweise die Organisationsprinzipien des italienischen Typus mit innenliegenden gedeckten und (oder) offenen Höfen (Cagliari, Reggio Calabria, Trapani), teilweise die des Schweizer Typs (Ascoli Piceno, Chieti) oder wie in Macerata, die des Winkelbautyps mit abgeschrägter, turmartig erhöhter Eckfassade und die Schalterhallen an den Fassaden der Seitenflügel. Catania und Siracusa stellen neue Varianten des "Schweizer Typus" dar. Beide Palazzi haben einen U-förmigen Grundriss, in dem ein Hof eingeschrieben ist, der in Siracusa durch eine Mauer mit Tor geschlossen ist. Auch hier liegen die Haupteingänge in den abgerundeten bzw. abgeschrägten Gebäudeecken der Hauptfassaden, die Schalterhallen "nach dem neuen Verteilungssystem" an den Fassaden, weswegen der Architekt von Piacentini für die "kühne Grundrisslösung" gelobt wurde, die dieser angesichts der "großen Schwierigkeit, die einem Künstler entsteht, der ein modernes Thema in einem Ambiente behandeln muss, dem das klassische Überleben obliegt", zu bewerkstelligen hatte¹⁹⁹.

¹⁹⁸Ebd., S.14.

¹⁹⁹In einem Artikel über die Architektur Ficheras in "Architettura" (Jg. 1929/30, S. 433-460) bezeichnet Piacentini die neue Grundrisslösung beim Postpalazzo in Catania als kühnen Durchbruch.

Als typische Vertreter ihrer Zeit sind alle Gebäude in ihrer baulichen Gestalt noch dem eklektischen Historismus verpflichtet. Die Palazzi in Chieti, Reggio Calabria und Cagliari haben Fassaden im Neorinascimento, der im gleichen Stil erbaute Palazzo in Ascoli ist die verkleinerte Ausgabe des Ministero della Pubblica Istruzione in Rom, das Bazzani zwischen 1912 und 1928 gebaut hat. Der klassisch dreigeteilte Bau hat in der Hauptfassade einen breiten erhöhten Mittelteil, die beiden Haupteingänge liegen jedoch in den turmartig erhöhten Gebäudeenden, die mit Voluten verziert sind. Zwei sechseckige Türme an den Gebäudeecken hat auch der Palazzo in Siracusa. Er tendiert wie die anderen sizilianischen Postpalazzi zum italienischen „Liberty“, der in Sizilien Einflüsse aus der arabischen Architektur aufweist. "Eine besondere Bedeutung wird heutzutage auf die Architektur der Fassade gelegt", schreibt 1925 Daniele Donghi in seinem Handbuch für Architekten, "der Stil wird mit Vorliebe jenem der stattlichsten öffentlichen Gebäude entlehnt²⁰⁰" (wie etwa der Palazzo del Parlamento auf der Rückseite des Montecitorio 1902-1922).

Doch über einen postspezifischen Charakter der Bauten machte man sich keine Gedanken. Es waren anonyme öffentliche Palazzi, hinter deren Fassaden sich auch andere Funktionen vermuten ließen. Hinsichtlich ihrer städtebaulichen Lage und Einordnung lässt sich sagen, dass zwar fast alle Gebäude Solitärbauten sind, aber nicht alle in prominenter Lage. So liegen beispielsweise die Postämter von Ascoli Piceno und Macerata in engen Seitenstraße, das von Siracusa an der Mole zur Ortigia. Auffallend sind die langen Bauzeiten von oft mehr als 6 Jahren, die auf Kompetenzstreitigkeiten zwischen dem Ministerium für Öffentliche Werke und dem neuen Ministerium delle Comunicazioni, das 1924 eingerichtet wurde, hinweisen könnten.

²⁰⁰Daniele Donghi, *Manuale dell'Architetto*, Vol. 2, Utet, Turin 1925, S. 902.

3. Rahmenbedingungen und Strukturen des Postbauwesens während des faschistischen Regimes (1924-1944)

Durchhalten und Bauen sind Worte, die unserem Capo teuer sind! Durchhalten: lasst uns durchhalten; und halten wir durch bei bester Gesundheit dank des Himmels und ohne die geringste Erhöhung des Pulses in jedem Moment. Bauen: Lasst uns bauen, trotz allem, aktiv, auf jedem Gebiet: im Meer und auf Erden!

Durare e costruire sono parole care al nostro Capo! Durare: duriamo; e duriamo in ottima salute grazie al Cielo e senza la minima alterazione di polso in ogni momento. Costruire: Costruiamo, malgrado tutto, attivamente, in ogni campo: in mare e in terra!²⁰¹

Costanzo Ciano

3.1 Der Ministero delle Comunicazioni

Mit diesem postbaulichen Erbe im Hintergrund wurde am 30. April 1924 mit dem königlichem Gesetz Nr. 596 das neue Ministerium delle Comunicazioni gegründet, das die autonomen Verwaltungen der staatlichen Eisenbahn, des ehemaligen Post- und Telegrafendienstes und ab 1927 die Handelsmarine und das Generalinspektorat für den Straßenbau umfasste. Da die Bahnverwaltung bereits über eine eigenständige Bauabteilung (Servizio Lavori e Costruzioni) verfügte und aus Tradition ihre Projekte selbst plante und baute, übernahm sie im August 1925 auch die Aufgabe der Planung und des Baus der Postgebäude.

Erster Minister des neuen "Superministeriums" war Costanzo Ciano²⁰², dessen "Zuständigkeitsbereich über ein ganzes Jahrzehnt hindurch von der Briefmarke bis zum Ozeandampfer, vom Radio bis zur Lokomotive reichte"²⁰³. Ziel des ehrgeizigen und mächtigen Ministers war die Erneuerung und Umstrukturierung des Post- und Bahnwesens. Eine funktionierende Post und einen pünktlichen Eisenbahnverkehr zu gewährleisten, waren zentrale Programmpunkte der faschistischen Kampagne gegen die bürgerliche, liberale und demokratische Ordnung. Dazu waren neue, mit den neuesten technischen Errungenschaften ausgerüstete Gebäude notwendig. Es ging nun nicht mehr nur darum, bestehende Gebäude zu erweitern oder sie den neuesten technischen Anforderungen anzupassen bzw. die Betriebsorganisation zu verbessern,

²⁰¹ Costanzo Ciano, Sul bilancio delle Comunicazioni, Discorso pronunciato alla camera dei deputati nella tornata del 21. Maggio 1931, in: Tipografia della camera dei deputati, Roma 1931, S. 40.

²⁰² Ciano führte das Ministerium 10 Jahre, ihm folgten Umberto Puppini, Benni, Host Venturi und Vittorio Monselice.

sondern um die Errichtung neuer repräsentativer Post- und Telegrafpalazzi an bedeutenden Standorten, wo neue städtische Räume geschaffen werden sollten.

So wurden wie Hitlers Autobahnen im Nazideutschland oder Stalins Metro in Moskau die Postpalazzi und die Bahnhöfe Vorzeigeprojekte des Regimes, welche die Effizienz und das Funktionieren des Regimes unter Beweis stellen sollten. Der meist moderne, effiziente Stil dieser Gebäude in Verbindung mit ihrer Ikonographie untermauerte die Behauptungen der staatlichen Propaganda²⁰⁴. Es war der Stil, der mit Autos, Flugzeugen, Dampfer und Eisenbahnen, kurz mit allem, was mit Verkehr, Wissenschaft und technischem Fortschritt zu tun hatte, in Verbindung gebracht wurde. So gelang es dem faschistischen Italien, sich selbst und vor allem dem Ausland über Jahre ein Bild großer Effizienz und guter Verwaltung zu bieten, das jedoch nur teilweise der Wahrheit entsprach.

3.2 Ausgangspunkte für die Bautätigkeit, Schwerpunkte und Konzentration der Projekte und Bauten

Die Postgebäude waren Teil des gewaltigen Bauprogramms für öffentliche Werke, das vom Regime Ende der 20er Jahre in die Wege geleitet wurde. Ein erhöhter Neubedarf und zugleich ein Nachholbedarf an posteigenen Gebäuden, die Ankurbelung der Wirtschaft und immer wieder die Bekämpfung der Arbeitslosigkeit wurden als Grund für die rege Bautätigkeit genannt. Es sollten überall dort neue Gebäude entstehen, „wo sich die Ämter der Provinzdirektionen und der Dienstbereiche der Post und Telegrafie in Mieträumen oder in unzureichenden und unpassenden Unterkünften befinden“²⁰⁵.

Der Postbau ging einher mit dem systematischen Ausbau der Bahnstreckenlinien und Bahnhöfe (Roma-Napoli 1927, Cuneo-Ventimiglia 1928, Bologna-Firenze 1930), die für den Transport des Postgutes und auch der Baumaterialien notwendig waren²⁰⁶. Ein Großteil der Gebäude entstand in Zusammenhang mit anderen Neubauten, die im Zuge von Stadtviertelsanierungen (Brescia, Forli, Napoli), Stadterweiterungen (Rom, Bozen) oder Siedlungs- bzw. Stadtneugründungen (Latina, Sabaudia, Pontinia) geplant wurden.

²⁰³ Cesare Columba, Die Gestaltung des Reisens, Politik und Architektur im Verkehrswesen im faschistischen Italien, in: Kunst und Diktatur, Wien 1994, S.616.

²⁰⁴ Vgl. Kunst und Macht, S. 37

²⁰⁵ F. Businari 1931, S. 1.

²⁰⁶ Der Ausbau fand zuerst im Norden statt. Angestrebt war das Transportmonopol der Bahn, das jedoch in Frage gestellt wurde, als über Italien das Wirtschaftembargo verhängt wurde und das Regime die Autarkie einführte. Als es zu einer empfindlichen Einschränkung des Kohlenkonsums und der elektrischen Energie kam, sah sich das Regime gezwungen, die Entwicklung der Autoindustrie zu forcieren. Vgl. Cesare Columba, in: A. Mazzoni 1984, S.74.

Der Schwerpunkt lag bei den Palazzi der Provinzhauptstädte, ganz neu im Programm waren die Postgebäude auf dem Lande. Am stärksten war die Bautätigkeit in den Jahren zwischen 1930 und 1936. Ab 1940 trat sie angesichts der totalen Konzentration aller verfügbaren Kräfte auf den Krieg und des Gesetzes Nr.769, das den Baustopp für zivile Bauten vorschrieb, völlig in den Hintergrund²⁰⁷.

Eine Konzentration der Postpaläste ist in Norditalien, in und um Rom und in Sizilien zu erkennen, wobei die städtischen mehr im Norden und im Süden zu finden sind, die Landpostämter um Rom und die Großstadtpaläste in den südlichen Großstädten (Rom, Neapel, Palermo). Vergleicht man jedoch in den einzelnen Gebieten die Zahl der verwirklichten Bauten mit der Zahl der geplanten Projekte und das Planungsjahr, so zeigen sich auffällige regionale Unterschiede: Etwa die Hälfte aller Gebäude im Süden wurde nach 1936 geplant und somit blieb ein Drittel davon auf dem Papier, während der Großteil der in Norditalien entstandenen Projekte bereits bis 1935 geplant und auch durchgeführt wurde.

3.3 Finanzierung der Bauten

Ein weiteres Ziel des Ministers war in den ersten Jahren die Sanierung der verschuldeten Betriebe, die moderne, an den wirtschaftlichen Notwendigkeiten orientierte Unternehmen werden sollten. Allein das Postministerium hatte ein Defizit von 298 Millionen Lire hinterlassen, das wieder erwirtschaftet werden musste. Ciano betrieb die systematische Modernisierung der Betriebe (Mechanisierung des Brief- und Paketverkehrs, Verwendung von Rechenmaschinen, Ersetzung der von Pferden gezogenen Wagen²⁰⁸, den Ausbau des Postbauwesens und die Ausdehnung des Telefon- und Telegrafennetzes mit "faschistischem Schwung"²⁰⁹. Die dazu erforderlichen Maßnahmen waren drastisch: Um die Konkurrenz auszuschalten, wurden per Gesetz alle privaten Postagenturen liquidiert. Um Personalkosten einzusparen, wurden neben Entlassungen und Gehaltskürzungen auch die durch Pensionierungen freigewordenen Posten nicht wieder besetzt (durchschnittlich 700 bis

²⁰⁷ Das Gesetz Nr. 769, das die Reduzierung der Ausgaben für zivile Bauten vorschrieb, wurde im Juni 1940 von Mussolini verabschiedet.

²⁰⁸ Stefano Benni: "...la sostituzione di automezzi agli antiche mezzi ippici di trasporto, la diffusione di macchine calcolatrici negli uffici contabile," Discorso von Benni alla camera dei deputati am 18. März 1936, in: Tipografia della Camera..., S. 24.

²⁰⁹ Ebd, S. 32

800 Personen im Jahr)²¹⁰. Eine ähnliche Entwicklung durchlief die autonome Bahnverwaltung, deren Bauabteilung jetzt für den Postbau verantwortlich war²¹¹.

Am 1. Juli 1926 wurde das königliche Gesetz Nr. 1209 verabschiedet, das die Postverwaltung berechtigte, von 1927 bis 1936 jährlich 100 Millionen Lire für Bauaufgaben auszugeben. Da dieser Betrag sich als unzureichend erwies, wurde das Budget in den folgenden Jahren durch "außergewöhnliche Zulagen für den Bau und die Möblierung von Postgebäuden und für die Erweiterung und den Umbau jener bestehender" mehrmals erhöht (im Mai 1930 um fünf Millionen, im August desselben Jahres noch einmal um 36 Millionen, im Oktober 1931 um 70 Millionen und im Juli 1933 um 25 Millionen Lire). Bereits 1932 konnte Ciano bei der Bilanz der Post- und Telegrafengesellschaft für das Haushaltsjahr 1931/32 einen Gewinn von 71 Millionen Lire ankündigen²¹² und sein Nachfolger, Antonio Stefano Benni²¹³, dem Senat im März 1935 berichten, „dass die Bilanz von 1924 mit einem Verlust von 298 Millionen Lire abgeschlossen worden war und erst mit der Gründung der autonomen Gesellschaft am 15. Mai 1925 eine konstante Reihe von Nettogewinnen begann, so dass die Staatskasse von der Postgesellschaft innerhalb von 9 Jahren mehr als eine Milliarde und 100 Millionen Lire Einnahmen verbuchen konnte; dass davon „circa 206 Millionen Lire für den Bau und die Ausstattung von Postgebäuden ausgegeben wurden und die ungenügenden Ämter von damals durch großzügige und gut situierte neue Bauten ersetzt wurden, ... die wegen der künstlerischen Merkmale und der modernen technischen Einrichtungen einen beständigen Fortschritt darstellen“²¹⁴. Benni blieb bis Oktober 1939 im Amt²¹⁵ und obwohl er sich bemühte, es seinem berühmten Vorgänger gleichzutun, waren nur die ersten Jahre seiner Amtszeit für den Postbau ergiebig. Unter seinem Nachfolger Host Venturi kam der Postbau fast ganz zum Erliegen. Der letzte Minister, Vittorio Cini Monselice, war nur fünf Monate im Amt (2.2.43-24.7.43).

²¹⁰Der Bau neuer Posteinrichtungen hätte eigentlich eine Zunahme des Personals mit sich bringen müssen, Ciano berichtet jedoch in seiner Rede vor der Abgeordnetenkammer im April 1931 von einem ständigen Personalarückgang von 700- 800 Angestellten im Jahr, in: *Rassegna delle Poste e dei Telegrafi*, Jahrgang 1931, S. 445.

²¹¹Bereits zwischen 1922 und 1924, also noch vor Einrichtung des neuen Ministeriums, aber schon unter der Herrschaft Mussolinis, war das Personal auch dieser Abteilung durch Massenentlassungen von 241000 auf 173000 geschrumpft, in den späten 30er Jahren musste die Bauabteilung gar mit der Hälfte des früheren Personals auskommen. Vgl. dazu Columba, in: *Angiolo Mazzoni 1984*, S. 78, Anm.11; und E. Masiello, *Architetti e ingegneri del Ministero delle Comunicazioni*, in: *Architettura Ferroviaria in Italia, Novecento*, Hrsg. E. Godoli und A. I. Lima, 2004, S. 93-104.

²¹²Costanzo Ciano, *discorso pronunciato alla camera dei deputati nelle tornate del 21 Maggio 1931*, in: *Rassegna delle Poste e dei Telegrafi*, Jahrgang 1931 S.40.

²¹³Im April 1934, nach genau 10jähriger Amtszeit, ernannte Mussolini Ciano zum Präsidenten des Senats. Sein Nachfolger wurde Umberto Puppini, der nur bis 24.Jan.1935 im Amt war.

²¹⁴Discorsi di S.E. Benni alla Camera dei Deputati ed al Senato del Regno, in: *Rassegna delle Poste e dei Telegrafi*, Nr. 6, Juni 1935.

²¹⁵Die Nachfolger Bennis waren Giovanni Host Venturi, von 30.10.1939 bis 6.2.1943, und Vittorio Cini di Monselice, von 2.2.1943 bis 24.7.1943.

Am 12.12.1944 wurde mit dem Dekret Nr.413 der Ministero delle Comunicazioni aufgelöst und in das Transportministerium und das Postministerium (Ministerio delle Poste e Telecomunicazioni mit eigener Bauabteilung) aufgeteilt. Die Direktion der Bahn wurde dem Transportministerium zugeschlagen²¹⁶.

3.4 Struktur und Organisation der neuen Azienda delle Poste e dei Telegrafi

An der Spitze der neuen "Azienda autonoma delle Poste e dei Telegrafi" als Teil des Ministerio delle Comunicazioni stand ein Generaldirektor - von 1926 bis August 1935 Admiral Giuseppe Pession, gefolgt von Danesi -, der von zwei Vizedirektoren und einem Verwaltungsrat unterstützt wurde. Der Verwaltungsrat setzte sich aus Funktionären der zuständigen Verwaltungen, Politikern (Senatoren) und Privatpersonen (Journalisten) zusammen und hatte im Gegensatz zu früher nur beratende Funktion, weil den Vorsitz ab jetzt der Minister führte. Dieser räumte sich auch das Vetorecht ein, um für die neue Ordnungsmacht schnelle Entscheidungen treffen zu können²¹⁷. Jedes Projekt musste diesem Verwaltungsrat vorgelegt werden, um von ihm genehmigt und finanziert zu werden. Dieselbe Struktur hatte die neue Bahnverwaltung, die zuerst von Cesare Oddone (1924-31) und anschließend von Luigi Velani (1931-44) geleitet wurde.

Auftraggeber aller Postbauten war die Generaldirektion der Postverwaltung, die die Aufträge an die Bahnverwaltung weitergab. Diese zeichnete für die Planung und Ausführung der Bauten verantwortlich und finanzierte sie mit Hilfe eines eigens dafür eingerichteten Ressorts. In kleinen Ortschaften, Kleinstädten und zum Teil in den Stadtneugründungen des Agro Pontino wurde die Bauherrschaft den Stadt- und Gemeindeverwaltungen und dem ONC (opera nazionale combattenti) überlassen. Diese übernahmen wegen des einfacheren verwaltungstechnischen Ablaufs auch die Finanzierung der Gebäude, ebenso die Planung und Bauausführung, während die Postverwaltung das Mindestbauprogramm und das Betriebsschema bis hin zu den Maßen bestimmte und die Bahnverwaltung sich "die Ehre der hohen Beaufsichtigung und der Bauabnahme" vorbehielt. Diese Vereinbarung zwischen der Post- und Bahnverwaltung und den Gemeinden (oder dem ONC) wurde vertraglich abgemacht und die Gemeinden mussten sich bereit erklären, die Gebäude "a sua cura e spese" zu bauen und sie dann an die Verwaltung zu verkaufen²¹⁸. Die Bauten wurden also

²¹⁶Luigi Fisichella, Gli Edifici progettati dall'Ing. Angiolo Mazzoni dal1925 al 1935, in: Angiolo Mazzoni, Bologna 1984, S.62.

²¹⁷Vgl. Columba, Architettura e potere nella politica delle comunicazioni, in: Angiolo Mazzoni 1984, S.198; E. Masiello, 2004, S. 95.

²¹⁸ AMC Roma, Pacco Frascati, Dokument Nr. 0000024.

vorfinanziert und erst bei Inbetriebnahme oder nach der Bauabnahme wurden die Baukosten in Form von Jahresraten an die Gemeinden oder dem ONC zurückbezahlt. Bei ärmeren Gemeinden führte dieses Verfahren wegen Zahlungsschwierigkeiten nicht selten zur Einstellung des Projekts (Molfetta, Noto).

Auch die Grundstücke wurden im allgemeinen kostenlos von den Gemeinden oder Stadtverwaltungen zur Verfügung gestellt, wenn es sich um Gemeindeseigentum handelte. Musste das gewählte Gelände erst enteignet und geräumt werden, weil es bebaut war, so gingen die Kosten zu Lasten der Postverwaltung. In einigen Fällen findet sich in den Akten Schriftverkehr zur Frage der Enteignung, wie in Neapel, wo der Baugrund teils militärisches Gelände war und das Grundstück außerdem an eine alte Klosteranlage anschloss, die zu erhalten und zu integrieren war²¹⁹. Im Falle von Gallipoli wendete sich der Besitzer des Wohnhauses, das abgerissen werden sollte, um Hilfe an den Parteisekretär Farinacci²²⁰. Mehrmals wurde auch der Bauplatz gewechselt. Langwierige, oft jahrelange Verhandlungen und schwierige Entwurfsprozesse waren die Folge, die nicht selten zur Einstellung der Projekte führten und "auf bessere Zeiten verschoben" wurden (zum Beispiel Novara 1926-32, Reggio Emilia 1937-40, Catanzaro 1937-42, Frosinone 1935-40).

3.5 Das Ufficio V

Projekte von "architektonischer Bedeutung" (Businari), egal ob klein oder groß (Latina), fielen „in base alla legge 18 marzo 1926, n° 562“ allein den technischen Organen dieses Ministeriums zu, die die Planung der Gebäude vollständig durchzuführen hatten²²¹. Das dafür neu eingerichtete Büro nannte sich "Ufficio V" und war Teil des "Ufficio Costruzioni edilizie e stradali" der Bauabteilung "Servizio Lavori e Costruzioni", die ihren Sitz in Rom hatte und sich aus acht Büros zusammensetzte²²². In den Provinzhauptstädten gab es regionale Bauabteilungen, "Sezione Lavori" genannt, die je nach Größe und Bedeutung aus einem oder zwei Büros bestanden. In den zentralen Büros wurden nur große, wichtige Projekte ausgearbeitet und beratende

²¹⁹ In Neapel mußte so lange mit dem Baubeginn gewartet werden (9 Monate), bis der Ersatzbau für die Kaserne (Ex forte del Carmine) fertiggestellt war, AMC Rom pacco Napoli, Brief des „Kriegsministers“ an Ciano vom 19. August 1932, Dokumente Nr. 000085-86.

²²⁰ In Gallipoli wurde sofort das Enteignungsverfahren mit der „decreta n.1574“ eingeleitet, das besagt, dass „die Arbeiten bezüglich der Einrichtung eines Post- und Telegrafenamtes in der Stadt von Gallipoli laut Gesetz vom 7. August 1925, Nr. 1574 (Regio Decreto Legge) für dringend und unaufschiebbar erklärt werden“ (Dokument Nr. 000025). Weil sich der Besitzer jedoch an den Parteisekretär persönlich wendete, wurde darum gebeten, „die Möglichkeit zu überprüfen, mit dem Besitzer ein direktes Übereinkommen zu treffen“, AMC Roma, pacco Gallipoli, Brief des Generaldirektors der Post an den Generaldirektor der Bahn, Dokument Nr. 000016.

²²¹ Admiral Pession, zitiert aus: Lorenzo Drascek, Il palazzo delle Regie poste di Gorizia (1929-32), in: Angiolo Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S.237.

und überwachende Funktionen ausgeübt, von den regionalen Büros dagegen die Ausführung der Arbeiten betreut.

Referent und Verantwortlicher des Beschaffungs- und Verwaltungswesens des "Ufficio V" (Costruzioni edilizie e stradali) war der Ingenieur Ferruccio Businari, der 1932 von Achille Pettenati abgelöst wurde. Businaris Funktion bestand darin, die Planung und Ausführung zu koordinieren, die Entwerfer zu beraten und zwischen den beteiligten Institutionen zu vermitteln. Doch zuerst musste Businari „für die neue und delikate Aufgabe Künstler finden“, die ihr gewachsen sein könnten; „...denn gering waren die Mittel, über die das Ufficio verfügte und ... es war fundamentales Prinzip der Bahnverwaltung, mit eigenen Mitteln auch für die Planung der Gebäude zu sorgen; und es musste auch eine Arbeitsorganisation gefunden werden, die es dem Künstler erlaubt, die notwendige Unabhängigkeit zu bewahren, damit er die Verantwortung über sein Werk übernehmen kann, aber auch um diese Freiheit mit der unvermeidlichen hierarchischen Abhängigkeit einer öffentlichen Verwaltung zu vereinbaren“²²³. Es wurden zwei junge Architekten gefunden, Angiolo Mazzoni (1894-1979) und Roberto Narducci (1887-1979), die bisher mit der Planung und dem Bau von Wohn-, Freizeit- und Verwaltungsbauten für die Bahngesellschaft sowie von Bahnhöfen beschäftigt waren. Dem jüngeren, aber begabteren Mazzoni, bekannt wegen seines "heftigen und couragierten Künstlertemperaments, das, vielleicht wegen seiner Originalität, bisher nicht richtig geschätzt wurde"²²⁴, fiel der Hauptanteil der Aufträge zu. Sein unbeherrschter Charakter und sein Opportunismus machten ihn nicht nur bei vielen Kollegen unbeliebt, sondern auch bei den Vorgesetzten zur umstrittenen Person²²⁵. Er durchlief als Ingenieur und nicht als Architekt den ganzen Bogen der Bahnfunktionärskarriere und entwickelte sich zum Spezialist für Post- und Bahnhofsgebäude. Erst 1938 erreichte er die Qualifikation eines "ispettore capo superiore" und erhielt die Leitung des Ufficio V bis²²⁶. Am 8. September 1944 löste der

²²² Cesare Columba, *Architettura e potere nella politica delle Comunicazioni*, in: Angiolo Mazzoni 1984, S. 74.

²²³ Ferruccio Businari, *L'Architettura nei Palazzi per le Poste e Telegrafi costruiti e da costruirsi a cura dell'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato*, Roma 1931, S.1.

²²⁴ F. Businari, S.2.

²²⁵ Zu Mazzonis größten Feinden gehörte Pagano, der mit ihm anlässlich des Wettbewerbs für den Bahnhof von Florenz anlegte. So machte sich Pagano über den „Futuristen“ Mazzoni lächerlich: „Es scheint, dass der Erfinder des Bahnhofsturms von Santa Marinella mit „cento e lodi“ die Examen der futuristischen Architektur bestanden hat“, in: Casabella, Aug.-Sept.1933; eine Aversion gegen Mazzoni hatte auch Minister Puppini, der den Erweiterungsbau für die Post in Latina und andere Projekte abgelehnt hat, und Ciano soll sich darüber belustigt haben, in seinem Ministerium einen Ingenieur „viveur e pagliaccio“ zu beschäftigen, siehe dazu Alfredo Forti, in: Angiolo Mazzoni Ausst. Katalog, 1984, S. 39; und Barabara Anselmi, *Il fondo Forti-Mazzoni dell'Archivio..*, in: Angiolo Mazzoni, *Quaderni di architettura* 4, 2003, S.345.

²²⁶Vgl. Cesare Columba, *Architettura e potere nella politica delle Comunicazioni*, in: Angiolo Mazzoni, Ausst. Katalog 1984, S.73ff.

neue Generaldirektor Giovanni di Raimondi das Büro V bis auf. Und ein Jahr später denunzierte Raimondi Mazzoni bei der „Säuberungskommission“ mit der Begründung „di essere stato favorito nella carriera“. Nach dem Prozess verließ Mazzoni 1948 die FS.

Narducci begann bereits 1909 seine Karriere bei der FS, wo er als Zeichner eingestellt wurde und sich im Laufe der Jahre durch den Abschluß an verschiedenen Kunst- und Architekturschulen hocharbeitete, um sich "mit lobenswerter Anstrengung" (Businari) den akademischen Titel zu erwerben. 1924 wurde er dem Ufficio V zugewiesen. Dort stieg er vom Segretario tecnico capo bis zum Ispettore capo superiore auf. 1951 schied er aus dem Dienst aus²²⁷. Er baute und renovierte hauptsächlich Bahnhöfe, ca 40 (u.a. Anzio 1934, Nettuno 1934, Aprilia 1937, Formia, Foggia, Pesaro 1935, Verona Porta Nova, Taormina 1926-28, Viareggio 1943-36), die alle Stilrichtungen aufweisen²²⁸. Zu einem gewissen Ruhm kam Narducci, als er anlässlich des Hitlerbesuches in Rom im Mai 1938 beauftragt wurde, einen Padiglione provvisorio (Abb. 25) in dem von ihm entworfenen, aber noch unvollendeten Bahnhof Roma Ostiense zu entwerfen, der offenbar auf Wohlgefallen bei Auftraggeber und Gast stieß²²⁹. Beiden gemeinsam wurde eine Vorliebe für technische Genauigkeit und eine schlechte Verträglichkeit nachgesagt.

Erst als die Bauabteilung 1933 wegen der vielen gleichzeitig laufenden Projekte (Massa, La Spezia, Grosseto, Trento, Savona, Palermo, Bari, Vicenza usw.) hoffnungslos überlastet war, stellte man noch weitere Architekten und Zeichner ein (Luigi Pizzuti, Paolo Pirelli, Vasco Fadigati, Mario Gröbner).

3.6 Auftragsvergabe

Nur in "Ausnahmefällen" sollten Fremdvergaben zugelassen und auf freischaffende Architekten oder auf Ingenieure zurückgegriffen werden. Bevorzugt wurden in den

²²⁷ Zu Narducci siehe Milva Giacomelli, Roberto Narducci (1887-1979), architetto-ingegnere del Ministero delle Comunicazioni, in: E. Godoli und A.I. Lima, *Architettura Ferroviaria in Italia, Novecento*, 2004, S. 105-128. In einem Interview mit Forti beklagte sich Mazzoni über Narducci, der (nach dem Krieg) nicht bestraft worden sei und dem es gelungen sei, den Posten einzunehmen, den er nie nie gehabt hätte als capo der Bahnarchitektur und dass er außerdem für die Kommission nomiert worden sei, die Roma Termini beurteilte, vgl. dazu Barbara Anselmi, *Il fondo Forti-Mazzoni*, in: *Angiolo Mazzoni, Quaderni di Architettura* 4, 2003, S.350.

²²⁸ Vgl. Stefano Baietti, *Architettura delle Ferrovie dello Stato nella prima metà del Novecento a Roma e nel Lazio, problemi di conoscenza e tutela*, in: *Architettura Moderna a Roma e nel Lazio*, Roma 1996, S. 136.

²²⁹ Dafür spricht, dass der Pavillon in „Architettura“ gezeigt wurde und Narducci befördert wurde. Bei dem Pavillon handelte es sich um eine leichte Eisenrohrkonstruktion, deren Verkleidung Travertin vortäuschen sollte. Die Halle war reichlich mit Kunst ausgestattet, die sich auf das 1000-jährige Reich und das römische Imperium bezogen. Sie wurde mit einer Leuchtröhrenanlage mit durchgehender Linierung beleuchtet, siehe *Architettura*, Jahrgang 1938, S. 489-494 und Sylvia Diebner, *Rom 1940: Die*

ersten Jahren regimetreue Architekten der älteren Generation, mit Titel „Accademico d'Italia“ und guten Beziehungen zum Regime, wie Marcello Piacentini, der 1930 über die PNF (Partita Nazionale Fascista) den Auftrag für die Planung und Gestaltung der neuen Piazza della Vittoria in Brescia (samt Postpalazzo) erhalten hatte oder Cesare Bazzani, der wegen seiner guten Beziehungen zum Königshaus und zur italienischen Massoneria einer der erfolgreichsten Architekten der 20er und 30er Jahre war²³⁰. Des Weiteren bekam Francesco Fichera über Minister Puppini den Auftrag für die Projekte in Noto und Augusta, Giuseppe Boni und Alberto Alpago Novello über die Vermittlung des Gewerkschaftsvorsitzenden Alberto Calza Bini die Aufträge für die Postpaläste in Carrara und Belluno.

Während die Fremdvergabe bei Piacentini und Bazzani von der Bahnverwaltung mit der Entschuldigung akzeptiert wurde, dass "die Arbeitslawine, die in kurzer Zeit zu bewältigen war, offensichtlich den Mitteln (des Büros) nicht gerecht wurde und eine Hilfe auch außerhalb des Bahnambientes gefunden werden musste"²³¹, wurde Calza Binis Bitte, die beiden Gewerkschaftsvertreter Boni und Alpago Novello zu berücksichtigen, zuerst abgelehnt, dann aber doch erhört²³². Noch einmal versuchten die Generaldirektoren der Post- und Bahnverwaltung, denen offensichtlich die Einmischung der Gewerkschaft in ihre Angelegenheiten nicht gefiel, ihre Macht auszuspielen, indem sie darauf aufmerksam machten, "dass es für zweckmäßiger erachtet wird, die Prozedur so zu verfolgen, wie sie per Gesetz Nr. 1574 am 7. August 1925 verabschiedet und vom königlichen Gesetz am 13. Juni 1929 geändert wurde“, doch der Auftrag wurde Novello überlassen²³³.

Vorfälle wie dieser waren keine Ausnahmen. Sie weisen auf das gespannte Verhältnis der Gewerkschaft und der freien Architekten mit den staatlichen Baubüros der großen Ministerien (Ministero delle Opere Pubbliche, Ministero delle Comunicazioni, Ufficio V) und den faschistischen Gesellschaften (ONC, GIL) hin, in denen hauptsächlich Ingenieure als staatliche Funktionäre arbeiteten. In einer Rede, die der Vorsitzende

Fussbodenmosaiken im Bahnhof Ostiense. Eine Montage aktualisierter Geschichte, in: Sonderdruck aus Pegasus, Beiträge zum Nachleben der Antike, Heft 6, 2004, S. 149, 150.

²³⁰Bazzani war befreundet sowohl mit Bottai als auch mit Ciano, der wie Bazzani Freimaurer war und ihm nicht nur Aufträge für Postgebäude zukommen ließ. Außerdem war Bazzanis Bruder der persönliche Zeichenlehrer des Königs. Vgl. Giorgini e V. Tocchi 1988, in: Cesare Bazzani, S.39.

²³¹F. Businari 1931, L'Architettura nei ..., S.2.

²³²Die Ablehnung wurde damit begründet, dass sich, wie bekannt ist, die Bahnverwaltung mit ihren Architekten selbst um die Planung und Ausführung der Projekte gekümmert habe und kümmert und was das Projekt von Belluno betreffe, die Planung schon von einem Bahnarchitekten angefangen worden sei. Zwei Wochen später (20.5.1932) schaltete sich Ciano ein, der Calza Bini persönlich versicherte, dass Boni den Auftrag für die Post in Carrara bekommen werde und Novello seine Entwurfsskizzen dem Servizio del Lavoro der Bahnverwaltung zur Überprüfung schicken könne, auch wenn für das Projekt in Belluno weder ein Vorschlag gebilligt noch irgendwelche Gelder bereitgestellt seien. AMC Roma, Pacco Belluno, Dokument Nr. 000447.

der faschistischen Architektengewerkschaft anlässlich des Bilanzberichts der öffentlichen Werke am 3. März 1932 in Mailand hielt, kritisierte Calza Bini offen den damaligen Minister für Öffentliche Werke, Arnaldo Crollanza. Er warf ihm die Anhäufung von Aufträgen vor und wies auf Projekte hin, "die wegen der Arbeitslosigkeit überstürzt und ungerechtfertigt genehmigt wurden, die man gegen jede Überzeugung wegen fester Einweihungstermine passieren ließ, die nicht ausreichend bearbeitet und zu oft von Personen ausgeführt wurden, deren offensichtliche Inkompetenz und Unfähigkeit nicht leicht gutzumachen sind, ... während unsere jungen Architekten, ... der Kunst des Faschismus die Genialität der Innovation geben wollen", und forderte den Minister auf, "endlich Architekten in den staatlichen Baubüros zuzulassen" und "nicht in einem Büro die ganze Planung zu konzentrieren, wie es in einigen anderen Verwaltungen geschieht, wo der einzige Architekt (gemeint ist Angiolo Mazzoni), auch wenn er ohne Zweifel vortrefflich, überlastet ist mit Arbeit, um Gebäude für die ganze Nation zu entwerfen und zu leiten"²³⁴. In Wirklichkeit stellten diese Ingenieure keine Konkurrenz für die jungen Architekten dar.

3.7 Wettbewerbe

Um Abhilfe zu schaffen, schlug Calza Bini die Ausdehnung und Verbesserung öffentlicher Wettbewerbe vor, waren sie doch auch ein Propagandamittel, mit dem „der Wille zur Erneuerung“ herausgestellt werden konnte²³⁵. Doch die Bauabteilungen bevorzugten die direkte Auftragsvergabe und lehnten Wettbewerbe ab, weil sie die Konkurrenz und eine mögliche Aufdeckung des Qualitätsunterschieds der Berufsgruppen scheuten. An den Wettbewerben nahmen meist junge, freischaffende Architekten teil, die in den kulturpolitischen und wirtschaftlichen Zentren arbeiteten und mit dem Wettbewerbsystem und den aktuellen Themen vertraut waren, während jene Gruppe der Ingenieure in den Randgebieten arbeitete und noch immer „an Arbeitsmethoden des letzten Jahrhunderts gebunden war, die sie zur Pflege dekorativer Details verpflichtete“²³⁶.

Aber auch die Wettbewerbe boten keine Garantie für eine gerechte Vergabe²³⁷. So war nicht nur Giuseppe Pensabene, einer der informiertesten Kritiker der

²³³ AMC, pacco Belluno 4776, Dokument Nr. 000453, und Anm. 229.

²³⁴ Alberto Calza Bini, zitiert aus: Riccardo Mariani, *Fascismo e Città nuove*, 1976, Appendice, S. 276, 277.

²³⁵ 1933 war Calza Bini gleichzeitig Sekretär der nationalen faschistischen Architektengewerkschaft, Parlamentsabgeordneter, Direktor der Architekturschule in Neapel, Präsident des Instituts für Sozialwohnungen in Rom, Präsident des nationalen Urbanistikinstituts, Mitglied des höchsten Ministerrates für Öffentliche Werke und des nationalen Erziehungsrates.

²³⁶ Ennio Corvaglio, *Il Piano Introvabile, Architettura e Urbanistica nella Puglia Fascista*, Bari 1985, S. 207 (-228).

²³⁷ Vgl. Estermann-Juchler, S.40ff.

Machtverhältnisse der italienischen Architekturszene, (Januar 1933) der Meinung, dass immer die gleichen Personen die Wettbewerbe entscheiden und die Gewerkschaft bei der Aufgabe der "Eingliederung" ihre Grenzen überschritten habe und auf dem Weg sei, sich in eine Art "autodittatura artistica" zu verwandeln²³⁸. Pagano sprach von unkompetenten Richtern, von Verteilungen und Prozeduren, die jenen des Lottospiels ähnlich seien²³⁹, und während Ettore Rossi das "monströse Monopol" einiger "affamarchitetti" (Wortspiel aus Geldhai und Architekten) anprangerte, warfen Ernesto La Padula, Franco Petrucci und Mario Ridolfi dem Gewerkschaftler bei der Handhabung der Wettbewerbe "ein absolutes Fehlen an Moralität" vor²⁴⁰ und forderten die Beendigung "jenes Monopols, das viele daran hindert, am künstlerischen Leben der Nation teilzuhaben". Auf einem Kongress der faschistischen Architektengewerkschaft (1935) forderte Giuseppe Vaccaro eine Erneuerung des veralteten Wettbewerbssystems, das "als leichtes Instrument betrachtet wird, um einen Entwerfer ausfindig zu machen und nicht ein auszuführendes Projekt", und beanstandete "die Politik des 1. und 2. Grades" und "die Normen, die die Zusammensetzung der Prüfungskommission regeln"²⁴¹. Vaccaros Kritik bezieht sich offensichtlich auf den umstrittenen Ausgang des Wettbewerbs für den Palazzo Postale in Neapel an, an dem er 1928 und 1929 mit Gino Franzini teilgenommen hatte und mit einem zweiten Preis prämiert wurde²⁴². Der Vorschlag, so hieß es, kann analog zu jenem formuliert werden, der damals für einen Auftrag an den Architekten Bazzani angewendet wurde, und es gibt (gäbe) keinen Grund, Aufhebens um den Wettbewerb und die Kommission zu machen²⁴³.

Nach diesem und anderen Wettbewerben mit mehr oder weniger zweifelhaften Ergebnissen (z.B. Brescia, Florenz, Genua) sollte die Gewerkschaft eine Revision des Wettbewerbsverfahrens einleiten, aber Calza Bini hatte nicht die Absicht, die alten Mechanismen zu korrigieren²⁴⁴. „So bot sich dem Regime“, wie Estermann-Juchler

²³⁸ Paolo Nicolosi, *Gli Architetti di Mussolini*, Mailand 1999, S. 147.

²³⁹ G. Pagano, *Il Concorso per il Palazzo del Littorio*, in: Casabella, Nr.82, Oktober 1934.

²⁴⁰ Lettera aperta all'on. Alberto Calza Bini, Segretario Nazionale del Sindacato Architetti, in: *Il Tevere*, 8. Februar 1933, und *L'Architettura e i giovani architetti*, in: *Il Tevere*, 20. Februar 1933, zitiert aus Paolo Nicolosi, in: *Gli architetti di Mussolini*, Mailand 1999, S.148.

²⁴¹ Giuseppe Vaccaro, Rede auf dem Internationalen Kongress der Architekten in Rom 1935, zitiert aus: Ennio Corvaglio, Mauro Scionti, *Il Piano introvabile, Architettura e Urbanistica nella Puglia fascista*, Bari 1985, S. 20.

²⁴² Vgl. Wettbewerb Neapel, AMC Roma, Pacco Napoli, *Il Relazione della Commissione giudicatrice del concorso per il progetto del Palazzo delle Poste e dei Telegrafi dello stato di Napoli*, 22. Nov.1929, Dokumente Nr. 000217-000226.

²⁴³ Die Direktion der Post in einem Schreiben vom 30.Juni 1931 an die Direktion der Bahn. AMC, Dokument Nr.000581

²⁴⁴ Mehr zum Thema Wettbewerb bei: Ciucci 1989, S.137; Estermann-Juchler, S.47; Paolo Nicolosi, *Gli Architetti di Mussolini*, Roma 1998, S. 147, 153; Ennio Corvaglio, Mauro Scionti, *Il Piano introvabile, Architettura e Urbanistica nella Puglia Fascista*, Bari 1985, S.207-228.

richtig feststellte, „auch im offenen Wettbewerb die Möglichkeit, kontrollierend und korrigierend einzugreifen und sein eigenes `Architekturwollen` durchzusetzen“²⁴⁵.

Als sich Ciano und Mussolini im Herbst 1932 darüber einig wurden, für die inzwischen auf eine Million Einwohner angewachsene Hauptstadt nicht nur ein großes zentrales Postgebäude, sondern mehrere errichten zu lassen, wurden gegen die Regel Wettbewerbe ausgeschrieben. Eine Kommission sollte die Zahl der erforderlichen Gebäude feststellen und die Bauplätze aussuchen²⁴⁶. Da diese Kommission von Calza Bini nicht akzeptiert wurde, weil sie fast nur aus Funktionären der Post- und Bahnverwaltung und dem römischen Stadtbaurat bestand, forderte dieser eine neue Kommission mit mehr architektonischer Kompetenz. Die Kommission setzte sich aus den beiden Direktoren der alten Kommission zusammen, Pession und Giovannoni, Calza Bini selbst und vier Architekten: Enrico del Debbio, Giuseppe Vaccaro, Carlo Broggi, Giuseppe Pagano. Das Ufficio V war durch Narducci und Businari vertreten, nahm aber nicht am Wettbewerb teil²⁴⁷.

Am 25. Februar 1933 wurden für die vier Postgebäude vier Wettbewerbe ausgeschrieben²⁴⁸, und obwohl in Piacentinis "Architettura" die Führungslinie der Wettbewerbskommission als beispielhaft hingestellt wurde²⁴⁹, gab es auch bei diesem Wettbewerb für die Teilnehmer Hürden zu überwinden. Waren in der Regel an nationalen Wettbewerben alle freischaffenden italienischen Architekten und Ingenieure teilnahmeberechtigt, die in der Architekten- bzw. Ingenieurliste eingetragen und Mitglieder der faschistischen Gewerkschaft waren, so sollten auf Wunsch Calza Binis zum ersten Mal durch eine Klausel alle Ingenieure, die nach 1925 ihren Abschluss gemacht hatten, d.h. alle jüngeren, ausgeschlossen werden. Als Grund für diese Maßnahme führte man ein Gesetz an (l'articolo 52 della legge), das die Grenzen der Berufseigenschaften der Ingenieure und Architekten bestimmt und besagt, "dass Bauvorhaben, die einen erheblichen künstlerischen Wert darstellen, den Architekten übertragen werden müssen."²⁵⁰ Dieser Affront stellte einen erneuten Versuch Calza Binis dar, die bürokratische Macht der staatlichen Baubüros zu schwächen und die der Gewerkschaft zu stärken. Die faschistische Ingenieurgewerkschaft bezichtigte darauf die Architekten der Großmannssucht, da sie bereit seien "in jedem beliebigen Projekt

²⁴⁵ Estermann-Juchler, S. 49.

²⁴⁶ Vgl. Rassegna delle Poste..., Novembre 1932.

²⁴⁷ Vermutlich war es Mazzoni nach dem Desaster um den Wettbewerb für den Bahnhof von Florenz, an dem er mit mehreren Entwürfen teilgenommen hatte, untersagt worden, sich am Wettbewerb zu beteiligen.

²⁴⁸ Bando di concorso per il progetto di un edificio ad uso dei servizi postali, telegrafici e telefonici, da costruirsi in Roma nel quartiere Aventino (concorso B), in: Rassegna delle poste..., März 1933, Nr.3.

²⁴⁹ G.Minnucci, Il Concorso Nazionale per i Palazzi Postali di Roma, in: Architettura, Jahrgang 1933, S.603.

²⁵⁰ A Proposito del concorso dei Palazzi Postali di Roma, in: Architettura, Jahrgang 1933, pagine di vita sindacale S.256.

monumentale Grandiositäten (zu) sehen", um sie dann leichter zu ihrer "exklusiven Verfügung" halten zu können²⁵¹. Nicht umsonst wurde in der Ausschreibung die Bedeutung der Postpalazzi als „wichtige öffentliche Gebäude“ hervorgehoben, um die Zulassung auf Architekten beschränken zu können.

Unter den Gewinnern waren die drei Rationalisten Adalberto Libera mit Mario De Renzi, Mario Ridolfi und Giuseppe Samona. Dennoch erstaunt das Ergebnis nicht. Abgesehen davon, dass die Arbeiten der Rationalisten sicherlich die Besten waren, spielten doch die Verflechtungen und Allianzen, die sich zwischen den Mitgliedern der Jury und den Wettbewerbsteilnehmern bzw. Gewinnern gebildet hatten, keine unerhebliche Rolle bei den Entscheidungen des Preisgerichts. Vaccaro war Kollege De Renzis und Giuseppe Samonas an der Universität in Neapel und setzte sich vermutlich für diese ein. In Calza Binis Büro arbeiteten zeitweise De Renzi und Libera, der sich kurz vorher als Preisrichter beim Wettbewerb für den Bebauungsplan von Sabaudia mit dem Sieg der Piacentini nahe stehenden Urbanistengruppe GUR erkenntlich gezeigt hatte²⁵². Zur Taktik Calza Binis und Piacentinis gehörte es auch, durch die Vergabe "offizieller Anerkennungen" bei Wettbewerben oder "einer besseren Einbeziehung" in das Berufsleben nicht nur ihre Kritiker zum Schweigen zu bringen, sondern auch ihre "Klüngel" teilhaben zu lassen und sie für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. So gewann zum Beispiel Ettore Rossi zwischen 1933 und 1938 vier Wettbewerbe (für die centri ospedalieri von Modena, Bolzano, Viterbo und Marina in Rom)²⁵³, Franco Petrucci und Bruno La Padula bekamen einen zweiten Preis beim Wettbewerb für die Postpalazzi in Rom und später die Aufträge für die Palazzi in Alessandria und Potenza.

Selbst bei den Wettbewerben, die 1935 und 1937 für die Stadtneugründungen in Aprilia und Pomezia abgehalten wurden, waren offenbar Verflechtungen mit im Spiel. Auslober der Wettbewerbe war der ONC, dessen Präsident, Arnaldo Crollanza, früher Minister für Öffentliche Werke und Bürgermeister von Bari war. Haupt der Siegergruppe war Concezio Petrucci, der wie Crollanza aus Apulien stammt und von dem er mehrere Aufträge erhalten hatte.

3.8 Planung und Genehmigung

Waren die Vorschläge der Projekte genehmigt und die Entwerfer ausfindig gemacht, konnte mit der Planung begonnen werden. Relativ gut dokumentiert ist die Planungsprozedur, die im Ufficio V üblich war, damit ein Entwurf genehmigt wurde. Die

²⁵¹Architettura, Jahrgang 1933, S.256.

²⁵² Vgl. Ciucci 1989, S. 137ff.

²⁵³ Vgl. Paolo Nicolosi 1999, S. 155.

Architekten zeichneten bis zu 5 Entwürfe im Maßstab 1:100 in verschiedenen Stilrichtungen und ließen mindestens ein Gipsmodell im Maßstab 1:50 herstellen, bis die Verwaltungsräte der Post und Bahn sich auf einen Entwurf einigten. Anschließend mussten noch folgende Hürden überwunden werden: Zuerst wurden die Entwürfe dem Ministro delle Comunicazioni gezeigt, der bei besonderen Gelegenheiten auch andere Minister zur Besichtigung der Modelle ins Ministerium einlud. So zum Beispiel den Finanzminister Mosconi, den Minister für Öffentliche Werke Crollanza und Acerbo, die am 30. November 1930 zusammen mit Ciano die Modelle von 12 Projekten begutachteten (Brescia von Piacentini, Rieti, Imperia, Pescara von Bazzani, La Spezia, Varese, Massa, Grosseto, Trento, Vicenza, Bari und Savona von Mazzoni und Narducci)²⁵⁴. Ciano durfte die Entwürfe ablehnen, befürworten oder Verbesserungsvorschläge machen. Hatte ein Entwurf seine Zustimmung gefunden, musste er noch von den lokalen Behörden (commissione di ornato oder del pubblico ornato, commissione di edilizia, commissione delle belle arti) genehmigt werden, denen die Bahnverwaltung vorlagepflichtig war²⁵⁵. Im Entstehungsort wurden die Entwurfspläne und die Modelle zu einem bestimmten Termin im Rathaus der Presse und dem Publikum vorgestellt, in manchen Fällen wurde das Modell später noch ausgestellt, wie beispielsweise in La Spezia im Schaufenster einer Schneiderei. Wurde der Entwurf abgelehnt, weil dem Minister, wie in Agrigent, die Gebäudeform nicht gefiel²⁵⁶, mussten entweder die Architekten so lange neue Entwurfsvorschläge unterbreiten bis eine Einigung erzielt wurde (Bergamo, Agrigent, Massa, Pistoia, Ragusa), oder es wurde ein anderer Architekt beauftragt (Novara). Auf diese Art und Weise zogen sich manche Projekte über Jahre hin, bis sie, wie im Falle von Ragusa und Pistoia, für beide Seiten unbefriedigend abgeschlossen wurden²⁵⁷. Um solche Fälle zu verhindern, wendeten Businari und seine Mitarbeiter eine besondere Taktik an: Sie legten dem Verwaltungsrat zuerst einmal einen schön gezeichneten traditionellen Entwurf vor (Ostia), schlugen unwesentliche Änderungen vor, um den Rat dann von einer modernen Lösung zu überzeugen²⁵⁸.

²⁵⁴ AMC Roma, pacco La Spezia, Dokumente Nr. 000128 und 000129.

²⁵⁵ Mazzoni erklärte dazu: „Ich halte mich für einen modernen Architekten und wenn ich keine modernen Sachen gemacht habe, ist es deshalb, weil in faschistischen Zeiten der Staat nicht ohne Genehmigungen der lokalen Behörden bauen konnte. .. Deshalb haben wir modern gebaut, wo es Kommissionen modernen Charakters gab, wo die Kommissionen aus Memmen bestanden, haben wir klassisch und traditionell gebaut“. Zitiert aus Barbara Anselmi, *Il Fondo Forti-Mazzoni* .. , in: *Angiolo Mazzoni, Quaderni di architettura* 4, MART, Skira 2003, S.350.

²⁵⁶ Das Projekt war jahrelang blockiert, weil Ciano die Form als „Ciambella“ und Klosett definierte und es deshalb ablehnte.

²⁵⁷ Der krassste Fall ist der Palazzo in Ragusa, für den Mazzoni im Laufe von ca neun Jahren mindestens fünf verschiedene Entwürfe zeichnete bis schließlich die banalste Kompromißlösung verwirklicht wurde.

²⁵⁸ A. Forti, in: *Angiolo Mazzoni, Ausst. Kat. Bologna* 1984, S. 148.

Der raschen Architekturentwicklung jener Jahre konnten und wollten sich auch die Verantwortlichen der Bahn- und Postverwaltung nicht entziehen, doch wenn ein modernes Projekt gebaut werden durfte, hing das weniger mit der Liberalität der Führungsschicht zusammen, als vielmehr von Zufällen (Pola) oder Taktik seitens des Ufficio V (Businari, siehe Ostia). Manchmal war es den Architekten möglich, später Veränderungen am Bau vorzunehmen (in Rom), so dass die ausgeführten Projekte wesentlicher moderner wurden als die Entwurfsprojekte.

Bei den Ausnahmefällen (Novello, Bazzani) lief das Genehmigungsverfahren praktisch ähnlich ab. Die Architekten hatten jedoch weniger Freiräume, weil sie als freie Mitarbeiter im größeren Maße auf die Schemen angewiesen waren, die ihnen von der Postverwaltung vorgeschlagen und vom "Servizio Lavori" in extrem penibler Art kontrolliert wurden, wie es bei Alpago Novello oder Bazzani der Fall war, die mehrmals den Entwurf ändern mussten²⁵⁹.

Bei Wettbewerben hatten sich die Teilnehmer an die präzisen Ausschreibungsforderungen zu halten. Waren beim Wettbewerb in Neapel noch perspektivische Zeichnungen der Schalterhalle und der Eingangshalle verlangt, so wurden bei den Wettbewerben für die vier römischen Palazzi auf alle Perspektiven verzichtet. In den meisten Fällen wurde von den Gewinnern eine Überarbeitung des Entwurfs gefordert oder die Gewinner baten selbst um eine Überarbeitung²⁶⁰.

Schlecht dokumentiert sind dagegen die Planungen kleinerer Projekte, die von Ingenieuren der städtischen und kommunalen Bauämter ausgeführt wurden. Ein deutlicher Qualitätsunterschied ist zwischen den frühen und späten Planungen festzustellen, was wahrscheinlich damit zusammenhängt, dass die meisten Projekte nur die Vorentwurfsphase erreicht haben und deshalb nur Pläne im Maßstab 1:100 existieren und keine Modelle bekannt sind.

Die Planungs- und Bauzeit differiert. Sie war kurz, (nur wenige Monate die Planung und bis zu einem Jahr die Bauzeit wie in Latina, Sabaudia und Forli, oder zwei Jahre bei den römischen Palazzi), wenn es sich um für die Propaganda bedeutende Projekte handelte, bei denen das Einweihungsdatum - meist wichtige nationale Feiertage des Regimes wie der 22.Oktober oder der 21.April (Geburtstag von Rom) - aufgrund von Versprechungen des Duce auf keinen Fall verschoben werden durfte. In der Regel konnte der geplante Einweihungstermin nicht eingehalten und musste um mehrere Monate verschoben werden, wie in La Spezia, Massa und Neapel, oder die Gebäude

²⁵⁹ Alpago Novello musste für Belluno mehrmals die Fassade ändern, Bazzani den Grundriss für Forli.

²⁶⁰ Die größten Veränderungen während der Bauzeit erfuhr das Gebäude von Mario Ridolfi in Rom.

wurden unvollendet eingeweiht wie in Rom und Sabaudia²⁶¹. Bemühte man sich im ersten Jahrzehnt noch, die Planungen möglichst schnell in die Tat umzusetzen, so handelt es sich bei späteren Projekten oft um Planungen, die nur propagandistischen Zwecken dienten und nie ernsthaft erwogen wurden.

Festzuhalten ist, dass die Institutionalisierung von Einfluss- und Kontrollmöglichkeiten für das Regime unabdingbare Voraussetzung war, um die Postarchitektur für seine Zwecke dienstbar zu machen und dass vom Ministerium alle zur Verfügung stehenden Mittel - von einer Disziplinierung der Architekten bis zu Auflagen und Bedingungen bei der Auftragsverteilung - eingesetzt wurden, um dies zu erreichen.

Und man hält nicht an, weil wer anhält, wie der Duce gesagt hat, verloren ist! (1939)

*E non ci si ferma, perché, come ha detto il Duce, chi si ferma, è perduto!*²⁶²

Antonio Stefano Benni

²⁶¹ Das Postgebäude von Massa wurde offiziell am gleichen Tag wie das von La Spezia eingeweiht, am 12. Nov. 1933, die wirkliche Eröffnung erfolgte jedoch erst drei Jahre später.

²⁶² Benni, Discorso pronunciato alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni nella riunione del 17. Mai 1939, Tipografia della camera, Roma 1939, S. 23.

4. Die Postbauten: Überblick der Bau- und Planungstätigkeit (1925-1943)

"Um den Typus des Postgebäudes schaffen zu können mit seinen speziellen Merkmalen, muss zuerst das Problem der Betriebsorganisation gelöst werden. Die Anordnung der Räumlichkeiten sollte überall die gleiche sein, ob in den Postämtern oder in den Postdirektionen, damit die Bauten eine gewisse Einheitlichkeit erhalten, ohne dass ein Bau Kopie des anderen wird"²⁶³. Als del Noce 1912 diesen Vorschlag machte, war der italienische Postbau weit von diesem Ziel entfernt, und es mussten noch 25 Jahre vergehen, bis diese „Einheitlichkeit“ in die Tat umgesetzt wurde.

Welche Entwicklung der Postbau in den Jahren zwischen 1924 und 1943 im wesentlichen vollzog und welche entscheidenden Änderungen dazu beitrugen, um vom traditionellen Postpalasttypus mit innenliegender, überdachter Schalterhalle über den modernen spezifischen Postpalazzotypus mit Industriecharakter, der vom Faschismus für Propagandazwecke als Symbol für wirtschaftlichen Aufbau und technischen Fortschritt herausgestellt wurde, bis zur Durchsetzung eines einheitlichen Postgebäudetypus im vereinfachten Novecentostil zu gelangen, soll im folgenden Kapitel aufgezeigt werden.

Die vorläufige bzw. endgültige Unterbringung der Postbetriebe in umgenutzten historischen Bauten, die späte Erfahrung mit Neubauten und das Fehlen einer speziellen Postbauabteilung hatte die Entwicklung neuer Postgebäudetypen verzögert. Als nun das neue Büro der Bahnbauabteilung den Postbau übernahm, mussten sich die Architekten des Ufficio V die für die neue Bauaufgabe erforderlichen Erfahrungen und Kenntnisse erst erwerben, auch wenn sie mit der des Bahnhofbaus gewisse Parallelen aufwies (Hallen für das Publikum). Deshalb wurden die ersten Neubauten in Lucca (1925-28, Abb. 326), Pisa (1925-29, Abb. 334) und Cuneo (1926-27) weder von Mazzoni noch von Narducci entworfen, sondern wie bisher von "privaten Architekten", und das Ufficio V. übernahm nur die Aufsicht über die Planung und die Bauarbeiten. Als Vorbilder wurden bewährte Bautypen gewählt wie etwa der Winkelbautypus für Lucca und Pisa, der italienische Typus für Cuneo und Verona. Die Gebäude sind in den jeweils in der Stadt vorherrschenden Stilrichtungen von Rinascimento mit barocken Elementen (Cuneo) und typisch toskanischen (Lucca) bis zu gotisch-romanischen Formen (Pisa) nachempfunden.

Erst ab 1925 begannen auch Mazzoni und Narducci mit der Planung erster Projekte in den Städten Palermo, Nuoro, Ferrara, Novara, Cremona, Rovigo, für Neapel wurde ein

²⁶³Del Noce, S. 11.

Wettbewerb ausgeschrieben. Während bei den Großstadtprojekten auf die umliegende Architektur keine Rücksicht genommen wurde, lassen die mittelgroßen Gebäude eine Auffassung erkennen, die der ortsgebundenen Bauweise und einem „harmonischen Einfügen“ in ein städtisches Umfeld, gemäß der Prinzipien des „regionalismo“, des „nationalismo“ und des „ambientismo storico“ zuzuordnen ist²⁶⁴.

Es ist die Absicht spürbar, sich anzupassen, und mit der (damals noch ländlichen) Umgebung zu „dialogisieren“²⁶⁵, und sich "an den besten Quellen der lokalen Monumente zu inspirieren"²⁶⁶, was oft zu Konglomeraten verschiedenster Architekturauffassungen führte wie etwa in Ferrara.

Auch einige der nächsten Projekte sind noch traditionellen Stilen verpflichtet, aber die Formen sind reduzierter (Salerno, Bergamo) und es treten nordeuropäische Elemente auf, die auf den Einfluss des deutschen Expressionismus und der Wiener Sezession zurückgehen (Novara, Gorizia, Treviso), wo unter anderem das Klinkerdetail und eine Verbindung zur „art déco“ eine Rolle spielten.

Beton wurde zwar verwendet und in der Praxis als zuverlässig und wirtschaftlich betrachtet²⁶⁷, aber er trug nicht zur Definition des Gebäudecharakters bei, weil die Struktur in Eisenbeton meist noch verkleidet wurde²⁶⁸. Erst nach 1930 stellten in Einzelfällen Betonteile die Idee des Entwurfs dar und wurden nicht mehr versteckt (Agrigent, Latina, Sabaudia, Ostia, Abetone, Pola).

Zeigte sich bei den städtischen Projekten eine anfängliche Unsicherheit hauptsächlich in betriebstechnischen und formalen Fragen, so ging es bei den Großprojekten in Palermo (1928-34) und Neapel (1928-36), wo der Faschismus neue Maßstäbe setzen wollte, mehr um die Formfindung für faschistische Inhalte. Beide Gebäude sind von ausgeprägtem Monumentalismus, aber während bei der Hauptfassade des Palazzo in Palermo noch voll die rhetorische Formensprache des Faschismus der 20er Jahre in Erscheinung tritt, (die in Diskrepanz zur modernen Rückfassade steht), kommt beim Palazzo in Neapel, mit dessen Bau nach einer langwierigen Wettbewerbsprozedur erst 1933 begonnen wurde, vor allem in der Gestalt und Fassadenentwicklung der neue Geist (der Erneuerung) zum Ausdruck.

²⁶⁴ Vgl. Lamberto Ippolito, *Struttura e involucro nell'opera di Mazzoni*, in: Angiolo Mazzoni, MART 2003, Quaderni di architettura, Skira 2003, S.39.

²⁶⁵ Vgl. Ezio Godoli, *La modernità discreta di Mazzoni*, in: Angiolo Mazzoni, MART 2003, Quaderni di architettura, Skira 2003, S. 12.

²⁶⁶ Businari 1931, S.5, Rovigo, Treviso, Ferrara.

²⁶⁷ In den 20er Jahren erschienen in Italien die ersten Handbücher, die den Gebrauch von Beton betreffen. Die zwei bekanntesten waren von: Emil Mörsch, *Teoria e pratica del cemento armato*, Hoepli, Mailand 1923, das von Luigi Santarella vom Deutschen ins Italienische übersetzt wurde, und : Emilio Marrullier, *Guida pratica per la costruzione degli edifizii*, Utet, Turin 1925. Siehe dazu Gianni Bartoli, *Strutture a sbalzo in cemento armato per il Ministero delle Comunicazioni*, in: Angiolo Mazzoni, Skira 2003, S.138.

1931 versuchte Ferruccio Businari in einem Bericht über die bisher gebauten und geplanten Projekte mit dem Titel "Die Architektur der von der Verwaltung der Staatlichen Eisenbahn gebauten und zu bauenden Post- und Telegrafpaläste" deutlich zu machen²⁶⁹, welche Ideologie und Baugesinnung das Ufficio V in jenen Jahren verfolgte. So liest man auf Seite 1: "Schon seit Jahren verfolgte die Abteilung in der Planung von Gebäuden von architektonischer Bedeutung eine Kunstauffassung, die versucht, - ohne in schädliche Exzentriz zu verfallen - der Architektur der neuen Bauten das Zeichen der vermehrten Macht des Staates und der Nation aufzuprägen. Man gab sich nicht mehr mit einer kalten Imitation einer wenn auch glorreichen künstlerischen Vergangenheit zufrieden, denn neu war der Geist des Künstlers, neu die zur Verfügung stehenden technischen Mittel, verändert die Materialkosten"²⁷⁰.

Businari beschrieb und bildete die bereits vollendeten Palazzi ab und kündigte die Errichtung weiterer Projekte an (in Agrigent, Bari, Brescia, Caltanissetta, Forli, Grosseto, Imperia, La Spezia, Massa, Pescara, Pola, Rieti, Savona, Trento, Varese, Vicenza), die von Mussolini 1930 „um der Arbeitslosigkeit entgegen zu wirken“²⁷¹ bewilligt worden waren und teilweise bereits in Planung waren. Sie lösten einen regelrechten Bauboom aus, so dass ein Großteil der Gebäude bis 1933 vollendet war und für den Publikumsverkehr eröffnet werden konnte.

Doch dass die verantwortlichen Stellen auch 1930 noch immer über kein konkretes Konzept verfügten und die ästhetischen Normen noch nicht festgelegt waren, zeigen die nächsten Neubauten. Die Mehrheit ist geprägt von neuen Architekturformen, Erschließungs- und Gestaltungsmöglichkeiten und entwickelt sich typologisch in mehrere Richtungen. Nur selten finden sich noch Anlehnungen an historische Architekturdetails (Pescara, Imperia), da auch die Vorgaben zur Einbindung in den städtischen Kontext abgeschwächt wurden. Ein Ansatz in Richtung einer Typisierung ist nur schwer erkennbar, weil sie offenbar nie zentrales Thema war.

In den folgenden Jahren kamen noch weitere 25 Projekte hinzu (Abetone, Belluno, Biella, Benevento, Carrara, Noto, Ostia, Pistoia, Ragusa, Rom, Salsomaggiore, Taranto, Viterbo um nur einige zu erwähnen), so dass der Nachfolger von Ciano, Antonio Benni, dem Senat im März 1935 berichten konnte, „dass in einem Jahrzehnt vom Regime 50 neue Postgebäude gebaut worden sind oder sich noch im Bau

²⁶⁸ Vgl. Lamberto Ippolito, *Struttura e involucro nell'opera di Angiolo Mazzoni*, in: Angiolo Mazzoni 2003, S.39-47.

²⁶⁹F. Businari, *Rom-Mailand 1931*, S.1.

²⁷⁰Ebd., S.1.

²⁷¹ F. Businari, S. 5.

befinden“²⁷². Auch bei diesen Projekten wurden in der Vergabe Ausnahmen gemacht und sogar ein weiterer Wettbewerb ausgeschrieben, so dass am Postbau neben dem Ufficio V Architekten und Ingenieure aller damals vertretenen Architekturströmungen beteiligt waren, die alle bereit waren, sich für ideologische Zwecke des Regimes dienstbar zu machen.

Zur Vermittlung faschistischer Ideologie standen als alternative Codes dem Regime zwei stark divergierende architektonisch-stilistische Sprachen zur Verfügung: Auf der einen Seite die moderne Sprache des Rationalismus, auf der anderen Seite diejenige der Tradition, die in eklektischer Weise von den orthodoxen Traditionalisten gebraucht wurde oder modernistisch überholt vom novecentistischen Neoklassizismus piacentinischer Prägung repräsentiert wurde. Der dominante ideologische Gehalt war die „nationale Tradition“, die in den Bauten der Traditionalisten und Novecentisten als auch der Rationalisten zu finden ist²⁷³. Mit ihrem Rückgriff auf antike und auf mediterrane Traditionen bot die faschistische Ideologie dem Aufblühen des Neoklassizismus und des Novecento den geeigneten Nährboden. Parallel dazu wurde der Rationalismus gefördert, der die Revolution symbolisierte und sich mit seinem manifest neuartigen Stil als geeignetes Werbemittel anbot, um für den technisch-wissenschaftlichen Fortschritt der neuen Kommunikationsmittel zu werben.

Wie Architekturideologie aufgefasst wird, hängt in der Regel von mehreren Faktoren ab: von der Funktion des Gebäudes, der Wahl des Standortes, vom Verständnis der Botschaft und vom Code, der auf das Publikum abgestimmt sein muss. Somit stellt sich die Frage nach der Wirkung der Postbauten auf das Publikum. Das Postpublikum setzte sich aus allen Bevölkerungsschichten zusammen: Arbeiterschaft und Bauern, Mittel- und Kleinbürgertum, Großbürgertum und mittelständische Intellektuellenkreise. Das für die allgemeine Geschmacksbildung wegweisende Bürgertum und die mittelständischen Intellektuellenkreise in den Großstädten orientierte sich noch immer an der künstlerischen Tradition des 19. Jahrhunderts und schätzte konventionelle Architektur als Garant der Kontinuität der italienischen Baukunsttradition. Es war weder willens noch fähig, den rationalistischen Code zu entschlüsseln und die neuen Formen mit den beabsichtigten Botschaften in Verbindung zu bringen²⁷⁴. Die „klassische“ Architektur der Novecentisten hat dagegen auf sie trotz „aggiornamento“

²⁷² Stefano Benni, Diskurs vor dem Parlament, 15.-18. Mai 1935, in: *Rassegna delle poste, dei telefoni e dei telegrafi*, Juni 1935, Nr. 6.

²⁷³ Vgl. dazu Estermann-Juchler, S. 218ff.

²⁷⁴ So schrieb Elio Vittorini 1934 ironischerweise über das Bürgertum, „das leider heute noch das Hirn ist, dem sich das ganze italienische Volk anpasst und sich danach richtet, ... dass „es endlich dem Knoten des Novecento gelungen ist, in das Gehirn des „borghese“ einzudringen“ und dass er diesen Stil angenommen habe, gesteht aber dann ein, dass die Schlacht schon verloren sei und der italienische Geschmack jener

eine für das Regime günstige und legitimierende Wirkung ausgeübt, weil sie im richtigen Maße Tradition und Moderne darzustellen verstand. Ähnlich ablehnend verhielt sich vermutlich das städtische Proletariat: Weder die traditionalistisch-monumentalen Bauten noch die schwer zu entziffernden Bauten der Rationalisten hatten bei dieser politisch sehr aktiven Bevölkerungsgruppe viel Erfolg, sie schätzten sie aber vermutlich wegen der Freizeitmöglichkeiten, die ihnen der Dopolavoro bot, der in der Regel dort untergebracht war. Am ehesten wurden die faschistischen Staatsbauten in ihrer symbolischen Funktion als Selbstdarstellung des Regimes von der breiten Mittel- und Kleinbürgerschicht angenommen. Dies traf jedoch nur wieder auf die traditionalistische Baukunst zu und nicht auf die rationalistische, obwohl diese ideologisch ähnliche Intentionen vertrat. So blieb nur die kleine Schicht der mittelständischen Intellektuellen, die sich für den neuen modernen Stil interessierte. Auf einen Stil wollte sich das Ministerium unter Ciano noch nicht festlegen. Wenn eine Aufteilung nach Stilen erfolgte, dann wurde höchstens nach Größe und Lage des Ortes und nach der Art des durch die Propaganda erreichbaren Publikums unterschieden. Man ging offenbar davon aus, dass die Großstadtbevölkerung, die die größte Masse des Publikums bildete, der von Mussolini gewünschten Erneuerung eher aufgeschlossen sei und sich durch moderne Baustile beeindrucken ließe, während man in den etwas rückständigen Provinzhauptstädten eher den Neoklassizismus (Bazzani) und funktionalen Traditionalismus (Mazzoni) bevorzugte. Auf dem Land (Latina, Sabaudia) durfte zuerst futuristisch gebaut werden, um die Revolution (gerade im Agro Pontino) hervorzuheben, dann ging man aber zu heimatverbundenen, die regionale Tradition „anrührenden“ Baustilen (Aprilia, Pomezia) über²⁷⁵.

So konnten in dem kurzen Abschnitt von 1930 bis 1935 gleichzeitig so rhetorische bis banale Gebäude wie die Palazzi in Palermo, Ferrara, Gorizia, Carrara, Benevento oder Viterbo entstehen, andere dagegen wie die Palazzi in Agrigent, Ostia, Pola oder die Palazzi in Rom zeugen von ausgeprägter Individualität und dem Willen nach einer Erneuerung. Ugo Ojetti, dem dieser „Stilwirrwarr“ wie er ihn nannte, nicht gefiel, schrieb in einem Brief an Mazzoni: "Sie wissen jedoch, dass ich aus Liebe zur Logik, wenn nicht aus Liebe zur Kunst, sehr glücklich wäre, wenn alle Bahnhöfe, Postämter, Justizpaläste usw. vom Staat in einem bestimmten futuristischen Stil gebaut wären, erkennbar für Italiener und für Faschisten, nur um vom aktuellen Stilwirrwarr

geblieben sei, der er war: der Geschmack des 19. Jahrhunderts, d.h. des Barocks, des Rinascimento und des Impero, Elio Vittorini, *Lo stile novecento*, in: *L'Ambrosiano*, 2. Mai 1934.

²⁷⁵ Vgl. Gerhard Fehl, *Die Moderne unterm Hakenkreuz*, in: Frank, *Faschistische Architekturen*, S. 88-122; Winfried Nerdinger, *Baustile im Nationalsozialismus*, in: *Kunst und Macht im Europa der Diktaturen 1930 bis 1945*, London 1996, S. 322-325.

wegzukommen, und vor allem von dieser architektonischen Gleichheit zwischen Rom und Bukarest, Turin und Belgrad, Neapel und Ankara (Deutschland hat Vernunft angenommen), was das Gegenteil von Mussolinis Wunsch ist"²⁷⁶.

Eine vorübergehende Tendenz zur Moderne kam 1933 unter dem Einfluss der Futuristen Marinetti und Somenzi im Einverständnis mit dem Generalsekretär der Bahnverwaltung Velani zustande, durch die auch die Ereignisse um die Teilnahme und den Sieg der jungen Rationalisten an den Wettbewerben für die vier Postpalazzi in Rom ausgelöst wurden. Das Spezifische der römischen Postpalazzi war, dass die Betriebsorganisation und die Betriebsvorgänge selbst zum Ausgangspunkt für die Gestaltung genommen, die Raumordnung als räumliche Ausprägung des Betriebsablaufs angesehen und deren betriebsfunktionelle Stimmigkeit an oberste Stelle gesetzt wurde. Neben den rein betriebsfunktionellen Grundrissdetails, bei denen die einwandfreie Trennung von Betriebs- und Publikumswegen wichtig erschien, gehörte auch das Einbringen von Flexibilität zu den neuen erwünschten Forderungen, deren Realisierung durch die konstruktiven Möglichkeiten des Eisenbetons, die auch eine Steigerung der architektonischen Formensprache zuließen, zunehmend möglich waren. Die neuen Postbauten forderten wegen neuer Funktionen als Mittelpunkt eine einzige Schalterhalle mit größeren, möglichst freiräumigen Dimensionen, um den starken Publikumsverkehr im Erdgeschoss aufzunehmen. Auf die Innenausstattung dieser Hallen legten die jungen Architekten großen Wert. Es waren anspruchsvolle und elegante, aber sachlich moderne Ambiente, die bis zum kleinsten Detail von den Architekten durchgestaltet wurden. Auffallend großzügig ist die Ausstattung mit hygienischen Einrichtungen wie Umkleidekabinen, Duschen, Waschräumen und Toiletten für die Angestellten. Ein anderes neues typisches Kennzeichen war die Gebäudekennzeichnung über dem Eingangsbereich mit dem Schriftzug RR POSTE E TELEGRAFI.

Am 28. Oktober 1935 fand in Rom mit großem propagandistischem Aufwand die Einweihung der rationalistischen Palazzi statt, ein Jahr später war auch der Palazzo in Neapel 1935 fertiggestellt. Sie wurden Musterbeispiele eines neuen Postgebäudetypus, der den Fortschritt, die Geschwindigkeit, die Technologie und den Wohlstand der neuen modernen Gesellschaft symbolisierte. Benni lobte sie wegen „der künstlerischen Charakteristiken“ und wegen „der modernen technischen Anordnungen“ und hob ihren „beständigen Erfolg“ hervor²⁷⁷.

²⁷⁶ Brief von Ugo Ojetto an Mazzoni, zitiert aus Forti, A. Mazzoni, Ausst. Kat. 1984, S.39.

²⁷⁷ Benni, Discorso alla Camera dei deputati ed al senato del Regno, in: Rassegna delle poste, dei telegrafi e dei telefoni, Nr. 6, Juni 1935, S. 383.

Noch im gleichen Jahr wurde ein Großteil der bisher errichteten und noch im Bau befindlichen Gebäude in der Monatszeitschrift *Le Vie d'Italia* zum ersten Mal in einem langen Artikel veröffentlicht. Begeistert schrieb der Verfasser: "Die neuen Industriegebäude, wo sich die ganze immense Bewegung der Personen, der Dinge und der Briefe konzentriert, um in die unendlichen Wege der Erde, des Meeres und des Himmels verteilt und verbreitet zu werden, gehören einem neuen und speziellen Architekturthema des modernen dynamischen Menschen an, der von der Notwendigkeit und vom Wunsch beseelt ist, die Extreme zu besiegen, die Aktivität in immer kürzeren Zeitlimits zu konzentrieren. ... In der Tat hat der Fortschritt in der Wissenschaft das System der Humanität revolutioniert und um die Funktion der Gebäude an die speziellen Erfordernisse der neuen Lebensart anzupassen, mussten klare, einfache, präzise architektonische Formeln akzeptiert und bewertet werden, die verschieden von den traditionellen sind. ... Man musste die Funktion der Organisationsgefüge vereinfachen, verkleinern und vereinheitlichen, um endlich den alten Unannehmlichkeiten vorzubeugen, die hauptsächlich aus dem Dualismus zwischen Künstlern und Technikern, zwischen Architektur und Ingenieurbau entstanden waren, der häufig wegen des erlaubten, ja legalen Eingreifens anderer staatlicher Organe in Trialismus ausartete, ohne von den Hindernissen zu reden, die von der Einmischung der kommunalen und Provinzgesellschaften verursacht werden. Aber jetzt gibt es ein dynamisches Ministerium, ...das über die Wettbewerbe wacht, tatkräftige Energien erschließt und stimuliert, von innen und außen, um so jeden Kompetenzstreit zu beseitigen. Längst hat man die gewissen Verhältnisse der neuen Welt verstanden und ...fühlt sich dazu getrieben, die neuen Konstruktionssysteme anzuwenden, weil das Publikum selbst den Geschmack auf die klaren und geordneten Dinge richtet. Man möchte Einfachheit, Sauberkeit, Dekor. Und man stellt sich gerne an den Postschalter, wenn alles glänzt. Die glatten, glänzenden, eleganten Oberflächen sind nicht nur schön, sondern entsprechen besser dem Zweck dieses Gebäudetyps als das Kunstwerk für sich. Damit soll nicht gesagt werden, dass das Kunstwerk in Funktion plastischer Dekoration aus den Gebäuden öffentlicher Bestimmung zu verbannen ist. Wir sind sogar der Meinung, dass sich eine schöne Statue, ein Fresko, ein Mosaik, gut angebracht, sehr gut in das Ambiente einfügt"²⁷⁸.

Und speziell zum Postbau heißt es: „Die Post- und Telegrafiepallazzi nehmen im städtischen Bild wegen ihrer Lage in Zentrum der Städte einen beträchtlichen und nicht selten monumentalen Stellenwert ein. Aber man muss sofort sagen, dass die architektonische Bedeutung in moderner Funktion betrachtet wird, das heißt als eine

²⁷⁸ N. Da Minervino, Relazioni dell'Italia Nuova. Edilizia delle Comunicazioni, in: *Le Vie d'Italia*, a.XLI, Nr. 11, Novembre 1935, S. 812ff.

harmonische Masse, die mit dem Organismus verbunden ist und nicht als vom Inhalt unabhängige Bühnenausstattung. Auch bei diesen Gebäuden schließt die Modernität die Monumentalität nicht aus. Die Grundrisslösungen, die den modernen Gebäuden gegeben wurden, entsprechen den Erfordernissen, die an den Verkehr des Personals, an die rasche Verteilung der Dinge (innere Organisation), an das freie Kommen und Gehen des Publikums (äußere Organisation) gestellt wurden. Im neuen Palazzo von Neapel ist das System der Teilung des großen zentralen Portone in zwei Teile angewendet worden. Wegen der genauen Verteilung der Bereiche, der Originalität und Wirkung der Lagepläne, müssten alle Palazzi erwähnt und analysiert werden. Außer jenen gewöhnlich rechteckigen sind sehr charakteristische und einige wirklich einzigartige bekannt zu machen. Zum Beispiel: die Grundrisse „ad angolo“, bei denen die Entwicklung der Geschosse auf der Achse der Winkelhalbierenden (Grosseto, Bari, Benevento, Roma Appio) mit genialen Kunstgriffen untersucht worden ist; jene leicht konvex geschwungenen (Neapel, Roma Milvio); jene mit perfekt zentral-rundem System, wie der originelle Palazzo in Agrigent geplant worden ist. In einigen Palazzi, wie in jenem von Bari, sind um den perfekt runden Salon auf zwei Geschossen alle Dienstleistungen für das Publikum verteilt. Oft geht den Palazzi ein äußerer Portikus voraus, der keine einfache architektonische Funktion hat, sondern einer praktischen Bequemlichkeit entspricht. Manchmal ist der Portikus konkav oder konvex (Bari, Benevento); in anderen Fällen ist er rund in der Art eines Kreuzganges oder eines Rundtempels wie beim phantastischen Palazetto del Lido von Rom, bei dem der offene Teil von einem Wasserbecken mit zentralem Brunnen besetzt ist.

Einige moderne Postpalazzi betonen die architektonische Masse mit einem Uhrturm, ein Wirkungselement, das jedoch für praktische Zwecke verwendet wird: Mächtig jener des Palazzo von Grosseto, schön und typisch italienisch jener des Palazzo in Massa. Fast alle neueren Gebäude stellen bemerkenswerte Beispiele moderner oder avantgardistischer Architektur dar. Diese Beispiele zeigen – gegen die Zweifel der hartnäckigen Leugner – wie man über eine gut durchdachte Rationalisierung zu wirkungsvollen und genialen Konzeptionen kommt, die nicht einmal einer packenden Lyrik entbehren. Beim Betreten eines modernen Postpalazzos ist man freudig beeindruckt von der Sauberkeit, der Klarheit und Helligkeit des Ambientes. Wertvolle Steine und, nicht selten, prachtvolle Marmore verkleiden die Wände und die Strukturen. Würdevoll und geschmackvoll sind die Ausstattungen. Wie weit sind wir von dem unnützen, schweren und pseudo-künstlerischen Dekorationsmischmasch von damals entfernt! Wenn wir den Umfang des vollendeten und in der Ausführung begriffenen Programms betrachten, kommen wir nicht umhin, unsere Bewunderung auszudrücken. Von Varese und Imperia bis Carrara und Bari, von Brescia und La

Spezia bis Littoria eine lange Reihe von Palazzi, klar in ihrer Wesentlichkeit, grandios wo es nötig ist, oft imposant, die eines der klarsten Kennzeichen von Modernität in den Stadtzentren darstellen. Wir glauben, den Lesern mit diesem zusammenfassenden Bericht eine umfassende Idee der immensen Baustelle gegeben zu haben, wo ein Werk zu Ende geführt wird in einem überstürzten, aber geordnetem Rhythmus, der in der Praxis präfaschistischer Zeiten unbekannt war.

Wie es in jedem Tätigkeitsbereich des Regimes geschieht, erkennt man auch in der Entwicklung des Bauprogramms der Kommunikationen sowohl im imposanten Ausmaß der Werke, die eines Imperiums wirklich würdig sind, als auch im Mut der Konzeptionen, dem Stil und den dynamischen Geist des Italien Mussolinis²⁷⁹.

Doch die Euphorie hielt nicht lange an. Der Krieg in Äthiopien und seine Folgen zeigten die ersten Auswirkungen. „Die Anforderungen unserer Militäraktionen“, so Benni am 25. März 1936, „haben zu speziellen Verwaltungsanordnungen geführt, die auch das Post- und Telegrafwesen betreffen“²⁸⁰. Benni ging nicht näher auf die Gründe ein, aus den Quellen geht jedoch hervor, dass in dieser Zeit bereits die finanziellen Mittel knapp wurden, weil sie für andere Zwecke benötigt wurden.

Auch während des Imperiums wurden weiterhin neue Gebäude geplant (in Frosinone, Catanzaro, Bozen, Aosta, Alessandria, Reggio Emilia, Potenza, Rimini, San Remo, Augusta, Cattolica, Molfetta, Mestre und Marsalla, Gallipoli, Pantelleria und Taormina), aber von echten Baumaßnahmen konnte nicht mehr die Rede sein, da nur ein Teil dieser Planungen verwirklicht wurde. Im neuen „imperialen“ Klima spielte der Postbau, der bisher als zugkräftiges Propagandamittel mit besonderer Aufmerksamkeit und immensen finanziellen Mitteln gefördert wurde, nur noch eine untergeordnete Rolle. Wichtiger war nun der Ausbau der Häfen (in La Spezia, Genua, Neapel und die Planung und Errichtung des neuen monumentalen Bahnhofs von Rom (Mazzoni), der mit der Entscheidung für die E`42 ein neuer Fixpunkt der Eingriffe des Regimes in den Städtebau wurde und als „Porta“ in das Stadt-Zentrum der E`42 von Rom konzipiert war²⁸¹.

²⁷⁹ Ebd., Edilizia Postale, in: *Le vie d' Italia*, November 1935, S. 820-22.

²⁸⁰ Antonio Stefano Benni, *Discorso pronunciato al Senato del Regno am 25.3.1936*, Tipografia del Senato, 1936. S.17.

²⁸¹ Der Hafen von La Spezia war einer der größten Stützpunkte der italienischen Kriegsflotte. In Neapel wurde 1936 der neue Hafen von Cesare Bazzani fertiggestellt. 1938 fing Mazzoni mit dem Entwurf für den neuen Bahnhof Termini von Rom an, der bis 1943 noch immer nicht fertiggestellt war. Der U-förmige Komplex, der sich circa 1400m von der Piazza dei Cinquecento bis zur Mura Aureliane hinzieht und zwischen 17,5m und 30m hoch ist, wurde am 19. Juli 1943 von den Amerikanern bombardiert. Nach dem Krieg wurde für den Kopfbau ein Wettbewerb ausgeschrieben, den die Architektengruppe Muntuori-Calini-Castellazi-Vitelozzi gewann. Siehe dazu Stefano Baietti, *Architettura delle Ferrovie dello Stato...*, Roma 1996, S. 136.

So schloss das Ufficio V die noch in der Planung und im Bau befindlichen Projekte ab (Ragusa, Pistoia) und übernahm nur noch die Aufsicht über die neuen Bauten. Die Planung und Durchführung kleinerer Projekte wurde den Ingenieure der lokalen Baubüros der Gemeindeverwaltungen überlassen, bei größeren Projekten wurde auf Architekten zurückgegriffen, die bereits Erfahrungen im Postbau hatten wie Vaccaro, Petrucci, La Padula, Marino, Wittinch²⁸² und von der Architektengewerkschaft vorgeschlagen wurden. Im Agro Pontino wurden 1937 in Aprilia und 1939 in Pomezia die letzten Postämter gebaut.

Dafür wurden die Postdirektionen angewiesen, für Luftschutz in den Kellern der Postgebäude zu sorgen²⁸³. Verstärkt im Einsatz trat auch die Milizia posttelegrafonica auf, die "mit leidenschaftlichem Schwung ihren Platz neben den großartigen Divisionen der Camicie Nere eingenommen hat" und "mit strenger Kontrolle den notwendigen Ablauf des großen und komplexen Betriebes, den Respekt und die Erhaltung des Staatseigentums gewährleistet und für die perfekte Einhaltung der Disziplin des ganzen Personals sorgt"²⁸⁴.

Bei Kriegseintritt Italiens verschlechterte sich die Situation des Postbaus noch drastischer. Als Mussolini im Juni 1940 das Gesetz Nr.769 verabschiedete, das die Reduzierung der Ausgaben für zivile Bauten anordnete, kam die Errichtung von Neubauten ganz zum Erliegen. Die Hälfte der Planungen wurde eingestellt (Bozen, Reggio Emilia, Catanzaro, Pantelleria, Marsalla, Taormina) und auf Zeiten nach dem Krieg verschoben. Mit Umbauten und Aufstockungen versuchte man dem stagnierenden Postbau entgegenzuwirken (altes Postgebäude in Bozen, Chieti), in kleineren Orten ging man wieder dazu über, die Postbetriebe in gemieteten oder gekauften Häusern unterzubringen (Fiuggi, Enna).

Die letzten Projekte und wenigen realisierten Bauten zeigen den „neuen Geist“, der nun auch in die Provinzen eingedrungen war und sich in einer etwas verwässerten und reduzierten Form des Novecento durchsetzte. So sind die letzten Projekte trotz neuer Technologie, für die kein Geld mehr da war, von einer stilistischen Vereinfachung geprägt, die einerseits in der Autarkiepolitik des Regimes begründet ist und auf eine zunehmende Reglementierung und Gleichschaltung in der Architektur hinauslief, andererseits in wirtschaftlichen Planungsüberlegungen, z.B. in der Verpflichtung, die Kosten niedrig zu halten. Versuchten Petrucci und Vaccaro mit ihren Projekten für Alessandria und Reggio Emilia (eingestellt) trotz Hindernissen noch das

²⁸² Alle genannten Architekten bis auf Vaccaro haben am Wettbewerb für die römischen Palazzi teilgenommen.

²⁸³ Das "circolare 8200" von Mussolini wurde zwar bereits am 18. April 1933 verbreitet, aber erst ab 1936 wurde auf die Durchführung geachtet, AMC Roma, Pacco La Spezia, Dokument Nr. 000026.

²⁸⁴Benni, Discorso alla Camera dei Deputati, 18. März 1936, Tipografia del Senato, Roma 1936, S.32.

ästhetische und technische Niveau der Vorbilder in Neapel und Rom zu erreichen, ist selbst bei diesen Projekten eine Tendenz zur Vereinfachung festzustellen.

5. Die Großstadtpalazzi

Die Gruppe der Großstadtpalazzi umfasst nur sieben Gebäude. Zuerst entstanden der Palazzo in Palermo (1928-34) von Angiolo Mazzoni und der Palazzo in Neapel (31-36) von Giuseppe Vaccaro und Gino Franzi, dann folgten die vier Palazzi in Rom (1933-35) von Adalberto Libera mit Mario De Renzi, Mario Ridolfi, Giuseppe Samona und Armando Titta, und für die E'42 wurde von der Mailänder Architektengruppe BBPR kurz vor Kriegsbeginn ein weiterer Postpalazzo in Rom gebaut (1939-41).

Obwohl im Abstand von nur fünf Jahren geplant, unterscheiden sich die ersten zwei Gebäude hinsichtlich Größe, Standort und Funktion deutlich von den römischen Postpalazzi. Sie stellen die letzten Bauten einer Bauaufgabe dar, die ihre Ursprünge im letzten Jahrhundert hat wie etwa der Palazzo in Mailand (1903-1906) von Ferrini und der Palazzo in Trient (1890-94) von Friedrich Setz. So formulierte Gio Ponti zutreffend: „Der Palazzo von Neapel ist die moderne Lösung einer Bauaufgabe, die uns vom letzten Jahrhundert überliefert worden ist und die wollte, dass diesen Gebäuden, wie auch den Bahnhöfen, eine monumentale Bedeutung beigemessen wird“²⁸⁵.

Beide Palazzi haben Standorte in den antiken Stadtzentren. So fiel die Realisierung des neuen Palazzo von Neapel mit dem Sanierungseingriff der „Rione Carita“ zusammen, der am Anfang der 30er Jahre nach Plänen durchgeführt wurde, die schon für den „neuen Sanierungs- und Erweiterungsplan der Stadt Napoli“ von 1910 vorgesehen war²⁸⁶. Auf dem großen Areal zwischen Via Roma, Via Diaz und Via Monteoliveto sollten nach der Enteignung und dem Abbruch der alten Bebauung die öffentlichen Prachtbauten des neuen Verwaltungs- und Wirtschaftszentrum von Neapel entstehen (Palazzo della Provincia, Palazzo della Questura, Caserma die Carabinieri, Palazzo delle Finanze, Casa del Mutilato). Der neue Postpalazzo sollte der größte Bau werden.

Ähnlich war die Situation in Palermo. Der neue Palazzo und andere Staatsbauten entstanden auf der neuen Achse der Via Roma, die um die Jahrhundertwende in den Bebauungsplänen als Durchquerung der antiken Bebauung vorgesehen war, um den Bahnhof und die nordwestliche Stadterweiterung Palermos miteinander zu verbinden. Beide Palazzi lösten wegen der brutalen Vorgehensweise der Eingriffe und der minimalen Rücksichtnahme auf bestehende Gebäude einen Skandal aus. Eine Vorstellung von Verwüstungen des kleinteiligen, über Jahrhunderte gewachsenen Viertels in Palermo vermittelt heute noch eine Luftaufnahme (Abb. 26).

²⁸⁵ Gio Ponti, *Lo Stile* di Giuseppe Vaccaro, in: *Stile*, Nr. 3, 1943.

In Rom dagegen änderte man das städtebauliche Konzept. Statt des Baus eines einzigen Gebäudes entschied sich der Duce für vier Gebäude in vier verschiedenen Stadtvierteln. Die gewählten Plätze bzw. Straßen waren Piazza Bologna für das Viertel Nomentano-Salario, Viale Mazzini für die Viertel Borgo, Prati und Flaminio, Via Taranto für die Viertel Appio, Metronia und Prenestina und Via della Marmorata für die Viertel Trastevere, Testaccio, Ostiense. Diese Viertel waren im Bebauungsplan von 1931 als Zentren der neuen Stadtentwicklung vorgesehen, wo auch neue Amtsgerichte entstehen sollten. Im Bericht der Wettbewerbskommission heißt es: "Die beschlossenen Bauten passen in die Entwicklungsphase der Stadt und ihrer weiten Ausdehnung, die nach faschistischer Auffassung mehrere Zentren erfordert"²⁸⁷.

Die Dezentralisierung der Dienstleistungsbehörden war ein planmäßiger Programmpunkt im Expansionsprozess „a macchia d’olio“ der Stadt. Die Entwicklung der Stadtrandviertel, zu denen die von der Kommission gewählten Standorte damals noch zählten, war bereits im Gange. Tatsächlich hatte Mussolini schon anlässlich der Einsetzung des ersten römischen „Governatore“ am 31.Dez.1925 die Dezentralisierung der städtischen Dienstleistungsbehörden angekündigt. Doch in Ermangelung eines Modells und einer Strategie konnte erst nach Jahren ein komplexes und artikuliertes System öffentlicher Bauten realisiert werden²⁸⁸.

Das Raumprogramm bestand in Neapel und Palermo außer den üblichen Anforderungen eines großstädtischen Post- und Telegrafendienstes und ihrer Direktionen noch aus der Provinzdirektion, den Verwaltungen (Personalabteilung, Buchhaltung, Archiv) und dem Circolo delle Costruzione telegrafiche, dem Dopolavoro und anderer, von der Postverwaltung abhängiger Gesellschaften²⁸⁹. In Neapel gab es außerdem eine kleine Bibliothek, einen Zeitschriftensaal, eine Telegrafenschule und im letzten Geschoss, wo der große Saal der Telegrafengeräte war, eine Küche und eine Kantine. Das Mobiliar stammt(e) zum größten Teil aus dem Postmöbelkatalog, der bei der Postverwaltung in Gebrauch war, nur die Ausstattung der öffentlichen Säle und die Direktionsräume wurde meist vom Architekten selbst entworfen.

Im Unterschied dazu stellten die neuen Palazzi in Rom eine neue Kategorie des großstädtischen Palazzo dar, der nur noch die postalischen Bedürfnisse eines Stadtteils befriedigte. Von Bedeutung waren die große Schalterhalle und die

²⁸⁶ Celebrazione del cinquantenario della costruzione dell'edificio Posta Centrale di Napoli, Napoli 1987, S. 22.

²⁸⁷ Roma mussoliniana, redazionale, in: La Tribuna Illustrata-II Travaso delle idee, 21. Novembre 1932, Nr. 309.

²⁸⁸ Vgl. Sergio Poretti, Progetti e costruzioni dei palazzi delle poste e telegrafi a Roma, 1933-1935, Roma 1990, S. 16.

²⁸⁹ AMC Roma, Pacco Neapel, Dokument Nr. 000593.

betriebstechnischen Bereiche. Die Verwaltung spielte eine untergeordnete Rolle und nahm relativ wenig Raum ein.

Eine wichtige Veränderung, die zum ersten Mal bei den römischen Postpalazzi deutlich wurde, begann mit der Aufteilung der Betriebe in "funktionale Zonen". Neue Funktionen wie die Auszahlung der Sozialfürsorge und der Renten, die Zunahme des Brief- und Paketverkehrs, die mit einem höheren Bedarf an Personal und den damit verbundenen Sanitäreinrichtungen (Umziehkabinen, Waschräume, Duschen, Toiletten) einhergingen, zwangen zu betriebstechnischen Änderungen. Es wurde das Grundrissgefüge neu geordnet, die Betriebsräume wie die zweigeschossige Schalterhalle und die Büros der Verwaltung auf eine Seite gelegt, die großen Säle (Briefträgersaal, Postein- und ausfahr, Paketabteilung, Telegrafengeräte) auf die andere Seite²⁹⁰.

An der Hauptfront wird das öffentlich repräsentative Gebäude mit dem zweigeschossigen Publikumsbereich (Schalterhalle, Schreibsäle, Schließfächer usw.) und den Büros darüber gezeigt, auf der Rückseite kommt der "Industriebau" mit Postein- und Auslauf, Briefträgersaal und Paketpost im Erdgeschoss und der zweigeschossige Saal für die Telegrafengeräte zum Vorschein: Eine Mischung aus Repräsentation und technischen Fortschritt, die die Modernität und gleichzeitig die Kontinuität der Institutionen darstellen sollte.

Charakteristisch für diese Entwicklung war die Herausbildung einer einzigen großen Schalterhalle mit oder ohne Atrium, in der die Abwicklung des ganzen Publikumsverkehrs stattfinden sollte: Die große einsehbare Schalterhalle mit den großen Glasöffnungen wurde das Spezifische an den neuen Postgebäuden. Als ästhetisches Postulat galt die Transparenz, die ein Leitmotiv des Rationalismus war. Mit dieser Entwicklung einher ging auch die Auflösung der Schalterschranken.

Die aus betriebstechnischen Gründen erfolgten Veränderungen am Grundrissgefüge hatten architektonische Veränderungen zur Folge: Die Gebäude wurden breitgelagerter, flächiger und niedriger und übernahmen somit automatisch eine gewichtige städtebauliche Rolle. Aus diesen Grundelementen entwickelte sich ein neuer Gebäudetypus, der sich nach 1935 auch bei mittelgroßen bis kleinen Postgebäuden durchsetzte. Am konsequentesten wurde die Konzeption der Aufteilung in funktionale Zonen beim Palazzo im EUR (1939-41) durchgeführt, bei dem der öffentliche und der betriebstechnische Bereich in zwei getrennten Baukörpern untergebracht ist.

²⁹⁰ Armando Melis, Caratteri degli edifici. Distribuzione, proporzionamento, organizzazione degli edifici tipici, Turin 1939, S. VII-VIII.

5.1 Der Palazzo in Palermo von Angiolo Mazzoni (1928-34)

Der Palazzo ist klar gegliedert: Der C-förmige Grundriss ist um drei Höfe organisiert, von denen der mittlere die riesige Schalterhalle bildet, die beiden anderen dienen der Belichtung. Die Halle liegt in der Längsachse und wird über das zentrale, in der Querachse liegende Vestibül erschlossen, in dem jeweils am Ende zwei kleinere Schalterhallen liegen. Das Schema geht auf den traditionellen Postgebäudetypus zurück (Abb. 27).

Der Palazzo hat mit vier Geschossen und einer Attika eine Höhe von 24m. Mazzoni lehnte alle „stili predominanti in Sicilia“ (l’italo greco, l’arabo siculo, l’arabo normanno, il barocco) ab und „hat es verstanden, die Modernität durch Reminiszenzen der griechischen Kunst zu relativieren, ... aus denen Palladio vor allem den Glanz der Formen und Proportionen zu ziehen verstand“²⁹¹. Businaris Vergleich bezieht sich auf die tempelartige, im klassizistischen Stil piacentinischer Prägung gehaltene Hauptfassade, die nüchtern und monumental wirkt und ganz mit grau-weißem Kalkstein (Billiemi) verkleidet ist (Abb. 28, 31). Sie wird von einer Art Pronaos geprägt, einer Kolonnade mit zehn Rundpfeilern, und stellt ein Musterbeispiel für die klassizistischen Stilelemente der "architettura aulica" des faschistischen Regimes dar. Ihre Monumentalität „sprengt jeden Rahmen“ und „zeichnet sich anmaßend vom städtischen Kontext ab“²⁹². Dazu trägt noch das Zurückweichen der Front von der Straßenlinie bei und eine imposante Freitreppe aus violetter Porphyrt „a mo’ di stilobate“, die zum Eingang führt²⁹³. Der Bau ähnelt dem Entwurf Piacentinis für den Palazzo des Völkerbundes in Genf aus der gleichen Zeit (1927, Abb. 33), an dem auch Mazzoni beteiligt war. Ebenso unverkennbar ist die Ähnlichkeit mit der Deutschen Botschaft von Behrens in Sankt Petersburg (1910-1912, Abb. 32), die auch Mazzonis Aussage belegt, „dass die Formen des Palazzo an den Bauten der Neopalladianer inspiriert sind, die in Deutschland am Anfang dieses Jahrhunderts arbeiteten“ und „dass er diese Lösung aus dem einfachen Grund gewählt habe, um sich davor zu retten, dort die dorischen Säulen der griechischen Tempel in Sizilien wiederholen zu müssen“²⁹⁴.

Die weiß geputzte, sachliche Rückfassade steht im krassen Gegensatz zur Hauptfassade (Abb. 28-29). Sie ist mit Motiven wie dem durchlaufenden Gitterband (nastro vitreo) mit aufgelöstem Eck²⁹⁵ im obersten Geschoss ausgestattet, in dem sich

²⁹¹ F. Businari, S. 7

²⁹² Giuseppe Pensabene, *Attività architettonica a Palermo*, in: *Il Tevere*, 23. Juni 1933.

²⁹³ Antonietta Iolanda Lima, *Il palazzo delle Poste di Palermo*, in: Angiolo Mazzoni 2003, S. 249.

²⁹⁴ A. Mazzoni, zitiert aus: B. Anselmi, *Il fondo...*, in: ebd., S. 349.

²⁹⁵ Das gleiche Motiv wendete Mazzoni auch in Sabaudia, bei den Bahnhöfen in Latina und Reggio Emilia und in der Villa Falcone an.

der große Saal der Telegrafie befindet, den großen Öffnungen im Erdgeschoss, die auf eine technische Funktion des Gebäudes hinweisen und der in einen Zylinder eingehüllten Treppe, die auch in der rationalistischen Architektur zu finden ist. Die Treppe wurde deshalb neben der futuristischen Ausstattung der Direktionszimmer von Spadaro als einzig lobenswertes Bauteil erwähnt²⁹⁶.

Die Raumgestaltung in der großen Schalterhalle - das Kreuzgewölbe, die monumentalen halbkreisförmigen Fenster (Thermenfenster) und geschlossenen Schalterwände - erinnert dagegen an Bahnhofshallen und verrät Mazzonis Herkunft aus der Bahnhofsarchitektur. Auf welche Vorbilder sich Mazzoni in jener Zeit bezog, geht aus einem Artikel in *Architettura e Arte Decorative* hervor, den der Architekt im Januar 1927 über Bahnhofsarchitektur schrieb²⁹⁷. Mazzoni stellt darin eine Reihe von Normen für die funktionale Erneuerung der Bahnhofhalle zusammen. Die Bahnhöfe von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer in Stuttgart (1911-28) und von Moser und Curiel in Basel sind unter den vielen aufgeführten Beispielen der neuesten ausländischen "Fabbricati Viaggiatori" die für ihn bedeutendsten. Ihre vertikalen, von großen Glaswänden unterteilten Strukturen erinnern an die Monumentalität von Industriegebäuden, die bei vielen italienischen Architekten in jenen Jahren großes Interesse hervorriefen.

Außergewöhnlich kostspielig war die Ausstattung im Inneren des Palazzo. Der großzügige Gebrauch verschieden farbiger Marmorarten und die üppige Ausgestaltung der Direktionsräume mit futuristischer Kunst forderten Pagano in einem Artikel über die Verschwendungssucht in öffentlichen Gebäuden zu einem spöttischen Vergleich mit „Tausend und einer Nacht“ heraus²⁹⁸.

Auch sonst erhielt der Palazzo mehr Kritik als Lob. Während Carlo Severati den Palazzo insgesamt als „brutto edificio“ definierte²⁹⁹, Spadaro den „rigiden

²⁹⁶ Maria Antonietta Spadaro, *Il palazzo delle poste in Palermo*, in: *Eurart*, Nr.13, Januar-Februar 1978, 327-329; weitere Texte von der gleichen Autorin zum gleichen Thema: in D. Cappellani, *Il palazzo delle poste di Palermo*, Palermo 1993; *Slanci futuristi nell'architettura siciliana*, in: *Fughe e ritorni*, a cura di A.M. Ruta, catalogo della mostra, Palermo, Cantieri culturali della Zisa, Nov. 1998- Jan. 1999, *Electa* 1998, S. 93-96.

²⁹⁷ Angiolo Mazzoni, *Architettura Ferroviaria, Della Edilizia Ferroviaria*, in: *Architettura e arte decorativa*, Jan. 1927, S.193- 279.

²⁹⁸ In dem Artikel, der ein brillantes Plädoyer gegen die Tendenzen der Verschwendung im öffentlichen Bauwesen darstellt, zeigt Giuseppe Pagano eine Illustration des Konferenzsaales im Palazzo von Palermo, und prangert ihn „als Beleidigung für die Bescheidenheit, die Einfachheit, die Wirtschaftlichkeit“ an und „würdig eines Salones aus Tausend und einer Nacht“. Zitiert aus Ezio Godoli, *La modernità discreta di Mazzoni*, in: Angiolo Mazzoni 2003, S. 18 und Anm. 17.

²⁹⁹ Carlo Severati, zitiert aus A.I.Lima, *Il palazzo delle Poste di Palermo*, in: Angiolo Mazzoni 2003, S. 245 und Anm. 11.

Klassizismus“ der Hauptfassade anprangerte³⁰⁰, reihte Zevi den Palazzo in „die vielen scheußlichen und elenden (squallide) Werke“ Mazzonis ein³⁰¹.

5.2 Der Palazzo in Neapel

5.2.1 Der Wettbewerb (1928-29)

Am 28. April 1928 wurde ein Wettbewerb in zwei Stufen für den Entwurf eines Gebäudes ausgeschrieben, das „die Dienstbetriebe der Provinzdirektion der Post und Telegrafie in Neapel und der abhängigen zentralen Büros enthalten soll“³⁰². In den Bau mussten ein Klosterhof aus dem 16.Jh. (Chiostro di Monte Oliveto, anno 1601) und der Rest eines antiken Loggiato integriert werden (Abb. 35).

Aus dem ersten Durchgang wurden Teilnehmer ausgewählt und für den zweiten Durchgang eingeladen: Es waren die Architekten Pietro Aschieri mit Giacomo Giobbe aus Rom, Marcello Canino aus Neapel, Alessandro Limongelli aus Rom, Armando Titta aus Turin und Corrado Cappezuoli aus Bologna, Giuseppe Vaccaro mit Gino Franzi aus Rom³⁰³, die meisten namhafte Traditionalisten.

Im September 1929 stellte die Zeitschrift *Architettura*³⁰⁴ die Entwürfe vor: alle zeigen mehr oder weniger monumentale Gebäude auf halbkreisförmigen oder dreieckigen Grundrissen im vorwiegend neoklassizistischem Stil, mit Tempelfassaden und riesigen Rundbögen als Haupteingänge und Nischen mit Statuen, die eher an römische Monumentalbauten aus der Antike denken lassen als an Postgebäude. So entwarfen Pietro Aschieri und Giacomo Giobbe einen dreieckigen Winkelbau mit der Hauptfassade parallel zur neuen Piazza, der im Inneren eine runde gedeckte Schalterhalle hat, die tempelartige Fassade ist im Mittelteil mit 12 Säulen geschmückt (Abb. 34, 36). Limongellis Entwurf in Form eines Halbzylinders ist einem antiken Amphitheater nachempfunden, das auf der Achse mit dem Chiostro di Monte Oliveto liegt, drei monumentale Rundbogen führen zu den drei Höfen, die die Hallen erschließen (Abb. 37). Vom Grundriss ähnlich konzipiert ist Caninos Entwurf, nur liegen hier die ringförmigen Schalterhallen an den mit vier Giebeln versehenen Fassaden (Abb. 38). Weniger monumental nehmen sich die Entwürfe von Titta (Abb. 39) und Vaccaro aus, die unregelmäßige Dreiecke als Grundriss haben und ähnliche Grundriss-schemen aufweisen. Das Schema basiert auf der Bildung von drei Schalterhallen, zwei an der Hauptfassade und eine dritte in einem orthogonalen

³⁰⁰ M.A. Spadaro, *Il palazzo ...*, Eurart 1978.

³⁰¹ Bruno Zevi, *Futurista e funzionario*, in: *L'Espresso*, 16.Dez. 1984, S. 145.

³⁰² Concorso per il Palazzo per le Poste e Telegrafi di Napoli, AMC Rom, pacco Neapel, Schachtel CII b10 (1) Vb, Dokumente 000136-000156.

³⁰³ Siehe Bibliographie im Anhang.

³⁰⁴ *Il Concorso per il Palazzo delle Poste Telegrafi in Napoli*, in: *Architettura*, Jahrgang 1929-30, S.3-26.

Querarm, die ein gemeinsames Vestibül haben, und zwei offenen Höfen. Die Hauptfassade ist bei Vaccaro (Abb. 40) gekrümmt, bei Titta abgeschrägt.

Für den 2. Durchgang wurden die Entwerfer von der Kommission, die sich aus Professor Giovannoni, Professor Boni, Kommissar Saracista (Post), Ing. Kommissar Leoni (Post) und Ing. Kommissar Businari (Bahn) und Mazzoni als Sekretär zusammensetzte, aufgefordert, die beanstandeten Fehler und Mängel zu korrigieren, und die neuen Punkte der Ausschreibung zu beachten³⁰⁵.

Bei den Entwürfen fällt nicht nur das einheitlichere Grundrisschema auf, zum Beispiel die Verlegung der Hauptachse und der Schalterhallen zur Piazza, sondern auch die maßvollere Formensprache bei der Baukörper und Fassadengestaltung. Deutlich wird, dass sich die meisten Teilnehmer im Umgang mit den riesigen Raumvolumina und den Anforderungen an die räumlichen Zuordnungen über mehrere Geschosse hin überfordert fühlten, weil die Jury das Verteilungskonzept am häufigsten kritisierte. Die Kommission kam deshalb zu dem Entschluss, an keinem der Konkurrenten den ersten Preis vergeben zu können und nur dem Entwurf Vaccaros einen zweiten Preis anzuerkennen, weil er „den geforderten Bedingungen am nächsten kommt“, räumte aber abschließend dennoch ein, „dass der Wettbewerb ... ganz und gar kein, wie es vom Resultat her scheint, unnötiger Akt war, noch dass er ein kollektives verlorenes Werk darstellt. Außergewöhnlich schwierig, komplex und ungebräuchlich war das Thema, weshalb es keinem der Konkurrenten gelungen ist, es angemessen zu lösen... Sie haben die Nützlichkeit des Wettbewerbs bewiesen, der als Schritt in Richtung einer optimalen definitiven Lösung betrachtet wird, die sonst nicht erreicht werden würden“³⁰⁶.

Ihre Entscheidung begründete sie wie folgt: Bei Caninos Entwurf wurden „die zu fehlerhaften Anordnungen bemängelt, die den Verteilungsorganismus von den geforderten Bedingungen für die praktische Funktion des Gebäudes entfernen“, und wegen des „Friedhofcharakters“ der Hauptansicht, der ... trotz des gewählten Stils des Neoclassico und der gigantischen Ordnung jede monumentale Einheit fehlt“³⁰⁷.

Die Entwürfe Limongellis wurden trotz des „wirklich monumentalen Charakters“ der Hauptansicht abgelehnt, weil bei ihnen das Gleichgewicht zwischen „dem wirklich würdigen Ansehen eines sehr wichtigen öffentlichen Gebäudes und der praktisch zweckdienlichen Entsprechung immer sensibler wird“³⁰⁸. Beim Entwurf von Titta-

³⁰⁵ Beiblatt zu den Wettbewerbsausschreibungen 2. Grades von Businari, Dokumente Nr. 000177-180.

³⁰⁶ Bericht der Wettbewerbskommission für den Entwurf des Palazzo delle Poste e Telegrafie dello Stato di Napoli an den Minister Ciano, Rom, 22. November 1929, S. 9, Dokumente Nr. 000217-226 (000225).

³⁰⁷ M. Canino gewann 1933 den Wettbewerb für den Palazzo delle Finanze, der an der Piazza steht und ebenso eine geschwungene Fassade hat und ein monumentales Portal in Form einer negativen Apside.

³⁰⁸ Bericht der Wettbewerbskommission, S. 3, Dokument Nr. 000219.

Capezzuoli heißt es, dass „die Anforderungen der einzelnen Bereiche in vielen Punkten schlecht respektiert sind und sich die Verteilung der einzelnen Dienste nicht verbessert hat. Sehr verschlechtert hat sich dagegen die Hauptansicht“³⁰⁹.

Beim Entwurf von Vaccaro-Franzi wird das Betriebssystem gelobt, nicht aber der Charakter der Hauptfassade: „Bei keinem anderen der präsentierten Entwürfe kann man die Verteilung und die Untersuchung der Räume in Beziehung zu ihrer Funktion den geforderten Bedingungen entsprechender bezeichnen, und in einigen Teilen, wie zum Beispiel in den Sälen der Telegrafengeräte im letzten Geschoss, können sie fast perfekt genannt werden. ... Was die Hauptfassaden anbelangt, so scheint jene zur Via Armando Diaz einen geeigneten Charakter für den Gebäudetypus zu haben, die Hauptfassade, die sich auf der großen frontalen Kurve abwickelt, zeigt keine analogen Vorzüge...scheint nicht die geeignete für den Charakter des weiten und offenen öffentlichen Gebäudes zu sein, und entspricht nicht dem architektonischen Ambiente, nicht der künstlerischen Atmosphäre von Neapel. Und das ist kein leichter Fehler“³¹⁰.

Am 27. März 1930 schlug die Kommission auf Aufforderung von Ciano, eine Entscheidung zu treffen, Vaccaro „als Verdienstvollsten“ vor, um das Projekt durchzuführen und erteilte ihm den Auftrag³¹¹.

5.2.2 Der ausgeführte Postpalazzo (1931-36)

Bei seinem dritten Entwurf für den Postpalazzo behielt Vaccaro das Schema „in Form eines umgedrehten T“ bei, „das ihm erlaubte, zweckmäßigerweise die drei Publikumssäle (Abb.41) zu schaffen und sie in einem einzigen Atrium zusammenlaufen zu lassen (Abb. 42). Die zwei großen Höfe, die daraus entstehen, dienen wunderbar der Belichtung und Belüftung der inneren Räume“³¹². „Größtmögliche Sorgfalt“ wurde wieder auf die Verteilung der Dienstbereiche und ihre Verbindungen gelegt. Um sie zu optimieren, wurden einige Veränderungen durchgeführt. So verbreiterte Vaccaro unter anderem den Querarm auf der Mittelachse, um das Vestibül und die dritte Schalterhalle zu vergrößern, erhöhte die Zahl der Zimmer durch ein Mezzaningeschoss, legte die Schalterhalle für die Telegraphie und die Paketabteilung auf die andere Seite, damit sie über die Via Armando Diaz gut erreichbar sind. Die Hauptfassade veränderte er durch Verbreiterung des Haupteingangs und durch querliegende Fenster in den Obergeschossen, als neue Fassadenverkleidung im Erdgeschoss und für den

³⁰⁹ Bericht der...,S.6, Dokument Nr. 000222.

³¹⁰ Bericht der...,S. 8, Dokument Nr. 000224.

³¹¹ Dokument Nr. 000617.

Eingangsbereich schlug er einen dunklen Marmor vor und für die Obergeschosse einen hellen, so dass ein typisches Gebäude „di formazione novecentista“ entstand (Abb. 43).

Als der Entwurf Ende 1931 genehmigt war, stellte ihn Marcello Piacentini, Lehrer und zeitweise Chef von Vaccaro, in einem Artikel in *Architettura* vor³¹³: „In der raschen Entwicklung, die die italienische Architektur in den letzten drei, vier Jahren vollzogen hat, hat der junge Vaccaro mit außergewöhnlicher Zähigkeit wirklich große Fortschritte gemacht und schließlich sich selbst gefunden...Seine Modernität ist eine gediegene, durchdachte, ernste, italienische, bei der die Idee nie von der Technik beherrscht wird und in deren Elementen immer das Gleichgewicht zwischen praktischen und formalen Funktionen herrscht. Diese Merkmale tauchen bei allen Werken Vaccaros auf, vor allem bei seinem größten, dem Entwurf für den Postpalazzo. Der schöne Block aus Marmor mit den gut dimensionierten Öffnungen, mit der Erfindung des doppelten Eingangs, offenbart weder Zögern noch Zweifel, kann nur so sein. In seiner absoluten Einheit ist jede Sache notwendig und am richtigen Platz. Er erreicht so eine bestimmte Monumentalität, die ihn sofort als typisch italienisches Werk auszeichnet“³¹⁴.

In der Tat wurde Vaccaro, der sonst als „antihierarchische und introvertierte“ Person beschrieben wird, die „sich an einer Anonymität orientierte, in der die Bedingungen der Massenkultur voll akzeptiert wurden“ und die „versuchte, sich aus Polemiken rauszuhalten“³¹⁵, ein Hang zu blockhaften monumentalen Bauten nachgesagt. Eine zutreffende Beschreibung des Stils, der Person und einiger Werke Vaccaros überlieferte auch Gio Ponti 1943 in der Zeitschrift *Stile*. Besonders kritisch beurteilte er den Postpalazzo: „Die ersten zwei Gebäude, an denen man Vaccaros Stil identifizieren kann, sind von 1931: die Ingenieurschule von Bologna und der Postpalazzo von Neapel. ... In beiden Bauten, obwohl so verschieden, taucht der gleiche Hang zum Großen, zum Monumentalen auf, eine Vorliebe, die Dimensionen auszuweiten, sie zu überragen. Das war mir immer unverständlich: Für die Post, für die doch sehr bescheidenen Funktionen, die in diesen Gebäuden vollzogen werden, sehe ich nur die Notwendigkeit praktischer und bequemer Ambiente und Räume und

³¹² Relazione descrittiva, Palazzo per le Poste e Telegrafi-Napoli, AMC Roma, Pacco Napoli, Dokument Nr. 000158.

³¹³ Marcello Piacentini, Opere di Giuseppe Vaccaro, in: *Architettura*, Jahrgang 1932, S.513ff. Zusammen mit Piacentini hat Vaccaro zwischen 1927 und 1932 das Ministero delle Corporazioni entworfen (heutiger Palazzo dell'Industria).

³¹⁴ Piacentini, S. 514.

³¹⁵ Franco Purini, Memorie vive, Memorie urgenti, in: Umberto Cao, Giuseppe Vaccaro, Colonia Marina a Cesenatico 1936-38, Rom 1994, S. 17-21. Zu dieser Charakterbeschreibung paßt auch Vaccaros Brief mit dem Titel, Per una nuova Architettura si chiede un po di silenzio, in: *Il Tevere*, 6. Mai 1931, den er kurz nach der Auflösung der MIAR schrieb und in dem er vor der Bildung von Gruppen warnt und wie Piacentini „eine gemeinsame Aktion aller modernen Architekten“ vorschlägt.

eines gut erzogenen Personals... Aber das riesige Eingangsportal Vaccaros, die prächtigen Schalterhallen, die symmetrische Anlage, die nicht den inneren Funktionen entspricht, erscheinen übermäßig. ... es ist ein sehr nobles Gebäude, aber es ist abhängig von einer städtischen Umgebung und einer programmatischen Monumentalität, die für Vaccaro offenbar Konzeptzwänge dargestellt haben. Er, der die rigorosen theoretischen Aufgaben liebt, hat in Schemen³¹⁶ das „Funktionieren“ eines Postgebäudes definiert ... und seinen Palazzo anhand sehr einfallsreicher Mittel und Kunstgriffe interpretiert, die auch Ausländern etwas gelehrt haben (die Bauten der Finnen Blomstedt und Lampen), die wir in *Stile* im Dezember 1942 publiziert haben, die im „Architectural Forum“ genau vom Palazzo delle Poste von Neapel übernommen wurden“³¹⁷.

Bereits 1936, gerade als der Palazzo eingeweiht wurde, hatte sich Gio Ponti in einem Artikel in seiner Zeitschrift *Domus* über „il monumentale formale“ in der aktuellen italienischen Architektur beklagt, das er für „ein Laster“ hielt, und betonte: „Monumentale Werke zu machen heißt nicht, Italien mit unnötigen Türmen oder Bahnhofskathedralen oder anmaßenden Postgebäuden vollzustopfen“³¹⁸. Diese Kritik lässt sich sowohl auf Vaccaro als auch auf die Rationalisten oder Mazzoni beziehen.

Was schon Zeitgenossen³¹⁹ wie Ponti kritisierten, stieß auch später auf Kritik bei Fachleuten. So beanstandete Saul Greco, „dass unter funktionalem Aspekt die symmetrische Anlage der drei Säle nicht ganz gerechtfertigt erscheint. In der Tat hat der rechte Saal, der für den Postdienst bestimmt ist, eine angemessene Anzahl von Schaltern, der linke Saal für den Telegrafendienst hat eine Zahl nicht aktiver Schalter (es reichen wenige). Der dritte Saal, wo die Geldgeschäfte abgewickelt werden, ist zu klein und nicht gut belichtet“³²⁰.

Kurz nach der Einweihung des Palazzo im Mai 1936³²¹, nahm Vaccaro in *Architettura* selbst zu seinem Werk Stellung³²². Er beklagte „die urbanistische Lösung des Viertels,

³¹⁶ G. Vaccaro, *Schemi distributivi di architettura*, Bologna 1933. Vaccaro stellt in diesem Buch eine Methode für Analysen vor und Illustrationen von Verteilungsrequisiten moderner Gebäude, unter anderem 10 Schemen, die aus Untersuchungen stammen, die er über die neuesten Typologien einiger Gebäude: eine Bank, einen Postpalazzo für Großstädte, einen für kleinere, usw. gemacht hatte.

³¹⁷ Gio Ponti, *Lo Stile di Giuseppe Vaccaro*, in: *Stile*, Nr.3, 1943, zitiert aus: Giuseppe Vaccaro, *Colonia marina a Cesenatico 1936-38*, Umberto Cao, Roma 1994, S. 67, 68.

³¹⁸ Gio Ponti, *Direttive*, *Domus* 103, Juli 1936, S.1

³¹⁹ Als sich Jean-Paul Sartre 1936 als Tourist in Neapel aufhielt, besichtigte er auch den neuen Postpalazzo, für den er Worte des Lobes fand, allerdings auch bemerkte, dass dieses immense moderne Gebäude aus Marmor in Neapel im höchsten Maße fehl am Platze sei und sich als perfektes faschistisches Monument viel besser für Littoria eignen würde. Vgl. E. Careri, „una Milano in riva al mare, La Napoli fascista e moderna del nuovo Rione Carità“, in: *ArQ3*, Juni 1990, S.39-43.

³²⁰ Saul Greco, *Edifici Postali e per le Telecomunicazioni*, Turin 1970, S. 655.

³²¹ Im *Calendario Fascista* für das Jahr XIII ist das Datum des 30. Mai 1935 für die Einweihung des Postpalazzo und vieler anderer öffentlicher Gebäude angegeben. Dieses Datum wurde trotz des Versprechens Mussolinis, „dass alle meine Versprechungen immer wieder streng eingehalten werden“, das

... die man nicht glücklich nennen kann ... und die Entwerfer vor unlösbare Probleme stellte“ (ein Höhenunterschied von 7m), und die schwierige Form des Grundstücks und die damit verbundenen Bedingungen, die bestimmte Lösungen ausschloss und ihn dazu bewog, „auf der Basis eines klaren und synthetischen Verteilungskonzepts, die großen fundamentalen Dienstbereiche in den vorderen Teil des Gebäudes zu verlegen, und die sekundären in den rückwärtigen Teil“. Vaccaro erklärte das Betriebssystem, das „in der Form eines Hammers angelegt ist, die sich aus der Krümmung der Hauptfassade mit einem normalen zentralen Körper ergibt ... und im Erdgeschoss dem zentralen Vestibül Platz macht, in dem die drei Hauptdienste für das Publikum zusammentreffen: Post (550qm), Telegrafie (550qm) und Postanweisungen (300qm), und im letzten Geschoss der immense Saal der Telegrafengeräte (2000qm!), wo der Hauptkollektor steht, von dem die Telegrafenkabel über den hohlen Pylon in der Achse des 18m hohen(!) Hauptportals in das Kellergeschoss gelangen“. Über die Fassadengestaltung schrieb Vaccaro, „dass sich diese automatisch aus dem Verteilungsschema ergeben habe“ und „sich der Palazzo als Block darstellt, in dessen sonst nur vom gleichmäßigen Rhythmus der Büfenster gekennzeichneter Oberfläche die großen Glasöffnungen des Vestibüls, der Schalterhallen und des Telegrafensaals dunkle, vertikale und horizontale Streifen bilden“, und dass er die Krümmung der Hauptfassade verändert habe, „weil die Linie der Dachkrönung in der Zentralperspektive als ein in der Mitte eingedrückter Bogen erschien, was die zentrale Lage der Fassadenkomposition entwertet hätte“ und er deshalb „einen hyperbolischen Bogen“ vorschlug, der das Problem löste³²³.

Die Verkleidung des Palazzo, die im Bereich der Schalterhallen und des zentralen Pylons aus Dioritplatten (dunkler Marmor aus Baveno) besteht und im übrigen Teil aus hellem Marmor aus Vallestrona sowie die aufwendige Innenausstattung (aus Marmor, Kristallen, Glas, Metallen, Glasmosaiken und Glasbausteine) verleihen dem Ganzen ein Bild des Luxus, den Vaccaro als "vergleichsmäßig übermäßig" definierte und gestand, dass bestimmte Elemente „im wahrsten Sinne des Wortes zu einem „monumentalen“ Ausdruck führen mussten; machte aber deutlich, dass „kein überflüssiges Element und keine exzessive Dimension angewendet wurden, um diesen Ausdruck rhetorisch widerzugeben, der sich einzig auf die einheitliche

er am 25. Oktober 1931 bei einem Diskurs vor dem neapolitanischen Volk gab, dennoch nicht eingehalten, Pro-Memoria, Dokument Nr.000044, 30. Nov. 1934.

³²² Architetti Giuseppe Vaccaro e Gino Franzì, Edificio per le Poste e Telegrafi di Napoli, in: Architettura, Jahrgang 1936, S. 353 – 394.

³²³ Ebd., S. 352.

Komposition der Organe und der Formen verlassen hat wollen und auf den Ausdruckswert der Beziehungen“³²⁴.

Als mögliche Vorbilder für den Palazzo kommen das Haus des Rundfunks (1928-31) von Hans Poelzig in Berlin in Frage und im Fassadenaufbau Mendelsohns Kaufhaus Schocken (1927-30) in Chemnitz.

5.3 Die Palazzi in Rom

5.3.1 Die Wettbewerbe für die römischen Postpalazzi (1933)

Als die Bauarbeiten am Palazzo in Neapel schon begonnen hatten (17. Juni 1933), fanden gerade die Wettbewerbe für die vier römischen Palazzi statt. Den Wettbewerbsausschreibungen waren neben einem Auszug aus dem Bebauungsplan 1:5000 von 1931 und einem Lageplan 1:500 des jeweiligen Viertels zur Illustration der Funktions- und Verteilungsmerkmale einige grafische Schemen beigelegt (Abb. 44). Sie stammen teilweise von Vaccaro, der diese einige Monate später unter dem Titel „Schemi distributivi di Architettura“ veröffentlichte. Sie wiederholen die zentripetale und symmetrische Struktur, die besonders bei öffentlichen Gebäuden geschätzt wurde. Das Verteilungsschema für das Erdgeschoss zeigt ein Rechteck, in das in die Mitte ein Hof mit rückwärtiger Zufahrt eingeschrieben ist. Um den Hof herum befinden sich auf der einen Seite die großen Räume des Postbetriebs, auf der anderen Seite sind die der Paket- und Telegrafieabteilung. Die Schalterhalle liegt zwischen Hof und Hauptfassade. Sie ist direkt über einen mittigen Eingang und indirekt über zwei kleine Atrien betretbar, die zu den Treppen, zum Schreibsaal und zu den Telefonkabinen führen. Einen Verbindungsgang zwischen dem rechten und dem linken Flügel gibt es nicht. Dieser offensichtliche Fehler musste bei allen Entwürfen, die sich streng an das Schema hielten, wie bei Libera und Titta, korrigiert werden. Im Obergeschoss sind im rückwärtigen Baukörper der Saal für die Telegrafengeräte und in den Seitenflügeln Büros vorgesehen, die Schalterhalle ist zweigeschossig. Das Schema könnte auf das Grundrisschema des Palazzo in La Spezia von A. Mazzoni (1930-33) zurückgehen, der bereits viele Merkmale dieses Schemas aufweist.

Der 5. Juni 1933 war letzter Abgabetermin. Das Thema hatte laut Minnucci großes Interesse gefunden, es wurden 136 Entwürfe abgegeben, davon die wichtigsten in *Architettura* vorgestellt³²⁵. Viele Teilnehmer kamen aus Rom und Süditalien, auffallend schien die geringe Beteiligung der Traditionalisten und Akademiker, während die frisch

³²⁴ Ebd., S.353-355.

³²⁵ Minnucci, Il concorso nazionale per i palazzi postali di Roma, in: *Architettura*, Okt.1933, fasc.10, S.603-626.

Diplomierten der Scuola Superiore di Architettura von Rom besonders stark vertreten waren. Das lässt sich vermutlich mit der Bedeutung erklären, die bei diesem Wettbewerb der Darstellung und der Funktionalität beigemessen wurde und die bestimmte Beurteilungskriterien bereits vorwegnahm. In der Ausschreibung wurde die Betonung auf die funktionalen Aspekte gelegt, die für die Entwerfer nicht nur eine technische Anweisung sein sollten³²⁶. So hieß es unter anderem, die Gebäude sollten „Proportionen und eine Architektur haben, die der Hauptstadt würdig sind, vor allem hinsichtlich ihrer zukünftigen Entwicklung“³²⁷.

Am 26. Juni gab man die Ergebnisse bekannt. Prämiert wurden sechzehn Arbeiten³²⁸. Giuseppe Samona gewann den Wettbewerb A, an Adalberto Libera und Mario De Renzi ging der erste Preis für das Postamt am Aventin (Wettbewerb B). Der junge Römer Mario Ridolfi, Studienkollege und Freund Liberas, gewann den ersten Preis für das Stadtviertel Nomentano (Wettbewerb D). Sieger des Wettbewerbs C war der nicht mehr junge Traditionalist Armando Titta aus Pisa, der beim Wettbewerb für die Post in Neapel schon für die 2. Runde zugelassen worden war, aber keinen Preis gewonnen hatte.

Die 2. Preise erwarben (in Reihenfolge A-Appio, B-Aventin, C-Milvio, D-Nomentano): (A) Ernesto Bruno La Padula, junger Architekt aus Lucca, der später den Postpalazzo in Potenza (1938-42) baute und Mitentwerfer des "Palazzo della Civiltà Italiana" im E 42 (1939) war. Er entwarf für das Postamt im Appio Fassaden und Eingangstor im modernen Monumentalismus (Abb. 45). (B) Gino Franzi war bereits zusammen mit Vaccaro am Entwurf für die Post von Neapel beteiligt. Er teilte sein von Palmen umstandenes Gebäude in der Querachse durch eine offene Halle (galleria-atrio), um es von zwei Seiten zugänglich zu machen (Abb. 46); einen weiteren 2. Preis bekam auch Giuseppe Boni, der gerade die Post in Carrara baute. (C) Franco Petruccis Entwurf für Milvio zeigt aus ästhetischen und verkehrstechnischen Gründen einen kompakten Komplex in eleganter S-Form mit Sonnendach, der das Betriebssystem von Vaccaros Postpalazzo in Neapel übernimmt (Abb. 47), während Roberto Marino aus der Gruppe der mittleren Generation mit einem sehr konventionellen Entwurf für die Piazza Bologna (D) versuchte, ein dreiteiliges symmetrisches Gebäude in das unregelmäßige Grundstück zu setzen (Abb. 48).

³²⁶ Vgl. S. Poretti 1990, S. 23.

³²⁷ *Architettura, redazionale, Quattro nuovi edifici di Stato in Roma per sistemare i servizi postali*, Jahrgang, 1933, S.63.

³²⁸ Archivio delle Ferrovie dello Stato, Fondo Ministero delle Comunicazioni=AMC; Bericht an Seine Exzellenz dem Minister für Kommunikation über die Resultate der Wettbewerbe für die vier zu bauenden Postgebäude in Rom, 26. Juni 1933. Die Dokumente über die vier Wettbewerbe befinden sich in der Schachtel Nr.452.

Für den 3.Preis gab es jeweils zwei Preisträger ex-aequo: (A) Mario Paniconi und Giulio Pediconi (Abb. 49), zwei erst 1930 diplomierte und immer zusammen auftretende Architekten aus Rom, und Virgilio Vallot (Abb. 50); (B) Francesco Leoni und Rapisardi Gaetano bekamen den Preis für ihren Entwurf in perfektem Eklektizismus (Abb. 51). (C) Außerdem Giuseppe Wittinch, der in das pentagonale Grundstück einen radialen Körper mit einem "Torre Civico" setzte (Abb. 52) und Ettore Sot-Sas mit einem modernen Entwurf, bei dem sich um die leicht elliptische Schalterhalle die anderen Bereiche wie Segmente legen (Abb. 53). Für den Wettbewerb (D) wurden auch Filippo Marletta und Puppo Ernesto belohnt. Puppo setzte vor einen langen, schiffsähnlichen Körper eine rechteckige Schalterhalle (Abb. 54).

Außer den Arbeiten der genannten Preisträger erachtete die Kommission verschiedene andere für lobenswert: es sind die Entwürfe der Architekten Angelo Di Castro, Bruno Ferrati, Mario Muratori, Robaldo Morozzo Della Rocca, Cesare Pascoletti, Giuseppe Spatrisano, Mose Tedeschi, Giuseppe Torres und Carlo Vannoni³²⁹. Wirft man einen Blick auf die prämierten Arbeiten, so fällt beim Großteil die durchaus modern zu bezeichnende Formensprache auf. Fast alle Baukörper sind Kuben und haben Flachdach, schmucklose, streng aufgebaute Fassaden mit horizontalen als auch vertikalen Fensterreihen. Einige erinnern an den Entwurf für den Postpalazzo in Neapel von 1931.

Bezüglich des Betriebssystems respektierten die meisten Teilnehmer „die Anforderungen an einen Organismus mit einem mehr repräsentativen Teil und einen Teil mit vorrangig funktionalem Charakter“³³⁰. Auffallend sind die vielen ähnlichen Lösungsvorschläge für die Wettbewerbe A (Appio) und D (Nomentano), bei denen Wettbewerbsforderungen, Baugrundstück und Umgebung weniger Spielraum erlaubten als bei den Wettbewerben B (Aventin) und C (Milvio). So treten bei Wettbewerb A einige Entwürfe mit U-förmigen Grundrissen auf, die an Ecklösungen erinnern, jedoch unternahm nur Virgilio Vallot den Versuch, den Haupteingang in das abgerundete spitzwinklige Eck zu legen³³¹. Bei Wettbewerb B gibt es nur Lösungen auf rechteckigen Grundrissen, auch eine Ecklösung mit Turm (Leoni), bei Wettbewerb C häufen sich dagegen Entwürfe mit Grundrissen mit gekrümmten Linien, S-Linien und in Form von Kreissegmenten (Wittinch, Sot-Sas, Petrucci, Titta), obwohl diese in städtebaulicher Hinsicht als auch in verkehrsmäßiger nach heutiger Sicht nicht sinnvoll

³²⁹G.Minnucci, Il Concorso Nazionale per i Palazzi Postali di Roma, in: Architettura, Jahrgang 1933, fasciolo 10, S.603-626.

³³⁰Eine Ausnahme machte Marino, der die Schalterhalle nach hinten verlegte.

³³¹Auch für das Projekt in Lido Venezia schlug Vallot eine Ecklösung auf winkelförmigem Grundriss vor.

erscheinen. Bei Wettbewerb D sind die meist länglichen, schiffsähnlichen Baukörper an den Enden oft abgerundet. Drei Entwürfe (von Wittinch, Di Castro, Leoni) sind mit einem Turm versehen.

Insgesamt kann beobachtet werden, dass trotz der bereits eingesetzten Kontrolle der Architekten durch die Gewerkschaft bei diesem Wettbewerb "die Öffnung für die moderne Architektur ein historisches Maximum erreicht hat"³³².

Im Juli 1933 verordnete Minister Ciano die Errichtung der vier Siegerprojekte. Im gleichen Erlass war festgelegt, dass den Architekten die Ausführung der Werkpläne und die künstlerische Leitung der Arbeiten übertragen werden soll. "(..)und weil wir uns im faschistischen Regime befinden", so verspricht Minnucci, der in der Oktober-Ausgabe von *Architettura* den Wettbewerben nicht weniger als 26 Seiten widmete, "wird nicht viel Zeit vergehen, bis wir auf diesen Seiten umfangreich über die realisierten und funktionierenden Werke berichten können"³³³.

Bezeichnenderweise beschränkte sich die "umfangreiche" Darstellung der fertiggestellten Postämter auf ein einziges Gebäude³³⁴. Denn bei ihrer endgültigen Fertigstellung und Eröffnung 1936, dem Jahr der Gründung des "Impero", war nicht mehr viel Platz für rationalistische Postpalazzi auf den Seiten von *Architettura*.

Die Wettbewerbsentwürfe unterscheiden sich offenbar deutlich von den realisierten Ausführungen, nur Tittas konservative Lösung scheint auch bei der Verwirklichung den stereotypischen Charakter des öffentlichen Gebäudes des Regimes beibehalten zu haben. Der unkonventionelle Charakter der Palazzi von Libera, Ridolfi und Samonà kam erst beim Entstehen der Bauten zum Vorschein, als die jungen Architekten auf der Baustelle entscheidende architektonische Änderungen durchführten. So gelang es zum Beispiel Libera und De Renzi trotz Zeitdrucks auf ihrer Linie zu beharren und nur wenige Monate vor der Einweihung ein anderes Verkleidungsmaterial durchzusetzen, während Samonà sich eine neue Ecklösung ausdachte.

5.3.2 Die ausgeführten Palazzi (1933-35)

Der Postpalazzo im Appio von Giuseppe Samonà

Samonàs Palazzo stellt eine Ecklösung auf U-förmigem Grundriss dar. Er besteht aus drei mehrstöckigen Baukörpern, die einen Hof bilden, der im Erdgeschoss durch einen eingeschossigen, mit einem Shed-Dach gedeckten Pavillon geschlossen wird. Zwei Flügel sind symmetrisch und treffen sich im 65° Winkel in einer konkaven Eckfassade, der dritte, ein für sich abgeschlossener rechteckiger Block, schließt im rechten Winkel

³³²S. Poretti 1990, S.25.

³³³Minnucci, in: *Architettura*, Jahrgang 1933, fasc.10, S.606.

³³⁴G. Foeldes, in: *Architettura*, Jahrgang 1936, fasc. 7, S.325.

an (Abb. 56-57). In den symmetrischen Baukörpern sind die Schalterhallen und die Büros, im Block die nicht öffentlichen Bereiche untergebracht. Der Haupteingang für das Publikum liegt an der Via Taranto. Ursprünglich sollte eine frontale Treppe zum Eingang führen. Da sie jedoch den Gehweg versperrt hätte, wurde eine moderne Version des traditionellen Modells der Treppenrampe parallel zur Fassade gebaut.

Die Fassaden lassen deutlich die Funktionen erkennen. Während der Fassadenaufbau bei den symmetrischen Körpern an den Palazzo in Neapel von Vaccaro erinnert, wo die Komposition auf die Unterscheidung zwischen Verglasung im Erdgeschoss und Mauerfront in den Obergeschossen basiert, die den Charakter des modernen öffentlichen Gebäudes widerspiegelt, weisen die Verteilung der fast quadratischen Fenster und die Steinverkleidung eine Ähnlichkeit mit der Fassade des Schweizer Pavillon (1930) von Le Corbusier auf. Beim Block dagegen sollen hohe schmale und horizontalliegende Fenster den Industriecharakter dieser Gebäudezone ausdrücken. Die Fassadenverkleidung besteht im öffentlichen Teil aus Travertin und Gneiss, beim Industrieteil aus Steinkeramik und Travertin.

Für die Eckfassade entwarf Samona mehrere Varianten (Abb. 59). Die erste zeigt in der Achse einen verglasten Halbzylinder mit Baluster an der Spitze, die zweite ein fassadenhohes Fenster, das analog zu den Treppenhausfenstern vertikal in achte Teile geteilt ist. Die ausgeführte Lösung ist geprägt vom Gegensatz zwischen der konvexen Linie der Basis, die ein Podium bildet, und der konkaven Linie der Wand. Wie bei den Fassaden ist die Gliederung in zwei übereinanderliegenden Ordnungen durch ein schmales Gesims gekennzeichnet. Im kompakten Mauerwerk der Obergeschosse sitzt ein hohes schmales Fenster, während in der Schalterzone eine breitere, gitterartige Öffnung ist. Tafuri behauptet, dass die Idee zu dieser Lösung von Mendelsohns Haus für den Metallarbeiterverband (Abb. 58) in Berlin stammt³³⁵. Tatsache ist, dass die Ecklösung bei Samona nur formalen Charakter hat, da das Eck weder die Funktion des Eingangs noch eine andere erfüllt.

Am elegantesten war die Schalterhalle, bis sie bei den Wiederherstellungsarbeiten in den frühen 70er Jahren komplett verändert wurde (Abb. 55). Der Boden und die Rückwand waren aus Carrara Marmor, der in großen Platten so verlegt war, dass er ein geometrisches Muster bildete. Die Decke war mit meergrüner Farbe gestrichen, die Pilaster waren mit schwarzem Marmor verkleidet. Schwarz waren auch die Platte der Schaltertheke und das Glas der kurvigen Wand, die den Schreibaal von der Schalterhalle trennte.

³³⁵ Manfredo Tafuri, *Gli anni dell'attesa 1922-45*, in: AA.VV. Giuseppe Samona, 1923-75, *Cinquant'anni di Architettura*, Venezia 1975, S.9-17.

Der Palazzo in der Viale Mazzini von Armando Titta

Als konventionellster der vier Palazzi kann der Palazzo von Titta bezeichnet werden³³⁶. Ein symmetrischer Zentralbau mit Hof, der nicht nur im Geist das Schema der Ausschreibung widerspiegelt, sondern auch im Wortlaut: die Pläne geben exakt das beigelegte Verteilungsschema wider, nur der Fassadenform angepasst, die sich entlang eines weiten Kreisbogens entwickelt „(..) um eine harmonischere Straßenverbindung zwischen den Straßen G. Andreoli und G. Mazzini zu erreichen“³³⁷. Dem Schema entsprechend sind der öffentliche und der betriebstechnische Teil in Grund- und Aufriss getrennt. Der Schalterhallenbereich und die Büros liegen in der „parte civica“ an der Hauptfassade, der Postein- und Auslauf, der Briefträgersaal, die Paket- und Telegrafieabteilung im „Industrie Teil“ an der Rückfassade (Abb. 60-62). Der Aufbau der Hauptfassade richtet sich nach der in der Mitte liegenden Schalterhalle und den Eingängen, die durch einen leicht hervorspringenden, mit Travertin verkleideten Fassadenteil gekennzeichnet sind. Die übrige Fassade, die im obersten Geschoss ein Fensterband hat (finestra a nastro all'italiano), ist nach traditionellem Muster mit Sichtziegeln verblendet.

Der Palazzo von Mario Ridolfi an der Piazza Bologna

Ridolfis prämierter Entwurf zeigt ein dreiteiliges Gebäude: einen erhöhten mittleren Teil, in dem an der Hauptfassade ein Atrium und die Schalterhalle liegen und auf der Rückseite die großen Betriebssäle, und zwei Seitenflügel, die teils abgeschrägt, teils abgerundet sind, in denen sich das Treppenhaus, verschiedene Dienstbereiche und Büros befinden (Abb. 63). Die ausgeführte Version besteht aus einem einzigen geschwungenen Körper mit zwei halbkreisförmigen Kopfen, der an der Hauptfassade nur vom Eingangsbereich und auf der Rückseite vom technischen Bereich mit der „Curtain Wall“ und den zwei Treppenzylindern unterbrochen ist³³⁸. Die achsensymmetrische Hauptfassade schwingt im Eingangsbereich nach innen und an den Kopfen nach außen (Abb. 64). Trotz Skelettstruktur ist sie als „ununterbrochene Umwicklung der Oberfläche“ konzipiert und weist somit die Homogenität des traditionellen Mauerwerks auf³³⁹. Sie ist „alla romana“ gebaut, das heißt, zwischen den Betonstützen mit Bruchsteinen und Ziegeln gefüllt und hat eine Dicke von 55 cm. Die gleichmäßige Lochung wird nur durch den Eingang im mittleren Teil unterbrochen. Gerade der Kontrast zwischen geschlossener und offener Mauer

³³⁶ Vgl. Poretti 1990, S. 27ff.

³³⁷ AMC Roma, Wettbewerbsbericht von Armando Titta für seinen Entwurf.

³³⁸ Poretti 1990, Kapitel III, Il Palazzo delle Poste in piazza Bologna, S. 85-124

³³⁹ Ebd., S. 95.

macht den Reiz des Gebäudes aus: An der Hauptfassade verhüllt die traditionelle Mauer das Skelett, auf der Rückseite sind vom gleichen Skelett die modernen Merkmale von Räumlichkeit und Modernität herausgestellt (Abb. 65).

Die Fassaden sind mit einem toskanischen Travertin verkleidet, der dunkler und kompakter ist als der vorgeschriebene Travertin aus Tivoli, den der Architekt abgelehnt hatte. Die Platten sind 5cm dick, 10,7 cm hoch und 70 bis 120cm lang. Sie sind zum Teil gerade, zum Teil gebogen, und so verlegt, dass die vertikalen Fugen unsichtbar sind und „der Eindruck einer horizontalen plastischen Linierung“ entsteht³⁴⁰.

Die Erschließung der Schalterhalle über das außen und innen aufgeglaste Atrium (auch Schreibsaal), das den Blick ins Innere des Gebäudes ermöglicht, blieb unverändert. Die Decke der relativ kleinen Schalterhalle neigte sich in einer ausladenden Kurve von der Glaswand des Schreibsaals bis zur Schalterhallenrückwand (Abb. 66). Es handelte sich um eine Lichtdecke aus „Termolux“³⁴¹, die tagsüber mit Hilfe von Spiegelgläsern das natürliche Licht filterte, das vom Glasbetondach des rückwärtigen Briefträgersaales kam. Die ganze Ausstattung wurde 1976 bei der Auflösung des Schreibsaals zur Vergrößerung der Schalterhalle zerstört.

Die Einfügung in den städtebaulichen Zusammenhang war Ridolfi offenbar sehr wichtig. So folgt die gebogene Front des Gebäudes genau der Baulinie der Piazza Bologna, die als kreisförmiger Platz angelegt ist. Deshalb wurde bei Ridolfis Palazzo immer wieder die „glückliche Einordnung in den städtischen Kontext“ unterstrichen, ... weil er sich nicht nur in die Geometrie der Umgebung integriert, sondern über seine typologischen und formensprachlichen Merkmale einen tieferen und dauernden Dialog mit der Piazza aufnimmt“³⁴².

5.3.3 Der Palazzo im EUR in Rom von der Gruppe BBPR (1939-1941)

Eine Ausnahme, auch insgesamt im Bauschaffen der Post, stellt das Postgebäude der Gruppe BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers) dar. Es ist das einzige Gebäude, bei dem die Trennung des öffentlichen und nicht öffentlichen Bereichs funktional und gestalterisch konsequent durchgeführt wurde. Die Architekten isolierten den Publikumsbereich vom Betriebs- und Bürobereich, indem sie für jeden Bereich einen eigenen Baukörper schufen: zwei niedrige, geschlossene Baukörper, die miteinander

³⁴⁰ Ebd., S. 103.

³⁴¹ Die Scheiben aus termolux waren eine italienische Erfindung und wurden von den Glasfirmen Balzanetti und Modigliani aus Livorno in zwölf verschiedenen Typen hergestellt, die sich durch die Stärke der Scheiben und der Qualität der inneren Lichtfilter aus vetroflex (Glaswolle) unterschieden. Siehe dazu Mauro Cozzi, Torri di luci. Architettura e illuminazione nelle opere di Mazzoni, in: Angiolo Mazzoni 2003, MART, S. 54, Anm. 17.

verbunden sind, und parallel dazu einen höheren, offenen Baukörper (Abb. 67). Die verglasten Eingänge der Schalterhallen liegen sich auf den inneren Schmalseiten gegenüber. Die Belichtung erfolgt von oben (Abb. 68-69). Sonst weichen sie deutlich vom Konzept der einsehbaren, zum Platz hin geöffneten Schalterhalle ab.

Es ist auch das einzige Beispiel, das Räume mit flexiblen, raumabtrennenden Innenwänden im Sinne von Großraumbüros und gerasterte Fassaden aufweist, die das konstruktive Skelett sichtbar machen (Abb. 71)³⁴³. Eine Ähnlichkeit mit Egon Eiermanns Fabrikanlage (Um- und Erweiterungsbau) der Total KG in Apolda aus den gleichen Jahren ist unverkennbar.

Der erste Entwurf bestand aus einem „Pronaos“³⁴⁴ und aus drei, unterschiedlich großen, parallelen Baukörpern, die im Erdgeschoss zum Teil verbunden waren. Nach der Entfernung des dritten Baukörpers und des „Pronaos“, der sich aus hohen Pfeilern und einem Vordach zusammensetzte, wurde der Entwurf trotz Vorbehalte (Trennung der Baukörper, unsymmetrische Anordnung) vermutlich dennoch genehmigt, weil die Kommission das Grundrisschema und die seiner Bestimmung als Zweckbau angemessene, knappe Formensprache als gut betrachtete (Abb. 70). Dem Gebäude fehlt jegliche rhetorische Anspielung auf die E'42 und jegliche Faschismus Emblematik, andererseits schien es den jungen Architekten nicht unmöglich, an der Planung und am Bau eines Projekts wie der E'42 mitzuwirken, das wie bisher kein anderes ausschließlich dazu dienen sollte, die Macht und den Glanz eines imperialistischen Regimes zu feiern.

5.4 Fallbeispiel 1: der Palazzo am Aventin von Adalberto Libera und Mario De Renzi

Als das Postamt am 28.Okt.1935 anlässlich der Feierlichkeiten zum 13.Jahrestag der "faschistischen Revolution Italiens" zusammen mit der Erweiterung der Viale della Piramide vom Duce persönlich eingeweiht wurde³⁴⁵, stießen die extravaganten, weißstrahlenden Kuben mehr auf Ablehnung als auf Zustimmung. Mussolini fand zwar vor der zahlreich vertretenen Tagespresse "Worte des lebhaften Wohlgefallens" (Il Giornale d'Italia), handelte es sich doch um die Fertigstellung eines wichtigen Projektes, das im Zuge des Ausbaues von "Grande Roma" geplant worden war. Aber

³⁴² S. Poretti 1990 S. 91

³⁴³ Vgl. E. Bonfanti e N. Porta, *Citta Museo e Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana, 1932-1970*, Firenze 1973, S. 114; Pier Ostilio Rossi, *Roma, Guida all'architettura moderna 1909-2000*, Roma-Bari 2000, S. 149; Serena Maffioletti, *BBPR*, Bologna 1998, S. 78-81.

³⁴⁴ Wurde von den Entwerfern so genannt.

³⁴⁵ Gleichzeitig wurden auch die anderen Postpalazzi eingeweiht.

in den Berichten wurde den Feierlichkeiten selbst mehr Platz eingeräumt als dem Gebäude. In allgemein gehaltenen Beschreibungen wurde der Bau einheitlich als modern ("così caratteristicamente novecentista", "di modernissima stile razionale", "così originalmente moderno") bezeichnet, während die Fachpresse sich differenzierter zu Wort meldete³⁴⁶. Pensabene vom "Tevere" lobte den Bau, weil er in seiner "Gesamtmasse" (massa generale) der "Solidität der benachbarten Monumente" in nichts nachstehe³⁴⁷, Pagano dagegen sah "die größere Gefahr" gerade in der "Monumentalität" des Gebäudes, "die mit dem Bestreben nach nationaler Differenzierung verbunden, willkürliche und unreife Lösungen suggerieren könnte."³⁴⁸ Einen Kritikpunkt bildeten von Anfang an die Fassaden, die wegen „modischer Formalismen“, „schwacher Ästhetik“ und "Affektiertheit" angegriffen wurden. Besonderes Zielfeld jedoch waren die Treppenhausfassaden mit dem Rautenmuster. "Man kann nicht abstreiten", schrieb Paladini 1935 noch während der Bauzeit im "Quadrivio", "dass in diesem Geflecht ... eine gewisse Affektiertheit und Genugtuung steckt, ein bisschen schwach im Geschmack. Das Tragen der Diagonalen in der Sicht vermittelt auf den ersten Blick eher ein bestimmtes Gefühl des Spiels als konstruktive Stärke, obwohl die Sache unanfechtbar ist, vom streng statisch und funktionalen Gesichtspunkt aus betrachtet"³⁴⁹. Der Traditionalist M.G.Cancogni fand ein Jahr später in der gleichen Zeitschrift "die äußere Ästhetik des Palastes vor allem wegen der Anordnung der Fenster, - winzig, sehr zahlreich, quadratisch, wie die Luken eines Kolumbariums ... oder immens wie bei den Seitenflügeln - , entschieden beklagenswert"³⁵⁰. Im Treppenhaus gefiel ihm das kräftige Türkisblau der Wände nicht, das zusammen mit einem eleganten Metallgeländer im Dampferstil das "maritime" Bild vervollständigte, das Cancogni für einen Postpalazzo als unpassend erachtete: "Bei den elipsenförmigen Treppen rufen die Lebendigkeit der blauen Farbe, der Glanz der verchromten Metalle und die Helligkeit, die von den merkwürdigen Fenstern kommt, einen heiteren Effekt hervor, der mehr für maritime Bauten geeignet ist", doch lobte er die Schalterhalle: "Es ist unbestritten dieser Saal, der den größten Wert des Baus darstellt ... "³⁵¹.

Über die Formalismen der Fassaden drückte auch Pagano, besorgt über den Verlauf der modernen Architekturentwicklung, seine Vorbehalte aus: "Diese Punkte ... können klar im Werk Adalberto Liberas festgestellt werden, der zwei sehr gute Häuser in Ostia entwarf und in seinem Postgebäude in Rom an und für sich gute Lösungen

³⁴⁶Il Lavoro fascista, Il Popolo di Roma, Il Giornale d'Italia, 29.Okt.1935.

³⁴⁷G.Pensabene, in: Il Tevere, 29.Okt.1935.

³⁴⁸G.Pagano, Tre anni di architettura in Italia, in: Casabella, Febr.1937, Nr.110.

³⁴⁹V.Paladini, in: Quadrivio, 10. Februar 1935, S.8.

³⁵⁰M.G.Cancogni, Architettura razionale nei Palazzi delle poste in Roma, in: Quadrivio, 5.April 1936, S.8.

verwirklichte, die jedoch in Händen von skrupellosen und nach Modernität süchtigen Stümpfern Anlass zu gefährlichen Entartungen geben könnten"³⁵². Auch Le Corbusier, der 1936 bei einer Reise durch Italien das eben fertiggestellte Postamt begutachtete, stellte Formalismen fest. In einem Interview mit Munoz betonte er, dass das Gebäude "mit römischem Formalismus beladen sei"³⁵³.

Der Palazzo erhebt sich als einziges Gebäude auf einem sanft geneigten, baumbestandenen Gelände, das im Bebauungsplan von 1931 als öffentlicher Park ausgewiesen war, und zwischen drei Straßenzügen, der Viale M.Gelsomini, der Via Marmorata und Via Piramide Cestia am süd-westlichen Ende eines großen, dreieckigen Areals am Fuße des Aventins liegt (Abb. 72-73)³⁵⁴. Es war deshalb auch Aufgabe des Bewerbers, die Grünanlage um das Gebäude zu gestalten.

Das 63,5m lange, 30,5m tiefe und 17m hohe Gebäude läuft parallel zur Via Marmorata, von der es etwa 20m zurückgesetzt ist, weil auch bei Baubeginn noch die Genehmigung für den Abriss des Hauses fehlte, das im südöstlichen Eck des Grundstücks stand³⁵⁵. Die zur Via Marmorata gerichtete Hauptfassade wendet sich mit der Straße leicht nach Südosten in Richtung Piazza Porta San Paolo. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite steht das Gebäude der Feuerwehrhauptzentrale im historischen Stil, daneben ist eine Grünanlage. Durch seine exponierte Lage bildet der Postpalast eine wichtige städtebauliche Dominante und rundet als "drittes Monument" das antike Monumentalensemble von Porta San Paolo und Cestius Pyramide ab .

Der weiße kubische Baukomplex gliedert sich in drei Teile, die als Funktionsgruppen leicht erkennbar sind: Ein dreigeschossiger Baukörper in C-Form³⁵⁶, der im nordwestlichen Flügel die Verwaltung und die Archive, im südöstlichen Flügel die Briefträgersäle beherbergt, und im mittleren Baukörper Postein- und Auslaufstelle enthält und den großen Saal der Telegraphenabteilung; sodann ein niedriger, in den C-förmigen Körper hineingeschobener Bau, in dem sich die Schalterhalle befindet und schließlich eine lange, architektonisch autonome Kolonnade, die dem Gebäude zur Straße hin vorgelagert ist (Abb. 74, 75, 76).

³⁵¹Cancogni, S.8.

³⁵²G.Pagano, Tre anni di Architettura in Italia, in: Casabella, Febr. 1937, Nr.110.

³⁵³Le Corbusier, Interview mit Munoz, in: L'Urbe 1, H.2, Nov.1936, "L'ufficio postale di Testaccio e romano, ma carico di formalismo romano".

³⁵⁴Der öffentliche Park sollte gleichzeitig mit dem Bau des Postamtes angelegt werden. In der Ausschreibung für den Wettbewerb B (Aventin) war deshalb von den Entwerfern verlangt, daß sie sich auch mit den Grünanlagen um das Gebäude befassen sollten. Bando di Concorso per il progetto di un edificio ad uso dei servizi postali, telegrafici e telefonici, da costruirsi in Roma, AMC Roma, pacco452.

³⁵⁵Im südöstlichen Eck des Grundstücks an der Via Marmorata standen zwei Häuser, deren Abriß erst mit der Billigung des definitiven Bebauungsplanes für den Aventin und Testaccio am 18.Jan.1934 genehmigt wurde, in: Bollettino della Capitale, Nov.1936, Nr.2.

³⁵⁶Die wie eine Heftklammer oder wie ein griechisches Pi aussehende Form erscheint im Text ab jetzt einfachheitshalber als C.

Die Konstruktion des Gebäudes besteht aus einem Eisenbetonskelett, das mit massivem Mauerwerk „alla romana“, d.h. alle 80cm mit Tuffblöcken und doppelter Ziegellage ausgefacht und mit Travertinplatten verkleidet ist. Die Kosten betragen 6.519.000 L.

Über eine großzügige Freitreppe aus Trentiner "Porphyrt", die aus drei Aufgängen besteht und Teil der umliegenden Grünanlagen ist, erreicht man den Portikus. Laut Wettbewerbsausschreibung sollte das Gebäude zwar dem Niveau der umliegenden Straßen angeglichen werden, aber Libera ging auf diese Bedingung nicht ein. Die breite mittlere Treppe war früher von zwei Wasserbecken flankiert, die jedoch von der Bauverwaltung wegen der schwierigen Instandhaltung beanstandet und schon kurz nach Instandsetzung zugeschüttet und durch Rasen ersetzt wurden³⁵⁷.

Auf den ersten Blick präsentiert sich das Postgebäude dem Betrachter auch heute noch als ein charakteristisches Bauwerk der Moderne: Es besteht aus stereometrischen Kuben, hat Flachdach, verzichtet auf Ornamentik, ist weiß verputzt. Auf den zweiten Blick kann man jedoch wesentliche Elemente erkennen, die direkt oder indirekt vom architektonischen Vokabular der "klassischen Welt" herrühren: Der Bau hat eine "klassische" Komposition, d.h. er besitzt "eine blockhafte Baugliederung, die die einzelnen geometrisch konzipierten Bauteile streng umreißt und sie additiv nebeneinander anordnet", er ist streng symmetrisch, wirkt solide, bringt den "genius loci" zum Ausdruck, ist bzw. war von einer "klassischen" Parkanlage mit Treppenrampen und Wasserbecken umgeben³⁵⁸. Der Bau weist also, von der tektonischen Form bis zu den gestalterischen Details, eine Reihe von Merkmalen auf, die traditionalistisch, und andere, die modern sind, aber auch solche, die "zwischen Avantgarde und klassischer Tradition schwanken"³⁵⁹. So schrieb Richard Etlin: "Perhaps no building incarnated the dual notion of an archaic age and machine civilization better than Libera's post office on the Aventin. Its pristine geometries (..) seemed to harmonize with both the Parthenon (447ac) and the Grand-Sport (1921) automobile as found juxtaposed by Le Corbusier in *Vers une Architecture*"³⁶⁰. In seinem Aufsatz über den "Italian Rationalism", in dem er sechs rationalistische Gebäude behandelt (davon drei Postgebäude), versucht der amerikanische Kunsthistoriker auch eine Interpretation des Postamtes von Libera.

³⁵⁷Wegen der schwierigen Instandhaltung (Pflege, Reinigung usw.) wurden die Becken vom "Direttore generale Velani", dem Direktor der Bahnbauverwaltung, im August 1935 abgelehnt, und bald darauf durch Rasen ersetzt, AMC. Bei der Einweihungsfeier gab Mussolini den Architekten den Rat, die Wasserbecken mit kleinen Brunnen zu beleben, in: *Il Lavoro fascista*, 29.Okt.1935.

³⁵⁸Vgl. Pevsner, Honour, Fleming, *Lexikon der Weltarchitektur*, Passau 1981, S.325; F.Astrog Bollack, *Il tempio e l'aeroplano: uno studio formale di tre edifici*, in: *L'Architettura del Quotidiano 1930-1940*, Roma 1990, S.18.

³⁵⁹V. Quilici 1981, S.41.

In der Tat scheint in diesem Bau die Dualität zwischen Moderne und klassischer Tradition besonders ausgeprägt. Sie entspricht einer Mischung aus Fortschrittsglauben und nostalgischem Blick zurück zum Mythos des imperialen Rom, vergleichbar etwa der Mischung aus Progression und Regression, die Winfried Nerdinger im Nationalsozialismus festgestellt hat³⁶¹. Dieser Mischung begegnete man in der Architektur ebenso wie im Alltag und sie spielte ab etwa 1926 eine wichtige Rolle in der Propagandastrategie des Faschismus³⁶².

Der Grundriss

Beginnt man mit dem Grundriss, so lässt sich schnell feststellen, dass er bemerkenswert einfach gehalten ist. Er erinnert an das klassische Kompositionsschema des "organismo a corte centrale o quadrato", d.h. an rechteckige oder quadratische Zentralbauten um einen Hof. Dieses Schema geht letztlich auf den klassischen Renaissancepalast zurück, der "die zentralpetale und symmetrische Struktur der traditionellen Herrschaftsarchitektur widerspiegelt und aus dem sich das Muster des späteren palazzo civico ableitet"³⁶³. Schon Liberas Studentenzeichnungen zwischen 1925 und 1928 zeugen von seiner Vorliebe für monumentale Zentralbauten: So skizzierte er einige Entwürfe "a pianta centrale" für eine Bibliothek, ein Parlament, mehrere Mausoleen, die Quilici treffend als "große Behälter" (grande contenitore) beschrieb³⁶⁴. Aus den fast immer quadratischen Kuben ragt meist ein zylinderförmiger Körper heraus, der mit einem Zelt- oder Flachdach gedeckt ist.

Pläne eines Zentralbaus mit Innenhof (alla corte centrale) lagen auch den Wettbewerbsunterlagen bei³⁶⁵. Es handelt sich um das Flächen- und Verteilungsschema der verschiedenen Räumlichkeiten eines Postgebäudes (Grundriss des Erd- und des ersten Obergeschoss in 1:200, Abb. 77), das wohl als Anhaltspunkt und Vorschlag für die Entwerfer gedacht waren. Libera und De Renzi griffen offensichtlich nicht nur das Kompositionsschema des Zentralbaus auf, sondern hielten sich bei der Anordnung der Treppenhäuser, der Vestibüle (siehe erster Entwurf) und der meisten übrigen Räume an die Vorlage. Sie halbierten jedoch die ganze Anlage und setzten an die Stelle des Hofes (cortile) den Publikumssaal (salone del pubblico). Der so entstandene Grundriss mit den Proportionen 1:2 kann nun „solo per metà“ betrachtet werden: Der Längskörper ist doppelt so lang wie die seitlichen Körper, die Schalterhalle doppelt so lang wie breit. Da die Prüfungskommission aus funktionalen

³⁶⁰Richard Etlin, *Italian Rationalism*, in: *Regressive Architecture*, Juli 1983, S.89

³⁶¹Winfried Nerdinger, *Modernisierung, Bauhaus, Nationalsozialismus*, in: *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*, Prestel 1993, S.13f.

³⁶²M.L.Neri, Mario De Renzi, *L'architettura come mestiere, 1897-1967*, Roma 1992, S.48.

³⁶³Vgl. S. Poretti 1990, S.21ff.

³⁶⁴V. Quilici 1981, S.53.

³⁶⁵AMC Roma, Bando di concorso 1933.

Gründen einen Korridor um die Schalterhalle forderte, änderten sich die klaren Proportionen³⁶⁶.

Ganz anders interpretiert Etlin die Komposition. Er schlägt als mögliches Vorbild den Kapitolsplatz von Michelangelo vor: „Like the Campidoglio, the palazzo postale orchestrates a series of open and closed forms into a processional sequence with analogous symbolism“³⁶⁷. „The oval piazza“ wird bei Etlin zum „luminous interior space of the mainhall“, „the attached porticoes of the Palazzo Nuovo and of the Palazzo dei Conservatori“ werden zum „freestanding portico in front of the post office“³⁶⁸. Eine Parallele sieht er auch in den freistehenden Treppenrampen (cordonate), die tatsächlich eine Verwandtschaft mit Renaissancerampen aufweisen³⁶⁹. Auch wenn der Kapitolsplatz als klassische Platzanlage der Spätrenaissance für die römischen Rationalisten mögliches Vorbild war, so scheint der Vergleich abwegig, auch bleibt Etlin jeglichen Nachweis eines historischen Bezuges schuldig.

Libera blieb auch bei seinen späteren Entwürfen dem Schema der "pianta centrale" treu. Die Formen lockern sich zwar im Aufriss auf, doch "die Kompositionsschemata sind immer einheitlich und einfach, mehr eine Frage des Rhythmus, der durch die Wiederholung bestimmter Elemente entsteht"³⁷⁰. Die Zusammensetzung der verschiedenen Teile, die geometrische Primärformen haben, erfolgt in "rigoroser Ordnung"³⁷¹. Die Form scheint Ausgangspunkt zu sein, erst dann folgt die Funktion. Struktur und Funktion des Gebäudes sollen zwar sichtbar sein, sich aber nicht zu Ungunsten der Form auswirken³⁷².

Der Aufriss

Auch beim Aufriss (Abb. 78) ist der gesamte Komplex auf die Artikulierung einfacher, elementarer Formen ausgerichtet: Drei Kuben und ein Portikus umklammern einen "versunkenen" Kubus mit Zylinder. Ähnliche Kompositionen mit Kuben, die einen Körper umgeben, der entweder "versunken" oder "herausgestellt" ist, liegen auch anderen Entwürfen Liberas zugrunde. So weist z.B. der Wettbewerbsentwurf des 2. Durchgangs für den Palazzo Littorio in der Viale dell'Aventino³⁷³, den Libera zusammen mit De Renzi und Vaccaro 1937 entwarf, die gleiche Struktur wie die Post auf, nur in größeren Dimensionen (Abb. 79). Ein weiteres Beispiel ist der Palazzo dei Ricevimenti

³⁶⁶ Vgl. S. Poretti 1990, S. 77.

³⁶⁷ Etlin 1983, S. 89.

³⁶⁸ Ebd., S.89.

³⁶⁹ Ebd., S.89.

³⁷⁰ Paladini 1935, S.8.

³⁷¹ Poretti 1990, S.45.

³⁷² M.Rebecchini, architetti italiani 1930-1960, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi, Roma 1990, S.52.

³⁷³ Das Baugelände war nicht mehr das gegenüber der Maxentius Basilika, sondern ein Gelände neben der eben fertiggestellten Post am Aventin! Das war wahrscheinlich auch der Grund, warum Libera und seine Partner die einzigen waren, die beim Entwurf auf die Post eingingen.

im EUR (ebenso 1937), bei dem Libera dasselbe Prinzip wie schon bei seinen früheren Skizzen anwendete: An der Stelle des "versunkenen" Kubus (*cubo sommerso*) befindet sich ein "herausgestellter" Kubus (*cubo esposto*), der das flache Volumen des Palazzo dei Congressi überragt³⁷⁴. In diesem Sinne kann die Post als Vorläufer der späteren Bauten verstanden werden.

Einfache kubische Hauptformen und die klassischen Regeln der Symmetrie und der Proportionen waren wichtige Bestandteile nicht nur in Liberas Gestaltungsstrategie. Sie entstanden aus dem allgemeinen Verlangen der Zeit nach "Einfachheit, Klarheit und Ordnung"³⁷⁵. Die jungen Rationalisten richteten ihre Aufmerksamkeit auf antike Bauten, die sie wegen ihrer Rationalität und Zweckmäßigkeit, aber auch wegen ihrer Monumentalität als Vorbilder schätzten³⁷⁶. So wurden der "salto di scala" - bei Libera schon in seinen studentischen Entwürfen präsent - und die Monumentalität in den 30er Jahren ein unverkennbares Kennzeichen städtischer Architektur. Zudem eigneten sich die monumentalen antiken Ruinen hervorragend als szenographischer Hintergrund für Staatsbauten und Aufmarschplätze, weil sie einen direkten politischen Bezug zwischen faschistischem und imperialem Rom herstellten. Für die Postbauten galt als Grundsatz, dass sie bezüglich Lage, Volumen und Material ihre Bedeutung als Staatsbau geltend machen und sich zugleich der Umgebung anpassen sollten. Liberas Palazzo scheint diese Bedingungen zu erfüllen: Scheinbar mühelos fügen sich die mächtigen, travertinverkleideten Kuben in die antike Umgebung, "passen sich in ihrer Gesamtmasse der Würde des Ortes an"³⁷⁷. Auch Etlin zählt das Postamt zu den "superb examples of what today is called "contextual" architecture". "These buildings", so Etlin, "not only expressed their program as applied to a particular town or city, but many are also so directly rooted to their site that their meaning would be considerably emptied if they were moved elsewhere"³⁷⁸. Anders dachte dagegen Piacentini, der den Rationalisten vorwarf, "eine inakzeptable Architektursprache neben die Architektur der Vergangenheit und der Monumente zu setzen" und "billige und anspruchslose Materialien für jede Art von Architektur zu verwenden"³⁷⁹.

Libera, Liebhaber von Materialien wie Marmor, schätzte Travertin nicht besonders: Es war als Material der „Alten“ schon vor seiner Architekturgeneration wegen seiner Haltbarkeit ein beliebtes Verkleidungsmaterial bei öffentlichen Gebäuden. Er ließ deshalb auf das vorgeschriebene Material eine Stuckatur aus weißem Zement

³⁷⁴T.Uzawa, in: AA.VV., Adalberto Libera, Opera completa, 1989, S.235

³⁷⁵Manifesto del Gruppo 7.

³⁷⁶Vgl. Libera und Minnuci, Einführung in den Katalog zur 1.Rationalisten Ausstellung 1928, Manifeste des Gruppo 7.

³⁷⁷Pensabene, in: IL Tevere, 19. Oktober 1935.

³⁷⁸R.Etlin, S.87.

³⁷⁹M. Piacentini, in: Patetta 1972, S.30.

(stuccatura a cemento bianco) auftragen³⁸⁰. Die Stuckatur sollte wie matter, weißer Marmor oder gar Beton aussehen und durch ihre einheitliche glatte, weiße Oberfläche dem Bau ein modernes Aussehen geben. Die Glätte der weißen Oberfläche trug im Gegensatz zur porösen gelblichen Oberfläche des Travertin ganz wesentlich zur klaren, modernen Erscheinung des Baus bei. Sie entsprach auch mehr der rationalistischen Ästhetik von Reinheit und Schönheit und galt als Metapher für Askese und Abstraktion, beides Ideale der Rationalisten. Außerdem galt weiß als Symbol für die erwünschte Zeitlosigkeit des Gebäudes.

Das Hauptgebäude besteht aus einem Längskörper und zwei vorgezogenen Seitenflügeln, die je halb so lang sind wie der Längskörper³⁸¹. Der Längskörper bildet nach Nordosten die Rückseite des Komplexes, an der über eine kleine Straße die An- und Ablieferung erfolgt. Alle drei Körper sind gleich breit und hoch und haben Flachdach ohne Dachüberstand. Ein markanter, farblich deutlich abgesetzter Sockel aus Trentiner Porphyrlplatten "a piano cava" (unbehandelt), der im Erdgeschoss der Ostfassade bis ins Tiefgeschoss reicht, umgibt das Gebäude.

Die Hauptfassade (Abb. 74,78) unterscheidet sich von den anderen Fassaden durch eine stärkere Gliederung des Volumens. Sie setzt sich zusammen aus der Kolonnade, dem dahinter sichtbaren Teil der Schalterhalle und den drei Seiten des Hauptbaus.

Der Portikus

Der fast 5m hohe (4,82m) und 4m tiefe "Colonnato" oder "Portikus" verläuft im Abstand von 1,3m vor dem Hauptgebäude, über das er auf beiden Seiten um 6,6m verlängert ist. Er hat eine Gesamtlänge von 78,4m und wird von neun 40/100cm dicken Pfeilern im Abstand von 7,6m (lichte Weite) getragen (Abb. 80).

Auch die Kolonnade (colonnato) kann man als klassische und zugleich moderne Figur betrachten. Sie erinnert einerseits an Portiken der griechisch-römischen Antike, andererseits wirkt die Kolonnade aktuell und modern. Ursprünglich als selbständige architektonische Einheit im religiösen Kontext antiker Heiligtümer erfunden, verwandelte sich der "porticus" in römischer Zeit in ein multifunktionales Element der öffentlichen Architektur³⁸². Der "moderne" Portikus erfüllt wie der antike praktische, dekorative und symbolische Funktionen. Einen symbolischen Bezug zur Antike stellte Libera durch die Blickbeziehungen zur Cestius Pyramide her.

³⁸⁰ Vgl. S. Poretti 1990, S. 62, Brief von Libera und Ridolfi an das Ufficio V, 23. Juni 1934, AMC.

³⁸¹Die Proportionsverhältnisse verschoben sich etwas, weil am Erschließungssystem Änderungen gefordert wurden: um die Schalterhalle mußte ein Verbindungsweg angelegt werden, AMC Roma.

³⁸²Es gab Portiken in den Foren und Märkten, in den Thermen, Bibliotheken und Theatern, Portiken in den Gymnasien und Palestren. Sie standen entlang der Paläste und Strassen, entlang der Häfen, schlossen Paläste und Plätze und dienten als gedeckte Passagen, als Zentren des öffentlichen Lebens, für militärische und kommerzielle Zwecke oder einfach nur als Dekoration und Zurschaustellung von Reichtum. Siehe Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, Roma 1966, Band 7, S.503-509.

Praktische Funktionen erfüllt der Portikus, indem er den Eingangsbereich der Post vor direkter südlicher Sonneneinstrahlung schützt, im Sommer Schatten spendet und im Winter vor schlechtem Wetter schützt. Vor die Glasfassade des Eingangs gestellt, definiert er den Übergang zwischen Innen und Außen: Der Kunde sieht in das Innere, steht aber nicht mehr im Freien. Er schließt das Gebäude, behält aber durch die glänzende, dunkelviolette Marmorverkleidung seinen eigenständigen, zum Hauptgebäude abgegrenzten Charakter. Ästhetisch gesehen unterstreicht er die Symmetrie der Fassade, ist wichtiger Teil in ihrer Geometrie. Zieht man nämlich beim Aufriss der Hauptfassade des ausgearbeiteten Entwurfs (1:50) vom höchsten Punkt der Mitte des Portikus eine Gerade durch eine der beiden obersten Ecken des C-förmigen Gebäudes, so läuft sie nicht nur parallel mit den Diagonalen des Treppenhausfensters, sondern berührt auch das obere Eck des Tambours der Schalterhalle (Abb.108). Das bedeutet, dass die Höhen der beiden Baukörper von einander abhängig sind, bzw. dass eine Höhe durch die andere definiert ist; vermutlich war die Höhe des Hauptgebäudes vorgegeben³⁸³. Da jedoch der Tambour niedriger ausgeführt wurde als auf dem Plan dargestellt, hob sich die mathematische Beziehung, in der die verschiedenen Gebäudeteile zueinander standen, auf³⁸⁴.

Als Motiv taucht der Portikus bei Libera zum ersten Mal 1932 an der Casa del Balilla in Porto Civitanova (Marche, Abb.109) auf, wo er als Balkon (*balconata-portico*) dient. Noch im Jahr des Wettbewerbes verwendete er ihn beim Entwurf für die Neubebauung der Küstenstraße von Castelfusano (*sistemazione del litorale di Castelfusano*): Dort sollte ein über 1 km langer Portikus am Strand sechs Wohntürme verbinden. Oft ist er zweistöckig wie in der Antike, wobei das obere Geschoss geschlossen und häufig als Büro genutzt wird. Beispiele sind das Auditorium von Rom, das dem Portikus der Post am ähnlichsten ist, und der Entwurf für den Bebauungsplan von Aprilia (1936). Ursprünglich kontrastierte der Portikus mit dem mattweißen Hauptgebäude durch seine Verkleidung mit spiegelglatten, dunkelviolettem "Porphyry" aus Predazzo (Trient), was seine autonome Stellung noch mehr hervorhob³⁸⁵.

³⁸³Vgl. Uzawa, *Il cerchio chiuso o il sistema silenziosa*, in: AA.VV., Adalberto Libera, opera completa, S.235. Eine weitere Möglichkeit ist z.B. folgende: will man die Länge des Portikus wissen und nimmt die Höhe des Baus als gegeben an, so zieht man vom höchsten Punkt der Mitte des Baus eine Gerade durch die obere Ecke des Tambours.

³⁸⁴Poretti 1990, S.70.

³⁸⁵Bei der früheren Version war für Außentreppen, Wasserbecken und Portikus weißer Granit vorgesehen. Nach Änderungen am Tambour der Schalterhalle entschloßen sich die Architekten für andere Farben, AMC Roma, *Proposta per la Costruzione di un edificio ad uso dei servizi Postali e Telegrafici nel quartiere Aventino*, Roma, 16. Juni 1934.

Im Laufe der Jahrzehnte hat der Portikus mehrere Veränderungen erfahren³⁸⁶. Nach dem letzten „restauro“ ist er wieder mit dunklem Porphyrt verkleidet³⁸⁷. Ausgetauscht wurden auch die großen Metallbuchstaben POSTE E TELEGRAFI an der Stirnseite des Portikus gegen eine neue Beschriftung.

Der Tambour

Hinter dem Portikus ragen zwischen den weißen Baukörpern des Hauptbaus Dach und Oberlicht der Schalterhalle hervor, auch "Tambour" genannt (Abb. 81). Während das Dach kaum höher ist als der Portikus, überragt ihn der Tambour fast um 4m. Er hat die Form eines langgestreckten, flachgedeckten Rechtecks, das an den Enden halbkreisförmig abgerundet ist. Vor seiner Veränderung 1971 setzten sich die Seitenwände des Tambours aus einer leichten, zweischaligen Konstruktion zusammen, die auf einem 85cm hohen Stahlträger aufliegt. Die sichtbare Außenhaut bestand aus einem Eisengitterwerk (a T zu 60mm), in dem die quadratischen Milchgläser ohne Rahmen und nur mit Kitt im Inneren der etwa 27,5/27,5 cm großen Gittermaschen befestigt waren. Gedeckt war der Tambour mit einer flach geneigten Betondecke ohne Überstand. Ursprünglich vorgesehen für die Außenhaut war eine Version der sogenannten Alveolar Oberfläche aus "Steinzement", eine gelochte Betonwand mit Steinverkleidung, die eine Erfindung Liberas war. Der Stein sollte Travertin sein, da eine homogene Verkleidung aller Baukörper beabsichtigt war. Die Baufirma lehnte die Durchführung dieser Konstruktion jedoch mit der Begründung ab, dass eine Travertinverkleidung auf einem Betongitter mit so kleinen Öffnungen nicht möglich sei³⁸⁸. Da sich Libera mit keiner Firma einigen konnte, verzögerten sich die Arbeiten um zwei Monate. Schließlich schlug er eine "Vereinfachung der Konstruktion" nach oben genanntem Prinzip vor, die durchgeführt wurde³⁸⁹. Gleichzeitig wurde eine Reduzierung der Dimensionen des Tambours beschlossen: Die Deckenhöhe der Schalterhalle wurde im Vergleich zum ursprünglichen Entwurf um 60cm, die Höhe des Tambours sogar um 150cm verringert³⁹⁰.

³⁸⁶ Bei den ersten Renovierungsarbeiten 1968 wurde der Portikus außen mit Travertin verkleidet und innen (die Decke) mit Mosaiksteinchen.

³⁸⁷ 1937 stürzten zwei Platten der Decke herab und verletzten einen Postangestellten. Im Gegensatz zu den massiv verankerten Travertinplatten des Hauptbaus waren die großen Granitplatten ohne Auflager nur mit Klammern am Beton festgemacht. Sie sollten einen leichten Eindruck machen, "come pelle" (wie Haut). 1938 wurden die Platten mit äußerlich sichtbaren Klammern wieder angebracht, doch ein Jahr später lockerten sie sich wieder. Schließlich entfernte man 1943 die rechte Hälfte der Verkleidung.

³⁸⁸ Da die zuständige Firma den Auftrag für den Tambour ablehnte, wurde extra für das Dach ein Wettbewerb ausgeschrieben. AMC Roma, „Bozze dell'invito all'appalto consorso per la costruzione della copertura del Salone del pubblico.“

³⁸⁹ AMC Roma. Bericht an die Baudirektion vom 9. März 1935, unterzeichnet von A. Libera, vgl. Poretti 1990, S. 70.

³⁹⁰ AMC Roma. Vertrag mit der Baufirma Sciarra vom 29. Okt. 1934.

Die dynamische Form des Tambours erinnert an die fließenden Formen und Linien der neuen Luxusdampfer, die in der modernen Architektur schnell aufgegriffen wurden und sich bis in die Grund- und Aufrissausbildung auswirkten. So entstanden in Italien in den 30er Jahren einige Gebäude in Dampferform, mit Bullaugen und Schlot versehen. Liberas extremstes Beispiel dieser *architecture parlante* ist der Pavillon in Chicago, der im gleichen Jahr wie die Post entstand. Da er die angekündigte Atlantiküberfahrt der italienischen Luftwaffe unter dem Faschistengeneral Balbo symbolisieren sollte, wies er sowohl im Grundriss als auch in einzelnen Elementen Ähnlichkeit mit einem Flugzeug auf³⁹¹. Vor dem Eingang des Pavillon erhob sich ein etwa 60m hohes Liktorenbündel mit erleuchteter Axt aus Eisen und Glas, an dem zwei Flugzeugflügel mit der Aufschrift ITALIA befestigt waren³⁹².

Zylinderförmige, senkrecht oder waagrecht herausragende Körper aus einfachem Glas oder aus Glasbausteinen waren weit verbreitete Elemente der internationalen Formensprache, die bei Mendelsohn, Golossow, Corbusier usw. schon in den 20er Jahren zu sehen waren. Sie eigneten sich besonders gut für die Belichtung von Treppenhäusern, sind aber auch in der privaten Wohnarchitektur zu finden. Ebenso verbreitet waren das Oberlicht und die Belichtung über Dach. Die ersten Gebäude in Italien, an denen dieser Typus entwickelt wurde, waren um die Jahrhundertwende Banken und Postpaläste in Großstädten. Dort wurde der zentrale, mit einem Glasdach gedeckte Hof als Publikumsraum benutzt(vgl. Kapitel 2). Hier exemplarisch zwei von zahlreichen Beispielen der 30er Jahre außerhalb Italiens, bei denen die Schalterhalle eine erstaunliche Ähnlichkeit mit Liberas Post aufweisen: Das Paketzustellamt des Postamtes in Coburg von Robert Simm (1929-1931), das Libera vielleicht bekannt war, da es im März 1933 in "Architettura" vorgestellt wurde, und die Oberlichter der Schalterhalle des Bureau de Poste in Charleville von M.L.Azéma (1940), der in den 30er Jahren zu den bekanntesten französischen Postarchitekten gehörte. Bei Liberas Tambour ist die elegante, doppelwandige Stahlkonstruktion hervorzuheben, die seine Erfindung war.

Die Hauptfassade

In starkem Kontrast zum transparenten Tambour stehen die ihn umschließenden weißen Mauermassen. Sie werden durchbrochen von zwei Reihen aus zwei übereinander liegenden Fenstern, von denen die untere Reihe am Längskörper

³⁹¹Ähnliche Beispiele dieser „architecture parlante“ sind unter anderem die Colonia elioterapica von Clemente Busiri Vici in Cattolica (abgerissen), die wie ein Schnellzug aussah, die Methley Senior School in Rothwell (Yorkshire) 1938-39 von Oliver Hill, die bis ins Detail wie ein Flugzeug aussieht, und der Entwurf für eine Schule von Libera von 1933, die wie ein Flughafen konzipiert ist.

³⁹²Garofalo 1989, A.Libera, S.67.

unterbrochen ist³⁹³. Alle Fenster sind quadratisch(1m/1m), rahmenlos und haben eine tiefe Laibung. Ihr Abstand beträgt in der Vertikale 1m, in der Horizontale 1,10m. Da er von den Architekten ganz konsequent auch über die Innenecken eingehalten wurde, treffen die Öffnungen der beiden Wände fast zusammen, was - wie Paladini mit Recht beanstandete - "für das Eck, von dem die zwei Flügel weggehen, wenig Sinn hat"³⁹⁴. Weder Anordnung noch Größe der Fenster lassen die inneren Funktionsabläufe erkennen. Aus den Grundrissen geht jedoch hervor, dass es sich um wenigstens vier verschiedene Nutzungen handelt: Büros, Archive, Toiletten und Telegraphensaal.

Anders verhält es sich bei den zwei Kopfenden der Seitenflügel, die von zwei 10,9m hohen und 5,75m breiten Treppenhausfenstern beherrscht werden (Abb. 82). Die Treppen sind durch ein Betongeflecht aus breiteren und schmaleren Bändern angedeutet, die sich überkreuzen und Rauten bilden. Sie entsprechen den Kehren der Treppe im Inneren und haben deshalb die gleiche Neigung. Die schmaleren Bänder führen wie Stege über die breiteren. Sie sind spiegelbildlich dargestellt. Die rautenförmigen Zwischenräume sind nach innen bündig mit Milchglas geschlossen und dienen als Lichtzufuhr für das Treppenhaus. Das ganze Geflecht ist in einen breiten, auskragenden Travertinrahmen gefasst. Das Motiv der Rauten bzw. der sich überschneidenden Diagonalen ist Zeichen einer Geometrisierung der Formen, die mit der Verwendung des Betons einsetzte. In der Architektur Liberas ist dieses Motiv beim Entwurf für ein Kino (1927), bei einem Reklamepavillon für die Isolatorenfabrik FIL (1928), bei der Schule in Trient (1931-34), mit kleinen Variationen bei den Entwürfen für das Auditorium (1935) für den Palazzo dei Congressi im EUR (1937), beim Entwurf des Wettbewerbs 2.Grades für den Palazzo del Littorio (1933-1934, Abb. 84) und für das Collegio femminile della Gil ad Abbazia (1941) zu finden.

Vermutlicher Ausgangspunkt für das Motiv der Diagonalen oder Rauten beim Treppenhaus (Abb. 85) war die Untersuchung eines "Organismus zur schnellen Entleerung für ein System übereinanderliegender Ebenen" (*organismo di rapido sfollamento per un sistema di sovrapposte platee*), der Teil eines Entwurfes für ein Kino mit 10 000 Plätzen war³⁹⁵. Der Entwurf zeigt ein Gebilde aus diagonal laufenden Rampen, die sich überkreuzen. Libera entwickelte daraus ein Treppenhausmodell, das er mehrfach anwendete, unter anderem auch beim Palazzo dei Congressi im EUR.

³⁹³Auf dem Modell ist das zweite Fensterband durchgehend dargestellt.

³⁹⁴V.Paladini, Adalberto Libera, in: *Quadrivio*, 10.Feb.1935, S.8.

³⁹⁵In den 20er und 30er Jahren entstanden neue Sportanlagen, Garagen, Theater und Kinos, denen zahlreiche Untersuchungen zur Bewältigung des architektonischen und verkehrstechnischen Aufbaus solcher Organismen vorausgingen. Für die organische Konzeption, wie z.B. die Entleerung, dienten oft antike Theater als Richtlinien (das Colosseum z.B. faßte 50 000 Zuschauer), während sich bei der architektonischen Gestaltung die neuen Konstruktionssysteme und Materialien (Beton und Stahl) auswirkten. Siehe dazu D.E.Schweizer, *Sportbauten und Bäder*, Berlin-Leipzig 1938.

Bereits 1924 hatte der russische Konstruktivist Golossow beim Wettbewerbsentwurf für das Volkshaus "W.L. Lenin" in Iwanowo Wosnessensk eine Fassade mit ähnlichen Diagonalen entworfen (Abb.83)³⁹⁶. Dass rautenförmige oder mehreckige Fensterformen nichts ungewöhnliches waren, zeigt auch das Haus Melnikows in Moskau (1929). Als Vorbild kommt auch Mendelsohn in Frage, der als einer der ersten das Treppenhaus als selbständigen Bauteil verstand und auch als solchen kenntlich machte³⁹⁷. Als auffälligste Gebäudeteile sollten die großen Treppenhäuser neben der Schalterhalle anscheinend die Bestimmung und das Wesen des Gebäudes zum Ausdruck bringen. Da Post und Telegraphie als moderne, den technischen Fortschritt symbolisierende Verkehrsanstalten galten, sollten ihre Formen den Eindruck des Flüssigen, Beweglichen und Dynamischen erwecken, d.h. den Zeitgeist verkörpern. Für Etlin stellt die Aufwärtsbewegung der Betonbalken "a vibrant, pulsing dynamism" dar, gleichsam das Abheben eines Flugzeuges, das die Verherrlichung der neuen und schnellen Transport- und Kommunikationsmittel Italiens symbolisiert³⁹⁸. Doch die starke Geometrie der sich überkreuzenden massiven Betondiagonalen und der gewaltige Rahmen, der sie umfasst, wirken hemmend auf Bewegung und Fluss und lassen die Fenster eher statisch und starr erscheinen. Noch mehr als beim Grundriss, den die Architekten halbierten, scheint man hier den "Schnitt" zu spüren, der an eine "Operationsnarbe" erinnert³⁹⁹. Bei diesem Motiv kam offensichtlich Liberas Hang zum Durchbruch, "strukturelle Elemente wie dekorative zu benutzen, geometrische Felder zu schaffen, die Oberflächen so zu behandeln, dass sie wegen der sensiblen Präzision einen anderen Wert bekommen." Paladini erinnern Liberas Formen "sogleich an Zirkel und Dreieck, ein wenig kalt und anonym, seinem leicht nordischen und theoretischen Temperament entsprechend, Liebhaber klarer Raumbestimmungen, exakter und harter Einschnitte, scharfer und kühner Ecken"⁴⁰⁰. Dies trifft auch für das Gittermotiv der Rückseite zu, das seine Wurzeln in der römischen Grabarchitektur haben könnte. So erinnern die quadratischen Öffnungen sehr an die "loculi" oder "nicchie" der Kolumbarien, die auch heute noch als „Ossuarien“ in sieben Reihen übereinander üblich sind. Dass diese Ähnlichkeit kein Zufall ist, beweist der Entwurf Liberas für die "Casa del Balilla" in Porto Civitanova, wo die querliegenden Fensteröffnungen wie die Nischen in Katakomben aussehen. Auch die doppelreihigen quadratischen Fenster der Hauptfassade (Abb. 86) stellen formal gesehen die vergrößerte Version des Gittermotivs dar. Sie stammen offenbar aus dem

³⁹⁶S.O.Chan-Magomedow, Pioniere der sowjetischen Architektur, S.97.

³⁹⁷Norbert Huse, Neues Bauen 1918-1933, Moderne Architektur in der Weimarer Republik, Berlin 1985, S.113

³⁹⁸R. Etlin 1983, S.90.

³⁹⁹AAVV. Adalberto Libera 1989, S.148.

Formenrepertoire Mario De Renzis, der sie zum ersten Mal bei der Schule in Fano (1932-35), also ein Jahr vor der Post, angewendet hatte. Doch im Gegensatz zur Post sind hier die Außenwände aus Ziegeln.

Rhythmisch ausgestanzte Lochfassaden waren jedoch spätestens seit De Chiricos metaphysischer Malerei jedem avantgardistischen Architekten ein Begriff. Das Motiv wurde ein elementares Gestaltungsmittel der beiden Architekten, um den plastischen Effekt von Licht und Schatten bzw. von "vuoti" (Öffnungen) und "pieni" (Mauer) in der Fassade zu erhöhen. Wie wichtig Libera die Plastizität der Fassade war, zeigt ein Vorfall, der aus den Akten hervorgeht. Als in seiner Abwesenheit Rollläden an die Fenster der Südwestseite angebracht wurden, die nach seiner Meinung die plastische Wirkung der Fassade verringert hätten, ließ er diese wieder entfernen⁴⁰¹. Um den kellerartigen Effekt, den die sich nach innen zu vergrößernden Doppelfenster im Raum hinterlassen, waren die Architekten anscheinend weniger besorgt. Auch bei den folgenden gemeinsamen Arbeiten und besonders oft bei De Renzi wiederholt sich dieses Motiv, während es im späteren Werk Liberas nicht mehr auftritt⁴⁰².

Rückseite

Präsentiert sich das Gebäude an der Hauptfassade durch einerseits lebhaft, andererseits starre Fassadenelemente als vielseitig, so sind die Rück- und Seitenfassaden eher einheitlich und glatt gehalten. Die Rückfassade hat keine Vor- oder Rücksprünge und ist nur durch die Fenstergestaltung symmetrisch in drei Abschnitte gegliedert (Abb. 89-90). Das Mittelfeld ist doppelt so breit wie die Seitenteile. In ihm öffnet sich im Parterre ein tiefer, horizontaler Wandausschnitt mit davor liegender Rampe, wo das Postgut an- und ausgeliefert wird. Darüber weisen eine Vielzahl kleiner, quadratischer Öffnungen auf einen sich über zwei Geschosse reichenden Raum hin: Es ist der große Saal der (ehemaligen) Telegraphenabteilung (Abb.87-88). Wie in einem Gitter sitzen hier insgesamt 405 unverglaste Öffnungen, in 9 Reihen je 45 Quadrate. Sie messen je 44/44cm, die Zwischenabstände horizontal und vertikal 46cm. Die gleichmäßig gestanzte Wand besteht aus einer 11cm dünnen Stahlbetonplatte, die mit Travertinplatten verkleidet ist. Auf der Rückseite wird sie durch einen in rechteckige Felder eingeteilten Stahlbetonrahmen verstärkt, an dem im Abstand von 40cm eine Wand aus Griffelglas befestigt ist, durch die das Gitter von innen nur noch schemenhaft zu erkennen ist. Wie eine "piastra verticale" (vertikale Lichtwand) ist sie oben und unten nur an den Auskragungen des tragenden

⁴⁰⁰Paladini 1935, S.8.

⁴⁰¹AMC Roma. Bericht Liberas an die Bauaufsicht, 9.3.1935.

⁴⁰²Beim Padiglione italiano all'Esposizione mondiale di Chicago 1933, beim Padiglione italiano all'Esposizione internazionale di Bruxelles 1935, bei De Renzi in exzessiver Weise beim Entwurf für den "Palazzo del Littorio" 1933-34.

Betongerüstes des Baus verankert⁴⁰³. Es war die erste Ausführung einer zweischaligen Konstruktion mit der "Alveolar Oberfläche aus Steinbeton" (pietra cementa), wie Libera sie gerne nannte⁴⁰⁴. Sie sollte dem Saal eine gleichmäßige und gedämpfte Belichtung verleihen. Wie oben bereits erwähnt, sollte das gleiche Prinzip auch beim Tambour der Schalterhalle verwendet werden.

Im Gegensatz zu den kleinen Öffnungen des mittleren Fassadenabschnitts weisen die seitlichen Flächen große Fenster auf. Sie sind nach dem klassischen Prinzip der "Palazzo" Fassade aufgebaut, bei der die Fenster in Dreiergruppen in der Mitte zusammengefasst sind (Abb.62). Die Fenster in den beiden Obergeschossen sind identisch, 2,90m hoch und 1,30m breit, rahmenlos und ohne Unterbrechung ganzflächig verglast. Ihr Abstand voneinander beträgt 90cm. Unter die stehenden Fenster in den Obergeschossen setzten die Architekten im Parterre jeweils ein einziges liegendes. Es ist mit Rahmen 3m hoch und mit 6,65m Breite genauso breit wie das darüberstehende Dreierensemble. Horizontal wird es von vier schmalen Travertinbändern geteilt, die an zwei vertikalen, porphyrverkleideten Pfeilern befestigt sind. Wie schon bei den schmalen Abständen der darüberliegenden hohen Fenster, so ist auch bei diesen Pfeilern offensichtlich, dass die tragende Funktion nicht ein Mauerwerk erfüllt, sondern eine Betonkonstruktion.

Zielte die Gestaltung der Hauptfassade, die selbst noch nach 30 Jahren wegen "der ausschließlich formalen Kreuzung der Diagonalen" als "wenig überzeugend" betrachtet wurde⁴⁰⁵, mehr darauf ab, die repräsentativen Ansprüche der Auftraggeber und die ästhetischen Vorstellungen Liberas und De Renzis zu befriedigen als funktionstüchtige Räume zu schaffen, so sollte das Gitter der Rückfassade, der Paladini "eine richtungsweisende Funktion in der Oberflächenbehandlung" voraussagte, die sogenannte Fabrikseite (facciata industriale) des Gebäudes markieren und "den wirklichen Versuch einer technischen Erfindung" darstellen⁴⁰⁶.

Seitenfassaden

Noch schlichter sind die Seitenfassaden (Abb. 91). Sie stellen im Grunde eine vergrößerte Version der Seitenteile der Rückfassade dar: In den Obergeschossen zwei Reihen schlanker Fenster, insgesamt zehn, im Erdgeschoss jeweils links und rechts vom Eingangstor, das man über eine abgetreppte Brücke erreicht, ein Fenster. Beide Seiten sind eingegraben. Im Südosten führen zwei (nicht befahrbare) gekurzte Rampen ins Tiefgeschoss, auf der Nordwestseite eine Treppe. Auch bei diesen

⁴⁰³S.Poretti 1990, S.46ff.

⁴⁰⁴V.Paladini, Adalberto Libera, in: *Quadrivio* 1935, S.8.

⁴⁰⁵A.Alieri, M.Clerici, F.Palpacelli, Adalberto Libera (1903-63), in: *L'Architettura. Cronache e storia*. März 1966, S.60.

⁴⁰⁶V.Paladini 1935, S.9.

Fassaden benutzten die Architekten den Stahlbetonrahmen nur als verstecktes Gerüst, um eine freiere Handhabe bei der Dimensionierung der Öffnungen zu haben⁴⁰⁷. Der Fassadengestaltung widmeten die Architekten große Aufmerksamkeit, da sie in der Grundrissgestaltung durch ein festes Programm eingeschränkt waren und wenig Möglichkeit hatten, zu experimentieren. So bereicherte Libera seine einfachen Kuben mit bildlichen Motiven (*temi figurativi*), um sich eine individuelle Formensprache zu schaffen. Anregungen dazu holte sich Libera sowohl aus der römischen Antike als auch aus der modernen Technik, bei Vorbildern in Italien und im Ausland. Es sind Motive wie der Tambour, der Portikus, das Rauten- oder Kolumbarienmotiv, die, überarbeitet oder variiert, immer wieder bei Liberas Projekten auftauchen. Wohl deshalb beschreibt T. Uzawa die Kompositionsstruktur des Postpalastes als "eine Ansammlung verschiedener Bruchstücke, die Libera schon bei früheren Projekten angewendet hat"⁴⁰⁸. Diese Wiederholung formaler Motive bei Gebäuden verschiedener Funktion, Dimension und Entstehungszeit legt den Gedanken nahe, Libera habe sich beim Entwurfsprozess vorrangig von Formalismen leiten lassen.

Libera selbst machte nie einen Hehl daraus, Formalist zu sein: "Ich bin Formalist", erklärte er öffentlich auf einem Kongress⁴⁰⁹, gab aber in seinen Lektionen zur Entwurfslehre als ersten Schritt die „funktionale Konzeption“ an⁴¹⁰. Diese Vorwürfe erscheinen heute weniger kritisch, da Liberas Postgebäude als das programmatischste unter den ersten modernen Gebäuden Roms betrachtet wird⁴¹¹.

Bewegen sich die figürlichen Motive zwischen der Moderne und der Vergangenheit, so tun es ebenso die sogenannten Zitate (*citazioni significanti*). Dabei handelt es sich vorwiegend um die Verwendung symbolischer Elemente, die sich entweder an der römischen Kaiserzeit orientieren (das Rutenbündel, der Adler, die Fahnenstangen, Skulpturen, Statuen, Sarkophage, große Inschriften, große Wandbilder in Freskenmalerei) oder an der modernen Technik der Luft- und Schifffahrtsindustrie (der Flugzeugflügel, die Dampferform, das Bullauge, der Schiffskamin, das Metallgeländer, die Leuchtschrift, usw.). Libera benutzte je nach Aufgabenstellung mehr die antiken oder die modernen Symbole, oder er mischte beides. Beim Postgebäude sind die Zitate ausschließlich auf die Schalterhalle beschränkt und kommen in erster Linie aus dem Bereich der modernen Technik, dennoch soll hier das bekannteste und am häufigsten verwendete antike Zitat, das Liktorenbündel, besprochen werden, weil es zu Liberas Karriere als Staatsarchitekt entscheidend mit beigetragen hat.

⁴⁰⁷ S. Poretti 1990, S. 48.

⁴⁰⁸ Takashi Uzawa, in: Adalberto Libera 1989, S. 232.

⁴⁰⁹ Controspazio, Dezember 1969, S. 5.

⁴¹⁰ Vgl. V. Quilici 1981, S. 104.

⁴¹¹ Ebd., S. 5.

Der "fascio littorio", antike Insignie der Amtsgewalt und Kultbild der faschistischen Revolution, wurde am 25.Dez.1926 zum offiziellen Faschistenemblem erklärt⁴¹². Anfangs tritt er nur als applizierter Fassadendekor in Erscheinung, später wird er verfremdet, tritt als Pilaster, Obelisk oder Säule auf wie bei Piacentinis Entwurf für das Siegesdenkmal in Bozen von 1926. Bei der Ausstellung zum 10.Jahrestag der faschistischen Revolution setzte auch Libera den "fascio" zum ersten Mal konstruktiv ein. Statt Travertin benutzte er jedoch die neuen leichten Metalllegierungen, weil diese die moderne, "revolutionäre" Seite des Regimes besser vermittelten. Er schuf damit einen neuen "Mischstil" aus modernen und reaktionären Elementen, eine Verbindung aus "faschistischer Symbolik" und "rationalistischem Funktionalismus", die als "revolutionäre Identifizierung der Architektur" verstanden werden kann⁴¹³. Da sich Mussolini für diesen "Stil" begeisterte und weitere Ausstellungen geplant waren, schien es zweckmäßig, ihn für die nächsten Ausstellungen beizubehalten⁴¹⁴, so dass die Ausstellungsarchitektur über lange Jahre in der Hand der Rationalisten lag. Dieses und andere Beispiele rationalistischer Architektur lassen keinen Zweifel daran, dass sich Libera und auch die anderen Rationalisten, die an der Ausstellung teilnahmen (etwa Terragni), von Anfang an für die Ziele des Faschismus zur Verfügung stellten und ihre Anpassungsfähigkeit an das Regime unter Beweis stellten.

Das Rutenbündel zu "rationalisieren" gelang Libera auch bei den Pavillons für die Weltausstellungen in Chicago (1933) und Brüssel (1935) und beim Wettbewerb für die neue Parteizentrale an der „via del impero“, wo er einem gigantischen Granitblock die Form eines "fascio littorio" gab (Abb.92).

Im Gegensatz zu den antiken, rein italienischen Symbolen, sind die modernen international. Es sind Formen und Elemente aus dem technischen Bereich, die Dynamik signalisieren und sich in den 30er Jahren rasch auf internationalem Niveau durchsetzten. Als Symbole des Fortschritts stellten die neuen Autos, Züge, Schiffe und Flugzeuge durch die Geschwindigkeit einen neuen ästhetischen Wert dar. Am bekanntesten sind wohl die Anspielungen auf den "Dampfer", die als Bullaugen

⁴¹²Der Terminus 'fascio' war schon vor Mussolini Allgemeingut in der politischen Sprache Italiens. Zeitweise wurde er von den Verbänden der anarcho-sozialistischen Arbeiter im Sizilien des Jahres 1894 im sozial-aufständischem Sinn verwendet. Das von den italienischen Kampfverbänden 1919 übernommene, sichtbare Symbol entsprach jedenfalls dem der Republikaner und war übertragt von der Hellebarde noch aus dem symbolischen Repertoire der französischen Revolution her. Als Mussolini an die Macht kam, beauftragte er den Architekt und Humanist Giacomo Boni, Leiter der Ausgrabungen auf dem Forum Romanum, die Originalform des römischen Liktorenbündels mit den aus den Ruten herausragenden Beilen wieder herzustellen. Gewiss nicht zufällig wurde der fascio im gleichen Jahr (25.Dez.1926), in dem sich die Diktatur endgültig etabliert (Auflösung der Parteien, Ausschaltung der Opposition usw., aber auch Gründung des Gruppo7), gesetzlich zum Staatsemblem erklärt.

⁴¹³Carlo Cresti, in: *Architettura e Fascismo*, Firenze 1986, S.?

(finestre a oblò), Reeling, Zwischendeck, Kommandobrücke bis zum Kamin von Architekten und Designern bis in die 50er Jahre hinein wiederholt wurden und in der Architektur der 60 und 70er Jahre bei den „Rats“ ein Revival erlebten⁴¹⁵. Elemente dieser Art findet man sowohl bei Wohngebäuden als auch in der öffentlichen Architektur, hier allerdings wieder nur bei Ausstellungshallen, Parteihäusern, Ferienkolonien, Schulen, Flughäfen, Bahnhöfen, Postgebäuden.

Noch häufiger sind diese Zitate in der Innenarchitektur anzutreffen, wo sie eine kühle, technische Atmosphäre ausstrahlen, die von der Ästhetik der neuen Formen, den künstlichen Materialien und der neuen Beleuchtungstechnik noch verstärkt wird. Es war die Sphäre einer neuen Zivilisationsstufe, die anfangs wohl auch in Italien sozial verstanden sein wollte und einen neuen architektonischen Ausdruck forderte.

Die Schalterhalle

Aus diesem Bereich bezog Libera unmittelbar seine Anregungen, als er "die Maschine" des Gebäudes, die Schalterhalle entwarf. Ihre Gestaltung nach den neuesten ästhetischen Vorstellungen und technischen Erfordernissen war ein zentrales Anliegen Liberas und De Renzis. Transparenz und Übersichtlichkeit bestimmten das Erscheinungsbild. Trotz entstellender Umbauten ist in ihr ein Hauch dieser Atmosphäre noch spürbar⁴¹⁶.

Die ca. 725qm (38,7m/17,2m) große Schalterhalle (Abb. 93) liegt in der Mitte des Komplexes und wird unmittelbar betreten. Sie besitzt einen axial-symmetrischen, basikalen Aufbau. So ist der querliegende Saal längs durch zwei Reihen von jeweils 6 schlanken Säulen in drei Schiffe geteilt, wobei das 8,60m breite Mittelschiff doppelt so breit ist wie die Seitenschiffe. Das vordere, hell erleuchtete Seitenschiff dient als Vestibül und Schreiksaal, das hintere als Schalterbereich. Im Mittelschiff findet der Publikumsverkehr statt. Über ihm schwebt gleichsam der gläserne Tambour, durch den die Halle von oben belichtet wird. Er ähnelt dem Tambour, den Libera und De Renzi kurze Zeit vorher für die Seitenflügel des in Form eines Flugzeugs konzipierten Pavillons für die Weltausstellung in Chicago entworfen haben (Abb. 94).

⁴¹⁴ Die Ausstellungspavillons in Chicago (1933) und Brüssel (1935) hatten als Fassadenteile auch Liktorenbündel. Ein ähnlicher Pavillon war das Casino scheme an der Blackpool Pleasure Beach in England von J.Emberton, in: Britain in the Thirties, S.38.

⁴¹⁵ Man denke nur an Michael Graves, John Hejduk, Aldo Rossi, Rem Koolhaas, um nur einige zu nennen, vgl. Charles Jencks, Late-Modern Architecture, Rizzoli New York 1980, S.130ff.

⁴¹⁶ Leider sind die meisten Ambiente dieser Art schon nach wenigen Jahren verschwunden oder bis zur Unkenntlichkeit verändert worden. Die Gründe hierfür waren nicht immer neue Bestimmungen und Sicherheitsvorkehrungen (bei Post und Bank), sondern andere Geschmacksvorstellungen und der schlechte Erhaltungszustand, in dem sich viele Gebäude oft schon nach wenigen Jahren befanden. Aus Unerfahrenheit angewandte schlechte Materialien, schlampige Verarbeitung und zu wenig Pflege sorgten für ihren Verfall.

Dem Postschalter galt die größte Aufmerksamkeit der Architekten: Die 110m lange, geschwungene Theke, die von einem Ende zum anderen reicht, prägt den ganzen Saal. Ihre beiden S-förmig nach vorne gezogenen Enden greifen den Schwung des Tambours auf. Die Vorderseite der Theke besteht aus 14 horizontal laufenden, verchromten Stahlrohren von 50mm Durchmesser, die in Abständen von 4,30m an einer schwarzlackierten Stahlrohrkonstruktion befestigt sind. Der zurücktretende Sockel sollte ursprünglich aus dem gleichen hellen Marmor wie der Fußboden sein, um die Theke schwebend erscheinen zu lassen, wurde dann aber verputzt und schwarz lackiert. Schwarz war auch die Thekenplatte, für die zunächst schwarzpoliertes Birnenholz vorgesehen war, die aber dann nur mit schwarzem Linoleum bezogen wurde. Inzwischen sind Thekenplatte und Sockel mit rostfreiem Stahlblech verkleidet. Die Schalter waren offen und der Postkunde war vom Personal nur durch eine runde, von einem Metallstiel gehaltenen Glasscheibe getrennt. Aus der Theke ragen 6 (heute nicht mehr sichtbar) der 12 Metallsäulen, die den Tambour tragen (Abb. 95). Sie bestehen aus quadratischen Stahlstützen, die mit Stahlbeton gefüllt und mit rostfreien, auf Hochglanz polierten Stahlrohren ummantelt sind. Ihr Durchmesser beträgt nur 20cm.

Die Belichtung erfolgt über die Eingangsfront und über den Tambour. Die Innenhaut der bereits oben beschriebenen Seitenwände des Tambours bestand ursprünglich aus drei übereinander laufenden Glasbändern, die an der Rückseite von Stahlsäulen gehalten wurden. Die ca. 90cm hohen und 25cm breiten Paneele waren aus weißem Diffusionsglas, das in Gurte eingefasst war⁴¹⁷. Eine abgehängte flache Decke mit Holzaufbau, an der sieben Kugellampen hängen, schließt den Tambour innen ab. Er sollte die besondere Eigenschaft haben, sowohl lichtdurchlässig zu sein als auch Sicht- und Blendschutz zugewähren. Die Zweischaligkeit sollte dafür sorgen, dass das steil einfallende Südlicht in den Sommermonaten den Saal nicht übermäßig aufheizt, während der flache Sonneneinfall der Wintersonne zur Erwärmung beitragen sollte.

Nicht ausgeführt wurde die von Libera gewünschte Deckenbemalung am Tambour. Als "Kunst am Bau"⁴¹⁸ sollte sie "den künstlerischen Ausdruck der Architektur mit dem der Malerei in Einklang bringen"⁴¹⁹. Libera hoffte angeblich vergeblich, sie als Ausgleich für einige Einsparungen durchsetzen zu können, die sich durch den Verzicht teurer Marmorverkleidungen zugunsten eines einfachen Anstrichs ergeben hatten⁴²⁰.

⁴¹⁷AMC Roma. Vertrag mit der Firma Sciarra wegen der Einsetzung der Gläser, Rom, Okt.1934.

⁴¹⁸Das sogenannte 2-Prozentgesetz wurde 1933 von Mussolini vorgeschlagen, aber erst 1942 verabschiedet. Es sah vor, daß eben zwei Prozent der Gesamtbaukosten eines öffentlichen Gebäudes für die Finanzierung von Kunst bereitgestellt werden müssen.

⁴¹⁹AMC Roma. Bericht Liberas an die Baudirektion vom 9.3.1935.

⁴²⁰Ebd., Bericht vom 10.März 1935.

Stattdessen wurden kurz nach der Einweihung an der Rückwand der Schalterhalle die Büsten vom Duce und vom König aufgestellt⁴²¹.

Die andere Lichtquelle ist die Eingangsfassade, die über die ganze Front verglast ist (Abb. 96). Die Glaswand ist in quadratische Felder gegliedert, die von schmalen Stahlprofilen gerahmt sind. Während der Fußboden aus weißem Marmor (Calacata) besteht und das Licht von Tambour und Glaswand reflektiert, sind der Sturz über der Eingangswand, der von acht Stahlsäulen getragen wird, und die Seitenwände mit dunkelgrünem Marmor verkleidet.

Beim ersten Entwurf, der anhand des Grundrisses und dreier Modellfotos teilweise rekonstruiert werden kann, betritt man das Gebäude über zwei Atrien links und rechts eines mittig liegenden Schreiksaales, erst dahinter liegt der Publikumsaal.

Die ursprüngliche Halle, die nur mehr mittels zeitgenössischer Photographien nachzuvollziehen ist, vermittelt den Eindruck eines schlichten, aber eleganten Ambientes, das seine Ausstrahlung auch durch die spiegelnden Materialien erhält. Libera verwendete natürliche Materialien wie Holz und Marmor in Verbindung mit technischen wie Chrom, Stahl, Glas usw. und baute die Wirkung des Ambientes auf der Einheit beider Materialien auf. Die künstlichen Materialien entsprachen der "neuen Sensibilität" (*sensibilita nuova*), dem Geschmack für das Elegante, das Schnelle, aber auch für das Vergängliche, weshalb sie von den Akademikern abgelehnt wurden. Sie fanden zuerst Verwendung bei den Futuristen, die in Liberas erster Phase einen nicht geringen Einfluss auf ihn ausübten.

Im Kontrast dazu steht der unvergängliche Marmor, der für den Publikumsaal trotz knappen Etats als Verkleidungsmaterial für Wände und Boden verlangt wurde. Schon seit der Antike das Baumaterial der Reichen und Mächtigen, sollte er den Staat repräsentieren und seinen hohen symbolischen Wert zur Geltung bringen. Dennoch wirkt der Saal nicht protzig oder überladen. Bei der Möblierung scheint sich Libera an das Konzept des "minimo necessario" gehalten zu haben, das bereits von den Architekten der Münchner Postbauschule in beispielhafter Weise in den Schalterhallen der Münchner Postämter an der Tegernseer Landstraße, am Harras und am Goetheplatz verfolgt wurde. Sie ist nur auf das Notwendigste beschränkt und zeigt wenig Ähnlichkeit mit der geometrischen Steinarchitektur der Fassaden. Es dominiert die S-förmige Schaltertheke, die auf den stromlinienförmigen Tambour ausgerichtet ist. Beide bilden gemeinsam ein Gegengewicht zur rationalistischen Strenge des Raumes. Die verchromten Stahlrohre der Theke sind Anspielung auf die Reeling eines Transatlantikdampfers, beispielsweise die "Victoria" (entworfen von Melchiorre Bega) oder der "Conte di Savoy" (von Gustavo Pullitzer), die in den 30er Jahren in Italien

⁴²¹Poretti 1990, S. 74.

vom Stapel liefen. Sie wurden vor allen Dingen berühmt wegen ihrer eleganten und luxuriösen Inneneinrichtungen. Die "linie parallele", zum Symbol der Aerodynamik und der Moderne erhoben, dienten nicht nur zur Betonung der Horizontalen in der Architektur, sondern auch zur Dekoration von Gebrauchsgegenständen des neuen Industriedesigns, das aus Amerika kam⁴²².

Obligatorisch für ein modernes Ambiente waren auch die schlanken, blankpolierten Stahlsäulen. Sie sind ein weiteres typisches Element in Liberas Formenrepertoire, das er von nordeuropäischen Avantgardisten übernahm (zum Beispiel Mies van der Rohes Säulen in der Villa Tugendhat) und das schon bei früheren Projekten auftaucht⁴²³. Die Säule tritt bei Libera einzeln oder gereiht auf, wirkt aber mehr als figürliches und plastisches Element denn als Stütze für horizontale Elemente. In der Schalterhalle ermöglichte sie eine großzügige Raumaufteilung, die der Halle zu ihrer Durchsichtigkeit und Weite verhalf.

Andere Dienstbereiche

Über das Vestibül der Schalterhalle gelangt man seitlich zu den anderen Dienstleistungsbereichen, die über drei Geschosse im Hauptbau untergebracht sind. Im Parterre befindet sich rechts neben der Schalterhalle die dazugehörige Korrespondenz und dahinter die Ein- und Auslaufstelle für Brief- und Paketverkehr, die jedoch einen eigenen Eingang auf der Rückseite des Gebäudes besitzt. Die an den Stirnseiten der Seitenflügel gelegenen großen Treppen führen zu den Obergeschossen, wo die Direktion, die Verwaltungsräume und Archive im rechten Seitenflügel und die Briefträgersäle im linken sind. In den inneren Ecken gibt es zwei weitere kleine Treppenhäuser, über die der zweigeschossige Telegraphensaal des Mittelbaus und das Dach erschlossen werden. Im Gegensatz zur luxuriös ausgestatteten Publikumshalle, sind alle übrigen Räume eher bescheiden ausgestaltet. Um Kosten zu sparen, wurden auch im Telegraphensaal, wo zuerst Marmorverkleidung an den Wänden und an den Säulen vorgesehen war, einfachere Materialien verwendet. Hier lag früher ein Parkettboden und im Schreibsaal ein Mosaikfußboden, sonst sind die Böden nur mit blaugrauen Keramikplatten ausgelegt, die Wände mit einer abwaschbaren Farbe des Typs "Arsonia" gestrichen. Die 16 großen Säulen im Telegraphensaal waren mit schwarzem Nitrozelluloselack der Marke "Durolac" gestrichen, heute sind sie bis in 1.50m Höhe mit hellblauen Mosaiksteinchen besetzt und oben grau gestrichen.

⁴²²L'Architettura del Quotidiana, 1930/1940, Roma 1990, S.160.

⁴²³Libera entwarf Säulen für die Pavillons der "acque minerali" und "Scac", für die "Casetta italiana", die "Casa per gli sciatori" und die "Case economiche a Tor di Quinto", für die "villini per la società Tirrena" in Ostia, für die "Casa elettrica".

Für die Wände der großzügigen Treppenhäuser⁴²⁴ wählte Libera einen türkisfarbigen Nitrozelluloselack, der damals gerade erst erprobt wurde⁴²⁵. Die Farbe stand in krassem Kontrast zum orange-roten Marmor, aus dem Tritt- und Setzstufen, Treppenwangen und der Türrahmen des Lifts sind. Auch sie wurde später durch eine neutrale, rotbraune ersetzt.

In der Schalterhalle dagegen spielt die Farbe eine untergeordnete Rolle, da kräftige Farben im Publikumsaal eines Postamtes nicht erwünscht waren. Es herrschen das Weiß des Marmorfußbodens und der Decke, das dunkle Grün der marmorverkleideten Wände und das Schwarz der Thekenplatte vor. Wichtig scheint Libera hier eine ausgewogene Verteilung zwischen hellen und dunklen Flächen gewesen zu sein, wozu die Lichtführung entscheidend mit beitrug.

Baudurchführung und spätere Umbauten

Liest man die Berichte der Baufirmen, der Bauaufsicht, der Architekten und der zeitgenössischen Tagespresse, so ergibt sich der Eindruck, dass Liberas und De Renzis Palazzo von der Fachpresse, vom Publikum, den Postbediensteten sowie den Verantwortlichen der Bahn- und Postverwaltung nicht geschätzt wurde. Schon während der Bauzeit war es immer wieder zu Verzögerungen der Arbeiten gekommen, die nicht nur auf schlechte Organisation, sondern auf Divergenzen der Architekten mit dem in Konkurrenz stehenden Ufficio V zurückzuführen sind⁴²⁶. Diese setzten sich nach Fertigstellung des Baus fort und führten zur Vernachlässigung des Baus. Auch die am Portikus und an der Hauptfassade durch herabfallende Verkleidungsplatten verursachten Unfälle⁴²⁷, bei denen Menschen zum Teil schwer verletzt wurden, und für die man die Architekten verantwortlich machte, trugen nicht dazu bei, das schlechte Verhältnis zwischen Architekten, Baufirmen und Bauaufsicht zu verbessern⁴²⁸. Anlässlich des Rom-Besuches von Hitler (1938), dem der Bau auf dem Weg vom Bahnhof Roma Ostiense zur Stadt vorgeführt werden sollte, wurden die ersten

⁴²⁴Vgl. Ueli Pfammatter 1990, S.148. Pfammatter kritisiert "die gewaltige Dimension" der Treppenhäuser, "die an dieser Stelle gar nicht zweckdienlich sind, denn ihre Funktion wird von zwei zentral gelegenen, von außen nicht sichtbaren Treppenanlagen übernommen."

⁴²⁵AMC Roma. Laut Vertrag mit der Firma Sciacaluge Mezzacane. Da der Lack mangels Unerfahrenheit und Zeitmangel (die Arbeiten fanden wegen Terminverzugs auch nachts statt) nicht gleichmäßig aufgetragen wurde und das Ergebnis deshalb unbefriedigend war, fand sich schnell ein Grund, ihn zu ersetzen; ebenso ausgewechselt wurde auch das Geländer.

⁴²⁶Bei der Einweihung war die ganze Rückfassade noch nicht verglast, weil sich die Baudirektion und die Architekten nicht über das Glas einigen konnten. AMC. Bericht des Auftragnehmers, Rom, 23.Sept.1936

⁴²⁷ AMC Roma, Rapporto circa il pericolato distacco di una lastra di porfido al palazzo postale del Quartiere Aventino a Roma, 21. September 1937.

⁴²⁸Am 9.Febr.1935 stürzte eine Travertinplatte der Verkleidung für das rechte Treppenhausfenster ab und verletzte 5 Bauarbeiter, Bericht des Unfalls, AMC Rom.

Schäden ausgebessert⁴²⁹. Doch bereits ein Jahr später kam es zu einem weiteren Zwischenfall. Schließlich schrieb am 21.Okt.1942 der "Messaggero", dass "sich das Postgebäude Roma Ostiense schon seit einigen Monaten in so verwehrlostem Zustand befindet, dass es die Kritik des Publikums herausfordert."⁴³⁰ Auftretende Wasserschäden am Tambour, der aus ästhetischen Gründen weder Dachüberstand noch Regenrinne und Abfluss haben durfte und im Inneren auch keine Ventilatoren, nur Lüftungsgitter hatte, erschwerten bereits ab 1938 den Publikumsverkehr⁴³¹. In der Telegraphenabteilung war, solange der Saal benutzt wurde, der "Grill" dem Personal ein Stein des Anstoßes. Wiederholte Klagen über schlechte Belichtung und Belüftung führten zwar zu Untersuchungen zur Lösung der Probleme, nicht aber zu Ergebnissen⁴³². Seit der Schließung des Saales besteht in den Obergeschossen auch keine Verbindung mehr zwischen den Seitenflügeln.

Die Schäden erforderten Umbauten, die das Erscheinungsbild des Gebäudes empfindlich veränderten. So wurden am Tambour die Milchglaspaneele der Innenschale durch ein Stahlgitter ersetzt und die filigrane Außenhaut durch einen plumpen Stahlrahmen mit Dachüberstand, der den schwebenden Eindruck des Tambours zunichte machte. Beim Portikus ging 1968 durch die endgültige Entfernung der Porphyerverkleidung, die außen gegen Travertinplatten und innen gegen hellblaue Mosaiksteinchen aus Glaspaste ausgetauscht wurde, der "futuristische" Charakter verloren. Am gravierendsten wirkten sich jedoch die Umarbeiten der Schalteranlage nach heutigen Sicherheitsvorschriften aus, die 1978 im Zuge einer Erneuerung der Schalterhalle stattfanden. Die Schalteranlage mit der offenen Theke wurde bis zum Tambour komplett geschlossen, so dass der Saal jetzt nur noch aus zwei Schiffen besteht.

Anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Gebäudes tauchten die ersten Fragen nach der denkmalpflegerischen Erhaltung auf. So fanden in den 90er Jahren die ersten Untersuchungen über den Originalzustand statt, die von Architekten der Postbauabteilung (unter der Leitung von Fillipo Murcia) durchgeführt wurden. Bei den anschließenden Renovierungsarbeiten wurde unter anderem versucht, dem Tambour wieder seine alte Gestalt zu geben und auch der Portikus ist wieder mit Porphyr verkleidet. Leider versperren jetzt neue Einrichtungen (Briefmarken- und Bücherverkauf) an der Eingangsglasfront den Blick ins Innere bzw. nach außen.

⁴²⁹AMC Roma; vgl. Kapitel über Ufficio V.

⁴³⁰Brief des "Direttore Provinciale" vom 25. Oktober 1942 an die Verwaltung der Post, Sezione Lavori FF.SS, AMC Roma.

⁴³¹Poretti 1990, S.71.

⁴³²AMC Roma. Bericht des Bauleiters der Firma, die die Glasarbeiten ausführte. vgl. Poretti, S.48.

6. Postpalazzi in mittelgroßen und in Provinzhauptstädten

Die Entwicklung des städtischen Postgebäudetypus, der die größte Gruppe darstellt, vollzog sich nicht immer gradlinig. So zeigt sich in keiner anderen Gruppe die Heterogenität der Architekturszene jener Zeit und die Ambivalenz der Kunst- und Baupolitik des Regimes deutlicher. Geprägt wurde sie in den ersten zehn Jahren von den Architekten des Ufficio V, vor allem von Mazzoni, von Cesare Bazzani und Giuseppe Fichera (im Süden). In der zweiten Hälfte der 30er Jahre wurde der Einfluss der großstädtischen Palazzi spürbar.

Bekannt sind Planungen für insgesamt 51 Gebäude, die es teils neu zu errichten, teils umzubauen und zu ergänzen galt. Die Größe der Objekte differiert nur wenig.

Die meisten Entwürfe und Gebäude (20) stammen von Mazzoni, der „... mit seinen Dutzenden von teuren Modellen⁴³³, seinen Tausenden von Zeichnungen, seinen zweihundert Projekten (fast 100 realisiert) das Symbol des Erfolgs des Regimes in der Berechtigung der eigenen Darstellung war“⁴³⁴, und mit seinen teils innovativen Entwürfen neue Ansätze und wertvolle Grundlagenarbeit für den neuen Postbautypus gelegt hat. Praktisch unbekannt in der damaligen Architekturszene blieb dagegen sein Kollege Narducci, der 9 Postgebäude für Provinzhauptstädte entwarf, von denen nur die ersten Projekte in Businaris Bericht von 1931 erwähnt wurden und in *Architettura* 1933 die fertiggestellten Palazzi von Bari und Savona gezeigt wurden.

Als 1926 die ersten Entwürfe des Ufficio V entstanden, umfasste das von den Funktionären der neuen Post- und Telegrafengesellschaft vorgegebene Raumprogramm eines städtischen Post- und Telegrafengebäudes: ein Atrium oder Vestibül, die Erschließung für die Obergeschosse, eine große Schalterhalle mit Abfertigungsräumen für die Post, eine kleine für die Telegrafennahmestelle, einen Schreiksaal und Schließfächer, Säle in den nicht öffentlichen Betriebsbereichen der Post und Telegrafie und der Paketabteilung für die Briefträger (mit Fahrradeinstellung), den Postein- und Auslauf, Einschreiben und Wertbriefe, einen Raum für den Amtsleiter, eine Stahlkammer für die Wertsachen mit einer Nachtwache, einen Raum für die Telegrammboten und einen für die Pakete, die Büros der Direktion, Räume für die Verwaltung, Buchhaltung und das Archiv. Der Publikumsbereich und die Dienstbetriebe sollten im Erdgeschoss untergebracht sein, die Büros der Direktion und der Verwaltung in den Obergeschossen. Diese Grundbestandteile tauchen bei allen

⁴³³ Die Modelle waren aus Gips und Holz und wurden während des Krieges auf Anordnung des Ingenieurs Achille Pettinati von den antiken Magazinen in Roma Trastevere zu einer Hütte eines Bahnhofs der Linie Roma-Napoli via Cassino gebracht, wo sie Ende 1942 bei einer Bombardierung zerstört wurden. Siehe B. Anselmi, A. Mazzoni 2003, MART, Quaderni di architettura 4, S.353.

⁴³⁴ A. Forti, in: A. Mazzoni 1984, S.39.

Gebäuden auf. Es gab auch Postgebäude, die entweder keine Telegrafien- oder keine Paketabteilung hatten, andere Postgebäude hatten dagegen Räume für den Dopolavoro für Postangestellte mit eigenem unabhängigen Eingang⁴³⁵, in La Spezia gibt es eine Kapelle für das Andenken an gefallene Postangestellte. Die hygienischen Einrichtungen (Toiletten, Wasch- und Duschräume, Umkleidekabinen) waren in den ersten Gebäuden noch äußerst spärlich, nahmen aber ab 1930 rasch zu.

Für die Umsetzung der Raumprogramme standen einige Betriebssysteme zur Verfügung, die übernommen und verbessert wurden, und neue, die im Laufe der Jahre erst entwickelt wurden. Grundsätzlich lassen sich zwei Schemen feststellen: Beim ersten Schema liegen der Eingang, das Atrium (oder Vestibül) und die große Schalterhalle auf der Längsachse (bei Winkelbauten auf der Diagonalachse), die Betriebsbereiche der Post auf einer Seite der Querachse, die der Telegrafie und der Paketabteilung auf der anderen. Dieses Schema tritt mit Variationen bei den ersten Palazzi (Nuoro, Ferrara, Rovigo, Cremona, Bari, Agrigento und Ragusa) in verschiedenen Grundrissformen (rechteckige, quadratische, winkel- und C-förmige) auf, später setzt sich eine Variante mit C-förmigem Grundriss durch, bei der die Schalterhalle an der Fassade liegt und direkt zu betreten ist (La Spezia). Das zweite Schema weist im Gegensatz zum ersten zwei getrennte Schalterhallen auf, die über ein gemeinsames Atrium zu betreten sind. Dieses Schema tritt sowohl in symmetrischen Bauten auf rechteckigem Grundriss auf (Biella, Salerno, Brescia) als auch bei Ecklösungen mit unregelmäßigen (Gorizia, Bergamo, Massa) und winkelförmigen Grundrissen (Pola, Benevento). In einigen Fällen arbeiteten Mazzoni und Narducci parallel an zwei Projekten, denen das gleiche Betriebs- und Grundrisschema zugrunde liegt wie beispielsweise in Ferrara und Rovigo, in Nuoro und Cremona, in Pola und Benevento.

Die ab 1930 auftretenden freiberuflichen Architekten und Ingenieure der kommunalen Baubüros wurden, mit Ausnahme Bazzanis (11 Gebäude), meist nur mit einem Auftrag betreut. Fremdvergaben, in den ersten Jahren noch Ausnahmen, wurden ab 1934 jedoch zunehmend zur Regel. Die Entwerfer hatten sich an die vorgegebenen Schemen zu halten und orientierten sich bis 1934 mehr oder weniger an den Bauten des Ufficio V (Ecklösung mit Turm in Carrara von Boni, mittiger Eingang mit seitlichem Turm in Belluno von Alpago Novello), nach 1934 wurden als Vorbilder die großstädtischen Palazzi in Rom und Neapel bevorzugt.

⁴³⁵Dort wurden „Veranstaltungen abgehalten und die verschiedensten Initiativen für die geistige und körperliche Ertüchtigung ergriffen“, siehe Benni, *Il Discorso al Senato, Rassegna delle Poste e dei Telegrafi*, Juni 1935, S.387.

Es traten einerseits immer mehr Entwürfe mit halbkreisförmigen Anbauten oder geschwungenen Körpern auf (Taranto, Frosinone, Aosta, Catanzaro, Taranto), die in der Körpergestaltung an den Palazzo in Neapel oder an den Palazzo an der Piazza Bologna in Rom erinnern, andererseits trat der Typus des symmetrischen Kubus mit U- oder C-förmigen Grundriss, Flachdach, regelmäßiger Lochfassade oder gerasteter Fassade mit Fensterbändern auf (Reggio Emilia, Alessandria, Bozen, Potenza). Das Betriebssystem ist bei beiden Varianten mehr oder weniger das gleiche und geht auf das verbesserte Betriebssystem der römischen Palazzi zurück. Die meist langgestreckten querliegenden Hallen werden über zwei kleine seitliche Atrien oder auch direkt betreten. Keiner dieser Entwürfe erreichte jedoch die Individualität und die architektonische Qualität der Vorbilder. So ist eine Tendenz zur Verflachung der Architektur festzustellen, deren Gründe teils in der veränderten politischen Lage und im wirtschaftlichen Bereich gesucht werden können, wobei die von Mussolini eingeführten Autarkieprogramme keine unerhebliche Rolle gespielt haben dürften. Die zunehmende Strenge der Baukommissionen (vgl. Alessandria) und die Einschränkung bestimmter Materialien, wie Beton, Stahl und Eisen hatte baukonstruktive Änderungen zur Folge, die sich in der Gestalt der Postgebäude bemerkbar machten. So sollten vorspringende Teile wie Vordächer oder gewagte Konstruktionen aus Beton vermieden werden, Fenster und Türen mussten aus Holz statt aus Metall sein, ebenso das Mobiliar. Technische Innovationen, die bei den großen Palazzi noch als revolutionär gepriesen wurden, waren wenige Jahre später geradezu verpönt. Die einerseits schlichten, andererseits monumentalen Gebäude weisen, wie von oben verordnet, ein einheitliches Bild auf. Die allgemeine Prägung durch den piacentinischen Novecento ist nicht zu übersehen.

6.1 Projekte und Bauten von Angiolo Mazzoni

Die Mehrzahl der städtischen Postgebäude Mazzonis sind solide, aber konservative Bauten mit monumentalen Gestus, die im Inneren und Äußeren moderne Elemente aufweisen, die auf eine Auseinandersetzung mit der nordeuropäischen Moderne hinweisen. Neben diesen Bauten gibt es auch solche, die einheitlich im traditionellen oder im modernen Stil entworfen wurden und eher P. Bonatz oder M. Piacentini und J. Hoffmann oder A. Libera verpflichtet sind.

6.1.1 Die Palazzi in Ferrara (1926-30), Grosseto (1930-32) und Pola (1930-1934)

Als Mazzoni 1926 mit dem Entwurf für den Palazzo in Ferrara (Abb. 97-98) begann, war noch der Postpalazzo in Lucca (1925-28) in Planung, bei dem auf winkelförmigem

Grundriss mit Haupteingang im abgeschrägtem Eck zwei der drei Schaltherhallen in den Seitenflügeln und eine im Obergeschoss angeordnet waren⁴³⁶. Dieser Typus „a corpo doppio o triplo“ wurde damals und in den Jahren davor bevorzugt bei Verwaltungsbauten verwendet, weil er sich für diese Bauaufgabe hervorragend eignet: im abgeschrägten oder abgerundeten Eck ist der zentrale Eingang und das Treppenhaus und in den weispännigen Seitenflügeln die Büroräume⁴³⁷. Für Postpalazzi schien er weniger geeignet, fehlte doch der Platz für eine große Schaltherhalle, die zum Programm des neuen städtischen Postgebäudetypus gehörte. Es entstanden jedoch in den folgenden Jahren neben den Gebäuden Mazzonis noch Varianten dieses Typs in Rovigo (1927 von Narducci) mit sechseckiger innenliegender Schaltherhalle, in Carrara (1933 von Boni) mit eckiger Schaltherhalle im Turm, in Lido di Venezia (1936 von Maraffi) mit trapezförmiger Schaltherhalle an der Hauptfassade, in San Remo (1936 von Bazzani) mit ovaler Schaltherhalle an der Hauptfassade, die darauf hindeuten, dass sich diese Grundrissform für städtische Postgebäude durchaus eignet.

Ferrara

Mazzoni orientierte sich bei seinem Entwurf für Ferrara an diesem Grundrisschema, nicht aber am Betriebsschema. Der Grundriss zeigt zwei nicht ganz im rechten Winkel aufeinandertreffende Baukörper mit abgeschrägtem Eck, zwischen die diagonal ein dritter für die Schaltherhalle eingeschoben ist, der auf der Rückseite herausragt. Auf der Diagonalachse liegen hintereinander der Haupteingang, der aus einem dreitorigen Portikus besteht und zum offenen Atrium führt, das Treppenhaus und die große Schaltherhalle; Schreiksaal, Schließfächer, der kleine Telegrafensaal und die großen Säle des Postbetriebs befinden sich in den Seitenflügeln. Die längliche Schaltherhalle wird über hohe schmale Oberlichtfenster in der Apside natürlich belichtet, die ihr einen sakralen Charakter verleihen. Sowohl die Grundrissform und Raumabfolge als auch die Gestaltung des Baukörpers (Portikus, Fassadenverkleidung) und der Ausstattung im Inneren lassen eine starke Anlehnung an den ersten Bauabschnitt der Casa Madre dei Mutilati (1924-28) in Rom von Marcello Piacentini erkennen, der von Mazzoni als großer Meister verehrt wurde⁴³⁸. Publikum und Personal sind, wie bei allen Postbauten Mazzonis, durch mehr oder weniger massive Wände getrennt, in denen sich die Öffnungen für die Schaltherhallen befinden. Natürliche Belichtung und geschlossene Schaltherhallen sind typische Merkmale auch der anderen Gebäude. Von Anfang an bemühte sich Mazzoni um eine betriebsgerechte Trennung der Funktionsbereiche: in den

⁴³⁶ Vom Ufficio V wurde die Anordnung der Schaltherhallen beanstandet. Vgl. Katalog Lucca.

⁴³⁷ Vgl. Giuseppe Strappa, *La grande tradizione moderna dei palazzi postali italiani*, in: Del Bufalo, *Palazzi Storici delle Poste Italiane*, FMR, Mailand 1996, S. 24.

Seitenflügeln befinden sich auf der einen Seite die Räume des Postbetriebs, auf der anderen die des Telegrafendienstes und der Paketabteilung. Die Büros der Direktion und der Verwaltung sind in den Obergeschossen untergebracht.

Die Fassadengestaltung und die Wahl der Materialien war dem "Ambientismo" unterworfen, der eine Orientierung an den bekanntesten lokalen Monumenten forderte. So sollte Mazzoni „in besonderem Maße die Architektur und die Proportionen des in der Nähe liegenden Castello Estense beachten" (Businari), das während der "goldenen Periode der Signoria Estense gebaut wurde (1500)". Deshalb betonte Mazzoni den am Eck liegenden "öffentlichen" Teil des kolossartigen, dreistöckigen Winkelbaus durch eine elfenbeinfarbene Marmorverkleidung und drei monumentale, mit Säulen verzierte Portale im Eingangsbereich, während der Büroteil eine rosarote Ziegelverblendung hat. Der linke Flügel ist am Ende turmartig erhöht. Die üppig dekorierte Vorderfront steht im Gegensatz zur sachlichen, ohne Stilreminiszenzen gelösten Rückfassade, die nur weiß geputzt ist. Auch dies ist ein typisches Merkmal der Postgebäude Mazzonis in der ersten Phase: Nach außen musste der repräsentative öffentliche Palazzo dargestellt werden, auch wenn der Briefträgersaal an der Hauptfassade liegt, im Hof durfte dagegen modern gestaltet werden⁴³⁹.

Bei der Bevölkerung von Ferrara stieß der Architekt wie auch sein „famigerato“ Palazzo von Anfang an auf Opposition⁴⁴⁰. Deshalb Mazzoni erinnerte sich noch nach 40 Jahren, dass das Projekt ständig vom Projektleiter auf Befehl des mächtigen Bürgermeisters Renzo Ravenna (Freund des gebürtigen Ferraresen Italo Balbo) manipuliert wurde, weil der Auftrag, nicht wie von den Stadtautoritäten gewünscht, an einen Architekten aus Ferrara gegangen war, sondern vom Ministerium sofort Mazzoni als „alleiniger Entwerfer“ bestimmt worden war⁴⁴¹. Von der Gegenseite wurde behauptet, dass Mazzoni, um sich zu rächen, im Laufe der Bauarbeiten starke Veränderungen an den Fassaden durchführen ließ, die im Kontrast zum genehmigten Entwurf standen. So etwa die fast schon „besessene“ Verwendung von Diamantenbossen oder „spiritosissime trovate“ wie kleine Masken, Pyramiden und anderen Dekor im griechisch-römischen Stil, die den Bau laut Nello Quilici, Direktor

⁴³⁸Siehe dazu Lupano 1991, Marcello Piacentini, Abb. 75-80.

⁴³⁹ Typisch für dieses Merkmal sind die Rück- bzw. Hoffassaden der Postgebäude in Palermo, Varese und Grosseto.

⁴⁴⁰ Mehr zur Entstehungsgeschichte des Palazzo bei Lucio Scardino, *Famigerato e dispettoso. Appunti sul palazzo delle Poste di Ferrara e su Angiolo Mazzoni*, in: *Angiolo Mazzoni (1894-1979), Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni, Quaderni di architettura 4*, Skira, Mailand 2003, S. 205-213.

⁴⁴¹ Ebd., S. 205, und Barbara Anselmi, *Il Fondo Forti-Mazzoni dell'Archivio di Stato di Firenze*, in: *Angiolo Mazzoni*, 2003, S. 343.

des Corriere Padana, in ein „haarsträubendes Architekturmonster“ verwandelten⁴⁴². In Quilicis Artikel mit der Überschrift „Wie bestimmte Walfische...“, der mit offensichtlicher Zustimmung Ravennas verfasst wurde, wird der neue Palazzo als „pompöse Zotte, die der Phantasie eines Kriegsgewinners würdig ist, der seine Millionen mit dem Korke und dem Baccalà gemacht hat“, bezeichnet, als „Triumph und Ruhm der künstlerischen Falschheit, die unbeirrt fortfährt, ihre Saturnalien in den dunklen Kulissen der römischen Ministerien zu veranstalten, unter dem verstreuten Glanz des littorio fascista“.

Die Angelegenheit wurde sofort vom Präfekt an das Ministerium weitergeleitet und bedauert, aber es wurde auch darauf hingewiesen, „dass der Unwille, der vom Direktor der Zeitung ausgedrückt wurde, leider auch von der ganzen Stadtbevölkerung geteilt wird“⁴⁴³. Als der Palazzo am 1. Juni 1930 in Anwesenheit von Italo Balbo eingeweiht wurde, erhielt er bezeichnender Weise vom „Corriere Padano“ eine positive Kritik⁴⁴⁴.

Grosseto

Auch für das 1930 entworfene Postgebäude von Grosseto (Abb. 99, 101) schlug Mazzoni eine Ecklösung vor, die eine Variante des Palazzo von Ferrara darstellt. Es handelt sich um einen aus drei Baukörpern in Form eines Trapez zusammengesetzten Winkelbau, der auf der Rückseite von einem eingeschossigen Baukörper geschlossen wird. Im leicht nach innen geschwungenen Eck an der Schmalseite, die sich zur Piazza richtet, ist der Turm mit dem Haupteingang. Er führt an der ovalen Treppe vorbei in die Schalterhalle. Der Turm ist seitlich von zwei nach außen gespreizten, turmartigen Bauflügeln flankiert, die sich als drei bzw. viergeschossige Baukörper entlang der Strassen fortsetzen. Seitlich des Turms befinden sich offene Atrien mit weiteren Eingängen. Die große, leicht konkav geschwungene Schalterhalle reicht von einer Fassade zur anderen und wird innen und außen über große Thermenfenstern (siehe Palermo) belichtet. Sie ähnelt der Halle in Ficheras Entwurf für den Postpalazzo in Ragusa aus dem gleichen Jahr, der auch sonst ähnliche Elemente (Turm, seitliche Flanken) aufweist⁴⁴⁵.

Hauptmotiv des Baus ist der ca. 40m hohe ovale Turm, der die städtebauliche Wirkung der Eckbebauung noch verstärkt. Bei einem ersten Entwurf, von dem nur das Modell bekannt ist, stellte Mazzoni einen achteckigen Turm seitlich neben die Eingangsfassade (Abb. 100). Die Sichtbarmachung der Rangordnung zwischen

⁴⁴² Nello Quilici, Come certe balene, in: Corriere di Ferrara, Corriere Padana, cronaca cittadina, 2. April 1929, S.4 u.5.

⁴⁴³ Schreiben des Präfekten an il Ministro delle Comunicazioni, 2. April 1929, AMC pacco Ferrara, Dokumente Nr. 000754 und 000755.

⁴⁴⁴ Il nuovo Palazzo delle Poste solennemente inaugurato, in: Corriere Padano, 2. Juni 1930.

⁴⁴⁵ Siehe Marcello Piacentini, Francesco Fichera, Genf 1931, Anhang.

öffentlichen und nicht öffentlichen Teil des Palazzo in der Fassadengestaltung erfolgte wieder durch die Wahl der Verkleidungsmaterialien und der Fensterformate. So haben der Turm und die beiden Seitenflanken der Hauptfassade eine rustikale Quaderverkleidung aus Travertin und romanisch wirkende Rundbögen, während die übrigen Fassaden mit Ziegel verblendet sind. In die spitz zulaufende Freitreppe vor dem Eingangsbereich ist ein rundes Wasserbecken integriert, das auf der Achse mit dem großen runden Brunnen in der Mitte der Piazza liegt.

Während Forti den Palazzo als "bedrohlich und kalt von innen und außen" beschrieb, „... nicht ohne eine leicht sinistre metaphysische Ausstrahlung vor allem nachts“⁴⁴⁶, bezeichnete ihn Mazzoni als sein hässlichstes Gebäude⁴⁴⁷. In der Grundrisslösung sieht Godoli „eine Version des Hauses des Deutschen Metallarbeiterverbandes (1929-1930) von Mendelsohn in Berlin“⁴⁴⁸ (Abb. 102).

Pola

Eine weitere Variante des Winkelbautyps stellt der Palazzo in Pola dar, der nach einem Besuch Marinettis 1930 überraschender Weise von Mussolini genehmigt wurde⁴⁴⁹. Zuerst zeichnete Mazzoni einen Entwurf „storicistico“, dann einen modernen, bei dem die Betriebsorganisation auf das Schema der getrennten Schalterhallen zurückgeht. Mittel- und Drehpunkt ist das runde Vestibül mit Treppenhaus, die beiden Schalterhallen liegen in den Seitenflügel. Der Grundriss setzt sich aus zwei Rechtecken zusammen, die im 30° Winkel zusammentreffen und von einem kreisrunden Körper (der im Aufriss als Zylinder erscheint) im Sinne einer Drehangel oder eines Scharniers überschritten werden, in dem der Haupteingang, das Vestibül und das Treppenhaus untergebracht sind, während sich die beiden Schalterhallen (eine für Post, die andere für Telegraphie und Pakete) in den zwei- bzw. dreistöckigen Seitenflügeln befinden (Abb. 103). Im dreieckigen Hof sind zwei niedrige Anbauten, davon einer halbkreisförmig. Architektonische Hauptmotive sind der zylindrische Körper und die langen horizontalen Fensterbänder in den flachgedeckten Kuben, die von tragenden Pilastern unterbrochen sind (Abb. 104-107). Der horizontale Rhythmus wird nur von der großen Glaswand der Schalterhalle unterbrochen, da es Mazzonis Hauptanliegen war, die Funktionen der einzelnen Gebäudeteile in der

⁴⁴⁶ Forti, A. Mazzoni, Ausst. Kat., Bologna 1984, S.133.

⁴⁴⁷ B. Anselmi, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 348.

⁴⁴⁸ Ezio Godoli, La modernità discreta di Mazzoni, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 21.

⁴⁴⁹ In einem Telegramm vom 30. Juli 1930 an den Präfekten teilte Mussolini mit, dass das Geld für den Bau eines Postamtes genehmigt ist. Siehe Ferruccio Canali, Architettura del moderno nell'Istria italiana (1922-1942). Il palazzo delle Poste e telegrafi di Pola di Angiolo Mazzoni (1930-1935): nuove fonti e ipotesi storiografiche, in: Angiolo Mazzoni, MART, Skira 2003, S. 296.

Fassade sichtbar zu machen⁴⁵⁰. Statt der üblichen Travertin- bzw. Marmorverkleidung und Ziegelverblendung der Fassaden wählte Mazzoni mit Spritzputz behandelte, horizontal verlegte Granitplatten aus Istrien, die er weiß schlämmte, so dass sie mit den dunklen, aus violetterem Porphyrt bestehenden Fenster- und Türrahmen kontrastierten. Beides erinnert an den rationalistischen Postpalazzo von Libera in Rom, bei dem die Travertinplatten der Fassadenverkleidung verputzt sind und die Kolonnade mit Porphyrt verkleidet ist. Andere Elemente wie die kleinen Bullaugenfenster (*finestre a oblò*), die vertikalen und horizontalen Lichterbänder in L und T-Form, die Böden und Decken aus „blutroten Mosaiksteinen mit Goldspritzern“, die Wände mit gelbfarbiger Marmorverkleidung oder die „moduli“ der Seitenfassaden sind Motive rationalistischer und futuristischer Anleihe, die auch bei anderen Gebäuden Mazzonis (Pistoia, Ostia, Pontinia, Abetone, Bahnhof von Siena) auftreten. Das Typische für die Gebäude dieser Periode besteht im „tutt’uno“⁴⁵¹, in der farblichen Übereinstimmung der Verkleidungen von Wänden, Decken und Böden im Innen- und Außenbereich und in der Mischung aus traditionellen und modernen Materialien. Es war überhaupt die oft durch die Erfindung fester Einrichtungen gelöste Innenarchitektur, die eine fundamentale Rolle in der Artikulierung der Räume Mazzonis spielte, und in der seine kreative Persönlichkeit mehr zum Ausdruck kam⁴⁵². Doch trotz der zahlreichen avantgardistischen „Zitate“ wurde der Palazzo weder als rationalistisch noch als futuristisch, sondern von verschiedenen Kritikern als „intervento di marca novecentesca“⁴⁵³ und als „così tipicamente novecentista“⁴⁵⁴ bezeichnet und in „Sant’Elia“⁴⁵⁵ nur kurz erwähnt.

Als Vorbild für das Konzept wird (wie schon für Grosseto) von Carlo Chiarini das bereits oben erwähnte Gebäude Mendelsohns für den Sitz des Metallarbeiterverbandes (1929) in Berlin vermutet⁴⁵⁶, eine formale Ähnlichkeit der Fassaden besteht auch mit Mendelsohns Kaufhaus Schocken in Stuttgart (1927-1930). Zeitgleich entwarf Narducci den Postpalazzo in Benevento, dem ein ähnliches Konzept zugrunde liegt.

⁴⁵⁰ Michele Campanella, *Il Palazzo Postale di Pola*, in: *Opere pubbliche*, Nr. 1 u. 2, 1941, S. 13-21.

⁴⁵¹ Giovanni Klaus König, in: A. Mazzoni, *Ausst. Kat.*, Bologna 1984, S. 19ff.

⁴⁵² Vgl. Ezio Godoli, in: A. Mazzoni, *Quaderni di architettura* 4, MART, Skira 2003, S. 22.

⁴⁵³ U. Mioni d’Arminio, zitiert aus ebd., S. 300 u.301.

⁴⁵⁴ E. Palazzolo, *Città di Pola*, in: *Il Resto del Carlino* und in *Il Corriere istriano*, 23. Juni 1937.

⁴⁵⁵ *Modelli in legno di progetti dell’architetto Mazzoni, Sant’Elia*, a. II, Nr.1, 1. Januar 1934.

⁴⁵⁶ Carlo Chiarini, *L’Architettura di Angiolo Mazzoni tra eclettismo e innovazione*, in: AA.VV., *La Stazione e Città*, Roma 1990, S. 59-65 (62).

6.1.2 Die Projekte und Bauten in Novara (1926-32), Gorizia (1928-1930), Bergamo (1928-32) und Massa (1930-36)

Ab 1928 experimentierte Mazzoni in einer Reihe von Entwürfen an einem neuen Schema für U- und L-förmige Grundrisse mit getrennten Funktionen, bei denen sich die Haupteingänge in oder an einem Gebäudeeck befinden. Sie liegen sich in einem offenen Atrium orthogonal gegenüber und führen zu den an den Fassaden liegenden Schalterhallen. Diese Lösung entspricht einem Schema, das Mazzoni zuerst in Novara, dann in Gorizia und Bergamo (alle 1928) anwendete, und aus dem sich das System der orthogonalen Erschließung entwickelte, das man auch bei seinen kleineren Gebäuden findet (Latina, Sabaudia). Es tritt variiert in Verbindung mit einem Turm auf, anfangs unabhängig von der Eckerschließung wie in Novara und Gorizia (Abb. 110-112). In Bergamo (Abb. 113-114) und Massa wird der Turm Mittelpunkt des Gebäudes, in und um den die wichtigsten Funktionen für das Publikum organisiert sind: Haupteingänge, Atrium, Schalterhallen. In Massa (1930-36) gibt es nur eine Schalterhalle, die man unmittelbar über zwei orthogonale Eingänge betritt.

Die Entwürfe für Novara und Gorizia weisen vor allem in der Fassadengestaltung gemeinsame Motive auf: lang durchlaufende Brüstungs- und Fensterbänder, die mit kleinen Masken verziert sind (wie auch in Ferrara und Nuoro), verschiedene Fensterformate mit Fenstern „a rui“ oder „rulli“⁴⁵⁷, Sattel- bzw. Walmdach, Ziegelverblendung, Hervorhebung der Haupteingänge durch ausgefallene Fassadendetails wie diagonal gestellte Eckpfeiler mit expressionistischen Zick-Zack Quadersteinen und Fenster- und Türrahmen mit Diamantquadern, die teilweise auch beim Umbau für den Palazzo in Trento (1929-32) auftreten (Abb. 108). Einige dieser Motive erinnern an einen Entwurf Antonio Sant’Elia von 1916, mit dem sich dieser bei einem Wettbewerb für ein Sparkassengebäude in Verona beteiligt hatte⁴⁵⁸ (Abb. 109).

In Bergamo ließ Mazzoni vor die Hauptfassade freistehende Säulen mit Statuen aufstellen⁴⁵⁹. Sie stießen, wie auch der hohe Turm, auf Ablehnung und forderten Kritik heraus. So erhielt der Direktor des Postamtes, als er sich wegen finanzieller Unterstützung für die Beleuchtung des Turms an die Stadtverwaltung wendete, vom Bürgermeister die barsche Antwort: (...) „dass die Gemeinde keinen Heller für diesen

⁴⁵⁷ Es handelt sich um Fenster aus kreisförmigen Glaselementen, die mittels einer Legierung aus Bleiprofil zusammengesetzt sind und seit dem 14. Jahrhundert im Veneto hergestellt werden.

⁴⁵⁸ Der Entwurf entstand in der kurzen Periode, in der sich Sant’Elia mit Übungen in „Stile“ beschäftigte, die zwischen ausgesprochen „seccionistischen“ Motiven Wienerischem Ursprungs oder dem Jugendstil schwanken. Ohne Zweifel war Mazzoni dieser Wettbewerb seines Vorbildes bekannt. Luciano Caramel, *Catalogo delle opere di Sant’Elia*, in: Antonio Sant’Elia, *Architettura disegnata*, Luciano Caramel e Alberto Lungatti (Hrsg.), Venezia 1991, S.177.

Zweck zur Verfügung hat. Und der Turm, außer dass er den Bürgern nicht gefällt, den für diese Stadt festgelegten Vorschriften zuwider handelt, weil er das Panorama von Bergamo Alta zerschneidet. Jetzt hat er nur noch eine Funktion: jene des Uhrtragens; wenn das abgeschafft werden sollte, bleibt nur zu hoffen übrig, dass auch der unnötige Turm abgeschnitten wird⁴⁶⁰. Und gleich nach der Fertigstellung des Gebäudes im November 1932 schrieb ein aufgebrachter Bürger aus Bergamo einen offenen Brief an den Duce, den er anonym an die Redaktion des "Popolo d'Italia" sendete, in dem er den neuen Palazzo als „architektonische Pfuscherei“ beschimpfte und den Architekten beschuldigte, nichts von Post- und Telegrafengebäuden zu verstehen. Zum Schluss stellt der Verfasser die Frage: „Kann man vielleicht verlangen, dass Seine Excellenz zwischen so schwierigen und zahllosen Beschäftigungen seine Aufmerksamkeit auch auf die Postgebäude richtet, damit daraus etwas Gutes entsteht?“⁴⁶¹. Anonyme Briefe dieser Art wurden in der Regel ernst genommen und sofort an die "Presidenza del Consiglio dei Ministri" geschickt, spiegelten sie doch meistens die Meinung des Volkes wider⁴⁶².

Dass Türme als störende Elemente von den Stadtverwaltungen abgelehnt wurden, war sicherlich eher ungewöhnlich. Sie gehörten wie Säulen, Pfeiler, Rundbögen und Statuen zum zelebrierenden Repertoire der faschistischen Staatsarchitektur, auf das Mazzoni als Staatsfunktionär auf Anordnung zurückgreifen musste, wie er immer wieder betonte. Ursprünglich als solide Konstruktion für die Befestigung der Telefonkabel (die damals noch an Masten hingen, vgl. Fotos der Palazzi von Siracusa, Catania, Forlì), als Treppenhaus und Turmuhrträger gedacht, wurden im Laufe der Jahre für den Bau von Türmen immer mehr formale und symbolische Gründe als praktische ausschlaggebend⁴⁶³. So entwickelte sich der Turm mit Uhr, "der das

⁴⁵⁹ Der Bahnhof in Basel von Moser und Muriel hat freistehende Säulen, auf denen Statuen stehen. La Facciata a colonnato libero war auch ein Motiv, das von Rationalisten verwendet wurde, so von Luciano Baldessari beim Padiglione per la Stampa, V. Triennale di Milano, 1933.

⁴⁶⁰ Brief des Bürgermeisters vom 30. Oktober 1934, Biblioteca A. Mai di Bergamo, Archivio comunale del Novecento, Finanza VII, faldone 410, zitiert aus: Silvia Chiesa, Il palazzo delle Poste di Bergamo, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 225.

⁴⁶¹ "Offener Brief an den Duce", der am 24. November 1932 von einem anonymen Schreiber an die Redaktion des "Popolo d'Italia" geschickt wurde; AMC, Pacco Bergamo, Dokumente Nr. 000106 und 00107. Der vollständige Brief ist im Katalog zu finden.

⁴⁶² Anonyme Briefe waren ein durchaus übliches Mittel „des Mannes auf der Straße“, um auf bestimmte Zustände aufmerksam zu machen oder Kritik zu üben. Dieses Mittels bediente sich bekannter Weise auch Mussolini selbst.

⁴⁶³ Die meisten präfaschistischen Postpaläste haben wenigstens ein turmartiges Element, an dem die Telegrafmasten befestigt waren. In den 30er Jahren war es keine Selbstverständlichkeit, dass jeder Stadtbewohner eine Uhr besaß. Es war daher üblich, sich nach dem Schlag der Kirchturmuhre oder einem anderen Zeichen zu richten. Wurde früher in Rom 12 Uhr Mittag durch einen Böllerschuss vom Capitol angezeigt, so geschah das während der faschistischen Diktatur durch einen roten Scheinwerfer (Lichtkegel) vom Vittoriano.

öffentliche Gebäude personifiziert und charakterisiert⁴⁶⁴, zu einem der visuell bedeutendsten architektonischen Markenzeichen der faschistischen Staatsarchitektur⁴⁶⁵. Als Vorbilder galten anfangs noch die herrschaftlichen Türme der Rathäuser aus dem Mittelalter und der Renaissance wie in Siena, Bologna, Florenz, aber auch die Türme von Hendrik Berlage (Börse in Amsterdam, 1896-1903), Willem Dudok (Rathaus in Hilversum 1923-31) oder Paul Bonatz (Bahnhof in Stuttgart, 1911-24). Verbreitet waren Türme aber auch bei Postgebäuden in anderen Ländern, so zum Beispiel in der Schweiz, wo in Zürich die Sihlpost (1927-1930) mit einem weithin sichtbaren Turmaufbau entstand. Nach der Mostra della Rivoluzione Fascista 1932 traten Türme auch als stilisierte Fasci Littori auf (Post in Littoria (1932), in Ostia (1933), die die faschistische Revolution symbolisieren sollten. Zur Unterstützung des propagandistischen Effekts waren Turm und Uhr in der Regel nachts beleuchtet, in Massa der ganze Turm, in Grosseto die Uhr blutrot. Von Anfang an traten Türme als typisches Merkmal nur des städtischen Postgebäudes auf⁴⁶⁶ und prägten diesen Typus. Nach 1934 wurde beim Postbau auf die Vertikaldominanz des Turms verzichtet.

Massa

Seine reinste Ausprägung hat dieser Typus im Palazzo von Massa entwickelt. Mittelpunkt des Gebäudekomplexes ist der Turm, um den sich auf zwei Seiten als eingeschossiger Flachbau die winkelförmige Schalterhalle legt, die von oben und auch von zwei großen Fenstern Licht erhält (Mazzoni). Sie hat zwei direkte Eingänge und zwei indirekte über das Vestibül im Turm (Abb. 115-117).

Der Turm, „der isoliert erscheint, weil die Treppe mit dem Gebäude nur durch zwei Überführungen verbunden ist“⁴⁶⁷, ist mit 46m Höhe der schlankste und höchste aller ausgeführten Posttürme. Bei der Auswahl der Entwürfe wurde der zweite Entwurf dem ersten vorgezogen, weil er "dagegen monumental ist mit einem hohen Turm, der den ganzen architektonischen Ausdruck auf sich zieht und dem es gelingt, über alle näheren Bauten zu dominieren und dem neuen Werk jene Bedeutung zu verleihen, die Gebäude öffentlichen Charakters für den Dekor und die Staatsautorität nötig haben. Der Turm, in Verbindung mit den zwei schönsten Straßen der Stadt gesetzt, (..)

⁴⁶⁴F. Businari, S.4.

⁴⁶⁵Türme waren nicht nur auf Postgebäude beschränkt, sondern fast bei allen neuen Gebäuden, ob Regierungs- oder Parteigebäude, Kaserne oder Erholungseinrichtung (z. B. der Palazzo del Ministero delle Opere Pubbliche von C.Vannoni in Bari 1932-34) anzutreffen. Ab 1936 mußte jede "Casa del Fascio" gesetzlich einen Turm haben.

⁴⁶⁶ Nur bei den Wettbewerben für die Postpalazzi in Rom wurden einige Türme vorgeschlagen, aber keiner durchgeführt.

⁴⁶⁷ A. Mazzoni, La parola del progettista, Dal Giornale "La Nazione" del 17. Dezember 1930, Corriere di Massa, Le opere del Regime, AMC, pacco Massa, Dokument Nr. 000581.

verleiht dem Werk etwas Monumentales, das leider allen alten architektonischen Werken unserer Stadt fehlt, ausgenommen der barocke Palazzo Ducale⁴⁶⁸.

Bei der Vorstellung des Modells im Januar 1931 lobte Mazzoni seinen Entwurf, weil er "völlig den neuen Ansprüchen im Postbau entspricht, die nach dem Wunsch des Ministers die neuen technischen Bedürfnisse befriedigen und gleichzeitig eine noble und harmonische künstlerische Linie bewahren sollen. In diesem perfekten Gleichgewicht zwischen technischen Bedürfnissen und ästhetischen Formen liegt der ganze "genio latino", liegt der ganze Grund der Größe der italienischen Kunst, die durch göttliche Vorsehung jetzt wieder zu gedeihen scheint, mit dem Blühen der Ära Fascista in den Werken aller jener Künstler, die in seiner Exzellenz Piacentini den Meister der neuen italienischen Architektur finden"⁴⁶⁹.

Auch die lokale Baukommission hatte nur Lob für den Entwurf: "Der Architekt, weit entfernt, sich an den gewöhnlichen klassischen Motiven zu inspirieren, die sich nach den letzten Analysen auf eine fast immer unglückliche Wiedergabe antiker Monumente reduziert, hat seinem Palazzo den Ausdruck moderner Architektur geben wollen: Und in der Tat, der größte Wert des Werkes besteht in der sympathischen und originellen Bewegung der Masse, es ist ohne die gewöhnliche üppige Dekoration, die abgedroschene Typen und Modelle wiederholt"⁴⁷⁰.

Zurückhaltend urteilte dagegen Sant'Elia: „Durch den Turm, durch jene Vor- und Rücksprünge und durch die Ziegelverkleidung nimmt der Bau Merkmale mittelalterlicher Architektur, ja mittelalterlicher Festungen an. Der Postpalazzo von Massa-Carrara hat insgesamt nichts, das ihn unter die Dokumente Santelianischer Architektur einstufen lassen könnte: aber, insgesamt, und vor allem in den Einzelheiten, zeigt sich mit unbezwingbarer Tatsache der Wunsch nach italienisch rationaler Modernität. ... Der Palazzo ist, wenn nicht ein Ausgangspunkt, so doch eine Zwischenetappe auf dem Weg, der beschritten wurde, um von der traditionellen und plump klassizierenden Architektur vieler Nachkriegsbauten zum aktuellen Stil Sant'Elias der letzten Realisierungen zu gelangen. Das Postgebäude wurde vor vielen Jahren (?) entworfen und der Entwerfer musste natürlich seine Fantasie zügeln und sie der noch nicht perfekten Reife der Zeiten anpassen. Hier ist es zwecklos, jene Motive großer Genialität und moderner Kühnheit in voller Entwicklung zu suchen, die die neueren Werke des Architekten Mazzoni auszeichnen". Und abschließend: "Wir haben jedenfalls geglaubt, diese Bilder veröffentlichen zu müssen, um den praktischen Nachweis zu bringen und ... zu beweisen, dass die Antike und die Moderne nicht im

⁴⁶⁸AMC Roma. Pacco Massa, Relazione vom 8. August 1930, Dokument Nr.00038.

⁴⁶⁹A. Mazzoni, La Parola., Dokument Nr.000581.

Kontrast stehen, wenn es einem genialen Geist und einer authentischen Künstlersensibilität gelingt, sie übereinstimmen zu lassen“⁴⁷¹.

6.1.3 Die Projekte und Palazzi in Nuoro (1925-1928), Novara (1927), Varese (1930-33) und Agrigent (1930-34)

Der Palazzo in Nuoro ist Mazzonis erstes realisiertes Postgebäude (118-120). Der Kunde betritt den Palazzo über ein querliegendes Atrium, das rechts zum kleinen Telegraphensaal und links zur Treppe führt und geradeaus zur mittig liegenden quadratischen Schalterhalle, die von der Rückseite belichtet wird. Erstmals bei diesem Bau erscheint an der Hauptfassade die Kombination aus Pfeiler- oder Säulenportikus mit Rundbögen und Statuen, breiter Freitreppe und seitlichem Uhrturm, die Mazzoni in den folgenden Jahren etwas variiert noch für die Palazzi in Varese (ohne Turm), La Spezia und Ragusa vorschlagen wird. Vorbilder waren klassische Modelle aus der Palast- und Kirchenarchitektur des Rinascimento (Palladio, Maderno), von denen einzelne Elemente und Formen übernommen und beliebig wiedergegeben wurden. So zeigt zum Beispiel die Hauptfassade des Palazzo in Varese, deren Vorbild nach Forti⁴⁷² die Hauptfassade von San Giovanni in Laterano in Rom gewesen sein soll, im Mittelrisalit eine Mischung aus toskanischer, dorischer und ionischer Säulenordnung, die aus roten, handgemachten Ziegeln besteht, auf der überlebensgroße Bronzestatuen stehen. Aus der ersten Phase Mazzonis stammen sogar Entwürfe mit ägyptischen Elementen (Abb. 121), wie ein Entwurfsmodell für Novara von 1927 zeigt. Ist die Hauptfassade am Klassizismus orientiert, lehnen sich die Seiten- und Rückfassaden des massigen Palazzo mit ihren Erkern, Türmchen und Bögen, die durch die grobe Natursteinverkleidung noch betont werden, eher an mittelalterliche Burgenromantik an, so dass das Gebäude (wie auch in Palermo) keinem Stil zugeordnet werden kann. In "Architettura e arte decorativo" schrieb 1931 Marconi über den Palazzo: "Der robuste Bau hat einen konstruktiven und modernen Charakter: ein bisschen grob und noch in der Entwicklung begriffen, aber reich an origineller Persönlichkeit, die aufmerksam noch mehr für das beobachtet wird, was aus ihr werden könnte, als für das, was sie ist"⁴⁷³.

Bereits bei den nächsten Projekten dieses Typs, dem Palazzo in La Spezia (der am Ende des Kapitels als Fallbeispiel aufgeführt wird) und dem Entwurf für den Palazzo

⁴⁷⁰AMC Roma, Pacco Massa, Dokument Nr. 000049, Verbale della Commissione Edilizia, Il Podesta von Massa, 14. Dezember 1930.

⁴⁷¹ Il Palazzo delle poste e dei telegrafi di Massa-Carrara dell'Architetto Angiolo Mazzoni, in: Sant'Elia, Nr. 70,a III, 14. Juli 1934, S.3.

⁴⁷²Vgl. A. Forti, in: A. Mazzoni, Ausst. Kat., Bologna 1984, S.28.

⁴⁷³Architettura, Jahrgang 1928-29, S.409.

in Novara (1932) legte Mazzoni die Schaltherhallen an die Hauptfassaden, wo sie unmittelbar zu betreten sind. Bei beiden Entwürfen führen längs der Hauptfassade zwei hohe gemauerte Treppen zum ersten Obergeschoss. Einen fast identischen Entwurf gibt es für Novara noch in L-Form. Auch der Palazzo in Belluno (1932-34) von Alpagò Novello ist diesem Typus zuzuordnen.

Agrigent

Eine außergewöhnliche Variante dieses städtischen Postbautyps stellt der Palazzo in Agrigent dar (Abb. 122-125). Es handelt sich um einen dreigeschossigen Rundbau, bei dem im Zentrum die runde, zweigeschossige Schaltherhalle mit flacher Decke liegt (beim ersten Entwurf ist die Halle mit einer Kuppel dargestellt), die von einem durchgehenden Oberlichtband belichtet wird. Um sie legen sich die Korridore, die zu den Verwaltungsräumen führen.

Die zylindrische Form wurde aus statischen und nicht aus ästhetischen Gründen gewählt, um dem instabilen Boden des an einem Steilhang liegenden Baugeländes gerecht zu werden⁴⁷⁴. So ließ Mazzoni einen Teil des rückwärtigen Gebäudes in den Hang hineinbauen und entwarf eine im Bau integrierte Außentreppe, die sich um das halbe Gebäude windet und die Piazza, an welcher der Haupteingang liegt, mit der oberen Straße verbindet (siehe auch La Spezia).

Die regelmäßig gelochte Fassade erhält durch den fassadenhohen Pfeilerportikus einen dynamischen und monumentalen Effekt. Sie ist mit gelben Keramikplatten verkleidet, die so geformt sind, dass sie die Horizontalität des zylinderförmigen Gebäudes unterstreichen⁴⁷⁵. Im Portikus sind auf einem Sockel neben dem Eingang eine Statue der Vittoria fascista und zwei „fanten“ aufgestellt, und an der Wand über dem Eingang befindet sich ein farbiges Mosaik, das den Heiligen Christopherus darstellt. Bei einem ersten Entwurf hatte Mazzoni Statuen vorgesehen, die vor den Pfeilern stehen sollten (Modellfoto).

Das Innere des Gebäudes ist, wie (fast) alle Werke Mazzonis, die nach 1933 fertiggestellt wurden, futuristisch-modern ausgestattet, während die Kunst am Bau im Inneren des Portikus eher traditionellen Kategorien entspricht. So sind Boden und Decke der Halle mit einem azurblauem Mosaik aus Keramik verkleidet.

Als der Entwurf 1932 endlich genehmigt war, nachdem ihn Minister Ciano wegen der Gebäudeform abgelehnt hatte, die er mit einer „ciambella“ und einer Kloschüssel verglich⁴⁷⁶, stellte ihn Vaccaro mit einer Reihe anderer Projekten Mazzonis in "Architettura" vor: "... Bei den Architekturen von Mazzoni verschmelzen fast immer

⁴⁷⁴ A. Forti, in: A. Mazzoni, Ausst. Katalog, Bologna 1984, S. 141.

⁴⁷⁵ Maurizio Oddo, Il palazzo delle Poste di Agrigento, in: Angiolo Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 261.

diese zwei Elemente, die Vernunft des bauenden Architekten und die poetische und fast romantische Fantasie. ... Schon Dutzende von Bahn- und Postgebäuden sind durch Mazzoni entstanden und im Entstehen begriffen und das Resultat ist so offensichtlich im Vergleich mit den anderen Architekturen, die tagtäglich aus den "uffici tecnici" unserer Verwaltungen kommen, und es gibt zu hoffen, dass das Beispiel, die Planung und die Ausführung der öffentlichen Bauten richtigen Architekten zu übertragen, sich schnell verbreitet. So rasch als möglich, denn es eilt, der offiziellen Architektur einen einheitlichen Stempel zu geben, der dem grandiosen politischen Erfolg würdig ist⁴⁷⁷.

6.1.4 Der Palazzo in Ragusa (1927-38)

Mazzonis zuletzt fertiggestelltem Postgebäude (Abb. 127) geht eine lange Planungsgeschichte voraus, die von zahlreichen Entwürfen verschiedener Architekten, Stile und Betriebschemen geprägt ist, und an der der Entwicklungsverlauf des Postbaus gut verfolgt werden kann⁴⁷⁸.

Als für die unter dem Faschismus aufstrebende Stadt⁴⁷⁹ die Notwendigkeit eines neuen Postpalazzo bestand, stellten die Behörden ein langes schmales (25m/48m) Grundstück zur Verfügung, das mit der Schmalseite zum Corso und mit der Längsseite zur Via Rapisardi lag, die nur 8m breit ist. 1927 entstand der erste Entwurf Mazzonis (Abb. 126), 1930 wurde von Giuseppe Vaccaro ein Entwurf vorgestellt, der jedoch abgelehnt wurde, weil er vom Raguser Gemeindeverband als zu einfach beurteilt wurde. Zwischen 1930 und 1932 entwarf Mazzoni wenigstens zwei verschiedene Versionen im klassizistischen Stil mit Kolonnade, Turm und Statuen, wie es in jenen Jahren gefragt war, die ebenso abgewiesen wurden. Im gleichen Jahr versuchte auch Francesco Fichera mit einem L-förmigen Gebäude sein Glück (Abb. 128-129). Für das schmale Grundstück schlug Fichera eine Ecklösung vor, bei der sich im Eingangs- und Schalterhallenbereich nach barockem Vorbild in der Folge konvex und konkav geschwungene Formen abwechseln. Dem linsenförmigen Atrium folgt wie in Grosseto eine durchgesteckte, geschwungene Schalterhalle, die seitlich durch hohe schmale Fenster natürlich belichtet wird. Die Treppe zum Obergeschoss in der Mitte

⁴⁷⁶ A. Forti, Dall' Alpi alle Piramide, in: A.Mazzoni Ausst. Kat. 1984, S. 30.

⁴⁷⁷ Giuseppe Vaccaro, Edifici Postali e stazioni ferrovie dell'Architetto Angiolo Mazzoni, in: Architettura, Jahrgang 1932, S. 223-25. Mazzoni bemerkte zu dem Artikel Vaccaros: „Interessant, wenn sie in Architettura publiziert werden; so weisen sie auf den kulturellen und beruflichen Unterschied zwischen Architekten und Ingenieuren hin“, .MART, Maz. B24 fasc. I.

⁴⁷⁸ AMC Roma, pacco 4912, Ragusa, Promemoria circa il Palazzo delle Poste e Telegrafi da costruirsi a Ragusa, Dokumente Nr. 000110-000113, Roma, 11. Oktober 1934.

⁴⁷⁹ Vgl. Ettore Sessa, Il palazzo delle Poste e telegrafi di Ragusa: formalismo rigorista e vocazione monumentale, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 267-282.

der Schalterreihe teilt die Schalterzone und die Abfertigungsräume in den Post- und in den Telegraphiebereich. Der Turm ragt ca. 20 m aus dem Gebäude⁴⁸⁰. Auch diese (unglückliche) Ecklösung wurde abgelehnt.

Danach folgte wieder ein Entwurf von Mazzoni, moderner, aber noch mit Kolonnade, Statuen und Turm, der am 14. Juni 1932 vom Minister genehmigt wurde (Abb. 130). Das Grundstück war noch immer das schmale, das die Gemeinde enteignen, freiräumen und der Postverwaltung für 400 Lire überlassen sollte. Inzwischen tendierten die lokalen Behörden, vor allem Filippo Pennavaria, ein Bankier aus Ragusa, der als Staatssekretär im Ministerium von Ciano arbeitete und bei den sizilianischen Faschisten eine einflussreiche Stellung einnahm, zur Idee, eine neue Piazza, genannt Costanza Ciano, zwischen dem Palazzo del Comune und dem alten Grundstück zu errichten, auf dem die außergewöhnliche Konzeption einer Kombination aus Rathaus und Post gebaut werden sollte. Die Gemeinde verpflichtete sich, sich um das Grundstück zu kümmern. Als Wahrzeichen, Mittelpunkt und Verbindungselement zwischen Post und Rathaus der umfangreichen Anlage sollte ein hoher Turm dienen. Wieder wurde Mazzoni mit dem Auftrag betraut. Er entwickelte einen modernen rationalistischen Entwurf (Abb. 132, oben), der an das Postamt in Charkow (1928-30) von A. Mordwinow denken lässt⁴⁸¹. Es war Mazzonis modernste Turmlösung. Sie sah einen 60m hohen Turm mit sichtbarer Wendeltreppe vor. Als sich im August 1934 herausstellte, dass sich die Gemeinde zwar um die Enteignung des Grundstücks der neuen Piazza gesorgt hatte, aber nicht um den neuen Teil, welcher der Post versprochen worden war, entschied die Postverwaltung, alleine zu bauen. Das Projekt Rathaus wurde auf spätere Zeiten verschoben und das neue Postamt sollte mit Turm so gebaut werden, dass es nicht die zukünftige Piazza (mit Rathaus) beeinträchtigt (Beschluss 11. Oktober 1934).

Nach weiteren zwei Jahren (1936) wurde schließlich die Idee des gemeinsamen Komplexes aufgegeben und auf dem für das Rathaus vorgesehenen Areal entstand die Banca d'Italia. Der fünfte Entwurf Mazzonis, der dem ersten am ähnlichsten ist, wurde schließlich ausgeführt (Abb. 131 unten, Abb. 132). Er zeigt ein zweigeschossiges Gebäude (1957 aufgestockt) auf L-förmigem Grundriss mit kompakter Front zur Piazza in rustikalen Hausteinen aus Kalkstein, die durch eine vorgesetzte Pfeilerreihe charakterisiert ist, auf der unmittelbar die neun Statuen von Corrado Vigni stehen, die 1933 kurze Zeit auf der Pfeilerreihe des Postpalastes in La Spezia standen und dann auf Mazzonis Wunsch wieder entfernt wurden. Der

⁴⁸⁰ Marcello Piacentini, Giuseppe Fichera, Genf 1931. Der Entwurf ist im Anhang abgebildet.

⁴⁸¹ Siehe Chan-Magomedow 1983, S. 295, Abb. 744.

spartanisch wirkende Palazzo mit dem Kriegerdenkmal in der Mitte der Piazza soll in Ragusa Erfolg und Anerkennung gefunden haben⁴⁸².

Von Mazzoni wurde er als „Schund“ definiert, zu dem er gezwungen worden war⁴⁸³. „Mi fu ordinato“ war eine seiner Ausreden, die er gebrauchte, wenn er wegen seiner Art, zwischen den Stilen zu schwanken⁴⁸⁴ oder wegen der Widersprüchlichkeiten in seinen Werken zur Rede gestellt wurde und sich entschuldigte⁴⁸⁵. So wirft Anselmi Mazzoni vor, „immer und überall die Schuld auf die geschichtlichen Umstände“, .. „auf seine Vorgesetzten, auf die kulturelle Rückständigkeit der faschistischen Dirigentenklasse“ geschoben zu haben⁴⁸⁶, und, so Mazzoni, auf „die Bomben der deutschen Sturmpioniere, die meine modernsten Werke ausgelöscht haben“⁴⁸⁷.

Doch vertreten Forti als auch Godoli die Meinung, dass es falsch wäre, in den Widersprüchlichkeiten, die für Mazzonis Werk so charakteristisch sind, „nur das Resultat seiner Formation zu sehen, die noch mit den Ausdrucksweisen des historischen Eklektizismus verbunden sind“, sondern man muss sie auch „im Zusammenhang mit seiner Persönlichkeit sehen, die von einer tiefen Unsicherheit geprägt war“, und schließlich auch „mit der besonderen politischen Situation“⁴⁸⁸. Nur so lässt sich erklären, dass Mazzoni von Anfang an, und mit zunehmender formaler Sicherheit auch mit erstaunlicher Leichtigkeit, nicht nur von einem Projekt zum anderen den Stil wechselte, sondern auch innerhalb eines Gebäudes (Palermo, Nuoro, Varese) oder für ein Projekt fünf Entwürfe in mehreren Stilen zeichnete. Ohne Zweifel wurde Mazzoni von der modernen Architektur beeinflusst, aber sie war, wie Severati glaubt⁴⁸⁹, nicht bestimmend für ihn. So fuhr er einerseits fort, klassizistische Entwürfe vorzuschlagen (3. Entwurf Ragusa), andererseits entstanden gleichzeitig Werke bzw. Entwürfe, die sich auf „Pioniere“ oder „Meister“ der Moderne wie Joseph Hoffmann, Poelzig, Erich Mendelsohn oder die „Schule von Amsterdam“ beziehen (Latina, Sabaudia, Pola, 4. Entwurf Ragusa). Am häufigsten erscheint jedoch eine Mischung

⁴⁸² Ettore Sessa, A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 281.

⁴⁸³ B. Anselmi, in: ebd., S. 349.

⁴⁸⁴ So warf Ugo Ojetti Mazzoni vor, „in wenigen Monaten mit einem Katzensprung“ sogar die Gewinner des florentinischen Wettbewerbs überholt zu haben, und dass „man nicht einmal im Deutschland vor Hitler eine solche mittelmeerische Schlichtheit gesehen hat“. Ojetti, La nuova Stazione di Siena, in: Pan, Nr. 4, 1. April 1943, S.791; Ojetti spielt wohl auf den modernen Bahnhof von Siena an, den Mazzoni kurz nach dem traditionellen Entwurf für den Bahnhof von Florenz gebaut hat.

⁴⁸⁵ Vgl. Forti, in: A. Mazzoni 1984, S. 30 und E. Godoli, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S.19 u.20.

⁴⁸⁶ B. Anselmi, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, 2003, S. 345.

⁴⁸⁷ Brief Mazzonis an Zevi vom 29. September 1974, zitiert aus Forti, in: A. Mazzoni, Ausst. Kat.1984, S. 39.

⁴⁸⁸ Vgl. E. Godoli, in: A. Mazzoni, 2003, S. 19ff; A. Forti, in: A. Mazzoni, Ausst. Kat. 1984, S. 38; und B. Anselmi, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, 2003, S. 345.

⁴⁸⁹ C. Severati, Il Caso di Mazzoni e le poetiche del '900, in: L'Architettura. Cronache e storia, Heft 231, Jan. 1975, S. 593(588-598).

aus beiden wie in Trento, Palermo oder La Spezia, wo die Architektur traditionell, aber die Ausstattung futuristisch ist. Oder wie in Varese, Pola und Pistoia, wo in Teilbereichen der Bezug zu Hoffmann oder Mendelsohn zu erkennen ist⁴⁹⁰. So werden die „episodi moderni“, wie Ezio Godoli sie nennt⁴⁹¹, obwohl sie häufig auftreten, als Ergebnisse eines professionellen „Camaleontismo“ betrachtet oder mit anderen Worten, die Moderne als eine der vielen möglichen Optionen gesehen, die man je nach Umständen anwenden konnte, wie auch beim 4. Entwurf für den Postpalazzo in Ragusa.

6.2 Bauten von Roberto Narducci

Stilistisch weniger wandlungsfähig war Mazzonis Kollege Roberto Narducci. Obwohl Narducci zwischen 1924 und 1953 elf Postgebäude und ca. 40 Bahnhöfe (Neu- und Umbauten) gebaut hat, befasste sich die italienische Kunst- und Architekturgeschichte nur wenig mit dem Architekten (siehe Kapitel Ufficio V). Bekannter ist sein Name in Fachkreisen der Bahnhofarchitektur, wo er den Ruf eines „riformatore dell'architettura ferroviaria italiana“ erlangte. Mehr noch als sein Kollege folgte Narducci in seiner Architektur Leitbildern, die von seinen Vorgesetzten (z.B. Businari) bestimmt wurden und dem Geschmackempfinden des Faschismus entsprachen. Von der Kritik wird ihm ein eklektischer Hang in Richtung eines Modernismus nachgesagt. Sind Narduccis frühe Gebäude, ob Post- oder Bahnhofsbauten, alle in einem eklektisch-historisierenden Stil gebaut, der vom „arabo-normanno“ im sizilianischen Taormina bis zum Neorinascimento in Cremona reicht, so versuchte der Architekt ab 1930 auch moderne Architektur zu entwerfen. So ist bei den Postgebäuden in Bari und Savona ein Qualitätssprung festzustellen, der sich auch in der Innenausstattung zeigt, die von gediegener Art-déco Modernität ist. Die beiden letzten Postgebäude in Benevento und Novara sind dagegen bescheidene Varianten des modernisierten piacentinischen Novecento.

6.2.1 Die Palazzi in Rovigo (1927-1930), Cremona (1927-1930) und Treviso (1928-30)

Alle drei Palazzi weisen große Ähnlichkeit mit den jeweils gleichzeitig entworfenen Palazzi von Mazzoni in Ferrara, Nuoro und Novara auf. So stellt der Palazzo in Rovigo (Abb. 133) eine verkleinerte Version des Palazzo in Ferrara dar, der Palazzo in Cremona (Abb. 134-135) ist wie der Palazzo in Nuoro konzipiert, nur dass die Halle

⁴⁹⁰ Ebd., S. 598.

nicht durchgesteckt ist, sondern in der Gebäudemitte liegt und deshalb von oben belichtet wird. Beim ein Jahr später gebauten Postamt in Treviso (Abb. 136-137) liegt die rechteckige Schalterhalle in der Mitte an der Hauptfassade und wird wie der kleine Telegrafensaal, die Treppe und die Schließfächer über zwei offene, seitliche Rundbogenportiken erschlossen. Zwischen den um den Hof angeordneten Abfertigungs- und Verteilungsräumen besteht kein Verbindungsflur. Die Palazzi in Rovigo und Cremona sind im Stile des Neorinascimento gebaut, das Gestaltungskonzept der Fassaden des Palazzo in Treviso ist an der Wiener Schule orientiert.

6.2.2 Die Palazzi in Salerno (1929-1932) und Vicenza (1930-34)

Kennzeichnend für das Schema von Salerno (Abb. 138-139), das Mazzoni für den Postpalazzo in Varese und Piacentini in Brescia anwendete, ist die rigorose Trennung von Post- und Telegrafendienst links und rechts der Mittelachse, die durch ein gemeinsames, in der Mitte liegendes Vestibül mit Treppe erschlossen werden. Da jedoch der Postbetrieb mehr Raum in Anspruch nimmt, legte Narducci beim Palazzo in Salerno die Paketabteilung auf die Seite der Telegrafendienstabteilung. Über die symmetrischen Fassaden des dreistöckigen Palazzo, die in einer vereinfachten Form des Neorinascimento gehalten sind, schrieb Businari: „Die gewählte Architektur ist frei an den Formen des modernen Stils (!) inspiriert und verteilt die Massen so, dass eine größere Skala an Elementen erreicht wird“⁴⁹².

Der langgestreckte Palazzo in Vicenza (1930-32) hat eine halbkreisförmige, innenliegende Schalterhalle, die man über ein Vestibül betritt (Abb. 140-141). Die Schließfächer und eine kleine Telegrafendienstabteilung sind direkt über eine Rundbogenarkade zugänglich, die entlang der ganzen Hauptfassade läuft. Die strenge Hauptfassade gliedert sich in zwei Teile: in die zweigeschossige, mit hellem, glatt poliertem Stein verkleidete Bogenarkade, und in die zwei Obergeschosse, die hell verputzt sind. Grund- und Aufriss weisen Ähnlichkeiten mit dem gleichzeitig von Bazzani gebauten Palazzo in Forlì auf.

6.2.3 Die Palazzi in Bari (1930-1932), Savona (1930-33), Benevento (1932-34) und Novara (1932-34)

Ab 1930 beschäftigte sich auch Narducci mit Ecklösungen. So entwickelte er in Bari eine Grundrissform und Baukörpergestalt, die sich deutlich von den bisherigen vom

⁴⁹¹ E. Godoli, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 19.

⁴⁹² F. Businari, S.6.

Ufficio V erarbeiteten Ecklösungen unterscheidet. Ein erster Entwurf, von dem Businari in seinem Bericht nur ein Modellfoto veröffentlichte, zeigt einen gleichschenkligen Winkelbau mit einem nach innen abgerundeten Eck (Abb. 142) . In diesem Eck steht ein kuppelgedeckter Rundbau, vor dem sich ein flachgedeckter Vorbau mit konkavem Pronaos befindet. Der aus sechs Säulen bestehende Pronaos wird von ebenso vielen Statuen gekrönt. Das ausgeführte Gebäude besteht nur aus zwei nicht ganz symmetrischen Hauptbaukörpern und einem mit einer Glaskuppel gedeckten Rundbau, in dem sich die Schalterhalle befindet. Davor schwingt ein konvexer Pfeilerpronaos. Zum Pronaos führt eine konkave Freitreppe, die sich zwischen den tiefen Pfeilern als konvexe fortsetzt, so dass sich in der Folge: konkave, konvexe und konkave Formen abwechseln (Abb. 143-144).

Die Idee zu der runden Schalterhalle stammt vermutlich von Mazzonis Postgebäude in Agrigent, mit dem dieser parallel dazu beschäftigt war. Eine runde Schalterhalle mit einem Oberlicht aus einer Konstruktion aus Eisenbeton und Glasbausteinen hatte bereits der französische Postarchitekt Francois Le Coeur bei der Hauptpost (1922-1927) in Reims entworfen.

Trotz offensichtlichen Bemühens des Architekten, dem Gebäude nach dem Vorbild barocker Architektur Schwung und Dynamik zu geben, wirkt es dennoch plump, bodenhaftig und nüchtern. Dazu tragen auch die viergeschossigen, nicht ganz symmetrischen, aber gleichmäßigen, glatten Lochfassaden bei: im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss hohe Kastenfenster, die über zwei Geschosse reichen, im zweiten und dritten hohe, rahmenlose Fenster mit tiefen Laibungen. Es ist der einzige Postpalazzo Narduccis, bei dem die Hauptfassaden ganz mit Travertin verkleidet sind. Barocke Formen oder der sogenannte „barocchetto“ waren in den 20er Jahren hauptsächlich bei Architekten der römischen Schule wie Giuseppe Capponi (Wohnhaus am Largo di A. di Brescia, 1928), Marcello Piacentini (Albergo degli Ambasciatori, 1925-1927), Alessandro Limongelli und Pietro Aschieri (Blindenheim, 1930) und in Sizilien beliebt. So entwarf Francesco Fichera 1930 für das Istituto Technico in Catania als Haupteingang einen kleinen Rundtempel mit Säulen und noch im gleichen Jahre entstand ein Entwurf für den Postpalazzo in Ragusa in ebenso bewegten Formen.

Auch das Postgebäude in Savona fällt durch seine geschwungene Hauptfassade auf. Es setzt sich aus einem geschwungenen und einem rechtwinkligen Baukörper zusammen, die im rechten Winkel zusammentreffen. Die dritte Seite wird durch ein Nachbargebäude geschlossen, so dass sich ein kleiner Hof bildete (Abb. 145-146). Bei einem ersten Entwurf war die Schalterhalle entlang der geschwungenen Fassade

geplant, dann verlegte Narducci sie ins Gebäudeinnere und versah sie mit einer tonnenförmigen Decke aus Glasbausteinen (Abb. 148).

Einziges Dekor der sonst schlichten Fassaden ist ein Steinrelief von Arturo Martini, das am Eck in der Höhe des zweiten Geschosses angebracht ist und die Vittoria Fascista und den Pegasus darstellt (Abb. 147).

Narduccis Postgebäude in Benevento (1932-34) geht auf das gleiche Schema zurück, das Mazzoni für das Postgebäude in Pola konzipierte. Es besteht aus zwei unterschiedlich hohen und langen Baukörpern (67,4m und 27m), die im spitzen Winkel auf einen runden, zweistöckigen Baukörper stoßen, aus dem ein runder, flachgedeckter Turm herausragt (Abb. 149). In diesem Körper befinden sich der Eingang mit Atrium und die Treppe, im langen der rechtwinkligen Baukörpern die Postabteilung, im kurzen die Telegraphenabteilung. Das vergleichsweise plumpe Gebäude hat auffallend lange, monotone und schmucklose Fassaden mit hohen Kastenfenstern (Abb. 150). In ihrer Nacktheit erinnern sie an die Hauptfassade des 1935 gebauten Postpalazzos in Viterbo von Bazzani, der eine ähnliche Bauauffassung vertrat. Dass auch dieser Typus keineswegs neu war, zeigt das Haupttelegraphengebäude in Moskau (1925-26) von Iwan Rerberg, für das 1925 ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde, an dem die modernsten Architekten der Sowjetunion wie Golossow, die Brüder Wesnin und A. Schtschussew teilnahmen, aus dem aber der Traditionalist Iwan Rerberg als Sieger hervorging. Auch der 1937 gebaute Palazzo del Littorio in Alessandria ist ähnlich konzipiert.

Nachdem Mazzoni das Projekt in Novara nach einem langwierigen Entwurfsprozess (1927-32) abgelehnt hatte, wurde der Auftrag anschließend Narducci übertragen.

Das Gebäude ist um einen offenen Hof angelegt. Wie in Nuoro liegt die Schalterhalle zum Hof hin und wird über ein Tonnendach aus Glasbausteinen und über ein großes Thermenfenster belichtet. Sie wird, wie auch die übrigen Räumlichkeiten, über ein querliegendes, langgestrecktes Atrium erschlossen.

Die unsymmetrische Hauptfassade ist dreigeteilt: Im erhöht liegenden Mittelteil, zu dem eine Freitreppe führt, befindet sich eine Rundbogenarkade, die Seitenflanken bestehen auf einer Seite aus einem zurückgesetzten, niedrigen rechteckigen Treppenturm von ca. 20m Höhe, auf der anderen wird die Fassade durch einen halbelliptischen Baukörper abgeschlossen (Abb. 151).

6.3 Bauten von Cesare Bazzani

Wie schon Mazzoni, so stellte auch Cesare Bazzani eine umstrittene Person in der Architekturszene der 30er Jahre dar. Mit seinen elf Postgebäuden und vielen anderen öffentlichen Bauten hat er in den neuen Repräsentationszentren des Regimes das Bild vieler italienischer Kleinstädte geprägt. So schrieb Gian Paolo Consoli: „In seinem Studio nahm das vielleicht wirklichere Bild der Architektur des „ventennio“ Gestalt an, .. das eines monotonen und traurigen Klassizismus, (ein) Bild, das zu jeder Lage und jedem Ort passt“⁴⁹³. Auf der einen Seite war Bazzani Repräsentant der „ufficialità“, auf der anderen wurde er von der Kritik und den neuen einflussreichen Architekturzeitschriften ignoriert und ausgeschlossen. Ein hauptsächlich „intellektueller Ausschluss“, da Bazzani auch in seinen letzten Jahren „von Bari bis San Remo, von Pescara nach Forli, von Taranto bis Macerata, von Messina bis Frascati Italien mit Brücken und Denkmälern, öffentlichen und privaten Palazzi und Kirchen bebaute“⁴⁹⁴.

6.3.1 Die Palazzi in Forli (1930-31), Imperia (1930-32), Pescara (1930-32) und Rieti (1930-33)

Als Bazzani 1930 von Ciano den Auftrag für den Palazzo in Forli bekam, hatte er bereits die Postpalazzi in Terni, Ascoli Piceno und Macerata gebaut. Für Forli zeichnete er mehrere Entwurfsvarianten, von denen die erste eine langgestreckte Schalterhalle in direktem Kontakt mit einer Arkadenhalle aufweist, über die sie belichtet werden sollte. Schließlich wurde ein ähnlicher Entwurf mit einer halbkreisförmigen, über große Fenster zum Hof belichteten Schalterhalle (Abb. 152) genehmigt und ausgeführt, der dem betriebstechnischen Konzept des gleichzeitig geplanten Palazzo in Vicenza von Narducci entspricht.

Die Hauptfassade im Stil "neo-cinquecentismo" ist nach der gleichen Variation des Typs konzipiert, den Bazzani bereits 1926 entwickelt hat (Abb. 153, 154). Sie zeigt einen fassadenlangen Rundbogenportikus, doppelte Ordnung mit Rundbögen in den zwei Obergeschossen und zwei Ecktürme, die an jene von Bazzani vor zwei Jahren gebauten Türme für die Bibliothek in Florenz erinnern. Als vorherrschende Materialien wurden nach lokalem Brauch roter Ziegel als Mauerverblendung verwendet und heller Marmor aus Istrien für die Rahmen.

Noch im gleichen Jahr erhielt Bazzani die Aufträge für die Palazzi in Imperia (1930-32, Abb. 155-157), Pescara (1930-33, Abb. 158-159), Rieti (1930-34, Abb. 160-162), und zwei Jahre später für Taranto (1932-35) und 1933 für Viterbo, wurde er doch bei den

⁴⁹³ Gian Paolo Consoli, *La Medietà del costruire*, in: Michele Giorgini e Valter Tocchi (Hrsg.), *Cesare Bazzani*, Terni 1988, S. 158.

zuständigen Stellen (Ciano) als eine „dynamische, pragmatische Persönlichkeit“ betrachtet, „in der Lage, schnell jedes technische Problem im Lichte einer unbestrittenen ideologisch monumentalen Fortdauer anzupacken und zu lösen“, und es verstand, „nach den Bedürfnissen des Faschismus das neue Stadtbild der italienischen Städte zu realisieren“⁴⁹⁵.

Angesichts der Fülle der Aufträge (nicht nur von Postgebäuden) entwickelte Bazzani einen Typus, der, leicht variiert, bei seinen nächsten 4 Postgebäuden zu finden ist. So bestehen die Grundrisse der Gebäude alle aus Rechtecken, die auf der Rückseite in der Mitte einen Rücksprung haben für die An- und Auslieferung des Postgutes; die Schalterhallen und die Haupteingänge liegen, mit Ausnahme von Imperia, an bzw. in der Mitte der Fassade; der Zutritt zu den übrigen Diensträumen und zur Erschließung der Obergeschosse erfolgt über einen oder zwei andere Eingänge in der Hauptfassade oder den Seitenfassaden; die rechteckigen Schalterhallen haben an zwei Seiten Schalterreihen und erhalten über große hohe Fassadenfenster natürliches Tageslicht, an der dritten Seite liegt der Zugang zum kleinen Saal der Telegrammannahme. Der Publikumsbereich ist streng vom betriebstechnischen Bereich getrennt, jedoch gibt es keine klare Trennung zwischen Post- und Telegraphie. So kommt der Eindruck auf, dass Bazzani nicht nur für innovative Grundriss- und Betriebsschemen und moderne Bau- und Haustechnik kein großes Interesse zeigte, sondern dass oft auch die Eile beim Entwerfen einige Punkte ungelöst ließ, wie zum Beispiel die Höfe, die manchmal als zufällig entstandene Räume erscheinen⁴⁹⁶.

Ähnlich schematisch stellen sich die Gebäude im Aufriss dar. Die Hauptfassaden der hohen kompakten, geschlossenen Baukörper sind symmetrisch, am klassizistischen Stil orientiert und von einer reichen Ornamentik (Flitter, Rauten, Masken, Obelisken, Postallegorien) geprägt. Ein Klassizismus, der in der Wiederholung weniger überdimensionierter Elemente besteht und als fundamentale Konstante die Einteilung in rhythmische Felder hat, die von einer "gigantischen Ordnung" – („plump die Dorische, unklar und durchschnittlich die Ionische, und halbwegs schlank die Korinthische“⁴⁹⁷) gekennzeichnet ist, die sich leicht variiert, auch bei Fassaden von Gebäuden anderer Bauaufgaben findet.

Hier stellvertretend die Beschreibung der Hauptfassade des Palazzo von Pescara. Die dreistöckige Fassade ist durch acht dorische Halbsäulen, die auf einem Sockel stehen, in sieben Felder gegliedert. Die großen, rechteckigen Fenster und das mittige Hauptportal des Erdgeschosses haben Rundbögen, die des ersten Obergeschosses

⁴⁹⁴ Ebd., S. 155.

⁴⁹⁵ M. Giorgini, *Con l' arte, per l' arte: ingegnere Cesare Bazzani, architetto*, in: ebd., S.24.

⁴⁹⁶ G.P. Consoli, in: ebd., S. 158.

Segmentgiebel. Das flachgeneigte Satteldach mit römischer Deckung wird von einem hohen (falschen) Attikaabschluss verdeckt. Die Hauptfassade ist ganz mit Travertin verkleidet⁴⁹⁸. Als Anhaltspunkt für die Gestaltung der Fassade soll Bazzani die Fassade von San Pietro in Rom von Maderno gedient haben, die er „opportunamente“ überarbeitete (z.B. Aufhebung des doppelten Rhythmus der Spannweiten), so dass vom ursprünglichen Modell, das auch in Imperia wiederholt wurde, „weder der Reichtum des Lexikons noch die starke Artikulation der Phrasierung“ übrig blieb⁴⁹⁹.

6.3.2 Die Palazzi in Taranto (1932-34), Viterbo (1932-34) und San Remo (1935-37)

Beim Palazzo in Taranto wich Bazzani zum ersten Mal von seinen axial-symmetrischen Kompositionen ab. Dem modischen Trend folgend fügte er dem üblichen spiegelsymmetrischen Mittelteil des Gebäudes auf der einen Seite einen Turm hinzu, der „in seiner Nacktheit einen strengen Fortcharakter zeigt“⁵⁰⁰ und auf der anderen Seite einen halbkreisförmigen Flachbau⁵⁰¹ (Abb. 163-165). Ähnlich verfuhr Bazzani bei den Erweiterungsarbeiten (1936-38) am Postpalazzo in Terni (1919-22), wo er an der Rückseite einen halbkreisförmigen, flachen Anbau und an der Hauptfassade eine Aufstockung im „stile eclettismo novecentesco“ anbringen ließ⁵⁰².

Als neue Fassadenmotive tauchen Bullaugen auf (am Turm), Liktorenbündel und freistehende ionische Säulen, die kein Gebälk tragen, sondern Statuen (vgl. Mazzoni in Bergamo), die üblichen rechteckigen Fenster mit Dreiecks- oder Segmentgiebel ersetzte Bazzani durch tiefleibige Kastenfenster und die übliche Steinverkleidung der Hauptfassade beschränkt sich nur auf den Sockelbereich und die Umrahmungen.

Noch einen Schritt weiter in Richtung „modernistische Entfaltung“ (evoluzione moderniste) ging Bazzani beim Palazzo in Viterbo (Abb. 166-167). Das dreistöckige Gebäude ist ein Winkelbau, der aus einem langen und einem kurzen Baukörper

⁴⁹⁷ Guglielmo Bilancioni, *Potenza e debolezza di Cesare Bazzani*, in: ebd., S.152.

⁴⁹⁸ Der anfangs noch großzügige Verbrauch von Travertin wurde vor allem ab 1935 immer mehr eingeschränkt. Dafür gab es, zumindest für Bazzani nicht nur wirtschaftliche Gründe, sondern auch ästhetische. Mit Travertin, den er grob verarbeitet vorzog, verband Bazzani traditionelle Architektur, nicht aber moderne. Eine Hierarchie schrieb vor, dass höchstens bei Hauptfassaden eine ganzflächige Verkleidung möglich war, für die Seitenfassaden sollten nur im Sockelbereich und für stilistische Elemente Travertin verwendet werden. Vgl. Consoli, in: ebd., S.157.

⁴⁹⁹ Valter Tocchi, *La poetica e l'opera di Cesare Bazzani*, in: ebd., S.108.

⁵⁰⁰ Gustavo Giovannoni, *commemorazione di Cesare Bazzani*, tenuta il 14 maggio 1939 da Gustavo Giovannoni, in: *Annuario della Reale Accademia d'Italia*, vol.X-XII, Roma 1937-40; zitiert aus: ebd., S. 68.

⁵⁰¹ Einen ähnlichen halbkreisförmigen Flachbau schlug Bazzani auch beim Um- und Erweiterungsbau des Postpalazzo in Terni vor. Vgl. Katalog Nr. 81.

⁵⁰² Valter Tocchi, *La poetica e l'opera di Cesare Bazzani*, in: Giorgini e Tocchi 1988, *Cesare Bazzani*, S. 118.

besteht, die am Eck mit einem rechteckigen Turm verbunden sind. Es hat ein flaches Dach mit abruptem Abschluss und monotone Fassaden mit glatter Oberfläche ohne Ornamentik, die den Eindruck eines unfertigen Gebäudes erwecken: Elemente, die Bazzani als fundamentale Motive der modernen Formensprache verstand, ohne sich damit auseinander zusetzen, dass eine modernistische Überholung der Bauformen keine Änderung der praktischen und symbolischen Funktionen beinhaltet.

Wenig Ähnlichkeit mit seinen früheren Gebäuden hat das Postamt in San Remo (Abb. 168-169). Es ist ein Winkelbau, der aus einem abgerundeten Mittelteil besteht, in dem die oval geformte Schalterhalle und die Abfertigungsräume untergebracht sind, und aus zwei seitlichen rechteckigen Baukörpern. Die Anordnung der Atrien und des Schreibsaals sind vom Schema der römischen Postpalazzi übernommen: Der Postkunde betritt das Oval der Halle über eines der zwei kleinen Atrien (nicht mehr als eine Art Windfang), dazwischen liegt der aufgeglaste Schreibsaal. Das restliche Oval wird von den Schaltern und den Schließflächen eingenommen. Im Aufriss behält der mittlere Baukörper die ovale Form der Schalterhalle und ist um ein Geschoss höher als das übrige Gebäude. Bei der Fassadengestaltung wendete Bazzani jene „forme denudate“ an, „um eine Anpassung zu versuchen, die er ohne Überzeugung verfolgt“⁵⁰³. Gebäudeform und Fassadengestaltung erinnern an das Blindenheim Pietro Aschieris in Rom von 1930.

Müheles war Bazzani vom Liberty über einen barockisierenden Neorinascimento zum Neoklassizismus übergegangen und blieb somit der italienischen Tradition treu. Der Anschluss an den Novecento fiel ihm dagegen schwer. So gestand Bazzani: „Ich habe mich früher zum größten Teil nach der Romanità gerichtet, angesichts all des mussolinianischen Umbruchs, und auch um meine Grundsätze zu bewahren, die mir keinen Kurswechsel bei jedem Windwechsel erlaubt haben, (...) passte mich aber dann dennoch den modernistischen, pflichtmäßigen Entwicklungen an, in Anbetracht des neuen Angesichts unseres Vaterlandes und unserer Zeit“⁵⁰⁴.

Der Moment des Übergangs von einer Periode zur anderen war durch zwei Ereignisse ausgelöst worden, die Bazzanis weitere Laufbahn entscheidend beeinflussten. 1931 wurde der Architekt durch einen Autounfall schwer verletzt, der ihn zur Immobilität zwang. Gleichzeitig begannen auch seine Rolle als Repräsentant „del gusto ufficiale“ und sein Ruhm, der durch die Nominierung zum Accademico d'Italia im September 1927 noch zugenommen hatte, abzunehmen. Gründe des Stimmungswechsels waren unter anderem die zweite Esposizione di Architettura Razionalista, wo einige seiner Werke zur Schau gestellt wurden (tavola degli orrori) und die zunehmende Debatte

⁵⁰³ Gian Paolo Consoli, *La Medietà del costruire*, in: ebd., S. 165.

⁵⁰⁴ Cesare Bazzani, zitiert aus: ebd., S. 114.

über die moderne Architektur, von der Bazzani ausgeschlossen war. Ausschlaggebend war aber auch Bazzanis gespanntes Verhältnis zu Piacentini und zu Mussolini⁵⁰⁵. Piacentini, inzwischen "zum absoluten Herr über die Variationen `del sentire architettonico`"⁵⁰⁶ aufgestiegen, zeigte trotz des gemeinsamen „patrimonio classico“ eine größere Sensibilität und mehr Verständnis für die rationalistische Architektur, die Bazzani absolut fern war, wie er in einem Brief an Mussolini im Mai 1935 unterstrich, in dem er drohte, "nie mehr einen Ziegel auf den anderen zu setzen in diesem Rom, vielleicht auch aus Gründen, die zu Gebäuden führen wie jenes der Post an der Porta San Paolo"⁵⁰⁷ (gemeint ist die Post von Libera). Doch war es auch Mussolinis Aversion gegenüber dem Römer, der einige Worte über die „neue Größe und Schönheit des Mussolinianischen Roms“⁵⁰⁸ zu sagen gedachte, die dazu führte, ihn nicht an den großen Projekten für Rom teilhaben zu lassen. So konzentrierte sich Bazzani bis zu seinem Tode auf die Ausführung von Aufträgen für öffentliche Werke in Klein- und Provinzhauptstädten, die im Laufe der Jahre deutlich an Relevanz und an Qualität abnahmen. Er war im Grunde der typische Kleinstadtarchitekt. Mit seiner einerseits zum Pathos neigenden, andererseits aber funktionalen Architektur verstand er es, zugleich eine Vision von Größe und Macht des Regimes zu vermitteln und jenes moderne Stadtgesicht des Faschismus zu verwirklichen, das mit den Vorstellungen kleinstädtischer Rathausverwaltungen übereinstimmte⁵⁰⁹.

Als Bazzani 1939 starb, schrieb Piacentini in seinem Nekrolog: „Er war weder ein Erneuerer noch ein Meister Er verfolgte in den letzten Jahren die Entwicklung der Architektur, aber ohne wirkliche Überzeugung, ohne Hingabe. Auch bei manchen Erneuerungsversuchen blieb er immer, fundamental hoffnungslos klassisch, Sohn von Rom“⁵¹⁰. Und Portoghesi schrieb 1956 über Bazzani: „Er erschöpfte sich in einem kulturell sterilen, geschmacklich müden eklektischen Werk, indem er mit seiner Serie langweiliger Postpalazzi die Harmonie und das Gleichgewicht vieler charakteristischer Stadtgefüge Italiens bloßstellte“⁵¹¹.

⁵⁰⁵ Eine große Feindschaft bestand auch zwischen Bazzani und Pagano, der Bazzani vorwarf, mehr von den Ereignissen als von einer intimen persönlichen Überzeugung zur Moderne konvertiert zu sein und sich nicht zu schämen. Giuseppe Pagano, *Chi si ferma e perduto*, in: *Casabella-Costruizioni*, Nr. 128, August 1938.

⁵⁰⁶ M. Giorgini, in: *Giorgini e Tocchi* 1988, S. 24.

⁵⁰⁷ Zitiert aus ebd., S.77, Anm.168.

⁵⁰⁸ Bazzani, Brief an Mussolini vom 12.Mai 1935, zitiert aus: ebd., S.36.

⁵⁰⁹ Vgl. Michele Giorgini, in: ebd., S. 24.

⁵¹⁰ M. Piacentini, Nekrolog, zitiert aus: ebd., S. 156.

⁵¹¹ P. Portoghesi, *La vicenda romana*, in: *La Casa*, Nr. 6, 1956, S. 78.

6.4 Der Palazzo in Brescia von Marcello Piacentini (1929-31)

Der kompakte Bau „mit Tempelcharakter“⁵¹² an der Stirnseite der Piazza della Vittoria hat einen langgestreckten rechteckigen (nicht exakt symmetrischen) Grundriss, der um einen zentralen Hof konzipiert ist. Die beiden Schalterhallen liegen in den Seitenflanken (Abb. 170). Sie werden über ein breites Atrium erschlossen, in dem auf der einen Seite ein Schreibsaal und auf der anderen die Schließfächer untergebracht sind. Eine breite Wendeltreppe, die auf der Längsachse vor dem Hof liegt, erschließt das Obergeschoss.

Für den auf einem Podium stehenden Palazzo, zu dem eine Freitreppe führt (auf der früher eine Rednerbühne stand, die nach dem Krieg abgerissen wurde, Abb. 173), entwickelte Piacentini eine große Hauptfront mit repräsentativer, überhöhter Schalterhalle zum Platz. Sie besteht aus einem Pronaos mit vier Pfeilern, die weder Basis noch Kapitell haben und von einem Gebälk abgeschlossen werden, das mit einem klassizistischen Fries verziert ist. Die dahinter liegende Fassade mit den gläsernen Eingangstüren ist dreigeschossig. Wand und Pfeiler sind horizontal in helle (gelb) und dunkle (braunschwarz) Streifen aus poliertem Marmor geteilt, so dass sich der Palazzo wie "ein ägyptisches Grab des Radames" darstellt⁵¹³.

Das Gebäude besitzt eine ungewöhnlich luxuriöse Möblierung und Innenausstattung "di puro stile novecentista", sollte doch der neue Postpalazzo nach Auffassung des Architekten "wegen des nicht gewöhnlichen Umfangs des Gebäudes, seiner Bestimmung und seiner Lage" auch "einen Ausdruck würdevoller Erhabenheit" aufweisen (Piacentini)⁵¹⁴. Ein zeitgenössischer Journalist schrieb 1932: "Es ist sicher das erste Mal, dass ein öffentliches Gebäude so populären Charakters wie ein Postamt sich in so würdevoller Gestalt zeigt, ja man könnte sagen luxuriös"⁵¹⁵.

Der ausgeführten Version gingen einige Entwurfsvarianten voraus. Der dann genehmigte Entwurf zeigt (auf dem Plan, Abb. 171) eine monumentale Hauptfassade mit Ziegelverblendung und einer fassadenhohen Rundbogenarkade sowie Walmdach, die sehr an die Ziegelbauten von Architekten wie Paul Bonatz (Stummhaus in Düsseldorf, Stuttgarter Bahnhof), und Fahrenkamp (Kirche in Mühlheim) erinnert, die Piacentini in seinem 1930 erschienenen Buch mit dem Titel "Architettura d'oggi" (Architektur von heute) als vorbildlich hervorhob. Bereits 1929 und 1930 war Piacentini nach Nordeuropa „per un tour architetonico“ gefahren, die ihn unter anderem nach Schweden, Finnland, Dänemark, Holland und Deutschland geführt, wo er sich auch die

⁵¹² Renato Pacini, Il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Brescia, in: Architettura, Dez. 1932, S. 649-671.

⁵¹³ P. Guerrini, Piazza della Vittoria, in: Memorie storiche della diocesi di Brescia, Nov. 1932, S.249, zitiert aus Vanna Fraticelli, Piazze d'Italia, in: Lotus International, Nr. 39, 1983, S.42.

⁵¹⁴M. Piacentini, Baubericht AMC Roma, pacco Brescia, Dokument Nr. 0549.

Weissenhof-Siedlung, den Bahnhof von Bonatz, die Kaufhäuser von Mendelsohn und den Turm von Osswald angeschaut hatte⁵¹⁶.

Der Entwurf hätte dem "kollektiven und einheitlichen Charakter" (Piacentini) der neuen Piazza (Abb. 172) entsprochen, aber Piacentini änderte bei dem bereits im Bau befindlichen Gebäude die Fassade mit der Begründung ab, "sie beachte bestimmte „ambientale“ Charakteristiken nicht"⁵¹⁷. "Bei uns gewinnen der Ambientismo und der lokale Charakter immer die Oberhand über den Gebäudetypus", schrieb Piacentini 1930 in seinem Buch⁵¹⁸, und weiter: "Wenn eine einfache Grundschule auf einem Platz eines neuen reichen Viertels errichtet werden soll, machen wir ein 'urbis monumento` daraus".

An der rechten der unscheinbaren verputzten Seitenfassaden hat Piacentini einen kleinen Teil eines antiken Gebäudes integriert, auf dem ein Fresko von Lattanzio Gambara (1530-1574) erhalten ist. Weiterer Bauschmuck fehlt.

Trotz des angeblichen „Vorbildcharakters“, den Pacini dem Palazzo zuschrieb, hat nur Mazzoni den Versuch unternommen, für den Palazzo in Pistoia eine ähnliche Pfeilerfassade im toskanischen Stil vorzuschlagen (vgl. Kat.Nrn. 15 und 55). Ebenso wenig konnte sich das Grundrisschema durchsetzen.

6.5 Die Projekte und Bauten in Frosinone (1934-39), Catanzaro (1937-39) und Aosta (1937-39)

Der Entwurf für den Palazzo in Frosinone (Abb. 174-175) war nach 1933 der erste mit geschwungener Baukörpergestaltung. Entsprach der Grundrissentwurf noch exakt dem rechteckigen Wettbewerbsgrundrisschema für die vier Palazzi in Rom, so waren die Entwerfer, der Architekt Giuseppe Fiorelli und der Ingenieur Armando Vona nach dem Wechsel des Grundstücks gezwungen, den Grundriss den veränderten Bedingungen am Hang anzupassen und gaben ihm eine Form "ad anfiteatro"⁵¹⁹. Das Verteilungsschema blieb das alte. Die trapezförmige Schalterhalle liegt an der gekrümmten Hauptfassade und bekommt Licht von den drei großen Öffnungen des mittigen Haupteingangs. Die symmetrische Lochfassade wird auf dem Dach nach dem Vorbild in Rom (Piazza Bologna) oder auch Neapel durch ein Sonnendach betont.

Der Grundriss des Palazzo in Catanzaro (Abb. 176-177) hat die Form eines Viertelkreissegments. An der runden Seite des Segments liegt die lange schmale Schalterhalle mit einer Schalterreihe, an die an einem Ende ein Schreiksaal

⁵¹⁵ Renato Pacini, in: *Architettura*, Jahrgang 1932, S. 650 (49-671).

⁵¹⁶ M. Lupano, *Gli architetti*, Marcello Piacentini, Nota biografica, Laterza 1991, S. 185.

⁵¹⁷ M. Piacentini, Baubericht, AMC Roma, Pacco Brescia, Dokument Nr.0549.

⁵¹⁸ M. Piacentini, *Architettura d'Oggi*, Roma 1931, S.58.

⁵¹⁹ AMC Roma, pacco Frosinone, Relazione, Dokument Nr. 000056.

anschließt, auf der anderen Seite der Telegraf- und Telefonsaal. Von den vier Haupteingängen führen zwei direkt in die Schalterhalle, einer in den Schreiksaal und der andere in den Telegrafensaal.

Die geschwungene Hauptfassade ist im Sockelbereich mit Travertin, in den Obergeschossen mit langen schmalen Steinkeramikplatten verkleidet. Die Ähnlichkeit mit der Hauptfassade des Palazzo an der Piazza Bologna von Ridolfi ist unübersehbar. Die Innenausstattung und die Möbel waren zum größten Teil aus Holz geplant und bis ins Detail vom Architekten selbst entworfen.

Ein weiteres Beispiel dieses Typs stellt der zwischen 1938 und 1942 entstandene Postpalazzo von Aosta dar (Abb. 178-179). Ein erster Entwurf stammt von Giuseppe Wittinch⁵²⁰. Er zeigt einen Grundriss in Form eines Kreissektors (fast Halbkreis), der mit der runden Seite zur Straße weist. 1933 hatte Wittinch am Wettbewerb für die römischen Palazzi mit einem ähnlichen Entwurf teilgenommen, der jedoch mit der Spitze, in der der Treppenturm und Haupteingang liegen, nach vorne zur Hauptstraße zeigt. Die geraden Seiten sind die Hauptfassaden, die runde Seite dagegen die Rückfassade. Ausgeführt wurde das Projekt kurze Zeit später von Ferdinando Campagna, "capo tecnico superiore" des Bauamtes von Aosta, der die Grundrissidee Wittinchs ohne entscheidende Änderungen aufnahm. Im Baubericht wird der dreistöckige Palazzo in Form einer halbierten Trommel so beschrieben: "Sein architektonisches Aussehen ist von einfacher und ruhiger Monumentalität, die mit Klarheit die Funktion des Gebäudes und seiner einzelner Teile präzisiert"⁵²¹.

Bemerkenswert sind die zahlreichen sanitären und technischen Einrichtungen: 18 Toiletten, 14 Waschbecken, 14 Sitzbadewannen, eine Rohrpostanlage, 9 zentral gesteuerte Uhren.

6.6 Die Projekte und Bauten in Reggio Emilia (1936-39), Alessandria (1937-41), Bozen (1938-41) und Potenza (1938-41)

Das Projekt für Reggio Emilia von Giuseppe Vaccaro und Ing. Artoni besteht aus einem viergeschossigen Kubus auf U-förmigem Grundriss (Abb. 180-182). Die rechteckige, zweigeschossige Schalterhalle ist in das U eingeschoben. Sie wird über eine tonnenartige Glaskonstruktion belichtet und auf drei Seiten von Schließfächern und Abfertigungsräumen eingefasst, die ihrerseits Tageslicht erhalten. Die Öffnungen zwischen der Schalterzone und den Abfertigungsräumen sind durch ca. 2m hohe Glasaufbauten abgeschlossen. Der Zugang zu ihr erfolgt axial über

⁵²⁰ Wittinch gewann den 3. Preis für den Wettbewerb C in Rom 1933.

einen 8m tiefen, fassadenlangen offenen Portikus, der über zwei Geschosse reicht und von 14 Betonpfeilern getragen wird. Die verglaste Eingangsseite führt zum Atrium, von dem aus links das Treppenhaus und rechts ein kleiner Saal mit Schreibtischen und Telefonzellen zu erreichen sind. Die Hauptfassade hat in den Obergeschossen Fensterbänder und eine Steinverkleidung. Vorhalle, Fassade und Konstruktion erinnern an die von Vaccaro parallel mit der Post geplante Colonia Marina in Cesenatico (1936-38), die durch die Anhebung auf „pilotis“ noch mehr als die Entwürfe für die „Casa Collina“ (1936-1937) und für die Post die Annäherung Vaccaros an Le Corbusier erkennen lassen⁵²².

Als Kunst am Bau war eine großflächige Wandmalerei an der halbkreisförmigen Rückwand der Schalterhalle vorgesehen.

Der Palazzo in Alessandria von Franco Petrucci hat einen unregelmäßigen U-förmigen Grundriss, dem ein enges Stützensystem zugrunde liegt (Abb. 183-184). Das Erdgeschoss des Hauptbaus ist fast vollständig von der langen rechteckigen Schalterhalle besetzt, die seitlich über zwei Atrien betreten wird. Die Abfertigungsräume hinter der Schalterzone sind nur eingeschossig und werden über Shed-Dächer belichtet, die wie die Trennungswände aus Thermo-Lux-Glas (eine damalige Erfindung, vgl. Post an der Piazza Bologna) bestehen. Besondere Aufmerksamkeit widmete der Architekt der Innenausstattung des Gebäudes, wobei er hauptsächlich moderne Materialien wie Aluminium und Glas in Verbindung mit farbigem und schwarzem Marmor verwendete. So ließ er die Pfeiler in der Schalterhalle mit goldfarbenen Aluminium verkleiden, die Decke mit weißem Mosaikglas (wie in Neapel). Einige der Wände sind mit Mosaik- und Freskenmalereien ausgestattet (vgl. Kunst am Bau).

Die Hauptfassade des Kubus ist symmetrisch aufgebaut: Das Erdgeschoss ist zum größten Teil aufgeglast, in den Obergeschossen sind niedrige Fensterbänder, die sich mit ebenso niedrigen, mit antikem Travertin verkleideten Mauerbändern abwechseln. Bei der Verglasung handelt es sich um so genannte Doppelgläser, eine damalige Erfindung, die der Temperaturregelung dienen sollte. Die Seitenfassaden haben dagegen normale Fenster.

Da der Palazzo beim Bürgermeister keinen Gefallen fand, bezeichnete er ihn als "den hässlichsten Bau von Piemont" und forderte den sofortigen Rücktritt des Architekten Petrucci. Schließlich wurde ein Komitee beauftragt, gebildet aus Marcello

⁵²¹Dokument Nr.000245, Pacco Aosta, AMC Roma.

⁵²² Der Entwurf für die Casa Collina hat Qued-Ouchaia in Algier von 1933 als Vorbild, vgl. dazu Renato Nicolini, *L'originalità della concretezza*, in: M. Mulazzani 2002, Giuseppe Vaccaro, S.26.

Piacentini⁵²³, Armando Melis (Architekt und Direktor der Zeitschrift "Urbanistica") und Vittorio Mesturina (Superintendent), das den architektonischen Wert der Hauptfassade beurteilen sollte. Das Komitee kam zu dem Schluss, dass es die beste Lösung sei, "das rationalistische Experiment zu akzeptieren, wie es im übrigen in vielen anderen Städten Italiens auch der Fall sei", und empfahl "die jetzt karge und nackte Fassade" mit einem Mosaikstreifen, dem Postwappen, der Schrift "Poste e Telegrafi", zwei Streifen Flachrelief und als Abschluss ein langes Schriftband aus Bronzelettern in lateinischer Sprache zu beleben⁵²⁴. Bereits 1930 hatte Piacentini geschrieben: „Wir können die neuen Formeln der komplett verglasten Wände und der niedrigen Geschosse nicht akzeptieren; wir müssen uns sechs Monate vor der heißen Sonne und der großen Hitze verteidigen“⁵²⁵.

Beim Entwurf in Bozen (Abb. 185-186) lehnte sich der Architekt Paolo Rossi de Paoli im Grundriss als auch im Aufriss eng an den Postbau Liberas und De Renzis. Wichtige neue Erkenntnisse jedoch wie die Einsehbarkeit der Halle, die zwar an der Fassade liegt, aber nur von Fenstern und den Eingangtüren belichtet wird, wurden nicht berücksichtigt. Für die viergeschossige regelmäßige Lochfassade war eine Verkleidung teils mit Stein, teils mit Sichtziegeln vorgesehen. Im rechten niedrigen Bauflügel sollte die "Milizia posttelegrafonica" untergebracht werden.

Der Palazzo in Potenza von La Padula (Abb. 187-188) wurde noch vor seiner Vollendung für militärische Zwecke umfunktioniert. Er liegt an einem Hang und unterscheidet sich deshalb in der Erschließung von den anderen Gebäuden dieses Typs. Das mit einem Sattel- und Pultdach gedeckte Gebäude ist um einen gedeckten Hof organisiert, in dem sich die zweistöckige Schaltherhalle befindet. Der Kunde betritt die große Schaltherhalle wegen des Niveauunterschieds des Geländes von 5m nicht direkt, sondern über eine Treppe, die vom Portikus an der Hauptfassade nach oben in die Mitte der Halle führt. Drei große Fenster an der Hauptfassade belichten die Halle, da eine Belichtung über Dach wegen der klimatischen Verhältnisse (die auch Satteldächer erforderten) bewusst ausgeschlossen wurde. Die schlichte, dreigeschossige Lochfassade ist weiß geputzt, nur die Rahmen und der Pfeilerportikus sind mit Stein verkleidet.

⁵²³Piacentini unterstützte die Novecentisten und ließ alle seine großen öffentlichen Bauten (Casa Madre del Mutilato, Ministero delle Corporazioni, Uni von Rom, Justizpalast von Mailand) mit Malerei und Plastik dekorieren.

⁵²⁴Brief des Komitees an die Stadtverwaltung vom 10.Mai 1940, Dokumente Nr.309,400; Brief des Bürgermeisters von Alessandria an Minister Host Venturi vom 20.Sept.1940 Dok. Nr.409,500; Promemoria über das Postamt in Alessandria, von der Post- und Bahnverwaltung für die Stadtverwaltung von Alessandria, ohne Datum und Unterschrift, Dok. Nr.406,407, AMC Roma, Pacco Alessandria.

⁵²⁵ Marcello Piacentini, *Architettura d'Oggi*, Roma 1930, S. 61.

Eine weitere Variante dieses Typs ist der Postpalazzo in Rimini (1938-1944?) von Bianchini. Wie beim Entwurf für den Palazzo in Reggio Emilia geht der Schalterhalle ein Portikus voraus, aber aus Rundbögen, die das Hauptmotiv der zwei Hauptfassaden darstellen. Der Entwerfer war angehalten, den Charakter des Gebäudes einfach zu halten, damit es „in keiner Weise die Majestät des Augustus Monuments schmälert“⁵²⁶.

6.7 Fallbeispiel 2: der Palazzo in La Spezia (1930-33) von Angiolo Mazzoni

Als der Postpalazzo am 13. November 1933 von Seiner Exzellenz, dem Minister Costanzo Ciano (geborener Spezzaner), in Anwesenheit des Architekten vor einer "dem Duce und dem Faschismus zujubelnden Menschenmenge von 70000(!) Personen" eingeweiht wurde, lobte dieser das Gebäude als „ein würdevolles, vom Duce gewolltes Werk ... eines erfahrenen Architekten, das die allerneuesten Gaben der Technik besitzt und eine schändliche Lücke im staatlichen Betrieb von La Spezia schließt“⁵²⁷. Das Ereignis wurde von „Luce“ gefilmt und die zahlreich vertretene Presse fand für die neue Post nur Worte der Anerkennung. So definierte etwa der "Popolo d'Italia" den Bau als „faschistisch“: „das heißt klar, substanzvoll und wegen seiner Ausgeglichenheit und Kraft bedeutsam“⁵²⁸, und in "La Spezia Nuova" stellte Luigi Rosso zwar fest, "dass der Bau nicht wenig gewonnen hätte, wenn er um ein Geschoss erhöht worden wäre, aber man nicht leugnen kann, dass die Hauptfassade elegant und originell ist“⁵²⁹. Das höchste Lob erhielten Palazzo⁵³⁰ und Architekt jedoch von Fillia, einer der futuristischen Künstler, die für die Innenwände des Treppenturms ein großes Mosaik aus farbiger Keramik entworfen hatten: "Die Aktivität Angiolo Mazzonis ist besonders deshalb wichtig," so Fillia, "weil seine Architekturen *öffentliche Gebäude* im Herzen der italienischen Städte sind. ... Angiolo Mazzoni ist der erste italienische Architekt, der sich wiederholt um das Werk der Maler und Bildhauer eingesetzt hat, indem er die Bilder, die Mosaik, die Kompositionen und die Skulpturen in direkter Beziehung mit der Konstruktion einsetzt und so das hohe italienische Konzept der Sensibilität zeigt". Beim neuen Palazzo hob er speziell die

⁵²⁶ AMC Roma, pacco Rimini, Relazione tecnica, Dokument Nr. 000144.

⁵²⁷ Costanzo Ciano, Il popolo di Massa e di Spezia acclama al Duce e al Fascismo, in: Il Nuovo Giornale, 13. Novembre 1933.

⁵²⁸ Popolo d'Italia, Documenti di civiltà fascista, 4. Oktober 1933, S. 8.

⁵²⁹ Luigi Rosso, Come si presenterà il palazzo delle Poste, in: La Spezia Nuova, 16. Sept. 1933, Nr. 30.

⁵³⁰ Zu Palazzo und Mosaik siehe Marzia Ratti, Il Palazzo delle Poste di Angiolo Mazzoni, in: Futurismo e architettura alla Spezia. Il Palazzo delle Poste di Angiolo Mazzoni, in: Futuristi alla Spezia, La Spezia 1991, S.82-96; ebd., Il palazzo delle Poste della Spezia e i mosaici futuristi di Prampolini e Fillia, in:

Innenausstattung hervor, die "ein klarer und unleugbarer Beweis der Überlegenheit dieses Gebäudes ist", und lobte den "definitiven Verzicht aller Skulpturen neoklassizistischen Geschmacks, die sich auf der Fassade aufrichteten, bis zur Abschaffung jeder Außendekoration, so dass nur das pure Spiel der Massen des Palazzos bleibt...und die Treppe, die entlang der rechten Seite des Gebäudes hochführt und wunderbar die Formen dynamisiert"⁵³¹.

Lage

Der Palazzo steht auf einem langen, engen Grundstück, nur 1.8 m über Meereshöhe, auf dessen Rückseite das Gelände auf eine Höhe von 15m ansteigt. Mazzoni ließ durch geschickte Terrassierungen den Berg abstützen und gleichzeitig eine einläufige Außentreppe anbringen, die die Piazza Verdi mit der am Berg liegenden Via Venti Settembre verbindet (Abb. 192). Einen Teil der Stützmauer wandelte er in eine Brunnenanlage um, oder wie Etlin formulierte "into a elaborately sculptural fountain, some of whose features appealed to critics as a realization in a modern idiom of the rhythms of ancient greek architecture"⁵³².

Direkt vor dem Grundstück standen das „Politeama Duca di Genova“ und mehrere alte Wohnhäusern des historischen Viertels „del Torretto“, die abgerissen wurden, um eine Verdoppelung der Piazza Giuseppe Verdi zu ermöglichen und eine Verlängerung der Stadt in Richtung Osten zu gewährleisten. Wie aus den Akten hervorgeht, wurde - wie immer - wenig Rücksicht genommen auf die damaligen Bewohner dieser Gebäude. So heißt es in einem Brief der Bahnverwaltung: „Das größte Hindernis ... werden der Abbruch der sehr bescheidenen Häuser sein, die hier stehen, und ihre armseligen Bewohner“⁵³³.

Eine ästhetische Absetzung des Palazzo von den anderen Gebäuden – die Palazzi del Governo, degli Studi, del Contesso (die ihn an Höhe alle überragen) - erfolgte außer der Zurücksetzung des Palazzo um 7,6m von der Fluchtlinie der Strasse durch eine Freitreppe an der Hauptfassade, die sich um den halben Palazzo bis zur Brunnenanlage hinzieht.

Ursprünglich war als Bauplatz ein Grundstück in der „Viale a mare“ entlang des Meeres vorgesehen. Doch obschon auf dem neuen Bauplatz das bereits geplante und genehmigte Theater Massimo entstehen sollte, fand ein Bauplatzwechsel statt, der damit begründet wurde, dass der Postpalazzo wegen seiner vielfachen öffentlichen

Angiolo Mazzoni, architetto ingegnere del ministero delle comunicazioni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S.283-294.

⁵³¹ Fillia, Un architetto di edifici pubblici: Angiolo Mazzoni, in: Futurismo, a. II, Nr.47-48, 6. August 1933, supplemento Sant'Elia.

⁵³² Richard A. Etlin, Angiolo Mazzoni, in: Modernism in Italian Architecture. 1880-1940, Cambridge 1991, S.312

Funktionen (Post, Telegrafie, Kredit, Rentenauszahlung) eine zentralere Lage verlange. Die Piazza Verdi lag damals am Schnittpunkt der Altstadt zur Neustadt, die sich dank der Rolle der Schiffs- und Rüstungsindustrie zum Vorteil des Regimes schnell ausbreitete.

Der Postpalazzo ist 63m lang, 24m tief und 17m hoch und besitzt eine Fläche von 2,500qm (Abb. 189-191). Er hat U-Form und setzt sich aus drei viergeschossigen Baukörpern zusammen, in die im Erdgeschoss ein eingeschossiger eingeschoben ist. Auf der Rückseite bilden sie einen Hof, der durch die Stützmauer geschlossen wird. Der vordere Baukörper mit der Hauptfassade bedeckt nicht ganz die Kopfenden der seitlichen, etwas zurückspringenden Bauflügel und endet links mit einem niedrigen und robusten quadratischen Turm, der an der Hauptfassade eine Uhr und die Postaufschrift trägt.

Hauptfassade

Die Hauptfassade (Abb. 193) setzt sich optisch aus zwei Teilen zusammen: aus einer hellen, mit Travertin verkleideten Mittelpartie, die ca. ein Meter hervorspringt und aus einer Pfeilerreihe, dem Turm und zwei gemauerten Außentritten besteht, und aus einer dunklen, mit Ziegel verblendeten Partie, die die mittlere Partie rahmt.

Mittelpunkt ist die 11,2m hohe Pfeilerreihe. Sie besteht aus neun schlanken Pfeilern, die auf der Höhe zwischen zweitem und drittem Obergeschoss einen Architrav tragen. Auf diesem Architrav standen 1933 bereits die neun Statuen aus Travertin, die neun Postmuseen darstellen. Sie wurden auf ausdrücklichen Wunsch des Architekten, der sich trotz beleidigender Diskriminierung von Seiten einiger Kollegen und Vorgesetzter immer als Futurist betrachtete, vor der Einweihung des Palazzo wieder heruntergeholt. Grund war wohl der Druck, der von der ligurisch-piemontesischen Futuristengruppe auf Mazzoni ausgeübt wurde, in die der Architekt wegen seines Beitritts zur futuristischen Bewegung im März 1932 und wegen der Aufträge für Fillia und Prampolini involviert war⁵³⁴. Über die Gründe zu diesem Schritt befragt, gab Mazzoni bei einem Interview mit Alfredo Forti am 2. Januar 1973 an, dass ihn die Lobpreisungen Marinettis über seine Post in Littoria dazu veranlasst hätten, und dass die Gründe „ganz künstlerischer“ und „nicht politischer Art“ gewesen wären. Gleichzeitig räumte Mazzoni aber ein, dass seine Mitarbeit bei der Zeitschrift Sant'Elia den Zweck hatte, einen größeren Erfolg des „modernen Stils“ bei der Bahn zu

⁵³³ AMC Roma, pacco 4920 La Spezia, Dokument vom 4. August 1930, Nr. 000185.

⁵³⁴ Seit Mai 1933 schrieb Mazzoni nicht nur für die futuristischen Zeitungen Futurismo und Sant'Elia, sondern auch für die Zeitschrift Fillias Terra dei Vivi, die in La Spezia herauskam, und nahm aktiv an den Ereignissen der Futuristen von La Spezia teil, z.B. als Jurymitglied des „Aeropoema“ von Marinetti, siehe dazu M. Ratti, A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 292 u. 293.

gewährleisten und ihm von Velani und Marinetti aufgetragen wurde, die futuristische Architektur als „faschistisch“ und „mussolinianisch“ darzustellen⁵³⁵.

Anscheinend waren die Statuen bereits bei der Vorstellung des Entwurfs umstritten, denn in "Il Telegrafo" vom 19. Dezember 1930 hieß es: " ... wenigstens bis man anders entscheidet, damit man nicht wieder die Diskussion um die großen „lunigianesi monumentabili“ anfängt.

Die Pfeiler rahmen neun hohe Rundbögen, in denen sich die Eingangstüren zu den Publikumssälen befinden, und oberhalb der Bögen neun rechteckige Fenster des dritten Obergeschosses. Beim ersten Entwurf waren zwischen drei der neun Bögen Brunnenbecken vorgesehen, die jedoch "besser durch ein anderes Dekorationsmotiv ersetzt werden sollten, weil es kein Wasser zum Speisen gibt"⁵³⁶. Links und rechts der Pfeilerreihe führen zwei spiegelsymmetrische Außentreppen entlang der Fassade zu zwei Rundbogentüren im ersten Obergeschoss. Unter der rechten Treppe befindet sich eine kleine Kapelle, unter der linken das Vestibül zur Paketabteilung. Der ca. 18m hohe Treppenturm hat oberhalb der Pfeilerreihe ein schiessschartenartiges Fenster und im letzten Geschoss auf jeder Seite drei Rundbogenfenster. Die Ziegelfassade hat nur oberhalb der Pfeilerreihe neun liegende Fenster, sonst ist sie fensterlos. Die Seitenfassaden haben im obersten Geschoss liegende, im dritten fast quadratische und im ersten Rundbogenfenster. Gebäude und Turm haben ein 20 Grad geneigtes Sattel- bzw. Zeltdach mit Ziegeldeckung. Mehrere Gesimse betonen die Horizontale und somit halten sich die vertikalen Linien des Turms und der Pfeiler mit den horizontalen im Gleichgewicht.

Schalterhalle

Geht das Grundrisskonzept des Palazzo auf das der Palazzi in Nuoro und Palermo zurück, so verbesserte Mazzoni das Betriebssystem wesentlich: Erstmals bei diesem Postbau Mazzonis ist die Schalterhalle unmittelbar zu betreten (Abb. 194). Sie ist 5,5m tief, 16,8m lang und 7,8m hoch und wird über die fünf mittleren Türen der neun verglasten Öffnungen erschlossen. Die Schalter der zweigeschossigen Halle befinden sich gegenüber der Eingangsfront in einer langen geschlossenen Schalterwand. Bemerkenswert an dieser Wand ist die Zusammenstellung von poliertem farbigen Marmor mit natürlichem unverputzten Ziegelmauerwerk, die durch den farblichen und materiellen Kontrast einen ungewöhnlichen Effekt erzielt. "Bei den futuristischen Bauten" erklärte Mazzoni im Mai 1933, "sind die Materialien immer natürlich und echt und werden nie durch künstliche oder falsche ersetzt". Mazzoni befürwortete "die

⁵³⁵ B. Anselmi, Il Fondo Forti-Mazzoni ..., in: A. Mazzoni 2003, S. 347,348. Siehe dazu auch Ezio Godoli, La modernità discreta di Mazzoni, in: ebd., S. 15-24.

⁵³⁶ Il progetto del Palazzo delle poste, in: Il Telegrafo, 19. Dezember 1930.

aufblühende Liebe für die edlen und natürlichen Materialien: Pappe nein, Spinnfaser vielleicht. Keine Ersatzmaterialien: Schöne Dinge braucht man"⁵³⁷. Außerdem war er vom Effekt der "policromia" und der "polimateria" überzeugt, „wie er die weite Skala der verwendeten Farben und Materialien zu definieren pflegte"⁵³⁸. Inwieweit dieser Effekt bewusst gesucht ist, wie Ratti meint, oder nur Zufall ist, bleibt offen. Wahrscheinlich ist, dass der gleiche Effekt wie im Treppenhaus erzielt werden sollte, wo statt einer Marmorverkleidung vier von Fillia und Prampolini entworfene farbige Keramikmosaike, die als ein Zyklus die vier Wände des Turms bedecken, den Kontrast mit der Ziegelwand und der Marmortreppe bilden (siehe auch Kunst am Bau, Abb. 198).

Auch die anderen Räume, die für das Publikum bestimmt sind, und die Zimmer der Direktoren wurden nach diesen ästhetischen Gesichtspunkten ausgestattet, wobei Mazzoni die Möbel bis hin zum Tintenfass, Federhalter und Federhalterablage zum Teil "unter seiner (meiner) persönlichen Anleitung" von Luigi Pizzuti wie das Gebäude „in stile“ entwerfen ließ (Abb. 195-197)⁵³⁹. Für die anderen Betriebsräume wurde eine Möblierung gewählt, die „ai tipi normali in uso presso l’Amministrazione delle Poste e Telegrafi“⁵⁴⁰ entspricht, für die es einen Möbelkatalog gab (Abb. 199-202).

Als traditionalistisch für ein öffentliches Gebäude kann dagegen als Fassadenverkleidung die Kombination von Ziegel und Travertin angesehen werden. Nach Meinung der lokalen Baukommission und des Bürgermeisters sollte als Baumaterial nur Marmor von den lokalen Brüchen verwendet werden, und zwar auf Wunsch der Bevölkerung "den klassischen Portoro der besten Qualität“, handelt es sich doch um "den Postpalazzo, der wegen seiner spezifischen Natur als öffentliches Amt fast ein permanenter Ausstellungsort verwendeter Baumaterialien ist"⁵⁴¹. Da dieser Marmor der Post- und Bahnverwaltung jedoch zu teuer war, wurde er nur im Gebäudeinneren für Türrahmen, Wandverkleidungen und Ausstattungsgegenstände wie etwa Schreibtische in den Publikumssälen verwendet, für die Außenfassade dagegen Travertin aus Rapolano. Wenn sich etwas wie eine durchgehende Linie durch Mazzonis Werk zieht, dann ist es die Vorliebe für edle Materialien wie Marmor, Bronze und Glas und für kräftige Farben.

Die beiden Türen auf der rechten Seite führen in ein kleines Atrium, in dem Schließfächer, Telefonzellen und Schalter für die Telegrafie sind, die beiden linken

⁵³⁷ A. Mazzoni, *Futurismo*, a. II, Nr. 36, 14. Mai 1933.

⁵³⁸ A. Forti, in: A. Mazzoni, *Ausst.-Kat.*, Bologna 1984, S. 25.

⁵³⁹ A. Mazzoni, *Es handelt sich um den Schreiksaal, das Vorzimmer und das Büro des Direktors*; AMC Rom, pacco 4820 La Spezia, 3. Paket, Dokument Nr. 0001215.

⁵⁴⁰ AMC Roma, pacco La Spezia, Dokument Nr. 000405.

Türen führen über ein kleines Atrium in einen Schreiksaal und zum Treppenhaus im Turm. Auch bei diesen ca. 5m hohen Räumen ist die Materialzusammenstellung Marmor-Ziegel.

Ungewöhnlich für einen Postpalazzo ist die runde, mit einer Kuppel gedeckte Kapelle (sacello) mit einem Durchmesser von 4,5 m, in der in der Mitte eine vergoldete Statue der „Mater dolorosa“ aus Terracotta steht, die dem Andenken an die verstorbenen Postbediensteten gewidmet ist. Boden und Wände der Kapelle, die beim ersten Entwurf einen rechteckigen Grundriss mit halbrunder Apside zeigt, sind mit verschiedenfarbigem Marmor ausgekleidet. Vor dem Eingang standen zwei Statuen von Corrado Vigni, die einen Matrosen und einen Soldaten darstellten. Sie wurden gleichzeitig mit den Statuen der neun Musen entfernt.

In den Seitenflügeln des Gebäudes sind im Erdgeschoss je zwei große Säle für die Briefträger und die Paketabteilung untergebracht und dazwischen ein großer Saal für Post und Einschreiben. Die Zufahrt zum Hof erfolgt über ein Tor im linken Seitenflügel. Im ersten Geschoss sind rechts die Räume des Dopolavoro und links zwei Publikumssäle, im zweiten Geschoss die Räume der Provinzdirektion und ein Konferenzsaal, Büros der Verwaltung und das Archiv und im letzten Geschoss, wie bei allen Postgebäuden, der Saal mit den Apparaten der Telegrafenteilung und eine Luftpostanlage. Die Fenster des Saales sind liegend und relativ klein und „wurden auf Anordnung des Architekten in übertriebener und unpassender Weise außen mit einer dichten Schicht schwarzer Farbe gestrichen, um die Brechung der Sonnenstrahlen zu vermeiden“⁵⁴². Infolge dessen waren die Angestellten gezwungen, bei künstlichem Licht zu arbeiten, was zwangsläufig zu Protesten führte

Schon 1930 bei der Entwurfsvorstellung wurde das Projekt, das vom "technischen Standpunkt aus mit großer Erfahrung gezeichnet (ist) und sich auf die höchste technische Kompetenz stützt", als "wirklich tadellos" bezeichnet⁵⁴³. Bis 1932 wurden vom Ingenieur Leoni der Generaldirektion der Postverwaltung noch einige mehr oder weniger bedeutende Veränderungen an Grundriss und Aufriss vorgenommen. So erhöhte man die Zahl der Eingänge in der Pfeilerreihe, für die Telegrafenaufnahme und die Schließfächer wurde ein eigenes Atrium geschaffen, einige Fenster wurden

⁵⁴¹ Brief des Bürgermeisters an den Minister Ciano, in dem dieser Ciano um die Verwendung des teuersten Marmor der lokalen Steinbrüche bittet. AMC, Rom, pacco 4820 La Spezia, Dokument Nr. 000225.

⁵⁴² Beschwerdebrief vom 6. Novembre 1940 von Filippo Fogli, Ufficiale di I classe RR. Telegrafi, Istruttore di Telegrafia delle Poste di La Spezia, an den Minister delle Comunicazioni über besagte Zustände. Fogli vergleicht den Saal, in dem 30 Personen arbeiten, mit einem Grab, in dem man sich das Augenlicht und die Gesundheit ruiniert und bittet den Minister um Hilfe. AMC Roma, Dokument Nr. 000207 und 000208.

⁵⁴³ Il Telegrafo, 19. Dez. 1930.

weggelassen, der Brunnen, der im Modell noch unter der Treppe an der rechten Seitenfassade zu sehen ist, wurde in die Stützmauer integriert.

Was seinen künstlerischen Wert anbelangt, so "fehlen nicht die üblichen endlosen Diskussionen". Allgemein wurde der Architekt für die Lösung gelobt, die er für „die nicht einfache Integration des Gebäudes in das Grundstück und in das städtische Ambiente“ gefunden hatte⁵⁴⁴. Der Hang, an dem der Palazzo angelehnt ist, und die Lage zwischen dem Palazzo degli Studi und dem sogenannten Palazzo Contesso, nur wenige Schritte vom sogenannten Hochhaus und dem massiven Palazzo del Governo entfernt, "sind nicht unbedingt geeignet, ein Kunstwerk hervorzubringen", schrieb der *Telegrafo*⁵⁴⁵. Im Baubericht von 1930 (1932 wiederholt vom Ufficio V) wurde der Stil des neuen Palazzo banal wie folgt beschrieben: "Künstlerisch inspiriert sich das Gebäude an vereinfachten klassizistischen Elementen, um so eine moderne architektonische Form zu erreichen, die sich an die nationale Tradition anlehnt"⁵⁴⁶. Im *Telegrafo* stand dagegen: "Der Palazzo imitiert ein bisschen den florentischen Stil einer Badia und das ist, vermischt mit einem Motiv basilikaler Dekoration, das beste Element seiner architektonischen Konzeption". Die größte Ähnlichkeit weist der Palazzo mit einem der Entwürfe Mazzonis für den Postpalazzo in Novara auf, so zum Beispiel die Form des Grundrisses mit der Schalterhalle in der Mitte, die Außentreppen, die dort von außen nach innen führen, der hervorgehobene Mittelteil, der Turm (Abb. Architettura XI, 1932, S. 228-230).

Als Vorbild für die Fassaden kommt der Stuttgarter Bahnhof von Paul Bonatz in Frage, der sowohl von Mazzoni 1927 in einem Artikel über Bahnhöfe⁵⁴⁷ als auch in Piacentinis 1930 erschienenem Buch "Architettura d'Oggi" gezeigt wird. Die Innenausstattung kann dagegen mit den Ausstattungen der Palazzi von Trento und Grosseto verglichen werden. Als "traditionalistisch beim größten Teil der Fassaden und modern im Inneren" kommentierte Mazzoni selbst sein Werk. Wegen seines modernen Betriebsschemas hatte das Gebäude Vorbildcharakter für nachfolgende Postbauten wie etwa die römischen Palazzi.

Der mit flachem Satteldach gedeckte Eisenbetonskelettbau ist als eine Mischkonstruktion ausgeführt, d.h. die Außenwände sind massiv aus Ziegeln gemauert, im Inneren ist ein Eisenbetonskelett. Der Bau ist nur teilweise unterkellert, hat aber ein verstärktes Eisenbetonfundament und eine tief fundamentierte Stützmauer. So heißt es im Baubericht: "Aus Vorsichtsmaßnahmen, um nicht die

⁵⁴⁴ Il *Telegrafo*, 19. Dezember 1930.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Relazione tecnica (Baubericht) vom 8. August 1930, Dokument Nr. 000469, AMC Roma, pacco La Spezia, 4819 u.4820, CII7 (7).

⁵⁴⁷ A. Mazzoni, *Architettura Ferroviaria*,...,in: *Architettura* 1926-27, S. 193-210.

Stabilität des Gebäudes auf dem Berg zu gefährden, wurde der Baufirma angeordnet, dass für den Teil der Mauer, die als Stütze des neuen Baus dienen soll, ein Fundament in 11 bis 12m Tiefe (statt wie vorgesehen in 4m) nötig ist".

Bereits im Winter 1941 gab es Pläne für eine Aufstockung des Gebäudes, weil es "wegen des besonders starken Post- und Paketaufkommens" zu klein geworden war, aber auch Pläne, um „die hässliche Sicht der konfusen und unästhetischen Rückseite der existierenden Häuser auf den Hügeln zu beseitigen“, die nach dem Krieg durchgeführt werden sollte⁵⁴⁸.

Am 27. Mai 1944 erlitt die Post schwere Kriegsschäden durch feindliche Luftangriffe und musste abgestützt werden. Bereits in den 50er Jahren wurde mit radikalen Veränderungen im Inneren begonnen, um die Betriebsorganisation zu verbessern.

In den 80er Jahren „entdeckte“ die Jugend von Spezia den Palazzo als neuen Treffpunkt und nahm ihm zwar "die metaphysische Aura und den Sinn offiziellen Charakters", sorgte aber auch für seinen schnellen äußeren Verfall. Ein „restauro“ wäre deshalb nötig⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ AMC Roma, Pacco 4820 La Spezia, Dokument Nr. 000175 und 000181.

⁵⁴⁹ Ratti 1991, S. 96.

7. Projekte und Bauten in Kleinstädten, auf dem Lande und in den Stadtneugründungen des Agro Pontino

Obwohl zum Teil von namhaften Postarchitekten wie Mazzoni, Bazzani, Fichera und Vallot entworfen, sind die Postgebäude in Kleinstädten und auf dem Lande mit Ausnahme weniger Prestigeobjekte (Latina, Sabaudia, Ostia) praktisch unbekannt. Die Mehrzahl wurde erst in den späten 30er Jahren von Ingenieuren der Gemeindeverwaltungen entworfen, wobei ein starker Qualitätsrückgang zu beobachten ist. Eine einheitliche Initiative oder ein vorgegebenes Bauprogramm für den Typus des kleinstädtischen und ländlichen Postamtes ist erst spät zu erkennen, ebenso die Tendenz zu traditioneller Bauweise und traditionellen Materialien.

Nur etwa die Hälfte der Planungen wurde tatsächlich ausgeführt.

7.1 Planungen und Bauten auf dem Lande und in Kleinstädten

Bei den Projekten sind alle bisher bekannten Grundriss- und Betriebsschemen zu finden. Am häufigsten tritt jedoch der Typus des kompakten Kubus auf U-förmigem Grundriss mit mittiger Erschließung oder mit orthogonaler Eckerschließung auf.

Die frühen Gebäude in Biella (1932, Abb. 203-204) und Salsomaggiore (1934) sind von der Gestalt her noch den historischen Stilen verpflichtet, erst mit den Entwürfen für Noto (1934-35, nicht realisiert) und Abetone (1934-35) traten die ersten Projekte mit flachgedeckten, glatten Kuben auf. Ab 1940 ist wieder eine Tendenz zu typischen Merkmalen der lokalen Baukultur (Taormina, Venezia Lido) feststellbar.

In der Ausstattung sind die wenigen ausgeführten Gebäude (Biella, Salsomaggiore, Abetone, Augusta, Cattolica, Gallipoli, Venezia Lido) mit Ausnahme von Ostia eher bescheiden gehalten, was auf die schlechten finanziellen Verhältnisse der Gemeinden zurückzuführen ist. Als Fassadenverkleidung wurde meist künstlicher Stein (finto granito in Biella, Salsomaggiore) verwendet, der Marmor imitiert, oder die Fassaden wurden nur verputzt. Fenster und Türen waren in der Regel aus Holz.

7.1.1 Die Entwürfe für die Palazzi in Cattolica (1937-39), Mestre (1937-38), Marsala (1938-39), Molfetta (1938-39) und der Palazzo in Augusta (1937-39) von Giuseppe Fichera

Der hier anzutreffende Typus existiert eingeschossig als auch zweigeschossig, allen Gebäuden dieses Typs gemeinsam ist jedoch, dass der ganze Postbetrieb auf einem Geschoss stattfindet. Die rechteckig bis quadratischen oder U-förmigen Grundrisse sind meist symmetrisch und betriebstechnisch nach Funktionen in drei Abteilungen aufgebaut: Auf der einen Seite ist die Post, auf der anderen Telefon und Telegrafie,

dazwischen die gemeinsame Schalterhalle, die durch Stich- oder Verbindungsflure in H oder U- Form von allen Seiten zu erreichen ist, wie etwa in Marsala (Abb. 205). Da die Post mehr Raum in Anspruch nimmt als die Telegrafie, wurde in Mestre der Post hinter der Schalterhalle noch ein Abfertigungsraum hinzugefügt. In der Regel sind der Schreiksaal und die Schließfächer in die Halle integriert. Variationen gibt es auch im Eingangsbereich, wo die Schalterhalle entweder unmittelbar zu betreten ist (Marsala, Molfetta Abb. 206-207) oder über einen Vestibolo oder Loggiato (Cattolica Abb. 212). Die wichtigsten Merkmale im Aufriss sind die breitgelagerten, flachgedeckten Kuben mit auf Achsen und Symmetrie aufgebauten Hauptfassaden, der monumentale Eingangsbereich im erhöhten Mittelteil mit Freitreppe, die sichtbar gemachte Nutzung der Schalterhalle durch ihre zentrale Platzierung, die glatten Oberflächen der (teils) fensterlosen Seitenteile, die Betonung der Horizontale.

Augusta

Als typisches Beispiel wird das Postgebäude in Augusta beschrieben, das Ende 1939 in Betrieb genommen wurde. Das Gebäude liegt an einem Hang (der einen Höhenunterschied von 8m aufweist) in der Nähe des Hafens und erfüllt zwei verschiedene Funktionen: im oberen Geschoss ist das gesamte Post-, Telefon- und Telegrafenamts untergebracht, das von der Piazza della Posta (am Vormittag Marktplatz) über den Haupteingang und von der Via 10 Ottobre über die Hofeinfahrt zugänglich ist, während sich im unteren Geschoss Räume für den Dopolavoro die Marine und das Militär befinden, die man über den Eingang in der Discesa Pontile betritt. Der leicht asymmetrische Grundriss hat die Form eines unregelmäßigen U (Abb. 208). Im schmalen Seitenflügel ist die Telegrafienabteilung, im breiteren die Post- und Paketabteilung. Sie sind durch einen Flur mit der gemeinsamen, in der Mitte liegenden Schalterhalle und den zuständigen Räumlichkeiten des Schalterbetriebs verbunden. Die Halle ist fast quadratisch und an drei Seiten mit Schaltern besetzt. Ein Tisch mit Stühlen in der Mitte ersetzt den ehemaligen Schreiksaal. Mit 7,5m Höhe ist die Halle 2m höher als die anderen Räume und wird über Bullaugenfenster belichtet, die für Fichera "vor allem dazu dienen, jene Dächer aus Eisen und Glas zu vermeiden, die hinsichtlich der Belichtung, der Hygiene und der Reinigung verwerflich sind"⁵⁵⁰. Diese Betonung Ficheras spielt vermutlich auf die gewagten Dachkonstruktionen in den Schalterhallen der römischen Postpalazzi der Rationalisten Libera und Ridolfi an, wo bereits nach kurzer Zeit die ersten Schäden auftraten.

Die symmetrische Hauptfassade ist dreigeteilt und besteht im Eingangsbereich aus acht ionischen Säulen. Die fensterlosen Seitenflanken sind mit einer aus Relieftafeln bestehenden „decorazione posticcia“ und mit Likatorenbündel verziert. Über dem

Gesims mit Zahnschnitt wurden die Namen des Duce und des Königs verewigt (209-210). 1939 wurden beide Projekte, Noto und Augusta, in *Architettura* vorgestellt, wobei "la ricerca di una decisa maggiore monumentalità" der Fassade in Augusta im Vergleich mit der von Noto gelobt wird und von „un ordine dorico“ statt einer ionischen die Rede ist⁵⁵¹. Die Fassade ist heute noch mit den Relieftafeln geschmückt, während die Likatorenbündel und die Namen des Duce und des Königs entfernt wurden.

7.1.2 Das Postamt in Gallipoli (1939-40) und die Entwürfe für Pantelleria (1940) und Taormina (1939-40)

Die Entwürfe für die Gebäude in Gallipoli, Pantelleria und Taormina weichen in der Grundrissform von oben beschriebenen Typen ab, stellen aber keine neuen Lösungen vor, sondern eine Mischung der alten. So schlug der Architekt des Postamtes in Gallipoli (Abb. 213) mehrere Ecklösungen für die Erschließung vor, um auf dem kleinen Grundstück das Mindestbauprogramm unterzubringen, das außer der Schalterhalle einen Extrasaal für die Auszahlung der Renten und Pensionen vorsah, die gleichzeitig von einem Atrium aus zugänglich sein sollten. Vorbild war wohl die Ecklösung, die Mazzoni 1928 für die Postgebäude in Novara und Gorizia entwickelt hatte, wo zwei Hallen, die orthogonal zu einander liegen, über ein Vestibül am Eck erschlossen werden. Eine Erschließung im Eck war auch für das Postamt in Pantelleria (Abb. 215-216) vorgesehen, wo man über ein offenes Vestibül, in dem sich Schließfächer, Telefonkabinen und eine nächtliche Telegrafennahmestelle befinden, die Schalterhalle betreten hätte. Die langgestreckte Halle ist U-förmig und hat drei Schalterreihen. Sie erinnert an die kleinen Hallen des Postpalazzo von Palermo von Mazzoni, die links und rechts des großen Atriums am Eingang liegen. Post- und Telegrafendienst sind wie üblich getrennt. Ähnlich organisiert ist der ebenso L-förmige Grundriss des Gebäudes in Taormina (Abb. 214). Das Gebäude sollte im Stil „vorherrschend normannisch“ sein mit Elementen des Sikulischen und Moresken" und "eine schwarz-weiße Ziegelverkleidung" haben⁵⁵². In Pantelleria hat der langgestreckte, flachgedeckte Kubus eine gleichmäßige Lochfassade, die Eingänge zum Vestibül bestehen aus Rundbögen.

7.1.3 Die Postpalazzi in Abetone und Ostia von Angiolo Mazzoni

Folgte Mazzoni mit seinen städtischen Palazzi oft der Tradition des Postbauens, so erwies er sich in seinen kleineren Projekten als experimentierfreudig und strebte ab

⁵⁵⁰G. Fichera, AMC Roma, Pacco Augusta, Baubericht S.3, Dokument 000770.

⁵⁵¹ *Architettura*, Jahrgang 1939, S. 600.

1932 die Entwicklung einer eigenen Architektursprache an, die ihre Höhepunkte in den Jahren von 1932 bis 1935 hatte und für Mazzoni eine Phase beruflicher Neuorientierung bedeutete, zu der entscheidend auch der Einfluss des Futurismus beitrug. Es war der Versuch einer bescheidenen Erneuerung der Ministerial-Architektur, die 1933 Ciano vom Trio Marinetti-Velani-Somenzi vorgeschlagen wurde⁵⁵³, wozu auch die Beteiligung Mazzonis an der Redaktion der futuristischen Zeitschrift Sant'Elia gerechnet werden muss⁵⁵⁴.

In der Tat werden Mazzonis kleine Postpalazzi aus dieser Periode - in Latina (1932), der vom Duce als der schönste Postpalazzo Italiens bezeichnet wurde⁵⁵⁵, in Sabaudia 1933-34, Ostia (1934-35) und Abetone (1933-34) - zu seinen besten Werken gerechnet und "stellen in der öffentlichen Architektur dieser Periode Ausnahmen dar"⁵⁵⁶. Portoghesi vertritt die Meinung, dass „die Bauten außer einem zweifelsfreien Talent eine starke Architektenpersonalität auf der Suche nach szenografischem Aufsehen zeigen, aber auch eine Verbindung mit den nordeuropäischen und russischen Erneuerungsversuchen, die sich auf eine aktive Teilnahme am Klima des zweiten Futurismus stützt"... , räumt aber ein, dass "auch in Mazzonis mutigsten Werken eine traditionalistische Komponente erkennbar ist"⁵⁵⁷.

Die individuell entwickelten Gebäude suchen im Gegensatz zu den städtischen bewusst den Kontrast mit der umliegenden Architektur, da Mazzoni die Bildung eines einheitlichen Stils und Erscheinungsbildes ablehnte. Als „Futurist und Künstler“ vertrat er die Meinung, „dass der Futurismus nur Vertrauen (fede) ist, weshalb der Künstler ständig dem dynamischen Gesetz folgen soll, sich nie zu wiederholen, sich immer zu erneuern, um sich zu übertreffen"⁵⁵⁸.

Keinem Typus zuzuordnen sind die zwei Gebäude in Abetone und Ostia (beide 1934), die betriebstechnisch wenig, aber stilistisch einige Gemeinsamkeiten aufweisen. So ist beim Postamt in Ostia (Abb. 220, 222) laut Carlo Severati der Organismus "ganz erfunden" und basiert typologisch auf der Mischung zweier unterschiedlich

⁵⁵² AMC Roma, pacco Taormina, Dokument Nr. 000018.

⁵⁵³ Carlo Severati, Il Caso Mazzoni e le poetiche del '900, in: L'Architettura. Cronache e storia, Heft 231, Jan. 1975, S. 593.

⁵⁵⁴ Was seine Mitarbeit bei Sant'Elia betrifft, behauptete Mazzoni, dass er von Marinetti und Velani (Generaldirektor der Bahnverwaltung) dazu aufgefordert wurde, weil man glaubte, dass dann der moderne Stil mehr Chancen einen größeren Erfolg hätte. Im März 1935 gab Mazzoni den Posten in der Redaktion auf, 1936 schied er aus der futuristischen Bewegung aus. Vgl. dazu Barbara Anselmi, Il Fondo Forti-Mazzoni, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 348.

⁵⁵⁵ Michele Biancale, L'Architettura di Littoria, in: Conquista della Terra, 1932, S.238.

⁵⁵⁶ Alfredo Forti, in: Angiolo Mazzoni, Ausst. Katalog 1984, S. 35.

⁵⁵⁷ Paolo Portoghesi, L'Architettura, in: le Città del silenzio. Paesaggio, Acque, architettura della regione pontina, Latina 1984, S.146. Portoghesi spielt auf den nachträglichen Versuch der modernen Kritik an, einige Werke Mazzonis der Avantgarde zuzuschreiben.

⁵⁵⁸ A. Mazzoni in: Sant'Elia, Nr.71, a III, August 1934.

geometrisch geformter Körper, die einen orthogonalen Knoten bilden: ein rundes Element klinkt im 45° Winkel ein lineares an⁵⁵⁹. Mit anderen Worten: Um einen runden Säulenportikus, in dessen Mitte sich ein Wasserbecken befindet, legen sich halbkreisförmig die Publikumssäle, während die nicht öffentlichen Räume und die Wohnung des Amtsvorstehers im linearen Teil des Baukörpers liegen. Die Hauptansicht wird einerseits vom Portikus geprägt, der aus eineinhalb Reihen konzentrischer Säulen aus roten handgemachten Ziegeln besteht, die ein breites Vordach tragen, das sich nach oben verjüngt, und andererseits vom hervorspringenden halbelliptischen Treppenturm am Ende des Gebäudes. Ein Vergleich mit antiken Rundtempeln, wie etwa dem sogenannten Vesta-Tempel in Rom, ist naheliegend. Die runde Form ist auch später öfter imitiert worden (Abb. 221).

Ein außergewöhnliches Verteilungsschema, das sich einer klaren typologischen Einordnung entzieht, liegt auch dem kleinen, auf rechteckigem Grundriss stehenden Gebäude in Abetone zugrunde, in dem sich außer der Post noch eine Apotheke mit Labor, ein Informations- und ein Reisebüro befinden (Abb. 217-219). Nur um "einen ausgeglichenen Block" (Severati) auf dem zu kleinen Baugrundstück zu erhalten, teilte Mazzoni das ausgesprochen komplexe Programm nicht horizontal nach Funktionen pro Geschoss auf, sondern vertikal, so dass der Postbetrieb über drei Geschosse verteilt ist: der Briefträgersaal und die Heizung im Souterrain, die Schalterhalle im Erdgeschoss und die Telefonzentrale und das Archiv im ersten Geschoss⁵⁶⁰. La connotazione risultante, soprattutto per la „gonfiatura“ del portico degli impiegati a piano terra, è palesamente in chiave di "stile internazionale"⁵⁶¹. Das moderne Gebäude war in auffallenden Farben gestrichen: die Decke in der Schalterhalle in einem kräftigen Gelb, die Außenwände in rot, die Metalltüren und -fenster innen und außen in gelb⁵⁶². Den lokalen Behörden war es von Anfang an ein Dorn im Auge (Vgl. Kat.Nr.1)

Das kleine Postamt soll in 9 Stunden entworfen worden sein, was, wie Severati treffend bemerkt, "schwer erklärbar ist, auch mit den bemerkenswerten Mitteln des Büros und der effektiven Zusammenarbeit des Geometers Tofanim und des Architekten Cantarelli"⁵⁶³. Eile bestand auch bei den Ausführungsarbeiten, die nach

⁵⁵⁹ C. Severati, Le poste di Ostia, in: L'Architettura. Cronache e storia, Februar 1975, Nr.232, S.653.

⁵⁶⁰ Ebd., Dalle potiche al linguaggio moderno dell'architettura, in: L'Architettura. Cronache e storia, März 1975, S. 717.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² AMC Roma, pacco Abetone, Dokument Nr. 000303.

⁵⁶³ C. Severati, dalle, in: L'Architettura. Cronache e storia, S. 714

Anordnung innerhalb von 75 Tagen vollendet sein mussten und für deren Verspätung die Baufirma pro Tag 100 Lire Strafe bezahlen musste⁵⁶⁴.

7.2. Postämter in den Stadtneugründungen des Agro Pontino: Latina (1932), Sabaudia (1933-34), Pontinia (1934-35), Aprilia (1935-37), Pomezia (1937-39)

Obwohl eine systematische Urbarmachung vieler Gebiete in ganz Italien vorgesehen war, richtete sich Mussolinis Augenmerk vor allem auf die Pontinischen Sümpfe, weil diese wegen zahlloser, nie zu Ende geführter Versuche bei der Bevölkerung ausreichend bekannt waren⁵⁶⁵. Dort glaubte das Regime, seine Effizienz und die Dynamik des neuen politischen Kurses unter Beweis stellen zu können. In der in- und ausländischen Presse wurde die Urbarmachung als konkretes Beispiel einer enormen Organisationsfähigkeit dargestellt, als Synonym für "Arbeit und Brot für alle Italiener"⁵⁶⁶. Die Ergebnisse wurden mittels einer eindrucksvollen Propagandakampagne im In- und Ausland bekannt gegeben, die durch die Nähe des Agro Pontino zur Hauptstadt noch begünstigt wurde.

In den neuen Siedlungen stellten die Postämter einen nicht unbedeutenden Teil des obligatorischen Bauprogramms dar, sollten sie doch „jenen Geschmack von Abenteuer und Revolution wie die Eroberung der Malariagebiete im Agro Pontino widerspiegeln“⁵⁶⁷. Die Planung der Gebäude wurde Mazzoni übergeben, der zuerst die Postgebäude in Latina und Sabaudia sowie später das in Pontinia plante. Sein am 13.9.1935 genehmigter Entwurf für Pontinia sah einen Solitärbau zuerst hinter dem Parteigebäude vor, dann in einer der zwei Hauptachsen des Ortes, der zwar weniger spektakulär als die Projekte in Latina und Sabaudia gewesen wäre, aber sich deutlich, etwa durch das große runde Vordach an den Haupteingängen und in der üppigen Ausstattung, von den anderen Gebäuden abgehoben hätte. Doch Mazzonis Entwurf wurde nie realisiert. Vito Saracista, Kommissar des Postverwaltung⁵⁶⁸, lehnte ihn aus wirtschaftlichen Gründen ab und beauftragte den Bauleiter der Bauabteilung des ONC mit der Aufgabe. Orsolino Cencelli, Kommissar des ONC, begründete diese Maßnahmen so: "In Pontinia ist der Überfluss geopfert worden: es bleibt das rein Notwendige, um jene Bedürfnisse zu befriedigen, die dem einheitlichen und

⁵⁶⁴ AMC, pacco Abetone, Dokument Nr. 000303.

⁵⁶⁵ Zur Urbarmachung siehe Riccardo Mariani, *Fascismo e città nuove*, Mailand 1976; Paolo Sica, *Le Bonifiche e i piani di sviluppo agricolo: Dalle città nuove dell'Agro pontino agli interventi nelle isole*, in: *Storia dell'Urbanistica. Il Novecento*, Bari 1996, S. 350-62.

⁵⁶⁶ R. Maraini 1976, *Fascismo..*, S.184.

⁵⁶⁷ A. Forti, in: *Angiolo Mazzoni*, Ausst. Kat. 1984, S. 32.

⁵⁶⁸ MART, Fondo Mazzoni, Pontinia 36 B (5).

faschistischen Konzept entsprechend die essentiellen und fundamentalen des Lebens sind. Auch Pontinia wird alle Gebäude haben, wo die Verwaltungsorgane und die verschiedenen Institutionen des Regimes untergebracht werden, aber alles wird (erlauben Sie mir das Wort) eine rein ländliche Luft atmen, die aus Bescheidenheit und Gesundheit besteht⁵⁶⁹. Ähnlich bescheiden sollten die beiden letzten „neuen Siedlungen“ oder „ländlichen Gemeinden“ werden (von Stadtneugründungen war nicht mehr die Rede). Für ihre Planung wurden Wettbewerbe ausgeschrieben, deren Gewinner für die *gesamte* Bebauung verantwortlich zeichneten.

Waren die ersten Postämter noch Solitärbauten mit umgebender Grünanlage (Littoria, Sabaudia, Pontinia Entwurf), die zwar nicht mit den wichtigsten Verwaltungsbauten und Institutionen des Regimes an der Piazza stehen, sondern wenige Schritte davon entfernt, so sind die Ämter der nachfolgenden Siedlungen (Pontinia, Aprilia, Pomezia, Guidonia) nur noch Teile von Gebäudekomplexen.

Von der Funktion her haben alle Gebäude ein Obergeschoss, in dem Wohnungen für das Personal (Amtsvorsteher) untergebracht waren, während im Erdgeschoss der Postbetrieb mit dem üblichem Raumprogramm stattfand. Die Wohnungen haben unabhängige Eingänge, die über zum Teil über gemauerte Außentreppen erreichbar sind.

7.2.1 Die Postämter in Littoria, Sabaudia und der Entwurf für Pontinia

Der Grundriss des Postamtes von Littoria besteht aus einem Rechteck, bei dem eine der zwei Seiten länger ist als die andere⁵⁷⁰. Die relativ kleine (ca. 25qm) quadratische Schalterhalle war direkt über zwei Eingänge zu betreten, und indirekt über den Schreiksaal: einer an der breiteren Schmalseite und der andere an der Längsseite des Gebäudes, beide nach dem System der doppelten orthogonalen Erschließung (Abb. 227). Bereits bei seinen nächsten Projekten in Sabaudia (1933-34) und Pontinia (1935) legte Mazzoni den Schreiksaal und die Halle zusammen, so dass ein einziger großzügiger Saal entstand, der zusammen mit den Abfertigungsräumen der Schalterzone ein Quadrat ergibt. Das Erschließungssystem bleibt das gleiche. Die Betonung bezieht sich auf das Eck, das von den zwei Hauptfassaden mit den zwei achsensymmetrischen Haupteingängen gebildet wird, von denen bei Sabaudia einer, wie Severati mit Recht kritisiert, nicht mit den inneren Nutzungen übereinstimmt⁵⁷¹. Nicht optimal gelöst sind in Sabaudia auch der Übergang vom starren Rechteck der

⁵⁶⁹ Orsolino Cancelli, Littoria provincia rurale, in: La Conquista della Terra, Dezember 1934, S. 5.

⁵⁷⁰ Vgl. Carlo Chiarini, L'Architettura di Angiolo Mazzoni tra eclettismo e innovazione, in: La Stazione e la città, riferimenti storici e proposte per Roma, Roma 1990, S.59-91.

⁵⁷¹ Carlo Severati, Angiolo Mazzoni: dalle poetiche al linguaggio moderno dell'architettura, in: L'Architettura. Cronache e storia, März 1975, Nr.233, S.718.

Schalterhalle zur aufgelockerten Grundrissform der Abfertigungsräume und der Wohnung. Deshalb vereinfachte Mazzoni den Grundriss in Pontinia, indem er von der Symmetrie abwich und die Eingänge aus der Fassadenmitte an das Gebäudeeck rückte.

Ihre formale Gestalt beziehen die Gebäude aus hervorstehenden bzw. herausragenden Elementen oder aus der Kombination verschiedenförmiger Körper. Man erkennt das Bestreben Mazzonis zu kubischen Baukörpern, die teils kompakt sind wie in Latina (Abb. 224) und Pontinia, teils in der Masse aufgelöst wie in Sabaudia und Ostia. Das Postamt in Latina hat noch ein leicht geneigtes Satteldach mit knappem Ortgang und knapper Traufe, die nächsten sind schon flach gedeckt. Sabaudia hat ein weit auskragendes Gesims, das vor der Sonne schützen soll und dem Gebäude etwas Pagodenhaftes verleiht. Es erinnert an die Hillside-Home School in Spring Green (1902) oder das Frederick C. Robie-Haus in Chicago (1909) von Frank Lloyd Wright⁵⁷². In Pontinia (Abb. 228) kragt das Dach auf einer Seite aus, um die Außentreppe und den Eingang zu schützen. In Latina betonte Mazzoni die Längsachse auf beiden Seiten durch zwei "Abschlüsse", die sich in den Dimensionen und im architektonischen Charakter deutlich unterscheiden. Auf der einen Seite ragt eine lange gemauerte Außentreppe (Abb. 223) aus der symmetrischen Fassade, die gegenüberliegende, nicht symmetrische Fassade schließt an einem Eck mit einem rechteckigen Turm ab, am anderen mit einem zylindrischen Körper. Damit nahm Mazzoni ein geläufiges Thema in der modernen Architekturgeschichte auf, nämlich "den Bruch der Regeln einer Symmetrieachse", wie etwa bei Adolf Loos Villa Karma (Abb. 226), die an den Ecken der Hauptfassade einmal einen runden und einmal einen eckigen Turm hat⁵⁷³.

Ein anderes Motiv sind die einläufigen gemauerten Treppen, die im rechten Winkel zur Fassade stehen. Treppen dieser Art hatte bereits 1919 der Futurist Virgilio Marchi⁵⁷⁴ entworfen, und 1927 der russische Konstruktivist Melnikow für den Gorki-Klub in Moskau. Vermutlich ist dieses Motiv eher der bäuerlichen Architektur des Agro Pontino entlehnt, wie ein Foto verdeutlicht, das eine Unterkunft der Arbeiter der „bonifica pontina“ des alten Zentrums von „Quadrato“ zeigt (1927-32, Ort, auf dem Latina entstand, Abb. 225). Die Treppen treten auch in Sabaudia auf (in Pontinia nicht

⁵⁷² Auch in der Hillside Home School in Spring Green von Frank Lloyd Wright sind die Fensterwände nicht tragend, da die Stützen der Konstruktion deutlich dahinter stehen. Siehe: Bruce Brooks Pfeiffer, Frank Lloyd Wright, Köln 1991, S. 25 und 27.

⁵⁷³ Carlo Chiarini, Gli edifici pubblici nelle città di nuova fondazione, in: La Stazione e Città..., Roma 1990, S.66.

⁵⁷⁴ Der Futurist Virgilio Marchi hat für den Entwurf einer „cabina elettrica per trasformazione“ eine ähnliche Treppe entworfen. Siehe Virgilio Marchi architetto scenografo futurista, mostra a cura di Alessandro d'Amico, Silvia Danesi, Electa 1977, Katalog Nr.41.

mehr freistehend). Auch sonst werden die Gebäude gerne "mit den einfachen und robusten Bautypen" verglichen, "die heute noch im "casale" der römischen Campagna lebendig sind"⁵⁷⁵. Forti vertritt dagegen die Meinung, dass "die kompakte Einheit" des Baukörpers von Latina "vom Zitat des Bauernhauses des Agro Pontino getrübt wird"⁵⁷⁶. Ein weiteres wichtiges Motiv, das das Erscheinungsbild der Postgebäude im Agro Pontino entscheidend prägte, waren die Mückengitter gegen die Malaria, die für jedes Gebäude obligatorisch waren. Besonders einfallsreich waren die hohen, über die ganze Fassade reichenden Gitter am Gebäude in Latina, die die unterschiedlichsten Interpretationen hervorriefen. So schrieb Marinetti bei der Einweihung des Gebäudes: „Unter den von Mazzoni erfundenen künstlerischen Werten in diesem Gebäude bewundern wir besonders die großen hohen halbzyklindrischen Gitter zur Verteidigung gegen die Malariamücken. Es handelt sich um eine jener originellen überraschenden Schönheiten, die aus einer konstruktiven Idee mit funktionalem Zweck hervorgehen... und die Aufgabe haben, ein Haus vor den Malariamücken zu schützen, indem die gewöhnlich kleinen, trübsinnigen Netze durch starke architektonische Motive in Form von Metallgittern ersetzt werden. Dies ist das Beispiel einer Zweckmäßigkeit, die Schönheit, Erfindung, Lyrismus wird. Anders ausgedrückt: futuristische Überwindung des einfachen Rationalismus"⁵⁷⁷. Etlin sieht eine "analogy between the cylindric forms of Mazzoni's post office and the North American grain silos", weil auch dieses "was destined for an agricultural region"⁵⁷⁸. Auch Cefaly glaubt, dass "die halbzyklindrischen Körper, die die Vertikalität des Gebäudes betonen und dem Bau jenen monumentalen Charakter einer Fabrik verleihen, auf die Ideologie der Gründung anspielen"⁵⁷⁹, während Biancale⁵⁸⁰ einen Bezug zu Borromini herstellt und Portoghesi⁵⁸¹ zu Sant'Elia und Chiattoni.

Im Gegensatz zu Latina betonen in Sabaudia die Gitter die Horizontale. Sie laufen, nur unterbrochen von den Türen, um die zwei Hauptfassaden. Obschon auch die nächsten drei pontinisch-romanischen Städte im Sumpfbereich lagen, durften ab 1934 keine Malariagitter mehr an öffentlichen Gebäuden angebracht werden, weil demonstriert werden sollte, dass die Malaria besiegt sei⁵⁸². Im gleichen Jahr wurden die

⁵⁷⁵ L'edilizia urbana e rurale, in: La Conquista della terra, Oktober 1936, S. 44 (446).

⁵⁷⁶ Vgl. A. Forti, in: Angiolo Mazzoni 1984, S. 149.

⁵⁷⁷ Marinetti, Ritmo eroico, in: La Gazzetta del Popolo, 19. Dezember 1932.

⁵⁷⁸ Richard Etlin, Italian Rationalismo, in: Progressive Architecture, Juli 1983, S. 91; Vielmehr an Silos erinnern die halbzyklindrischen Elemente bei der Kirche in Sabaudia.

⁵⁷⁹ Cefaly, Gli edifici pubblici di Angiolo Mazzoni, in: Littoria 1932-42, Gli Architetti e la città, Roma 1984, S. 90.

⁵⁸⁰ M. Biancale, L'Architettura di Littoria, in: Conquista della Terra, X., Littoria 1932, S. 849-51 (237-39).

⁵⁸¹ P. Portoghesi, Le Città del Silenzio, Latina 1984, S. 142-150.

⁵⁸² A. Forti, in: Angiolo Mazzoni 1984, Befehl Mussolinis von 1934, S. 148.

halbzylindrischen Gitter in Littoria auf Veranlassung Mussolinis wieder entfernt (vgl. Kat.Nr.38).

Andere gemeinsame Motive sind Bullaugenfenster, Fenster aus Glasbausteinen, wulstige Fensterrahmen aus farbigem Marmor oder Travertin, runde Vordächer.

Von großer Bedeutung für den Architekten waren die Materialien und ihre Farbe. In Latina besteht die Fassadenverkleidung aus sandfarbenen Ziegeln und Travertin, eine Zusammenstellung, die in jener Zeit von Piacentini bevorzugt wurde, und deshalb von Portoghesi als „Hommage an den großen Meister“ gesehen wird⁵⁸³. Für Sabaudia wählte Mazzoni eine blaue Keramikverkleidung (Savoi-bleu), die das Gebäude deutlich von der umgebenden Architektur unterscheidet. Auch die sonstige, für sogenannte Landpostämter teilweise ausgesprochen luxuriöse Ausstattung, ob außen oder innen, unterlag einer sorgfältigen farblichen und materiellen Auswahl. Mazzoni hatte eine Vorliebe für Metalle, vor allem für Bronze, die er für Türen und Fenster und auch für die Schließfächer verwendete. Böden und Wände wurden entweder mit Keramikmosaik verkleidet oder erhielten einen Anstrich in kräftigen Farben, aber auch in schwarz und hellgrau. Aus schwarzem und grauem Marmor waren die Schreibtische und Schreibplatten. Üppig war auch die Beleuchtung (Sabaudia, Ostia, Entwurf Pontinia), sowohl im Inneren wie im Außenbereich.

7.2.2 Die Postämter in Pontinia (1935-1936), Aprilia (1936-1937) und Pomezia (1938-1939)

Die Postgebäude haben L-förmige bzw. winkelförmige Grundrisse und sind auf einer Seite angebaut. Die Funktionen sind geteilt. Im größeren Flügel sind die Publikumsräume, im schmaleren oder kürzeren Flügel die sekundären Funktionen und das Treppenhaus für das Obergeschoss. Das Mindestbauprogramm ist das gleiche wie bei den Vorgängerbauten. Die Schalterhalle ist rechteckig oder quadratisch und liegt in Aprilia in der Mitte der Hauptfassade, in Pomezia und Pontinia ist die Schalterhalle seitlich versetzt, ebenso wie die Eingänge.

Wie beim Vorgängertypus, der von Mazzoni geprägt wurde, befinden sich im Obergeschoss Wohnungen für das Personal, aber diese sind nicht mehr über das „pontinische“ Motiv der Außentreppe zugänglich, sondern man betritt sie über ein Treppenhaus mit separatem Eingang. Auch das Gestaltungskonzept der neuen Gebäude ist deutlich einfacher.

In Pontinia (Abb. 229-230) "sollte beachtet werden, dass die neue Ortschaft sehr viel weniger wichtig sein muss als Littoria und Sabaudia", und dass "die Architektur der

⁵⁸³ P. Portoghesi 1984, S. 145.

Gebäude an der ländlichen Umgebung inspiriert sein soll“. Als Hauptmotiv war der Kontrast zwischen Ziegelmauer und Putz oder Travertinverkleidung vorgesehen, wobei bei öffentlichen Gebäuden Travertin bevorzugt wurde⁵⁸⁴. Doch scheint sich der Entwerfer wenig mit ländlicher Architektur befasst zu haben. So kritisierte Pagano, der sich in jenen Jahren mit bäuerlicher Architektur in Italien auseinandersetzte, vor allem die „eingeschmuggelte Ländlichkeit“ in der neuen Siedlung: "Mit diesen sehr klaren Voraussetzungen konnte die Sensibilität eines auch nur mittelmäßigen Architekten nicht fehlschlagen. Die moralische, soziale und wirtschaftliche Atmosphäre der neuen Kommune war klar angelegt und stimmte perfekt mit jenem Stolz der Bescheidenheit überein, der die Phantasie derer belebte, die wirklich für unsere Zeit arbeiten"⁵⁸⁵. Dann zählte Pagano die „erstaunlichen Symbolismen“ in der Architektur auf, beispielsweise an der Kirche, "die einen Glockenturm über dem Eingang haben wird wie die gotischen Kirchen in Frankreich“, oder die "Erfindung der blinden Kolonnade" beim Gemeindepalast oder die "Verkleidung" der Kaserne der Carabinieri mit Streifen, Symbolismen, "die keine Ländlichkeit zeigen, sondern peinliche künstlerische Inkompetenz"⁵⁸⁶. Zurückhaltend fiel noch das Postgebäude aus, das sich vom danebenliegenden „Albergo“ durch größere Fensterformate und eine üppigere Travertinverkleidung im Publikumsbereich unterscheidet, da auch "die Arbeiten dekorativen Charakters in Anbetracht der Lage und der Bestimmung des Gebäudes auf das denkbare Minimum beschränkt werden sollen"⁵⁸⁷.

Bei den nächsten Planungen wurde bewusst darauf geachtet, dass sich diese Fehler nicht wiederholten. So wurden die Teilnehmer am Wettbewerb für Aprilia (an dem auch Libera teilnahm) in der Ausschreibung „doch zur Umsicht aufgefordert“, sei es in der Dimensionierung der Gebäude hinsichtlich der öffentlichen Räume, wie auch in der Wahl der konstruktiven und architektonischen Merkmale, und dass „von der Verwendung üppiger Dekor- und jener Teile abzusehen ist, die in schädlicher Weise oder wenigstens unnötig die Verwendung verschleiern, für die die Werke bestimmt sind“⁵⁸⁸.

Der Entwurf des Architektenkollektivs, das als Sieger aus dem Städtebauwettbewerb für Aprilia (Abb. 231-232) hervorging, entspricht diesen Voraussetzungen. Auch hier sollte sich das an ein Wohngebäude anschließende, sehr bescheiden gehaltene Postamt, das wie der ganze Komplex die gleiche Höhe, Walm- bzw. Satteldach und

⁵⁸⁴ R. Mariani 1976, Wettbewerbsausschreibung, S. 260.

⁵⁸⁵ Giuseppe Pagano, *Architettura nazionale*, in: Casabella, Jan. 1935, Nr.85, S. 2-7; G. Pagano, *Architettura rurale italiana*, Mailand 1935.

⁵⁸⁶ Ebd.

⁵⁸⁷ AMC Roma, pacco Pontinia, Dokument Nr. 000206.

⁵⁸⁸ R. Mariani 1976, *Fascismo e città nuova*, Aprilia, S.262.

eine Mönch-Nonnen Dachdeckung hat, zwar wegen der Hierarchie von den nicht öffentlichen Gebäuden unterscheiden, aber nur durch eine andere Verkleidung und größere Öffnungen.

In einem Artikel in der vom ONC herausgegebenen Zeitschrift „Conquista della Terra“ fasste der Leiter der Gruppe, Concezio Petrucci, zusammen, welche Ideologie hinter den neuen Siedlungen steht: "Der architektonische Charakter all dieser Gebäude entspricht dem Geist unserer Tradition, der auf die besondere Sensibilität unserer Zeiten bedacht ist und sich den von der modernen Bautechnik gebotenen Mitteln anpasst; (...) Alle öffentlichen und jene privaten Gebäude haben architektonische Linien von absoluter Einfachheit und drücken ihre besondere Bestimmung mittels Zeichen einer klaren Hierarchie auf. Aprilia wird so ein typisch faschistisches Zentrum, in dem die Landbevölkerung am gemeinsamen und familiären Leben in einem angenehmen und humanen Ambiente teilhat; es wird weder eine Miniaturstadt sein, noch eine Ansammlung von Seriengebäuden, in denen der Mensch jede Individualität verliert.

Die konstruktiven Systeme und die Materialien sind jene der alten römischen Tradition, die dennoch nicht die neuen Architekturformen und verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten ausschließen. Diese Rückkehr zu unserer konstruktiven Tradition ist nicht ohne Sinn, heute, wo uns das Wirtschaftsembargo zu schaffen macht. So sind Materialien, die eingeführt werden müssen, und konstruktive Systeme, die uns im Ausland tributpflichtig machen, ausgeschlossen; es sollen möglichst Metallstrukturen oder welche, die viel Eisen erfordern, vermieden werden; der Beton soll auf einen sparsamen Verbrauch bei den Geschossdecken eingeschränkt, die großen Architrave, die auskragenden Strukturen, die elastischen Rahmen ausgeschalten werden, man kehrt zu einer großzügigen und sachlichen Anwendung des Rundbogens zurück, der für alle Epochen charakteristisch ist, die stärker die Kraft der "Romanità" gefühlt haben. Schließlich haben die Gebäude Satteldächer und eine Dachdeckung: dieses alte Dachdeckungssystem (Mönch-Nonnen Dach-Deckung) verleiht den Gebäuden einen stärkeren Charakter von Vornehmheit und Schlichtheit. (...) Insgesamt haben wir Vertrauen, dass diese spontane Lösung der Bauprobleme, die durch die aktuellen Umstände hervorgerufen wurde, sei es vom wirtschaftlichen Gesichtspunkt als auch was das Ästhetische anbelangt, zu sehr guten Resultaten führen wird und auch eine nützliche Lehre darstellen könnte"⁵⁸⁹.

Als 1937 für Pomezia (Abb. 233-234) ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde, standen die von Petrucci genannten Einschränkungen als Bedingungen in der Ausschreibung. So wurde unter anderem gefordert, dass die "ländliche Gemeinde" nach den „lokalen historisch-ästhetischen (?) Merkmalen“ entworfen sein müsse und für die neuen

Bauten italienisches Material verwendet werden müsse, „wenn möglich mit totalem Ausschluss von Eisen- und Betonstrukturen“⁵⁹⁰.

Den ersten Preis gewann wieder die Gruppe von Petrucci. Im Baubericht wird die Post wie folgt vorgestellt: "Das Gebäude wurde mit großer Einfachheit entworfen, und ist architektonisch durch das Portal mit den drei Eingängen bestimmt, das sich in der Achse mit der Schalterhalle zur Piazza öffnet. ... Die Außenfassaden sind weiß gestrichen. Das Eingangsportal, die Außentreppen, der Sockel und die Fensterrahmen und -bretter sind aus Travertin“⁵⁹¹. Ähnlich bescheiden nahm sich auch die Innenausstattung aus. Türen und Fenster waren aus Tannen- und Sperrholz, der Boden aus Steingut, die Wände nur gestrichen und die Heizung bestand aus zehn Öfen. Etwas edler waren die beiden anderen Postämter ausgestattet. Bei der Post in Pontinia ist beispielsweise die Rede vom Sockel und der Schaltertheke aus Marmor, der Boden in der Schalterhalle ist aus Keramiksteingut, ein Schreibtisch in der Mitte soll aus Marmor gewesen sein, die Wände waren "a colore penetrante" gestrichen, die Treppen aus weißem Carrara Marmor. In Aprilia waren die Wände und die halbgewölbte Decke der Schalterhalle mit Stuckleim und Marmorstaub verputzt, die Stufen und die Treppenabsätze der Innentreppe sind aus Bardiglio Marmor. Alle drei Gebäude hatten keinerlei Dekor, zumindest ist nichts in den Akten vermerkt.

7.3 Fallbeispiel 3: der Palazzo in Sabaudia von Angiolo Mazzoni

Am 5. August 1933 fand um 15 Uhr in Anwesenheit des Duce, des Parteisekretärs Starace und des ONC Kommissars Cencelli die Zeremonie der Grundsteinlegung für die zweite pontinische Gemeinde statt, die zu Ehren des Regierenden Hauses den Namen Sabaudia erhalten sollte⁵⁹². Nach der Rede Staraces und der „Benedizione“ des Bischofs von Terracina wurde der Grundstein eingemauert⁵⁹³ und sofort die Arbeit aufgenommen, hatte Mussolini doch sein Versprechen gegeben, „dass am 21. April

⁵⁸⁹ Concezio Petrucci, Nel Solco di Roma, Aprilia, in: La Conquista della Terra, April 1936, S.23.

⁵⁹⁰ Notiziario, Pomezia, Il concorso, zitiert aus : Mariani 1976, S. 265.

⁵⁹¹ AMC Roma, pacco Pomezia, Dokument Nr. 000084.

⁵⁹² Zur Geschichte Sabaudias siehe Katia Franchini und Feliciano Iannella, Sabaudia nella storia, Sabaudia 1984.

⁵⁹³ Auf dem Grundstein steht: Hier am Meer von Rom, auf einer schon seit Jahrhunderten verfluchten Erde, jetzt durch Menschenarbeit zurückgewonnen, legt die „Opera nazionale per i Combattenti“ ... quasi einen symbolischen Ritus der Geste Romulus erneuernd, heute, den 5. August des Jahres XI E.F. die Fundamente von Sabaudia, von königlichem Ruhm schallender Name, zweite Etappe der Eroberung des Agro, vom Genius Benito Mussolinis angewiesen, Treuepfand und Versprechung, die gehalten werden, bewundernswerter Beweis des italischen Willens, vom Duce dem Beispiel Roms folgend, wieder neu geformt.

1934 die neue Stadt von Sabaudia eingeweiht sein wird, komplett mit allen öffentlichen Einrichtungen⁵⁹⁴.

Zu den zehn wichtigsten öffentlichen Gebäuden zählte das Postamt, das zusammen mit der Stadt am 15. April 1934 nach einer Bauzeit von nur 253 Tagen in Anwesenheit des Duce, des Königs Vittorio Emanuele und der Königin Elena eingeweiht wurde.

Sabaudia gefiel Mussolini. So verkündete er anlässlich einer Rede im Juni 1934 vor den Architekten von Sabaudia und des Bahnhofs von Florenz⁵⁹⁵, die er im Palazzo Venezia in Rom empfangen hatte: " ... und was Sabaudia betrifft, wenn einige euch gesagt haben, davon genug zu haben, sage ich euch, dass ich nicht genug habe. Sabaudia gefällt mir sehr gut und sie ist schön, und so muss man eine Stadt des Jahres XII machen und nicht anders. Die „Bifore“ und „Trifore“, die Säulchen mit Haarkranz und die Kapitälchen wären absurd gewesen. Sagt den jungen Architekten, die aus der Architekturschule kommen, dass sie meine Devise befolgen sollen: keine Angst vor Mut zu haben“⁵⁹⁶.

Mazzoni befolgte offenbar Mussolinis Devise. Schon ein Blick aus der Vogelperspektive (Luftfoto von Sabaudia von 1935, Abb. 235), aber auch eine Betrachtung aus der Nähe, zeigt, dass sich Mazzonis futuristisches Postgebäude, sei es durch die Dach- und Baukörpergestaltung oder durch die Farbgestaltung, deutlich (Abb. 236) von der anderen Bebauung Sabaudias unterscheidet, bei der durch „vielfältige Zusammenarbeit ... eine stilistische Einheit“ im Sinne Piacentinis angestrebt war⁵⁹⁷. Das Gebäude liegt, zwei Schritte von der zentralen Piazza entfernt, am Corso Vittorio Emanuele III, dem „Decumano“ von Sabaudia. Gegenüber befinden sich die Kaserne der Carabinieri und ein Gebäudekomplex, der aus Wohnungen, Kino und der Casa del Fascio besteht. Es steht auf einem Grundstück von 3120 qm Größe, das der Post vom Consorzio di Bonifica (ONC) kostenlos zur Verfügung gestellt worden war⁵⁹⁸.

Die gegliederte Anlage stellt sich, je nach Standort des Betrachters, einerseits als statisch wirkender eingeschossiger „Block“ dar, andererseits als ein eher aufgelöster, bewegter Baukörper mit unterschiedlichen Höhen⁵⁹⁹. Diese "stilistische

⁵⁹⁴ Proposta per la costruzione di un edificio per i servizi postali e telegrafici nella città di Sabaudia, 7.Sept. 1933, AMC Roma, Dokument Nr. 000245.

⁵⁹⁵ Florenz: Michelucci, Berardi, Gamberoni, Barone, Lusanna und Sabaudia: Cancellotti, Montuosi, Piccinato und Scalpelli.

⁵⁹⁶ B. Mussolini, zitiert aus: Renato Nicolini, *Le città di fondazione*, in: *Divina Geometria*, Archivio di Stato di Latina, 1995, S.95-96.

⁵⁹⁷ *La Conquista della Terra*, 1936, S. 44.

⁵⁹⁸ Das Angebot wurde nach kurzer Zeit, Januar 1935, wieder zurückgezogen und die Postverwaltung musste für das Grundstück bezahlen. AMC Rom, pacco Sabaudia, Dokument Nr. 000261.

⁵⁹⁹ Massimo Di Paolo, *Sabaudia, Palazzo delle Poste*, in: *Architettura moderna a Roma e nel Lazio*, Altante, Roma 1996, S. 93.

Zweideutigkeit", wie sie Severati⁶⁰⁰ nannte, setzt sich im Grundriss als funktionale fort (Abb. 237). Er basiert auf einem Rechteck und einem unregelmäßigen Teil, in denen die streng nach öffentlichen und nicht öffentlichen eingeteilten Betriebsbereiche liegen. Doch im „Block“ ist nicht nur die große rechteckige Schalterhalle für den Publikumsverkehr untergebracht, sondern auch ein Teil des nicht öffentlichen Post- und Telegrafendienstes. Dies wird besonders deutlich bei den an der Längs- und Querachse liegenden doppelten Eingängen zur Schalterhalle, die nur an der Hauptfassade zum Corso Vittorio Emanuele III mit den inneren Funktionsabläufen übereinstimmen, nicht aber an der Hauptfassade zur Via Principe di Piemonte (238-239). Über einem Teil des Bürobereichs liegt eine Dreizimmerwohnung für den Amtsvorsteher. Ihr Eingang ist unabhängig und über eine gemauerte, rechtwinklig zur Fassade stehende Außentreppe zu betreten.

Der Publikumsbereich besteht aus einem einzigen großen Saal (10m/24m), der zugleich als Schalterhalle und als Schreibsaal (Abb. 242-243) dient und „darum ein Gefühl der Weite und der Ruhe bietet und trotzdem beide Bedürfnisse erfüllt“⁶⁰¹. Alle Schalter befinden sich in der geschlossenen Wand gegenüber der Hauptfassade am Corso. Sowohl die Türen als auch die Fenster setzen sich zum Schutz gegen die Malaria-Mücken aus zwei Bestandteilen zusammen. In der Ausschreibung waren spezielle Antimalariagitter gefordert, die vom Architekten mit "senso architettonico" einstudiert werden sollten. Während bei den aus Bronze und Glas bestehenden doppelten Eingangstüren eine Art Windfang die Mücken abhalten sollte, bestand der Mückenschutz bei den Fenstern außen aus Eisenstäben, an denen Fliegengitter befestigt waren, und innen aus Fensterbändern (Abb. 240). Der 1,5m breite Zwischenraum blieb leer. Nur frühe Fotografien zeigen das Gebäude mit den Fliegengittern, die wegen der dunklen Farbe für die Gesamterscheinung eine bedeutende Rolle gespielt haben (Abb. 241), aber ständig Anlass zu Beschwerden gaben. So beklagte sich der Bürgermeister von Sabaudia darüber, dass sich wegen der beschädigten Gitter "im Zwischenraum von Fenster und Gitter ständig jede Art von Abfall und Staub ansammelt" und bat die Postverwaltung, "möglichst schnell die Unannehmlichkeiten zu entfernen, weil sie einen schlechten Eindruck auf die vielen italienischen und ausländischen Besucher machen"⁶⁰². Wozu der Zwischenraum letztlich diente, ist schwer nachzuvollziehen, wohl nicht, wie Marinetti in seiner

⁶⁰⁰ Carlo Severati, Dalle poetiche al linguaggio dell'architettura moderna (3), in: L'Architettura. Cronache e storia, März 1975, S. 718.

⁶⁰¹ Michele Campanella, Palazzo Postale di Sabaudia, in: Opere pubbliche, 1941, S. 30.

⁶⁰² Brief des Bürgermeisters von Sabaudia vom 1. Oktober 1937 an die Bahnverwaltung, in dem um die schnelle Erledigung der Reparaturen gebeten wird. AMC Rom, pacco 4800 Sabaudia.

Lobeshymne auf das Gebäude schrieb, für "viel Platz für Blumen"⁶⁰³, obschon es um 1930 möglich war, in den Wohnzimmern moderner Wohnhäuser eine sogenannte „serra“ (Gewächshaus) zu finden, in der hauptsächlich Kakteen eingepflanzt waren, wie beispielsweise in der Casa Elettrica von Luigi Figini und Gino Pollini, die 1930 auf der Triennale di Monza gezeigt worden ist (s. G. Polin, La Casa Elettrica di Figini e Pollini, 1930, Roma 1982). Es handelt sich vielmehr um eine konstruktive Neuinterpretierung von Fensterbändern über Eck (vgl. Rückfassade Palermo), die Mazzoni vermutlich von den Prähäusern Frank Lloyd Wrights abgeschaut hat.

Vor den Fenstern läuft innen ein tiefes Fensterbrett aus schwarzem Bardiglio Marmor, das als Schreibpult dient. Wände, Boden und Decke der Halle sind mit hellgrauem Mosaiksteinen aus Porzellan verkleidet, die farblich mit dem Schwarz des Schreibpults harmonieren, den Saal aber insgesamt nüchtern erscheinen lassen. Erleuchtet wurde der Saal von einem Lichtband, das an der Decke entlang der Schalterseite lief (Abb. 243). Es bestand aus wellenförmigen Glaslampen aus weißem Murano-Glas, die von 130! in die Decke eingelassenen Birnen gespeist wurden und für die, laut Beschwerdebrief des Provinzdirektors, wegen des hohen Stromverbrauchs die Postverwaltung aufkommen musste⁶⁰⁴.

Der ungewöhnliche Luxus für das kleine Landpostamt forderte auch die Kritik der zeitgenössischen Presse heraus: "Im Palazzo von Sabaudia, außergewöhnliches Werk von Angiolo Mazzoni,...wunderbar aufgeteilt in seinem architektonischen Plan, sogar mehr als jener von Littoria, in diesem Palazzo, sage ich, mehr noch als in San Silvestro in Rom, kann der "bonificatore" seinen Brief oder sein Schreiben auf großen Platten aus schwarzem Marmor schreiben, in einem wunderbar proportionierten Saal, bewundernswert übersät mit Lichtern unter Glasbändern und mit polierten Kupfertüren wie in einem Palazzo von Thyrens. Zuviel Luxus? Ja, hier und bei anderen Gebäuden"⁶⁰⁵.

Der Bürobereich mit unregelmäßigem Grundriss ist in drei Bereiche geteilt: ein großer für die Schalterangestellten, in dem zwei Räume für die Briefträger, die Postein- und Auslaufstelle und die Nasszellen (WC, Dusche und Umkleidekabinen) sind, und zwei kleine für den Telefondienst und die Briefmarken- und Postkartenverkaufsstelle, die von außen durch einen halbkreisförmigen „sehr graziösen“ (Campanella) Körper angedeutet wird (Abb. 245, 247). Jeder Bereich hat einen bzw. zwei eigene Eingänge, die jedoch nicht miteinander verbunden sind. "Es ist schwierig", schreibt deshalb Di

⁶⁰³ F.T. Martinetti, Gazzetta del Popolo, 17. April 1934.

⁶⁰⁴ Brief des Direttore provinciale vom 17. Mai 1937 an die Postverwaltung in Rom, in dem der hohe Stromverbrauch beklagt wird und dass zum Auswechseln der Lampen ein Spezialist notwendig ist. AMC Roma, pacco 4800, Dokument Nr. 000059 und 000060.

⁶⁰⁵ Michele Biancale, zitiert aus: Michele Campanella 1941, palazzo Postale di Sabaudia, S. 30.

Paolo "im komplexen System der inneren Wege ein einheitliches Prinzip zu erkennen, das die ganze Komposition regelt"⁶⁰⁶.

Das ganze Gebäude steht auf einer etwa 40cm hohen, im „opus spicatum“ gemauerten Plinthe (oder Basis), zu der mehrere Treppen aus Travertin führen. An einigen Stellen ist sie von einem Wandsockel unterbrochen, der aus Ziegeln gemauert ist, die mit der Schmalseite hochkant gestellt sind. Diagonal zum Eck steht ein Fahnenhalter (Abb. 241), der aus Travertinblöcken in Form eines Fascio Littorio zusammengesetzt ist.

Die Fassaden sind geprägt von den durchlaufenden Fenstergittern und dem Flachdach mit dem weit vorkragenden, beige verputzten Gesims mit Kupferbordüre, das wie ein abschließendes Band das ganze Gebäude zusammenhält. Mittels des weit vorkragenden Gesimses verdeutlichte Mazzoni die Spannkraft des Eisenbetons. Mazzoni war sich offenbar über den Grad der Freiheit, die ihm dieser gewährleistete, bewusst, aber erst spät im Vergleich mit den Rationalisten⁶⁰⁷. Der sich so bildende Licht- und Schatteneffekt wird durch die freie Anordnung der Gebäudeteile, vor allem der Treppe, noch verstärkt. Blickpunkt der Fassaden des zurückgesetzten Gebäudeteils ist die gemauerte, im rechten Winkel zur Fassade liegende Treppe, die zur Wohnung im Obergeschoss führt (Abb. 244, 246). Ein Motiv, das Mazzoni bereits im Postamt von Latina verwendet hatte und von Forti kritisiert wurde. Als mögliche Vorbilder für Mazzoni werden die russischen Konstruktivisten, die Futuristen Virgilio Marchi, Mario Chiattone als auch Mendelsohn und Oud genannt⁶⁰⁸. Wahrscheinlicher ist der Bezug zur bäuerlichen Architektur dieser Gegend (vgl. Latina).

Ein anderes, bereits beim Bahnhof von Latina gesehenes Motiv, sind die großen Fenster mit den konvex geschwungenen Gittern (Abb. 248). Nicht nur hier fallen die Parallelen auf, die zwischen Mazzonis Studien für Bahnhöfe und Postpalazzi bestehen und in einigen Fällen (Post und Bahnhof in Latina 1932-33, Post in Pola und Bahnhof in Siena 1933-34) sehr deutlich zum Ausdruck kommen.

Berühmt wurde das Gebäude wegen der ungewöhnlich farbigen Fassadenverkleidung, die ursprünglich nur für die Hauptfassaden vorgesehen war. Sie besteht aus Mosaiksteinchen aus Keramik (einmal ist auch von Porzellan die Rede) in einem Blau, das genau dem "Azzuro Sabauda" des damals Regierenden Königshauses entspricht und "die erhabenen Fasti der Dynastie wiederaufnimmt, von der die Stadt den Glückwunschnamen übernimmt". Die Farbe harmoniert mit dem orange-rosa des Marmors (Rosso Altare), ebenso sabaudisch, aus dem die wulstigen Rahmen der

⁶⁰⁶ M. Di Paolo, Sabaudia, palazzo delle Poste, in: Architettura Moderna a Roma e nel Lazio 1920-45, Altante, Roma 1996, S. 93.

⁶⁰⁷ Nervi war Ratgeber Mazzonis beim dritten Entwurf für den Bahnhof von Florenz.

Fenster und Türen bestehen, und dem Beige des Gesims. Auf die besondere Bedeutung der Farbe weist auch Marinetti in der "Gazzetta del Popolo" vom 17. April 1934 hin: "Hier dominiert und brilliert Angiolo Mazzoni, der mit jedem Tag mehr der "Erneuerer-Architekt" wird und somit noch mehr das erneuerte Italien repräsentiert. Mazzoni, wie Antonio Sant'Elia von der konstruktiven Bedeutung der Farbe überzeugt, hat einen mit Keramik verkleideten Postpalazzo entworfen, dessen dominante Farbe Bleu-Savoia mit dem Vermillon der Antimalariagitter und dem roten Steinrahmen harmonisieren. ...Polychromie aus Kraft und Enthusiasmus, die die anderen Gebäude zur Farbe einlädt"⁶⁰⁹.

Der gesamte Bau ist in einer Betonstützenkonstruktion ausgeführt, die mit einer Mischung aus Bruchsteinen und Voll- und Hohlziegel ausgefacht ist. Die Decke der Schalterhalle wurde nach dem „Perret“ System ausgeführt, die Treppe zur Wohnung des Amtsvorstehers ist gemauert. Über den Fortgang der Arbeiten wurde genau Bericht erstattet (Abb. 249). Das Fundament besteht aus Eisenbetonträgern und musste einen Monat vor der Einweihung "wegen der Beschaffenheit des außerordentlich unfesten Bodens (ehemaliger Sumpf) nachträglich erweitert und verstärkt werden". Bei dieser Gelegenheit wurden auch ein Kellerraum für die Heizung und ein Depot für die Kohlen gebaut ⁶¹⁰.

Als das Postamt eröffnet wurde, von dem Alfredo Forti schrieb, dass „nur dieses Gebäude genügen würde, um die Touristen aufmerksam zu machen, die nicht nur am Baden interessiert sind“⁶¹¹, war es in unfertigem Zustand und es zeichneten sich bereits die ersten Bauschäden ab. Die zahlreichen Lobpreisungen und das Interesse der Presse galten in erster Linie dem Städtebau, der Stadt als „Modell“ und dem politischen und ideologischen Charakter des Werks⁶¹², einzelnen Gebäuden, wie etwa Mazzonis Postamt, wurde wenig Aufmerksamkeit gewidmet⁶¹³. Selten, so Mariani, findet man einen Artikel über die Struktur der neuen Städte, über ihre Einwohner, über eventuelle Defekte der Organisation⁶¹⁴. Ebenso wenig wurde über die Bedingungen

⁶⁰⁸ Severati 1975, Dalle poetiche..., in: L'Architettura. Cronache e storia, März 1975, S. 718.

⁶⁰⁹ F.T. Marinetti, Gazzetta del Popolo, 17. April 1934.

⁶¹⁰ AMC Roma, pacco Sabaudia, proposta aggiuntiva a quella approvata in data 13.9. 1933 per la costruzione di un edificio postale a Sabaudia, Dokument Nr.000259.

⁶¹¹ A. Forti, zitiert aus: Franchini e Ianella, Sabaudia nella Storia, S. 128.

⁶¹² Über die allgemeinen Lebensbedingungen der Arbeiter und der Siedlerfamilien in den neuen pontinischen Siedlungen und über die Propaganda des Regimes siehe Riccardo Mariani, Fascismo e Città nuove, Mailand 1976, S. 142-147 und S. 179-185.

⁶¹³ Über die Post wurde in den ersten Monaten nur in "La Gazzetta del Popolo", in „Architettura“ und in „Urbanistica“ geschrieben.

⁶¹⁴ Die Siedler kamen aus Udine, Treviso, Rovigo, Verona, Venedig und aus den Marchen. Für die Provinz von Ferrara gab es ein spezielles Dekret von Mussolini mit Datum vom 15. Juli 1933, das die Übersiedlung von „so vielen Familien als möglich“ anordnete. Deshalb wurde Ferrara eines der Hauptzentren der „Beschaffung“ von „forza-lavoro“ für die pontinischen Städte. Doch wendete jede

geschrieben, denen die Arbeiter ausgesetzt waren, die in Tag- und Nachtschichten (im 8 Stunden Rhythmus) bei schlechter Bezahlung arbeiteten, mussten doch die vom Duce angekündigten Termine eingehalten werden. So finden sich in den Bauakten Korrespondenzen über die Lebens- und Arbeitsbedingungen (Hitze, Malaria, Zeitdruck, Unterkünfte ohne fließendes Wasser und Strom, schlechte Verpflegung, verseuchtes Trinkwasser), wo es unter anderem heißt: "Ein anderer unglücklicher Zustand war jener, dass die Periode der Arbeitsausführungen mit jener begann, in der die Malaria ganz besonders zuschlug und somit viele Arbeiter krank wurden und ersetzt werden mussten"⁶¹⁵.

Die Gebäude wurden mit einer Geschwindigkeit ausgeführt, die großen Zweifel an der Qualität der Baumaßnahmen aufkommen ließ. Ein großes Problem stellte auch die Beschaffung des Baumaterials dar, das teilweise aus dem Norden herangeschafft werden musste. Eine Baufirma beklagte „die enormen Schwierigkeiten, die auf der Baustelle aufgetreten sind, die viele Kilometer von den städtischen Zentren entfernt eingerichtet war, wo einfach alles fehlte, wo man einen Lastwagen haben musste, wo das einzige Kommunikationsmittel das Auto war (es gab auch kein Telefon)“⁶¹⁶; eine andere Baufirma kritisierte die vom Prüfer geforderte Preisminderung von 30%, die nur wegen „einer verschiedenartigen Graduation der blauen Farbe bei der Außenverkleidung“ gefordert wurde und wegen „eines verschiedenen Farbtons zwischen den Wänden und der Decke in der Schalterhalle, was die ausführende Firma für „ausgesprochen ungerechtfertigt“ hielt⁶¹⁷.

Nichts wurde über die schlechte Qualität der verwendeten Materialien und die schlampige Ausführung der Arbeiten geschrieben, die sofort „zu Mängeln führten“, weil sie zum Teil von unsachkundigen Arbeitern (sogenannte Handlanger) ausgeführt wurden, die zu Tausenden wegen Arbeit in den Süden kamen. So beanstandete der Direktor der Postprovinzdirektion, dass die doppelten Eingangstüren zum Postpalazzo, statt sie nur zu polieren, mit einem Lack gestrichen wurden (con della roba che

Provinz dieses Gesetz an, und wenn es nur um die Entfernung von "unerwünschten" oder politisch unbequemen Individuen ging. Viele der Siedler waren mit ihrer neuen Heimat unzufrieden. So liest man in einem Dokument: „Es scheint, dass viele (Siedler) davon sprachen, das Land wieder zu verlassen, um in die Herkunftsländer zurückzukehren und einige, die diesen Vorschlag durchgeführt haben. Auch die Nachteile, und vor allem die Malaria, trugen dazu bei, den Aufruhr zu verstärken. Es ist längst bestätigt, dass die Oberflächlichkeit, mit der der ONC viele Werke durchgeführt hat, nicht ausreicht, um effektiv die Stimmung zu verbessern. In einigen Gegenden raffte die Malaria noch immer Opfer hin, die schnell beseitigt werden, um sie mit anderen Siedlerfamilien zu ersetzen. ACS, 1934. 3.1.1.10089; vgl. Mariani 1976, S. 145ff.

⁶¹⁵ AMC Roma, pacco Littoria, Bericht der Baufirma, Dokument Nr.

⁶¹⁶ Brief der Baufirma an den Capo Sezione Lavori des Ministero delle Comunicazioni, AMC Roma, pacco Sabaudia, Dokumente Nr. 000142-000145.

⁶¹⁷ Brief der Società Ceramica Ferrari mit Sitz in Cremona an den Prüfer (29. Dezember 1935) mit der Forderung, die Rechnung zu ändern. AMC Roma, pacco Sabaudia, Dokumente Nr. 000091-000093.

potrebbe chiamarsi „vernice di terra“). Dies wurde als „ein schlimmer Fehler“ betrachtet, sind diese doch „aus massiver Bronze“⁶¹⁸. Des Weiteren wurde beanstandet, dass zum wiederholten Male die Malariagitter kaputt sind (verrostet) und deshalb ausgebessert und gestrichen werden müssen⁶¹⁹, dass die Kupferverkleidungen, die Eisenteile und die Wände nass sind und deshalb die Beleuchtung schlecht oder nicht funktioniert, dass die Tür der Stahlkammer klemmt⁶²⁰, dass Putz von der Decke und den Wänden fällt, sowohl in den Büros als auch in der Wohnung, dass die Grünanlage verwahrlost ist und die Fahne nicht aufgezogen werden kann, weil das Seil klemmt.⁶²¹ Nach dem Krieg konnte das bei einem Bombenangriff beschädigte Dach nicht repariert werden, weil „es bisher nicht möglich war, nach Sabaudia zu kommen wegen fehlender Transportmittel“⁶²².

1987 wurde ein „Restauro“ des Gebäudes vorgeschlagen. Bei den darauf folgenden Arbeiten in den 90er Jahren, wurde unter anderem an der Hauptfassade eine Rampe für Behinderte angebracht, die die Freitreppe verdeckt und somit den Gesamteindruck beeinträchtigt. Ansonsten wurde das verwahrloste, aber quasi unveränderte Gebäude wieder betriebsfähig gemacht. Um das Originalgebäude jedoch für die Zukunft erhalten zu können, ist von den Postbehörden eine sozial-kulturelle Umnutzung geplant, da sich für die Post ein Umbau, der unvermeidlich zu Veränderungen am Originalzustand führen würde, aus betriebstechnischen Gründen nicht mehr lohnt⁶²³.

⁶¹⁸ Beschwerde des Amtsleiters vom 14. Juni 1939 über mehrere schlecht ausgeführte Arbeiten an die Provinzdirektion. Dokument Nr. 000046.

⁶¹⁹ Ebd.

⁶²⁰ AMC Roma, pacco Sabaudia, Dokument Nr. 000226.

⁶²¹ AMC Roma, pacco Pontinia, Dokument Nr. 000231, es wird auf das Beispiel in Littoria und Sabaudia hingewiesen.

⁶²² Brief des capo della Sezione Lavori an die Bahnverwaltung vom 21. Mai 1945, Dokument Nr. 000083.

⁶²³ C. F. Carli, Le “Città di fondazione” pontine: una riflessione finalizzata alla tutela, in: *Conoscenza e tutela* 1996, S. 148-149.

8. Kunst am Bau

„Die Kunst ist nicht gewohnheitsmäßig und friedlich. Sie ist Kampf der Geister in sich und außerhalb. Und soviel Lebensglut führt unvermeidlich zu Revolten und Enttäuschungen“.

„L'arte non è abitudinaria e pacifica. È lotta degli spiriti in se e fuori di se. E tanto fervore di vita porta fatalmente a rivolte e delusione“⁶²⁴.

Mario Sironi

Ein Teil der Postgebäude ist bzw. war mit Kunstwerken unterschiedlichster Art und Qualität ausgestattet, an deren Planung und Ausführung unbekannte als auch namhafte Künstler beteiligt waren. Einige dieser Werke stellen Zeugnisse des ehrgeizigen Programms dar, mit dem die Avantgarde in den 30er Jahren versuchte, dem Regime eine soziale und politische Kunst als faschistische Staatskunst anzubieten.

Mit der Einbindung großformatiger Wandmalereien und monumentaler Plastiken im öffentlichen Raum glaubten die Künstler, eine neue Funktion der Kunst erschlossen zu haben, die ihnen nicht nur die Möglichkeit bot, lukrative Staatsaufträge zu bekommen, sondern auch ein größeres Publikum zu erreichen. Dass es in Wirklichkeit jedoch bedeutete, sich praktisch bedingungslos in den Dienst des Regimes zu stellen, wurde den meisten Künstlern erst spät klar.

Schon kurz nach seinem Machtantritt verkündete Mussolini: „Ich erkläre, dass es mir fern steht, etwas fördern zu wollen, das einer Staatskunst gleichkommt.“⁶²⁵ Auch in späteren Jahren sanktionierte er nie einen offiziellen Kunststil. Über Jahre standen das Regime und die Avantgarde in guten Beziehungen, wurden Stilrichtungen wie Novecento, Realismus, Futurismus und abstrakte Kunst vom Staat toleriert, wenn nicht gefördert. Rigorose Richtlinien und Kontrollen, die am Ende zu einer Gleichschaltung führten, bildeten sich erst allmählich heraus.

Es ist hier nicht beabsichtigt, alle ausgeführten und geplanten Kunstwerke in den Postbauten vorzustellen. Es soll vielmehr versucht werden, Sinn und Gewicht des Gesamtvorhabens deutlicher werden zu lassen, wobei die Entstehungsbedingungen für die Werke und übergreifende Vorgänge ausführlicher behandelt werden als die Werke selbst.

⁶²⁴ Mario Sironi, zitiert aus: Mario De Micheli, M. Sironi, Sassari 1985, S.26.

⁶²⁵ Aus der Rede Mussolinis vom 26. März 1923 in der Ausstellung Sette Pittori del Novecento, in der Gallerie Pesaro in Mailand.

8.1 Rahmenbedingungen der Künstler und Architekten

Die Aufträge wurden entweder im Direktauftrag vergeben oder über das Wettbewerbsverfahren. Die häufigste Form war in den frühen 30er Jahren das auftragsbezogene System, bei dem die Architekten der Postbauten direkt mit den Künstlern ihrer Wahl in Verbindung treten konnten, vorausgesetzt, dass diese auch die Leitung für die künstlerische Ausstattung des Baus hatten. Die künstlerische Leitung sagte den Architekten ein gewisses Mitspracherecht über die Wahl des Bauschmucks und der ausführenden Künstler zu. Mit einem Ministerialschreiben Mussolinis vom Juni 1933 (*La legge per l'arte negli edifici pubblici*, besser bekannt als „Legge del 2%“)⁶²⁶, dem zufolge zwei Prozent der Baukosten bei neu zu errichtenden öffentlichen Gebäuden für die künstlerische Ausstattung verwendet werden müssen, sollte die Kunst am Bau gefördert werden, eine Verpflichtung gab es jedoch nicht⁶²⁷. So sind Mazzonis Postpalazzi zum Teil sehr üppig mit Bauschmuck dekoriert, die seines Kollegen Roberto Narducci dagegen eher sparsam. Für Mazzoni bedeutete "eine Architektur ohne die Dekorationshilfe der "Polymateria", der Skulptur oder der Malerei nichts anderes als steriler Ausdruck geistiger Armut"⁶²⁸. Je moderner jedoch seine Gebäude wurden, desto mehr bevorzugte er die Ausstattung und der Bauschmuck trat in den Hintergrund (Latina, Sabaudia, Abetone, Pola).

Bekannt bei den Künstlern war die ablehnende Haltung der Rationalisten. Laut Bossaglia⁶²⁹ ist es bezeichnend, dass gerade die orthodoxen Rationalisten innerhalb weniger Jahre auf Distanz zum Novecento gingen und nicht nur die Wandmalerei⁶³⁰ als unpassend für ihre Architektur ablehnten, sondern auch den Ausdruck Novecento dafür benutzten, um in der Architektur den piacentinischen „falso moderno“ zu bezeichnen.

⁶²⁶ Näheres über die Geschichte des 2% Gesetzes bei Simonetta Lux und Ester Coen, in: *Gli artisti nell'università e la questione delle pitture murali*, La Sapienza, Roma 1985, S.138.

⁶²⁷ Das Gesetz wurde erst 1942 von Bottai in Kraft gesetzt. Die Idee dazu soll von Sironi und Prampolini stammen, die in der Zeitschrift *Augustea* und im *Tevere* 1933 einen Prozentanteil von 2-3% für die Kunst forderten. Vgl. Federica Pirani, Prampolini e gli Allestimenti, *Dal Futurismo all'Informale*, Ausstellungskatalog, Roma 1992, S.275.

⁶²⁸ Zitiert nach Adelaide Auregli, Mazzoni, teorico e polemista, in: A. Mazzoni, *Ausst. Katalog*, Bologna 1984, S. 99.

⁶²⁹ Rossana Bossaglia, *Il Novecento di Sironi, Il Muralismo, Il clima novecentista*, in: *Anni Trenta* 1982, S. 81 (S.79-85).

⁶³⁰ So zeichnete Terragni bei seinen Entwürfen für die Casa del Fascio die Hauptfassade zuerst mit dem unverzichtbaren Bauschmuck in Form von Reliefplastik und faschister Parolen, bei dem verwirklichten Bau blieb die Wand leer. Als der Generalsekretär der PNF dagegen protestierte, beauftragte Terragni Nizzoli und Sironi mit einer Fassadendekoration, deren Entwurf jedoch nicht durchgeführt wurde. Terragni hielt Sironi, den er bei der gemeinsamen Ausrichtung für die *mostra della rivoluzione fascista* (1932) kennengelernt hatte, für einen hervorragenden Künstler, der für ihn auch den Bauschmuck für den Palazzo del Littorio, Wettbewerb 1. und 2. Grades (1934, 1937) und für das Danteum (1937) entwarf, die nie gebaut wurden. Vgl. Ciucci 1990, S. 11.

Als symptomatisch für diese ablehnende Haltung können die drei römischen Postpalazzi von Libera, Ridolfi und Samona betrachtet werden. Sie wurden 1933 entworfen, als die Propaganda für großformatige Wandmalereien und Plastiken mit der 5. Triennale in Mailand und den Manifesten ("Il Manifesto della pittura murale"⁶³¹ und "Il Manifesto del Novecento") ihren Höhepunkt erreicht hatte: In diesen Gebäuden, die damals zweifellos zu den wichtigsten öffentlichen Neubauten zählten, beschränkte sich die Kunst am Bau auf die obligatorischen Büsten des Duce und des Königs. Aber auch Traditionalisten wie Bazzani oder der moderne Novecentist Vaccaro standen einer Dekoration skeptisch gegenüber. So schrieb Vaccaro 1933: "Zu aller erst widersetzen sich die neuen funktionalen Rhythmen der modernen Architektur den traditionellen Motiven. Man bräuchte einen neuen Dekorationsstil, der sich aber nicht behaupten kann, so lange die moderne Architektur, heute noch Kind, nicht eine gewisse Reife erlangt hat. Zweitens entsprechen die Einfachheit und Nacktheit mehr der charakteristischen und anonymen Sensibilität unserer Zeit"⁶³².

Nach welchen Kriterien die Künstler ausgewählt wurden, wird nicht immer klar. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Auftraggeber befreundete Künstler (Mazzoni kannte Tato, der wiederum war befreundet mit Prampolini und Depero) oder berühmte Künstler bevorzugten wie etwa Mario Sironi⁶³³. Es gibt auch Fälle, wo den Architekten nahegelegt wurde, bestimmte Künstler zu engagieren, die die notwendigen "Empfehlungen" über Beziehungen zu Politikern oder höheren Verwaltungsbeamten hatten. Dazu ein Beispiel: Mazzoni vermittelte der als unbegabt bekannten Malerin Matilde Festa Piacentini, Frau von Marcello Piacentini, Aufträge für Wandmalereien in den Postämtern von Agrigent, Gorizia, Palermo und für den Bahnhof von Rom, weil er (zumindest beim letzten Auftrag) nach seinen Aussagen von Velani und Minister Benni dazu gezwungen wurde⁶³⁴. In einer anderen Version wurde Mazzoni beschuldigt, er habe sich "an Piacentini verkauft, indem er seiner Frau eine halbe Million Lire (wohl ein Fehler) für eine Wandmalerei bot, während wirkliche Künstler Hungers sterben"⁶³⁵. Mazzoni jedoch bestritt das: "Ich habe keine Aufträge gesucht. Die Bahnverwaltung hat sie mir nach Belieben anvertraut und sie mir weggenommen. Nicht ein Hamsterer

⁶³¹Das Manifest war von Mario Sironi, Carlo Carra, Massimo Campigli und Achille Funi unterzeichnet und wurde im Dezember 1933 in der Zeitschrift "La Colonna" veröffentlicht.

⁶³² Giuseppe Vaccaro, *Architettura moderna e contributo del pubblico*, in: *Realtà*, April 1933, S. 360-370.

⁶³³ Über die Beziehung Mazzonis zu Künstlern siehe Elisabetta Farioli, *Mazzoni e gli artisti*, in: *A. Mazzoni (1894-1979)*, *Ausst. Kat.*, Bologna 20. Okt. 1984-3. Januar 1985, Grafis, Casalecchio di Reno 1984, S. 103.

⁶³⁴Ebd., S. 105.

⁶³⁵Angiolo Mazzoni: *Piacentiniano o Futurista?*, in: *Mediterraneo Futurista*, 1942 (Artikel ohne Angabe des Verfassers und des genauen Datums, aufbewahrt in MART, fondo Mazzoni), in dem Mazzoni unter anderem auch als "Architetto Mattoni" bezeichnet wird.

war ich, sondern ein Ausgenutzter"⁶³⁶. Wegen dieses und anderer Fälle wurde Mazzoni 1945 der Korruption angeklagt und vom Staatsdienst suspendiert.

Ein Teil der Aufträge wurde von den regionalen faschistischen Künstlergewerkschaften vermittelt (bei größeren Aufträgen entschied der Generalsekretär). Um Chancengleichheit zu suggerieren, wurden Aufträge wie Freskenmalereien, die die Anwesenheit des Malers erforderten, an arbeitslose ortsansässige Dekorationsmaler wie etwa den unbekanntes Edoardo Del Neri aus Gorizia oder Gino Pancheri vergeben, die dann mit Avantgardekünstlern in einem Gebäude arbeiteten (wie auch Trento). Dies sollte als ein Versuch gesehen werden, die gravierende Arbeitslosigkeit auf dem Bau- und Kunstsektor zu lindern, stellte jedoch die subtilste Form der von der Gewerkschaft betriebenen Gleichmacherei dar⁶³⁷. Dass Mazzonis Befugnisse (und wahrscheinlich auch die der anderen Architekten) nicht unbegrenzt waren, geht auch aus einem Brief des futuristischen Malers Enrico Prampolini hervor. Offenbar hatte Mazzoni Prampolini einen Auftrag für den Bahnhof in Reggio Emilia versprochen, der dann aber über einen Wettbewerb vergeben wurde. Prampolini schrieb darauf erstaunt an Mazzoni: "Ich bin sehr traurig, lieber Mazzoni, warum der Wettbewerb? Soll das heißen, dass ich mit meinen Ideen und meinen Skizzen beiseite geschoben worden bin? Marinetti sagte mir, dass der unumschränkte Herr Du seiest und dass er Dir schreiben wird"⁶³⁸. Über ähnliche, nicht eingehaltene Versprechen beklagten sich auch Sironi und Depero⁶³⁹.

Nach Mazzonis eigenen Worten gelang es ihm nur selten, "dass der Auftrag an einen Künstler vergeben, der von mir vorgeschlagen wurde, wie es mit den Skulpturen geschah, die Martinuzzi anvertraut und den Malereien, die Fillia, Prampolini, Tato, Depero, Benedetta anvertraut wurden"⁶⁴⁰.

Um 1935 wurden Wettbewerbe eingeführt, die eigentlich eine gerechtere Verteilung der Aufträge garantieren sollten. Sie waren jedoch an eine Reihe bestimmter Bedingungen geknüpft, die den teilnehmenden Künstlern (betroffen waren hauptsächlich Bildhauer) wenig Freiraum ließen: Es durften nur Künstler teilnehmen,

⁶³⁶Handschriftliche Notiz Mazzonis auf dem Zeitungsausschnitt mit dem Artikel "Mazzoni, Architetto Mattoni".

⁶³⁷So kritisierte Fillia mehrmals die Teilnahme von "Sonntagskünstlern" an den von der Gewerkschaft organisierten Ausstellungen.

⁶³⁸Brief Prampolinis an Mazzoni, ohne Datum, aber wahrscheinlich von 1935, als der Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Fondo Mazzoni, Correspondenza. Depero war anfangs von der Zusammenarbeit im Palazzo in Trento ausgeschlossen und bat Marinetti um Hilfe bei Ciano, um den Auftrag zu bekommen. Vgl. dazu Gabrielle Belli, *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942*, catalogo della mostra, Rovereto Archivio del 900, 12. Dez. 1992-Mai 1993, Mailand 1993, S.290.

⁶³⁹ Enrico Crispolti, *Quali gli "artisti di Mazzoni"?* in: Angiolo Mazzoni, *Quaderni di architettura* 4, MART, Skira 2003, S.32.

⁶⁴⁰Mazzoni, zitiert nach Farioli, in: A. Mazzoni 1984, S. 103.

die in der Region, in welcher der Wettbewerb ausgeschrieben wurde, geboren waren und Mitglieder der faschistischen Künstlergewerkschaft waren; Art, Größe, Form und Material der Kunstwerke waren genau festgelegt; die ausgewählten Modelle blieben im Besitz der Bahnbehörde; die Prüfungskommission setzte sich aus drei Mitgliedern zusammen, von denen eines der Architekt war und die anderen zwei wurden vom Minister ausgewählt⁶⁴¹. Da sich das Verfahren meist zu lange hinzog, ging man wieder dazu über, mit "Einverständnis des Architekten" diejenigen Künstler zu engagieren, die von der Bauleitung auf Empfehlung der faschistischen Künstlergewerkschaft ausgewählt wurden⁶⁴².

Im umgekehrten Fall konnte auch der Künstler direkt oder indirekt mit dem Auftraggeber Kontakt aufnehmen. Da für die meisten Künstler ein Staatsauftrag nicht nur eine Frage des Prestige, sondern auch eine Frage des Lebensunterhaltes bedeutete, waren sie bereit, den Wünschen der faschistischen Auftraggeber bedingungslos entgegenzukommen. So überschütteten die Futuristen⁶⁴³ den Staatsfunktionär Mazzoni mit Dankes- und Lobeshymnen, nachdem dieser im Dezember 1932 Prampolini, Depero und Tato mit der Ausführung der Glasmalereien für das Postamt in Trento beauftragt hatte. Wenige Monate später, im Mai 1933, trat Mazzoni der futuristischen Bewegung bei⁶⁴⁴. Marinetti und Fillia glaubten, mit dieser "Strategie" von dem für solche Schmeicheleien anfälligen Mazzoni auch die zukünftigen Auftragsarbeiten zur Dekorierung der Post- und Bahnhofsbauten zu bekommen, um somit endlich aus ihrer Randlage herauszukommen. Im übrigen hatte Marinetti nicht nur Mazzonis Machtbefugnisse überschätzt, sondern es auch nicht verstanden, "das politische Kalkül zu verhehlen, das die Futuristen zur Zusammenarbeit mit Mazzoni bewogen hatte"⁶⁴⁵. Zu offensichtlich gehen aus ihren Äußerungen die "intellektuellen Seitlänzerien" hervor, mit denen sie den Futurismus

⁶⁴¹Rassegna delle Poste, Jahrgang 1935, S.72, Wettbewerb für 6 Statuen für die Hauptfassade des Postpalastes in Taranto von Bazzani.

⁶⁴²AMC Roma, Pacco Potenza. Das bekannteste Beispiel einer derartigen Auftragsvergabe ist der Fall des Justizpalastes von Mailand von Piacentini. Nachdem ein Wettbewerb kein befriedigendes Ergebnis gebracht hatte, wurden die 144 ! Dekorationsarbeiten auf privater Basis den von Piacentini, der Bauleitung und den faschistischen Künstlergewerkschaften vorgeschlagenen Künstlern anvertraut. Als die Kunstwerke 1938 fertiggestellt waren, wurden einige der Malereien vom ersten Präsidenten des Berufungsgerichtes dennoch "als unangemessen" kritisiert und mußten trotz Protestes von Piacentini und Bottai mit schweren Vorhängen zugedeckt werden. Vgl. Vittorio Fagone, Katalog Anni Trenta, S.53-55.

⁶⁴³Zum Neofuturismo siehe Enrico Crispolti, *Il secondo Futurismo, 5 pittori & 1 scultore*, Turin 1962; E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969; E. Godoli, *Il Futurismo (guida all'architettura moderna)*, Bari 1983; Susanne von Falkenhausen, *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943*, Frankfurt 1979; Luciano Patetta, *Futurismo e Architettura*, in: *Controspazio*, April-Mai 1971.

⁶⁴⁴Briefe von Depero an Mazzoni vom 16.1.1933 und 15.7.1933; Brief von Marinetti an Mazzoni vom 2.5.1933, in: A. Forti, *Dall'Alpi alle Piramide*, in: A. Mazzoni, *Ausst. Katalog 1984*, S. 34; Brief Fillias an Mazzoni, aus: Farioli, *Mazzoni e gli artisti*, in: ebd., S.103.

⁶⁴⁵Ezio Godoli, *Il Futurismo, Guida all'architettura moderna*, Laterza Bari 1983, S.102.

de facto von Mazzoni beglaubigten⁶⁴⁶. So bezeichnete Fillia Mazzoni als den "ersten italienischen Architekten, der sich wiederholt um das Werk der Maler und Bildhauer bemüht hat, und die Bilder, die Mosaik, die Kompositionen, die Skulpturen in direkter Beziehung zur Konstruktion einsetzt, weil sie so erst ihre Wirkung zeigen"⁶⁴⁷. Nicht weniger aufdringlich sind die Beteuerungen Marinettis⁶⁴⁸. Als dann im März 1935 die seit 1. Januar 1934 bestehende Verlegergemeinschaft Mazzoni-Somenzi für die Futuristen Zeitschrift Sant' Elia wegen "Meinungsverschiedenheiten künstlerischer Art" in die Brüche ging, kühlte das Verhältnis zwischen Futuristen und dem Architekten spürbar ab⁶⁴⁹.

Die gleiche Taktik versuchten die Futuristen mit den Rationalisten, die sie trotz deren ablehnender Haltung als eventuelle Auftraggeber und wichtige Gesprächspartner umwarben. Auch Sironi richtete mehrfach Appelle an die modernen Architekten ('riformatori innovatori'), die es als ihre "Pflicht" ansehen sollten, die Kunst mehr in die Architektur mit einzubeziehen. Sironi bedauerte die Trennung der Künste, "die nicht notwendig ist in der modernen Welt. Die Kunst kann nur dann wieder aufblühen, wenn sie am Busen der Architektur eine Funktion findet"⁶⁵⁰.

Ausstellungen der Künstler

Gleichzeitig veranstalteten die Künstler Ausstellungen, die den Zweck hatten, der Öffentlichkeit und dem Regime thematisch und ideologisch passende Werke für staatliche Gebäude vorzustellen. Die größte Ausstellung dieser Art war die V. Triennale von Mailand (Esposizioni Internazionali delle Arti decorative e industriali moderne e dell'Architettura moderna, 1933), bei der Sironi künstlerischer Direktor war. Der Künstler beauftragte einige Bildhauer (Martini, Marini, Fontana) und 30 der berühmtesten Maler (unter anderen Carra, Campigli, Funi, De Chirico, Severini, Prampolini, Depero), den neuen Ausstellungspalast von Giovanni Muzio mit monumentalen Plastiken und meterhohen Fresken- und Mosaikmalereien zu dekorieren, die als Themenschwerpunkte nationalistische Allegorien hatten, die

⁶⁴⁶Ebd., S.103; Über die Polemiken zur Mitgliedschaft Mazzonis beim Futurismus siehe auch Ezio Godoli, *La modernità discreta di Mazzoni*, in: *Angiolo Mazzoni, Quaderni di architettura* 4, MART, Skira 2003, S.17-28.

⁶⁴⁷Fillia, *Un architetto di edifici pubblici: Angiolo Mazzoni*, in: *Futurismo*, a.II, Nr. 47-48, 6. August 1933, supplemento Sant'Elia.

⁶⁴⁸In einem Artikel in der "Gazzetta del Popolo" vom 19. August 1933 über die seit mehr als einem Jahr fertiggestellte Post in Latina (damals war Mazzoni noch nicht Futurist!) beschreibt Marinetti Mazzoni als futuristischen Architekten, der "ohne Zweifel am geeignetsten ist, das komplizierte und teure Problem der Erneuerung der öffentlichen Bauten in Italien zu lösen".

⁶⁴⁹Was Mazzonis Mitarbeit bei Sant'Elia betrifft, so behauptete Mazzoni in einem Interview, dass er im März 1935 durch eine Order von Velani die Bewilligung erhalten habe, die Mitarbeit aufzukündigen, damit er nicht gezwungen war, noch weiter diese Artikel zu schreiben. Vgl. Barbara Anselmi, *Il fondo Forti-Mazzoni dell'Archivio di Stato di Firenze*, in: *Angiolo Mazzoni* 2003, S. 348, Anm.27.

⁶⁵⁰Sironi, 8. Mai 1933 im *Popolo d'Italia*, zitiert aus: *Ettore Camesasca, Sironi, Scritti inediti*, Mailand 1980, S.138.

„l' Italia“, „la Justitia“, „la Vittoria“ und „Il Lavoro“ versinnbildlichten und den „siegreichen“ Faschismus verherrlichten.

Die Ausstellung löste eine lebhafte Debatte aus, weil für die jüngere Generation die monumentalen mystischen Figuren (vor allem Sironis) „das Überlebte und die Beschränktheit wiederbelebter Klassizismen repräsentierten“⁶⁵¹, während die pro-nazistische Gruppierung um Farinacci gegen die Deformierungen in den Malereien hetzte. Die meisten der „Fresken“, die "eine Ewigkeit" überdauern sollten, wurden kurze Zeit später übertüncht⁶⁵².

Offenbar aufgrund der Tatsache, dass bei der Triennale wieder nur zwei futuristische Künstler eingeladen waren und die Futuristen in der öffentlichen Auftragsvergabe immer mehr im Abseits standen, reifte das Vorhaben der Futuristen, der Regierung und der Öffentlichkeit vorzustellen, „wie der Futurismus das Problem der Kunst am Bau in der Praxis zu lösen gedachte“⁶⁵³. So fand bereits ein Jahr später die "Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista" in Genua im Palazzo Ducale (14. Nov.1934-11.Jan.1935) statt. Um sich bewusst von ihren Gegnern abzuheben, zeigten die Futuristen Wandplastiken⁶⁵⁴, die thematisch und architektonisch auf die Funktion des Gebäudes eingingen und "das Konzept des Freskos und der alten Methoden besiegt haben und den Triumph der neuen Techniken, der Metalle, des Glases (..) ankündigen"⁶⁵⁵. Weiter heißt es in dem Manifesto: „Diese unsere „plastiche murali“ sind nur in architektonischer Funktion erfunden und können nicht isoliert konzipiert werden .. . Sie beziehen sich auf den „soggetto“ und die Bestimmung, um die Suggestion des Ambientes im faschistischen Gebäude zu erhöhen, und um eine Atmosphäre des Optimismus, der Kraft, der Verherrlichung zu schaffen“⁶⁵⁶. Die Entwürfe sollten thematisch und ideologisch mit folgenden Bauten übereinstimmen: Case del fascio, case del balilla, aeroporti, scuole, palazzi del governo, stazione, palazzi postali, und unmittelbar verwirklicht

⁶⁵¹ Emily Braun, Die Gestaltung eines kollektiven Willens, Sironi, Köln 1988, S.46

⁶⁵² Wenige Monate nach Schließung der Triennale wurden trotz Proteste der Künstler alle Fresken übertüncht, nur das Mosaik Severinis blieb verschont. Vgl. dazu Vittorio Fagone, Arte, Politica e Propaganda, in: Ausstellungskatalog Anni Trenta, Milano 1982, S.46.

⁶⁵³ Vgl. S. von Falkenhausen, S. 230.

⁶⁵⁴ Unter "Plastica murale" verstanden die Futuristen eine "Form der Wandmalerei, bei der die Farbe direkt in den Mörtel gemischt wird." Zitiert aus E. Godoli, Guida all'architettura moderna, Il Futurismo, Roma-Bari 1983, S. 232.

⁶⁵⁵ Manifest zur Ausstellung, unterschrieben von Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Munari, Oriani, Prampolini und Marinetti. An der ersten, von Fillia organisierten Ausstellung nahmen nur eingeladene Futuristen teil. Die 1m bis 1,7m großen Exponate waren Miniaturmodelle, die dann ausgewählt und 6-fach vergrößert werden sollten.

⁶⁵⁶ Manifesto della Plastica Murale, in: Stile Futurista, a.I. Nr.5, Dez.1934, S.12.

werden, doch die Organisatoren hatten offenbar kein Abkommen mit der Regierung⁶⁵⁷. Trotzdem kann die Ausstellung als ein Angebot an das Regime betrachtet werden, „das ohne Auftragszwänge die Kunst am Bau in den Kontext faschistischer Themata und Funktionen stellte“⁶⁵⁸.

Wegen der schwachen Resonanz wurde beschlossen, eine zweite Ausstellung abzuhalten. Die "Seconda Mostra nazionale di Plastica murale per l'edilizia fascista in Italia e in Africa" fand im November 1936 in den Traiansmärkten in Rom in Form von zwei Wettbewerben statt. Hier wird sichtbar, dass sich der Ausgangspunkt verändert hat und die Futuristen auf die Richtlinien des offiziellen Geschmacks eingeschwenkt sind. Einer der Wettbewerbe hatte die Besetzung Abessiniens zum Thema, war also auf ein Thema abgestimmt, das Bezug nimmt zur politischen Aktualität und nicht auf die architektonische Funktion.

Bemerkenswert groß war der Anteil, der den "telecomunicazioni" gewidmet war. Das Ministero delle Comunicazioni gab davon drei in Auftrag: „Radiopostelegrafonico“, eine Wandplastik aus schwarzem Glas, Holz, farbiger Keramik und Metall, eine Synthese der „modernsten Verbindungsmittel“ von Prampolini, Oriani und Rosso, eine zweite mit dem Titel „Besucht Italien“ von Andreoni und Favalli und eine Glasmalerei von Benedetta, Ambrosi und Tato mit dem Titel "Eisenbahnverbindungen". Nicht bekannt ist jedoch, für welche Gebäude diese Wandplastiken vorgesehen waren und wo sie sich jetzt befinden⁶⁵⁹.

Dass die Künstler nach Staatsaufträgen drängten, hatte unter anderem seinen Grund in der Schließung von privaten Galerien, die vorher vom Regime mitfinanziert wurden (z.B. die Galerie von Bardi in Rom). Sie führte letztendlich zu einer Verlagerung des Kunstmarktes in den öffentlichen Bereich, der vom umfangreichen Apparat des Generalsekretärs der faschistischen Gewerkschaft der Schönen Künste, Cipriano Efisio Oppo⁶⁶⁰, und des Generalsekretärs der Biennale von Venedig (und späteren Generalsekretärs) Antonio Maraini, gelenkt und kontrolliert wurde⁶⁶¹, und darauf

⁶⁵⁷ Die ausgestellten Arbeiten sind in der Untersuchung von Susanne von Falkenhausen auf den Seiten 231 bis 246 ausführlich beschrieben.

⁶⁵⁸ S. von Falkenhausen, S.224.

⁶⁵⁹ Laut von Falkenhausen wurde keine der Modellplastiken ausgeführt, siehe S. 254. Tato war einer der bekanntesten Vertreter der dokumentaristisch-veristischen Richtung der futuristischen Aeropittura und der kommerziell Erfolgreichste, da er mit dieser Tendenz Auftraggeber bei der Flugindustrie und der Luftwaffe fand.

⁶⁶⁰ Oppo war Organisator der "Quadriennali" und Kunstausstellungen der Gewerkschaft, ab 1937 auch Vizepräsident der Internationalen Weltausstellung von 42'.

⁶⁶¹ Vgl. Fabrizio d'Amico, in: Ausstellungskatalog Roma 1934, Modena 1986, S. 9-24.

abzielte, die Künstler durch eine Mischung aus Zensur und Toleranz zur Loyalität zu bewegen⁶⁶².

Hatte der Architekt den Künstler seiner Wahl gefunden, so konnte er Vorschläge machen über die Art des Kunstwerks, wo dieses angebracht oder aufgestellt werden sollte, welchen Inhalt und welche Form es haben sollte. Zu diesem Zweck mussten für die Kunstwerke Gutachten erstellt werden, die der Verwaltungsrat des Ministeriums delle Comunicazioni, der in der Regel zur Hälfte aus (fünf) Mitgliedern der Postverwaltung und zur anderen Hälfte aus Politikern bestand, überprüfte, genehmigte und die Gelder zur Verfügung stellte. Üblich war, dass z.B. Bildhauern mit größeren Auftragsarbeiten 30% des Preises nach Ablieferung des Modells bezahlt wurde, 60% nach der Ausführung und 10% nach der Aufstellung⁶⁶³. Die Verträge sollten dem Autor das moralische Recht auf Urheberschaft, auf Integrität des Werkes, auf Veröffentlichung, auf Korrektur und das Exklusivrecht auf wirtschaftliche Ausnutzung zusichern, in der Realität wurden sie anders formuliert und sehr willkürlich ausgelegt⁶⁶⁴. Den Auftrag bekam überhaupt nur derjenige, der einen ordentlichen Preisnachlass, d.h. 33% des Listenpreises, anbot⁶⁶⁵. Genaue Preisangaben gibt es wenige. Für den Entwurf eines Mosaiks für die Schalterhalle im P.T. von Alessandria wurden Severini und Rosso 15.000 L bezahlt, 12.000 L oder höchstens 15.000 L bekamen die Bildhauer für eine Büste aus Marmor, die den Duce oder den König darstellten, 20.000 L bekam der Bildhauer, der die 6 Marmorstatuen für das Postamt in Taranto ausführte. So erhielt der Bildhauer Tino Perrotta die Zusage über den Auftrag zweier Büsten zum Preis von 12.000 L für das P.T. in Potenza, weil er seine Kollegin Elsa Bonavia um 3.000 L unterbot⁶⁶⁶.

Da Innenausstattungen fast nie bei der Planung berücksichtigt wurden und erst wenige Monate vor dem Fertigstellungstermin des Gebäudes in Auftrag gegeben wurden (das Mosaik in La Spezia z.B. wurde im Mai bestellt, im September sollte es fertig sein), standen die Künstler meist unter großem Zeitdruck. Lieferten sie nicht rechtzeitig ab,

⁶⁶² Emily Braun, Die Gestaltung eines kollektiven Willens, in: Sironi, Köln 1988, S.42; Am besten lässt sich dieses Verhalten bei den Ausstellungen (Biennalen, Triennalen) beobachten und beim Premio Cremona von Farinacci und Premio Bergamo von Bottai, die beide 1939 eingerichtet wurden.

⁶⁶³ Vertrag mit dem Bildhauer Corrado Vigni über 12 Statuen für den Postbau in La Spezia. AMC Roma, pacco La Spezia, Dokument 000093.

⁶⁶⁴ Die Verträge wurden in Form einer Unterwerfungserklärung abgeschlossen, wie es bei allen Auftragsvergaben mit der öffentlichen Verwaltung üblich war. Sie beruhten auf das Gesetz Nr.1950 vom 7.November 1925, das dem Berliner Vertrag von der Berner Konvention angeglichen war, in dem zum ersten Mal die oben genannten Rechte des Autors festgelegt wurden. Am wenigsten eingehalten wurden diese Rechte vom Verband des E'42, der die Künstler mit einer Summe "a forfait" abspießte und ihnen eine Erklärung abverlangte, dass sie ganz zufrieden seien und auf zusätzlichen Ausgleich und auf jedes Recht, das sie von den Berufsgesetzen und vom Schutz der Autorenrechte beanspruchen könnten, verzichten würden. Vgl. Enrica Torelli Landini, Bollettino d'Arte, Mai-Juni 1988, S.95.

⁶⁶⁵ Der Bildhauer Sturlesi sichert Mazzoni eine vertragliche Ermäßigung von 33,05% Prozent zu.

⁶⁶⁶ AMC Roma, Pacco Potenza.

wurden sie entweder brieflich oder telegrafisch von der jeweiligen Bauabteilung aufgefordert, ihre Arbeiten "voranzutreiben"⁶⁶⁷, bei Nichteinhaltung des Termins konnten die Kunstwerke abgelehnt werden⁶⁶⁸.

Wie groß der Einfluss des Architekten auf das Kunstwerk war, hing jedoch auch vom Verhältnis zwischen Architekt und Künstler ab und von der Stellung des Künstlers. Renomierte Künstler wie Sironi oder Martini hatten mehr Freiheiten als unbekanntere, zweitrangige. In der Regel wurden die Künstler aufgefordert, Vorschläge in Form von Skizzen oder Modellen vorzulegen, auf die dann Bezug genommen wurde.

Spätestens ab 1935 wurde diese Freiheit immer mehr eingeschränkt und die Themen vom Auftraggeber vorgegeben wie beispielsweise bei den Statuen des Postgebäudes in Taranto, die symbolisch die Landwirtschaft, die Industrie, den Handel, die Kunst und die Wissenschaft, das Heer und die Marine darstellen⁶⁶⁹. Nur in Ausnahmefällen wurde auch eine Beschreibung mit den wichtigsten Punkten geliefert, wie etwa von Mazzoni und Businari für die Fresken des Malers Cadorin im Treppenhaus und im Portico esterno des Postamtes von Gorizia.

Als Mazzoni im Mai 1933 Fillia und Prampolini die Dekorationsarbeiten für den Postbau in La Spezia auftrug, schrieb er ein Telegramm an Prampolini, in dem er dem Künstler seine Vorstellungen⁶⁷⁰ über futuristische Ambiente mitzuteilen versuchte, "die polymateriell⁶⁷¹ geschmückt sind, lebhafte Wände, sehr farbig, sehr faschistisch, in futuristisch polymateriellen Kreationen", und gleichzeitig seine Abneigung "gegen kulturistische Ausgrabung von falschen widerlichen Fresken" äußert⁶⁷². Für Mazzoni war das Fresko "nicht ausreichend männlich, um ausreichend faschistisch sein zu können" und kann deshalb "nur noch in Übergangswerken verwendet werden, die noch vollendet werden müssen, weil sie entworfen wurden, als es vor wenigen Jahren noch unmöglich war, futuristische Kunst zu machen. In den modernen futuristischen

⁶⁶⁷So wurde der Bildhauer Pericle Fazzini von der Turiner Bauleitung angemahnt, die Arbeit an den Mosaiken für die Fassade des P.T. in Alessandria voranzutreiben. AMC Roma, Pacco Alessandria.

⁶⁶⁸ Artikel 5 des Wettbewerbes für 6 Statuen für das Postamt in Taranto von Bazzani vom 8. Januar 1935, Gazzetta ufficiale, Januar 1935, S.72.

⁶⁶⁹ Artikel 2 des Wettbewerbs für den Palazzo in Taranto.

⁶⁷⁰ Mazzoni hat Forti anvertraut, dass die Dekorationen Prampolinis für den Palazzo in La Spezia auf seinen Skizzen basieren, fügte aber sofort hinzu, „aber sagen Sie es nicht“. Zitiert aus B. Anselmi, Il Fondo Forti-Mazzoni..., in: A. Mazzoni 2003, S. 349.

⁶⁷¹Der Futurist Enrico Prampolini erhob 1934 den Anspruch, den Ausdruck "arte polimaterica" erfunden zu haben, der jedoch im futuristischen Sprachgebrauch längst üblich war und auf Boccionis "Manifesto tecnico della scultura futurista" vom 11. April 1912 zurückgeht, in dem es heißt "dass auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zur plastischen Wirkung beitragen können", aus: Ezio Godoli, Guida all'Architettura Moderna, Il Futurismo, S.232.

⁶⁷²Telegramm Mazzonis an Prampolini, ohne Angabe des Datums. Zitiert nach: Federica Pirani, Prampolini e gli Allestimenti, in: Ausstellungskatalog, Dal Futurismo all'Informale, Roma, Palazzo delle Esposizioni vom 25. März bis 25. Mai, S. 286.

faschistischen Werken kann das Fresko nicht mehr als Dekorationselement verwendet werden"⁶⁷³.

Gefiel dem Architekten die in Auftrag gegebene Kunst nicht mehr, konnte er versuchen, eine Genehmigung dafür zu erhalten, diese zu entfernen. So setzte der Chef der Bahnbauabteilung, Pettenali, am 11. Februar 1933 die Bauleitung von Florenz davon in Kenntnis, "dass der Architekt Mazzoni nach seiner letzten Besichtigung des noch im Bau befindlichen Postgebäudes von La Spezia feststellen musste, dass die Statuen (von Vigni⁶⁷⁴) über der Pfeilerreihe der Hauptfassade und vor dem Eingang der Krypta die Schlichtheit der Architektur zunichte machen und auf das architektonische Ergebnis des neuen Werkes eine schädliche Wirkung auslösen, und hat deshalb vorgeschlagen, die neun Statuen für die Dekoration anderer im Bau befindlicher Postpaläste zu verwenden"⁶⁷⁵. Da beabsichtigt ist, die volle künstlerische Verantwortung des Werkes dem Autor des Projekts zu überlassen, wird eingewilligt, dass die Statuen entfernt werden"⁶⁷⁶. Tatsächlich wurden die Statuen entfernt und Vigni wartete auch eineinhalb Jahre später noch auf sein Geld⁶⁷⁷.

8.2 Die Kunstwerke

8.2.1 Die Plastik

Zu Beginn der 30er Jahre bevorzugte das Ufficio V einen klassizistischen Fassadentypus, der Säulen- oder Pfeilerreihen vorsah, auf denen etwa 2-3m große Statuen aus Marmor, Bronze oder Terracotta stehen (Bergamo, Nuoro, Ragusa, Varese (Abb. 253), La Spezia, Taranto (Abb. 254). Die Statuen stellen Allegorien dar, die wie in Bergamo das etruskische, das römische und das päpstliche Italien symbolisieren (Abb. 252) oder wie in La Spezia bzw. Ragusa die neun Post-Musen. Sie erfüllten eine symbolische und repräsentative Funktion. Mazzoni ließ die Statuen von dem in Florenz ansässigen Figuren- und Portraitbildhauer Corrado Vigni (1889-1963) anfertigen, mit dem der Architekt seit 1926 zusammenarbeitete. Der nicht ganz unbekannt und prämierte Künstler (1933 Preis von Carrara) führte die klassische Tradition weiter, von der er auch in den 30er Jahren nicht abwich.

⁶⁷³A. Mazzoni, Una lettera di Mazzoni, in: Sant'Elia, a III, Nr. 51-52, 3.Sept.1933.

⁶⁷⁴Für den Postpalast in La Spezia arbeitete Vigni ab Juni 1931 neun 2,90m große Statuen aus Terrakotta aus, die für den Architrav der Pfeilerreihe an der Hauptfassade vorgesehen waren, zwei 2,50m große Statuen aus Travertin für den Brunnen und eine Gruppe aus vergoldetem Terrakotta für das Sacratio. Sie wurden im Herbst 1938 auf die Fassadenpfeiler des Postamtes in Ragusa gestellt. Aus der Tageszeitung "La Spezia Nuova", 16.September 1933, Nr.30; AMC Roma, Pacco Ragusa 4912, und Forti, S.131.

⁶⁷⁵Die Statuen wurden irrtümlicherweise für Allegorien der neun sizilianischen Provinzen gehalten. Vgl. Ettore Sessa, Il palazzo delle Poste e telegrafi di Ragusa: formalismo ..., in: Angiolo Mazzoni 2003, S.281.

⁶⁷⁶AMC Roma, Pacco La Spezia, Dokumente 000413,414.

Die meisten Bildhauerarbeiten vermittelte Mazzoni (und andere Postarchitekten) jedoch dem gefälligen Napoleone Martinuzzi (1892-1977), der für die Postbauten in Ferrara, Bergamo, Grosseto, Gorizia, Palermo und Ostia naturalistische Plastiken aus Bronze, Flachreliefs aus Stein, Wanddekorationen aus Stuck, Glas und Marmor und Beleuchtungskörper aus Murano-Glas herstellte. Mazzoni schätzte ihn wegen seines großen handwerklichen Könnens, außerdem teilte er mit ihm die Liebe zu edlen Materialien. Als Liebhaber der Gotik und des Jugendstils lehnte Martinuzzi den klassizistischen Kanon des Novecento ab. Er vernachlässigte die Bildhauerei, um sich der Glaskunst zu widmen, in der er unumstrittener Meister wurde. Erst in den späten 30er Jahren kehrte er wieder zur Plastik zurück⁶⁷⁸. Von Martinuzzi stammen auch die sogenannten Postheiligen Christophorus (Palermo Abb. 250, Pantelleria, Trient), Georg (Ferrara, Abb. 251) und die "Santa Gorizia" mit dem Modell der Kirche auf dem Arm, die als Schutzpatrone fungierten⁶⁷⁹, und die meisten der sogenannten Fanten, die den einfachen Soldaten darstellen, der stellvertretend für die gefallenen Postangestellten in fast jedem Postgebäude (in einem Sakrarium) anzutreffen ist. Der oder die "gefallenen Fanten" (von Domenico Ponzio in Gorizia 1933, von Oddo Aliverti in Pola 1934, von Quirino Ruggeri in Agrigento 1932, Abb. 256) werden häufig von weiblichen Figuren ("Mater dolorosa" von Corrado Vigni in La Spezia) betrauert. Ikonographisch und gestalterisch sind die meisten dieser Bronze- oder Steinstatuen noch dem Kriegerdenkmal der Vorkriegszeit verwurzelt.

Ein weiterer Teil der Plastik besteht aus monumentalen Einzelstatuen aus Marmor oder Bronze, die meist austauschbare, kraftstrotzende männliche Akte darstellen (Carrara, Abb. 255), die die Arbeit versinnbildlichen. Ihre einzigen Attribute sind meist Umhänge (Viterbo) oder Tücher (Carrara), um die Scham zu verdecken. Sie sind entweder am Haupteingang oder in Nischen der Hauptfassaden aufgestellt oder zieren im Gebäudeinneren das Vestibül.

Die Einzelplastik von Arturo Martini

Auch die Monumentalkunst der Avantgarde war vorwiegend in nationalistischen Allegorien verankert, in deren Mittelpunkt die klassizistische weibliche Figur mit agitatorischer Funktion stand, die je nach thematischen Kontext eine spezifische Ausarbeitung erhielt. Am häufigsten trat die "Vittoria Fascista" auf, welche die Idee der italienischen Nation (etwa vergleichbar mit Sironis Italia, die durch eine klassisch gekleidete weibliche Figur personifiziert wird) mit einer modernisierten Version der

⁶⁷⁷Brief Vignis vom 29. Sept. 1935 an die Bauverwaltung, dass er trotz Mahnungen an Mazzoni und Mazza noch immer nicht bezahlt worden sei. AMC Rom, Pacco La Spezia, Dokument 000596.

⁶⁷⁸Vgl. Marina Barovier, Napoleone Martinuzzi, Vetraio del Novecento, Venedig 1992, S.26ff.

⁶⁷⁹Der Heilige Christophorus gilt als Schutzpatron der "Fahrenden", der das Postpersonal und die Postbenutzer vor der Pest und vor "unvorhergesehenem Unheil" schützen soll.

antiken Figur der geflügelten Siegesgöttin verbindet⁶⁸⁰. Der bekannteste Vertreter dieses Genres war Arturo Martini, der 1936 die "Vittoria Fascista" für die Eingangshalle des Postpalastes von Neapel schuf, die ohne Zweifel auf den Sieg der Italiener in Äthiopien anspielt.

Der in Treviso geborene Bildhauer (1889-1947) hatte in den 20er Jahren an einer schlichten, aber "reizvollen" Plastik (Holz, Keramik) gearbeitet, bis er um 1930 zur Darstellung allegorischer klassizistischer weiblicher Figuren größerer Dimension überging: Vittoria Fascista 1932-37, Vittoria Atlantica 1934, Athena 1934 (Abb. 259), La Fede, La Forza, beide 1934)⁶⁸¹. Kennzeichnend für diese Metallplastiken sind schlitzförmige Augen und Münder „un poco stucchevoli“ und markante Rundungen, die Martinis Neigung zu Archaismen erkennen lassen. Wie Sironi vertrat auch Martini die Meinung, dass die Kunst der neuen Zeit aus großen Zyklen im öffentlichen Raum bestehen müsste⁶⁸².

Die von Vaccaro in Auftrag gegebene Statue ist eine fünf Meter große, vollplastische Bronze im archaisierenden Stil (Abb. 258). Sie stellt eine barbusige weibliche Figur dar, die wie im Schritt begriffen, dynamisch das linke Bein nach vorne setzt und vor "Siegesfreude" mit erhobenen Armen ihren Mantel (die Trikolore) schwenkt. Als Modell für die Bronze zog Martini vermutlich die antike Statue der "Flora Farnese" vom Nationalmuseum in Neapel heran⁶⁸³.

Vom gleichen Bildhauer sind auch die beiden etwa 3m großen Steinfiguren, die auf einer Platte an der Hauptfassade des Postpalastes in Savona von Narducci (1933) stehen und als Thema die faschistische Viktoria und den geflügelten Pegasus (Symbol der Geschwindigkeit) behandeln (Abb. 257). Die klassisch gekleidete Vittoria steht vor dem Pferd des "Bellerofonte", das sie mit der rechten Hand "zähmt", in der linken hält sie ein Rutenbündel. Martini schlug sie aus einem 250 Doppelzentner schweren Block des harten und schwer zu bearbeitenden "Pietra di Finale" vom Steinbruch Siccardi, nach Urteil des Künstlers "mit Leidenschaft und ich würde sagen, mit Geschmack"⁶⁸⁴. Die raue Oberfläche der nur auf einer Seite bearbeiteten Plastiken steht bewusst im Gegensatz zur glatten und nüchternen Fassade, dessen einziger Schmuck sie sind. Das Werk, von Piacentini als „bedeutend und wertvoll“ gelobt⁶⁸⁵, gehört zu Martinis

⁶⁸⁰ Vgl. dazu Dawn Ades, Monumentalkunst, in: Kunst und Macht, 1996, S.52, 53.

⁶⁸¹ Vgl. dazu Mario Quesada, Arturo Martini dalla prima Quadrennale agli anni estremi, in: G. Appella e M. Quesada, Arturo Martini, Da Valori Plastici agli anni estremi, Roma 1989, S.31.

⁶⁸² Rossana Bossaglia, Il Novecento di Sironi, Il moralismo, Il clima novecentista, in: Anni Trenta 1982, S. 83.

⁶⁸³ Quesada 1989, S.32

⁶⁸⁴ A. Martini, Blocco di 25 tonnellate che diventa monumento, in: Gazzetta del Popolo, 18.8.1933, zitiert aus: Quesada 1989, S. 31.

⁶⁸⁵ Marcello Piacentini, Architettura, Jahrgang 1934, S. 679.

qualitätvollsten modernen Arbeiten, die auch seinen internationalen Ruf als "bester italienischer Bildhauer des Novecento" berechtigen⁶⁸⁶.

Martini, der bei seinen Arbeiten vielleicht nie die Schwülstigkeit, aber sehr wohl das rhetorische Pathos erreichte, das vom Regime erwartet wurde, zählt zu den Persönlichkeiten, wie etwa Sironi, die in Verbindung mit der politischen Macht gebracht wurden. 1940 gestand er in einem Brief an seine Frau: „Bis heute glaubte ich, etwas Edles geschaffen zu haben. Je mehr Zeit jedoch vergeht, um so deutlicher wird mir klar, dass meine Arbeit nur eine Übung im Häutetauschen war. Oder dass ich, wie im Märchen, auf der langen Straße, die zu dem kleinen Licht im geheimnisvollen Haus führt, entlanggehen wollte, wobei ich mich aber auf dem Wege beim Drachentöten verausgabt habe“⁶⁸⁷.

Von Martinuzzi existiert aus der gleichen Zeit in Grosseto eine ähnliche Plastik mit dem Titel "La Maremma domata", die, wie auch seine übrigen Reliefplastiken, in Darstellung und Ikonographie noch traditionell ist. Auch für die Hauptfassade des Palazzo in Forlì von Bazzani wurden 1932 von Bernardo Morescalchi zwei Statuengruppen aus Bronze angefertigt, die von männlichen Figuren gezähmte Pferde (uomo con il cavallo domato) darstellen. Sie wurden jedoch nach heftiger Kritik sofort wieder entfernt⁶⁸⁸.

Im übrigen beschränkte sich bei vielen Postgebäuden die architektonische Ornamentik auf Postwappen (Abb. 260-261) und Liktorenbündel, die seit der Mostra della Rivoluzione Fascista zu Kultbildern der Revolution stilisiert wurden. Ihr plakativer Einsatz, insbesondere von Mazzoni, der sie in Form von gigantischen Skulpturen aus Travertin oder Stahlblech als Designobjekt einsetzte (Latina Abb. 263, Palermo Abb. 264, Ostia, Pola), entfernte sie derart vom antiken Vorbild. Forti vertrat die Meinung, dass sie für Mazzoni keine Propagandamittel waren (non per irraggiare il loro messaggio ideologico), sondern Dekor („per decorare“)⁶⁸⁹.

Eine Fülle von Auftragsmöglichkeiten für zweitrangige Bildhauer und Maler boten dagegen die unvermeidlichen Portraitbüsten und Gemälde von Mussolini und von König Vittorio Emanuele, die in jedem Post- und Bahngelände bzw. in allen öffentlichen Gebäuden aufgestellt werden mussten (Abb. 262).

8.2.2 Wandmalereien

Die Wandmalerei von Mario Sironi und anderen Novecentisten

⁶⁸⁶ Quesada 1989, Arturo Martini, S.31

⁶⁸⁷ Arturo Martini, Brief an seine Ehefrau im Sommer 1940, in: G. Comisso, Lettere, Treviso 1954.

⁶⁸⁸ MCG, La città progettata: Forlì, Predappio, Castrocaro, urbanistica e architettura fra le due guerre, Forlì 1999, S.154, Abb. 157.

Die am meisten diskutierte und zugleich umstrittenste Kunstform war die monumentale Wandmalerei. Sie wurde vor allem von Mario Sironi vertreten, der glaubte, dass eine faschistische Kunst sich nur aus großangelegten, vom Staat in Auftrag gegebenen Kunstwerken entwickeln könne, die in direktem Bezug zu monumentalen, durch öffentliche Architektur strukturierten Räumen geplant werden sollten⁶⁹⁰. Er vertrat die These, dass großflächige Wandmalerei "soziale Malerei" schlechthin sei, die wegen ihrer "praktischen Bestimmung (öffentliche Gebäude, jedenfalls Orte mit Bürgerfunktion) direkter als jede andere Form der Malerei auf die Volksphantasie einwirke" und somit "am besten bestimmte Botschaften vermitteln könne" und dass „aus der Wandmalerei der faschistische Stil hervorgehen wird, mit dem sich die neue Kultur identifizieren kann“ und „die erzieherische Funktion der Malerei vor allem eine Frage des Stils als eine des Bildinhalts (kommunistische Auffassung) sei“⁶⁹¹. Hinter der Idee dieser Zyklen stand das Modell der mexikanischen Wandmalerei von David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera und Jose Clemente Orozco⁶⁹². Für Sironi konnte die Übereinstimmung zwischen Dekoration und Architektur nicht einfach gelöst werden, indem ein Stück Malerei in einem bereits fertig konzipierten Gebäude ausgeführt wird, sondern es musste die Vereinbarung dazu schon vorher getroffen werden⁶⁹³.

Der aus Sassari stammende Künstler (1885-1961), über den Ojetti sagte, er sei "Revolutionär aus Überzeugung, Konservativer vom Temperament her"⁶⁹⁴, studierte zuerst Architektur und wechselte 1903 zur Malerei über. 1922 gründete er mit sechs anderen Malern den "Novecento Italiano"⁶⁹⁵. Er malte nicht nur, sondern schrieb und zeichnete jahrelang als Kunstkritiker und Illustrator für die Parteizeitungen "Popolo d'Italia" (1927-1933) und "Gerarchia" (1922-1937) und erwarb sich somit den Ruf des überzeugendsten Propagandisten des Faschismus. Wie kein anderer war Sironi in der

⁶⁸⁹ Alfredo Forti, Dall'Alpi alle Piramidi, in: Angiolo Mazzoni, Ausstellungskatalog 1984, S. 39.

⁶⁹⁰ Emily Braun 1988, S. 213.

⁶⁹¹Sironi, Manifesto della Pittura murale, zitiert aus: Vittorio Fagone, Arte, Politica e Propaganda, Katalog Anni Trenta, S.46. Weiter stellte Sironi fest: "Das aktuelle Wiederaufleben der Wandmalerei und vor allem des Freskos vereinfacht die Aufgabe des Problems der faschistischen Kunst. In der Tat: sei es die praktische Bestimmung der Wandmalerei (...), das Überwiegen in ihr des stilistischen Elements über das emotionale, als auch ihre intime Vereinigung mit der Architektur, sie erlauben es dem Künstler nicht, sich der Improvisierung und leichten Virtuosität hinzugeben. Sie zwingen ihn dagegen, sich in jener entschiedenen und männlichen Ausführung zu mäßigen, die die Technik der Wandmalerei verlangt. Keine andere Form der Malerei, in der die Ordnung und die Strenge überwiegen, keine andere Form der Malerei widersteht der Probe der großen Dimensionen und der Wandtechnik."

⁶⁹²Vgl. dazu Mario Penelope, il tempo di Sironi, in: M. Sironi, Sassari 1985, S.22; Sironi stellte seine Bilder auf einer Ausstellung in Buenos Aires aus. Vgl. dazu Rossana Bossaglia, Il Novecento, Il Muralismo, il Clima novecentista, in: Ausstellungskatalog Anni Trenta, Mailand 1982, S. 80.

⁶⁹³ M. Sironi, Racemi d'oro, Mailand 1935, S.111-115.

⁶⁹⁴U. Ojetti, Corriere della Sera, 10. Mai 1933.

⁶⁹⁵Mehr zum Novecento siehe bei Rossana Bossaglia, Il Novecento, Il Muralismo, il Clima novecentista, in: Anni Trenta, S.79-84; Laura Safred, Die geheiligten Werte der Hierarchie, Der Novecento italiano und die faschistische Kulturpolitik, in: Ausstellungskatalog Diktatur und Kunst, Wien 1994, S.686-691.

Lage, „zwischen den Bereichen der politischen Ausstellung und den traditionellen bildenden Künsten, zwischen der kurzlebigen Natur der Basispropaganda, die er hervorragend beherrschte, und einer dauerhaften Verkörperung des faschistischen „*stato d'animo*“ zu unterscheiden“⁶⁹⁶.

Sironis künstlerische Herkunft aus zuerst futuristischen, dann expressionistischen und primitiven Formen war Ende der 20er Jahre in eine düstere und strenge Darstellung von Stadt- und Landschaften umgeschlagen, in deren Mittelpunkt nationalistische Allegorien stehen. Während der 30er Jahre konzentrierte er sich auf Mosaik, Basreliefs und großformatige Wandmalereien, „die die Idee eines Kollektivstaates mit der verherrlichenden Darstellung der Arbeitswelt und des Arbeiters veranschaulichen“⁶⁹⁷. Die dargestellten Bauern, Bauarbeiter oder Architekten halten sich in idealisierten Stadt- und Landschaften auf, ohne Zeit- und Ortsbestimmung. Sironi malte seine Wandbilder überwiegend in der Technik des Freskos⁶⁹⁸, weil "sie dem Künstler nicht erlaubt, sich der Improvisierung und leichten Virtuosität hinzugeben", sondern "ihn dagegen zwingt, sich in entschiedener und männlicher Ausführung zu mäßigen"⁶⁹⁹. In der Komposition und Farbgebung griff er auf die großen Meister des 3. und 4. Jahrhunderts, Giotto, Massaccio und Piero della Francesca, zurück.

Sironis wichtigste Auftraggeber waren Bottai, Piacentini und Terragni⁷⁰⁰, für das Postamt in Bergamo erhielt er von Mazzoni um 1930 den Auftrag für zwei quadratische (3,50m /3,50m) Wandtafeln, die anschauliche Beispiele für die allegorische Deutung in seiner Malerei sind. Es handelt sich um Sironis größte Ölgemälde und nicht, wie in der Literatur irrtümlicher Weise behauptet wird, um Freskenmalereien⁷⁰¹. Vermutlich waren tatsächlich Fresken bestellt, da Sironi jedoch gleichzeitig mit den monumentalen Glasmalereien für das Ministero delle Corporazioni und den Vorbereitungen für die Ausstellung in Mailand beschäftigt war, entschied er sich für die Tafelbilder. Sie waren ursprünglich im Telegrafensaal aufgehängt, dann in der Vorhalle der Aula Magna des

⁶⁹⁶ Emily Braun, Die Gestaltung eines kollektiven Willens, in: Sironi, Köln 1988, S. 44.

⁶⁹⁷ Ebd. S.45.

⁶⁹⁸ Die affreschi wurden auch 1933 im Palazzo della Triennale in Mailand nicht „seconda la tradizione tecnica dell'affresco“ gemalt, sondern mit tempera all'uovo z.B. von De Chirico oder laut Gabriele Mucchi mit „Silixore, un prodotto commerciale a base di silicato di potassio“, das vor allem in Deutschland angewendet wurde. Vgl. dazu Mario De Micheli, Sironi e la decorazione murale, in: Sironi, Mailand 1985, Anmerkung 6.

⁶⁹⁹ Manifest der Wandmalerei.

⁷⁰⁰ Heute noch zu sehen sind die Wand- und Glasmalereien in der Aula Magna der Uni in Rom, in der Casa Madre dei Mutilati in Rom, im ehemaligen Ministero delle Corporazioni in Rom, im Justizpalast von Mailand. Für Terragni entwarf Sironi die Dekoration für den Entwurf des Palazzo del Littorio und für das Danteum.

⁷⁰¹ A. Forti glaubte, dass es sich bei den Tafelbildern um Fresken handelt, siehe dazu Ausst. Katalog Angiolo Mazzoni 1984, S. 136.

Ausbildungszentrums des Postministeriums (Ministero delle Telecomunicazioni) in Rom, momentan befinden sie sich wieder in der Post in Bergamo, wohin sie im Jahr 2000 nach Abschluss von Restaurierungsarbeiten zurückgebracht und am ursprünglichen Ort aufgehängt wurden⁷⁰². Sie tragen die Titel "Die Architektur: Die Arbeit in der Stadt" (Abb. 265) und "Die Landwirtschaft: Die Arbeit auf den Feldern" (Abb. 266)⁷⁰³. Das erste Bild stellt eine Baustelle dar, auf der muskulöse Bauarbeiter, zwei männliche Figuren, von denen einer unschwer als Architekt zu erkennen ist, weil er einen Zirkel in der Hand hält, und eine weißgekleidete Frauengestalt zu sehen sind. Als Kulisse dienen schematische moderne und antike Baukörper und eine Tafel mit Flachreliefs. Hauptfiguren sind die gebückte Gestalt des Architekten, der im Gegensatz zu den Bauarbeitern die "intellegenza teorica" (theoretische Intelligenz) symbolisiert, während die klassisch gewandete weibliche Gestalt die italienische Nation symbolisiert. Beide Figuren sind Leitmotive in der Malerei Sironis und verkörpern, wie auch die anderen Figuren, "jene heilen und archaischen Ideale einer Kultur, die sich auf die Feierlichkeit, auf die Hingabe des arbeitenden Volkes an ein Humanitätsideal stützt"⁷⁰⁴. Das Bild lässt sich auch als Anspielung auf die großen Bauvorhaben des Faschismus verstehen.

Auf der zweiten Wandtafel sind ein Bauer, ein Hirte, eine Mutter mit Kind, eine weibliche Gestalt mit entblößter Brust und einem Früchtekorb auf dem Kopf und die schon genannte weibliche Gestalt abgebildet. Die Szene spielt sich vor einer wilden, unzugänglichen Gebirgslandschaft ab, "in der sich Straßen öffnen, die der Mensch trotz Gefahren zurücklegt"⁷⁰⁵. Zentrale Figuren sind der "starke und demütige" Bauer, der das Feld bestellt und die "Arbeit" symbolisiert und die Frau mit dem Korb auf dem Kopf, die zugleich "Mutterschaft" und "ewiges Leben" symbolisiert.

Gleichzeitig mit der Avantgarde des Novecento trat eine bemerkenswerte Anzahl zweit- und drittklassiger Künstler, sogenannte Kunsthandwerker, Dekorationsmaler, Figuren- und Portraitbildhauer auf, von Sironi schmeichelhaft „Kalendermaler“ bezeichnet, die die großen Meister zu imitieren versuchte. Zu ihnen gehörten die (Fresken)Maler Matilde Festa Piacentini, Gianino Lambertin, Luigi Bonazzo, Edoardo Del Neri, Pippo Rizzo, Gino Morici, Leo Castro, S. Vatteroni und A. Castaman, die formal noch den alten Darstellungsschemen (Eklektizismus und Naturalismus „natura

⁷⁰² Führung durch den Palazzo am 4. Januar 2003.

⁷⁰³ Mario Penelope, "Mario Sironi, Opere 1902-1960", Sassari 1985, Tafel Nr.46 und 46b, S. 240.

⁷⁰⁴ Fabio Benzi, Il percorso della pittura, in: Mario Sironi, 1885-1961, Ausstellungskatalog der Galleria d'Arte Moderna, Roma, 1993, S. 24.

⁷⁰⁵ La Sera, 25. Jan. 1934, zitiert aus: F. Bellonzi, La Bibliografia, Ausstellungskatalog Galleria d'Arte Moderna 1993, S. 242.

decorativa“) verpflichtet waren⁷⁰⁶. In ihrer Themenwahl tendierten sie zu traditionellen Motiven aus Brauchtum, Heimatkult und Ortsgeschichte (z.B. Szenen aus dem Trentiner Bauernleben von Luigi Bonazza (Abb. 271) und Gino Pancheri im Postamt von Trient), zu Motiven aus der Geschichte des Faschismus (der Zyklus Tante Morente, *Il Combattente* (Abb. 267), *Il Mutilato* im Treppenhaus von Gorizia und *La Vittoria Fascista*), zu Motiven, die Arbeit darstellen (im Postamt in Carrara, Abb. 269) oder zu mythologischen Themen, vermischt mit Elementen aus der Gegenwart. Ein besonders kuriose Beispiel für diesen Eklektizismus ist Del Neris Fresko "Die Befruchtung der Danae durch Zeus" von 1932 im Vorraum zur Schalterhalle der Post von Gorizia (Abb. 268). Mittelpunkt des Bildes sind die unter einem Baldachin im Bett liegende Danae und der bei ihr sitzende Zeus. Sie sind umgeben von einer üppigen mediterranen Vegetation, aus der im Hintergrund Wolkenkratzer und Eisenbahnbrücken ragen. Von höherem Niveau ist dagegen das Fresko *La Famiglia Fascista* von Guido Cadorin in der Post von Gorizia⁷⁰⁷. In Forli wurde die Kassettendecke des Konferenzsaales in der Mitte mit einer weiblichen Figur bemalt, die die bekrönte "Italia" darstellt, und die des Direktionszimmers mit Wappen und zwei großen Pferden, davon eines mit Flügel, mit denen die Postverbindung auf Erden und in der Luft symbolisiert werden sollten. Nach dem Krieg wurde die Dekoration entfernt. Wurde der Novecento von Mussolini nicht nur toleriert, sondern genoss sogar eine gewisse Protektion⁷⁰⁸, so begannen sich ab 1931 seine Gegner zu formieren, die das Monopol über die Auftragsvergabe und den Stil der Avantgarde der Novecentisten kritisierten⁷⁰⁹. Die heftigsten Angriffe kamen von Roberto Farinacci, der in seiner

⁷⁰⁶Crispolti unterscheidet in der Malerei der 30er Jahre drei qualitative Ordnungsniveaux: Dem ersten Niveau gehören die Werke von Sironi in Bergamo, von Severini in Alessandria, von Cadorin in Gorizia, von Benedetta und Tato in Palermo, die Mosaik von Fillia und Prampolini in La Spezia und die Glasmalereien von Depero, Tato und Prampolini in Trento an; dem zweiten Niveau gehören wenige Werke jüngerer Künstler wie Rosso (Alessandria) oder Bevilacqua (Palermo); dem dritten Niveau die vielen Werke lokaler Künstler, die das faschistische Regime zelebrierten. Crispolti, *Quali gli „artisti di Mazzoni“?*, in: Angiolo Mazzoni, *Quaderni di architettura* 4, 2003, S.38.

⁷⁰⁷Cadorins Fresko "La Famiglia Fascista" wurde nach dem Krieg zerstört. *Il Palazzo delle Poste e dei Telegrafi*, in: *Le Tre Venezie*, März 1933, S.144ff. Die Zerstörung von Kunstwerken aus der faschistischen Periode ist eher eine Ausnahme. Es gibt vereinzelte Fälle, wie etwa das gigantische Fresko von Funi im Atrium des Palazzo dei Congressi e Ricevimenti im Eur mit dem Titel "Tutte le strade portano a Roma" (1943), das 1953 von einer riesigen, aus mehreren Paneelen bestehenden Malerei (*Il Fregio dell'Agricoltura*) von Gino Severini überdeckt wurde, die jetzt im Atrium auf der Rückseite aufgehängt ist, während 1987 Funis Fresko in dreijähriger Restaurierungsarbeit wiederhergestellt wurde. Ebenso verfuhr man mit den Fresken Sironis in der Casa dei Mutilati (Piacentini 1928-1935) vom "Duce" und vom "Re Imperatore", beide auf dem Pferd dargestellt, die übertüncht waren, und Anfang der 90er Jahre frisch restauriert wurden und inzwischen wieder zu altem Glanz gekommen sind.

⁷⁰⁸Vgl. dazu die Rede Mussolinis zur Eröffnung der Novecentoausstellung in Mailand 1926, *Popolo d'Italia*, 16.2.1926; und Norberto Bobbio, *Cultura e il Fascismo*, in: *Fascismo e società italiana*, Einaudi 1973, S.218.

⁷⁰⁹Dazu exemplarisch ein Diskurs zwischen Mussolini und dem Parteisekretär Giurati: Als Mussolini erfuhr, dass Giurati ein auf der Biennale von Venedig (1930) prämiertes Bild des Novecentisten Carlo Carra aus der Parteizentrale hatte entfernen lassen, stellte ihn Mussolini zur Rede: Aber du als Faschist

Zeitschrift *Regime Fascista* Sironis Wandmalereien böse kommentierte⁷¹⁰. Als der Maler sich verteidigte und die Debatte zunehmend politische Züge annahm, griff Mussolini ein. In einem Artikel mit dem Titel „Basta per niente“ äußerte auch er sich wenig schmeichelhaft über Sironis Malerei: „Und dann Novecento, Novecento. Diese schrecklichen Figuren mit diesen Riesen Händen, diesen Riesen Füßen, diesen nicht am Platz liegenden Augen sind lächerlich, sinnlos, außerhalb der Tradition und außerhalb der italienischen Kunst. Es ist Zeit, damit Schluss zu machen, sage ich, Schluss damit. Und Mario Sironi ist ein Narr!“⁷¹¹

Dass Mussolini nichts von Malerei verstand, verhehlte er nicht: "Mit der Malerei habe ich es überhaupt nicht. Um Malerei zu verstehen, muss man Vergleiche ziehen. Das kann ich nicht. Ich kenne mich nur in der Architektur aus"⁷¹². Doch obwohl Sironi seine Stellung beim *Popolo d'Italia* (zumindest vorübergehend) verlor und keine Einladung für die nächste Biennale bekam, fuhr er fort, in seinen Schriften und seinem Werk seine Idee einer feierlichen Kunst (*arte magniloquente*), zu entwickeln und auszuführen, die zugleich intellektuell und populär war⁷¹³.

Unbestreitbar genoss der Novecento dennoch für eine gewisse Zeit die Gunst Mussolinis, wohl weil es am ehesten den Zielvorstellungen des Regimes von einer bürgerlichen Restauration entsprach, und dies schlug sich auch in Aufträgen nieder (man denke nur an die monumentalen öffentlichen Gebäude Piacentinis, sei es das Korporationsministerium, die Uni in Rom, das Justizgebäude in Mailand und schließlich die E'42, an deren künstlerischer Ausstattung ein Heer von Novecentisten arbeitete).

musst für den Novecento sein.“ Darauf Giurat:“ Ich bin nicht für den Ottocento, noch für den Novecento, sondern gegen diese Greuel und diese Deformation, und gegen die Camorra des Novecento, wegen der Hungers stirbt, wer nicht so malt, wie sie es wollen“. Zitiert aus Cederna, S. 10.

⁷¹⁰ Zur Polemik zwischen Farinacci und Sironi, siehe Rossana Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Mailand 1979, S. 42-53; Mario De Michele, *Sironi e la decorazione murale*, in: Sironi, Ausst. Katalog, Mailand 1985, S. 28; und Mario Penelope in ebd., S. 19.

⁷¹¹ Mussolini, in: Ugo Ojetti, I Taccuini, Firenze 1954, S.413; Mussolinis Wutausbruch war die Reaktion auf den Artikel Sironis "Basta" im „*Popolo d'Italia*“ vom 31. Mai 1933, in dem dieser mit Farinacci abrechnete: „Guardare, studiare, comprendere, il cammino talvolta altamente significativo di quanto è stato fatto all'estero nei secoli della sua supremazia, era un dovere di consapevolezza e una necessità alla quale non si poteva sfuggire senza rimanere nell'ambito minore degli insufficienti....Ne ci curiamo di insistere sul fatto che questo valore è ottenuto sulla linea di una ritrovata classicità, da non confondersi con la maccheronica ottocentesca classicità di cui si parla in "Regime fascista", la quale finisce regormente nelle aste delle più malamente nelle vie di Milano“. Zitiert aus Mario De Micheli, Sironi 1985. An Farinacci schrieb Mussolini einen Brief, in dem er ihn als Größenwahnsinnigen bezeichnete, der sich anmasse, die Revolution und das Regime retten zu müssen. Darauf kündigte Farinacci den Frieden mit dem Novecento an, stellte aber an Mussolini die Frage:“ Aber bist du in der Lage, etwas zu verstehen? Ist es wirklich wahr, dass wir eine Revolution gemacht haben, um diese neue Kunst zu entdecken?“ Zitiert aus Mariani, *Fascismo e Città Nuove*, S.140,141.

⁷¹² Mussolini zu Volpi und Maraini bei einer gemeinsamen Besichtigung der Biennale von 1934, als Hitler zu Besuch war. Zitiert aus: Ojetti, S.437. Etwas später sagte er, daß "man in der Kunst wie beim Schreiben und beim Reden verstanden werden muß, zu allererst verstanden werden." Zitiert aus: Ojetti, S.437 und Cederna, S.11. Zur Sarfatti sagte er einmal: "Schaut, im Grunde bin ich ein enormer Barbar, unsensibel für die Schönheit." Zitiert aus Cederna, S.6.

Die Wand- und Glasmalereien (plastiche murale) der Neofuturisten

Die Situation des Novecento ist nicht vergleichbar mit der des Zweiten Futurismus, der zwar die offizielle Zustimmung Mussolinis genoss, aber unter der schlechten Auftragslage litt. Er belächelte ihre Bilder, betonte aber gleichzeitig, dass man "die Futuristen respektieren, ihnen helfen muss"⁷¹⁴. "Die Futuristen gefielen ihm", schrieb Cederna, „weil sie den dekadenten Typus des Künstlers darstellten, der (...) das Recht auf Genie und auf Ausschweifung hatte" ("Wie ich ihn beneide, diesen Marinetti! Wie gerne wäre ich an seiner Stelle", soll Mussolini einmal gesagt haben)⁷¹⁵.

Auch die Futuristen waren Mussolini und dem Faschismus geneigt, mit dem sie die vergangenen „revolutionären“ Anfänge teilten, verteidigten aber gegen das einengende restaurative Regime ihre Rechte auf künstlerische Freiheit⁷¹⁶. „Je mehr sich das Regime, seine Institutionen und seine Ideologie verfestigten“, so Falkenhausen, „desto mehr verschwand der Raum für die utopischen Vorstellungen, die die Futuristen von der Realität des Lebens unter dem Regime hatten. Und nun zeigte sich die Zerbrechlichkeit ihrer Position. Wenn sie sich nicht in Widerspruch zur „Vita fascista“ unterm Regime stellen wollten, .. mussten sie ihre soziale Rolle in dem suchen, was die Politik des Regimes ihnen vorgab“⁷¹⁷. So erklärte Marinetti den Verzicht auf Politik und den Futurismus als „künstlerische und ideologische Bewegung“, die die Position einer neuen, sozialen Avantgarde vertrat und auch weiterhin als Verfechter der Revolution auftrat. Aber um überleben zu können, war der neue Futurismus gezwungen, sich mit der Gegenwart auseinander zusetzen, und somit auch mit den Konkurrenten. In dieser Herausforderung erleidet der Futurismus in den 30er Jahren in seinem beharrlichen, revolutionären Impetus eine Niederlage. Die Futuristen versuchten nun nicht mehr, der „traditionalistischen Gegenwart eine futuristische Imagination entgegenzuhalten“, sondern „ein Abbild einer erneuerten Gegenwart“ zu vermitteln⁷¹⁸: „Wir nähern uns heute der Kunst mit einem veränderten Geist“ schrieb Fillia 1930, „nicht mehr besessen von der Erfindungsangst, sondern schon reich an „unserer“ Tradition. Wir nähern uns ihr mit konstruktiver Absicht, vom

⁷¹³ R. Bossaglia, in: *Anni Trenta* 1982, S.83.

⁷¹⁴ Mussolini beim Besuch der Biennale von Venedig 1934. Zitiert aus Antonio Cederna, *Mussolini Urbanista, Lo Sventramento di Roma negli anni del consenso*, Bari 1979, S.9.

⁷¹⁵ Cederna, S.11

⁷¹⁶ Enrico Crispolti 1987, *Der italienische Futurismus zwischen den beiden Kriegen*, in: *Die Axt hat geblüht...*, S. 211ff.

⁷¹⁷ S. von Falkenhausen, S. 264.

⁷¹⁸ E. Crispolti 1987, *Die Axt hat geblüht...*, S.212.

Gewicht der Vergangenheit befreit“⁷¹⁹. In ihrer neuen Malerei verinnerlichten sie die Gegenwart in kosmischen Bildern, büßten aber damit ihre Fähigkeit zur Provokation ein. Nur bei der Aeropittura hatten die Futuristen Erfolg, weil der „soggetto“ (Krieg, Kampfflugzeuge, Eroberung) passte. Tatsächlich stellten die öffentlichen Aufträge an die Futuristen, im Vergleich etwa mit den Novecentisten um Sironi, nur einen sehr kleinen Anteil in der Auftragsvergabe dar und waren im wesentlichen nebensächlich. Einige der Aufträge gingen auf die Vermittlung von Mazzoni zurück, der gerade damals, als die Neofuturisten sich mit neuen Konzepten für die Kunst am Bau auseinandersetzen, sich selbst als Futurist erklärte.

Im Dezember 1932 erhielten Tato (Abb. 273) alias Guglielmo Sansoni (Bologna 1896-1974), Fortunato Depero (Rovereto 1892-1960) und Enrico Prampolini (Modena 1894-1956) den Auftrag, die Bemalung der Fenster in dem zum Schreibsaal und Dopolavoro umfunktionierten Portikus (Abb. 272-273) des umgebauten und erweiterten Postpalastes von Trient zu entwerfen⁷²⁰. Depero hatte damals gerade seinen Amerikaaufenthalt (1928-1930 in New York) beendet, der auf seine Malerei einen entscheidenden Einfluss ausübte. Lag seine Stärke darin, dass er volkstümliches Repertoire mit den Stilmitteln der Avantgarde zu vermitteln verstand, indem er Muster und Ikonographie bäuerlicher Trentiner Tradition genial mit fremdländischen Einflüssen mischte, so verzichtete er bei den Glasfenstern (Abb. 277-278), die als Thema die Kunst, den Faschismus und die Arbeit behandeln, auf den erzählerischen Aspekt, setzte ganz auf plastische Effekte und reduzierte das Farbspektrum⁷²¹. Auch die Glasmalereien (Abb. 270) im Treppenhaus von Enrico Prampolini haben wenig mit seiner üblichen „privaten“, surrealistischen und kosmischen Malerei zu tun. So ist "Die Sparkasse" stilistisch eher an der „Art déco“ angelehnt, der Bienenstock mit Bienen, der das Sparen symbolisiert, ikonographisch eher konventionell (Abb. 274)⁷²². Die Komposition ist relativ statisch, weil sie auf die Mittelachse ausgerichtet ist, die mit der

⁷¹⁹ Fillia 1930, zitiert aus Silvia Evangelista, *Futurismo e avanguardia europea tra le due guerre*, in: *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Mondadori 1986, S.18.

⁷²⁰Der aus dem 16. Jahrhundert stammende Palazzo "A Prato" wurde zwischen 1929 und 1933 in das neue Postgebäude integriert. Die futuristischen Malereien waren im ehemaligen Portikus im Hof des Palazzo, der mit Glasfenster geschlossen wurde. Sie sollen 1966 bei einer Überschwemmung beschädigt und der Rest dann komplett zerstört worden sein, wobei zwei Fragmente von Deperos Glasmalereien gerettet werden konnten. Die Restaurierungsarbeiten für das Gebäude, die 1997 genehmigt wurden und die Wiederherstellung der Glasfenster vorsahen, fanden nie statt. Vgl. Federica Pirani, Prampolini e gli Allestimenti, in: Prampolini, *Dal Futurismo all'Informale*, Ausstellungskatalog, Rom 1992, S. 284; und Alessandro Pasetti Medin, *Il "restauro" e la decorazione nell'intervento di Mazzoni al palazzo delle Poste di Trento*, in: *Angiolo Mazzoni, Quaderni di architettura 4*, Skira 2003, S. 235 und Anm.40.

⁷²¹Siehe dazu: Rossana Bossaglia, *Der Designer Depero: Dekorative Kunst und Art Deco*, in: Depero, Mailand 1980, S.203-205.

⁷²² Bereits bei der Mostra della Rivoluzione Fascista hat Prampolini Kreditinstitute in der Form eines Bienenstocks symbolisiert.

Fensterachse zusammentrifft⁷²³. Dennoch ist zu vermuten, dass die im Vergleich mit den traditionalistischen Fresken von Luigi Bonazza (1877-1968, Abb. 271) und Gino Pancheri (1905-1943) außergewöhnlich modernen Malereien auf die von Depero als "Antifuturisten aus Instinkt und Koalition" bezeichneten Trentiner in diesem Ambiente einen befremdlichen Eindruck hinterlassen haben⁷²⁴.

Bereits bei den nächsten Aufträgen für die Postpalazzi in La Spezia (1933) und Palermo (1934) wählten Fillia, Prampolini und Benedetta Cappa Marinetti (1897-1977) mit Ausnahme von Tato (*Il lavoro e giovinezza*, *Lo Sport*) Themen mit Bezug zur aktuellen Realität des Post- und Telegraphiewesens. Die neuen Themen lauteten "Synthese der Flug-, der Zug- und der Schiffsverbindungen" (Palermo Abb. 279)⁷²⁵, "Die Luftverbindungen", "Die Telegraphie- und Radioverbindungen" von Prampolini in La Spezia, "Die Meeresverbindungen", und "Die Landverbindungen" von Prampolini und Fillia in La Spezia⁷²⁶. Es handelt sich um abstrakte und emblematische Darstellungen von Zügen, Schiffen, Flugzeugen und von Kabeln, Drähten, Leitungen und Leitungsmasten, die die Telegraphie-, die Radio- und die Telefonverbindungen symbolisieren und in der neuen, von den Futuristen erfundenen "aeropittura" ausgeführt sind. Während die fünf Werke Benedettas Zyklen auf Tafelbilder sind, die als „pitture applicate“ an den Wänden des Konferenzraumes hängen, können die Mosaikmalereien Prampolinis und Fillias, so Ratti, als die von den Futuristen propagierten „plastiche murale“ betrachtet werden, weil sie nicht als Dekoration konzipiert sind, sondern als Bestandteil der Maueroberfläche und somit den Charakter futuristischer Architektur angenommen haben⁷²⁷.

Die Aufträge für die Mosaiken⁷²⁸ stehen in Zusammenhang mit der regen Aktivität, die die Futuristen, vor allem aber Marinetti, Fillia und Prampolini, für den von ihnen erfundenen "premio del golfo di La Spezia" entwickelt hatten⁷²⁹. Fillia, Pseudonym für Luigi Ernesto Colombo (1902-1936), Maler, Schriftsteller und Theoretiker der Turiner

⁷²³Vgl. dazu Susanne von Falkenhausen, *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943*, Frankfurt 1979, S.245.

⁷²⁴Brief Deperos an Mazzoni vom 15. Juli 1933.

⁷²⁵Zur künstlerischen Ausstattung in Palermo siehe Crispolti, *Quali gli artisti ...?* in: A. Mazzoni 2003, S.36; über die Bilder Benedettas: A.M. Ruta, *Fughe e ritorni. Presenze futuriste in Sicilia*. Benedetta, Katalog der Ausstellung im Palazzo postale von Palermo von 27.Nov.1998- 24.Jan. 1999, Electa 1998.

⁷²⁶Nicht erwähnt werden bei von Falkenhausen die Arbeiten von Depero und Tato in Trento, und die Arbeiten von Benedetta und Tato in Palermo.

⁷²⁷Marzia Ratti, *Futurismo e architettura alla Spezia*. Il Palazzo delle Poste di Angiolo Mazzoni, in: *Futuristi alla Spezia*, Spezia 1990, S. 82.

⁷²⁸Die letzten Mosaik (Le corporazioni e Le professioni e le arti), die nach Entwürfen Prampolinis und Deperos im Auftrag des Regimes angefertigt wurden, sind an zwei gegenüberliegenden Außenwänden der Museen „Arti e Tradizione Popolari“ und „Preistorico e Etnografico Luigi Pigorini“ im EUR angebracht.

⁷²⁹An der mostra, die von 16. Sept. bis 4. Nov. 1933 in der Casa d 'Arte di La Spezia stattfand, die von dem Futuristen Manlio Costa entworfen wurde, nahmen 400 Künstler teil. Der erste Preis ging an Gerardo Dottori.

Futuristen, bemühte sich in zahlreichen Artikeln immer wieder, die Bedeutung der Zusammenarbeit der Maler, Bildhauer und Architekten zu unterstreichen und trat für eine „arte di stato“ ein⁷³⁰. Er schlug den Künstlergewerkschaften vor, die Ausstellungen einzuschränken und dafür mehr Dekorationsaufträge in öffentlichen Bauten anzubieten⁷³¹. Wie Marinetti sah auch Fillia im Futurismus keine politische Bewegung mehr, definierte aber den Bereich der Kunst mit „totalem Anspruch“, der mit dem faschistischen Verständnis von Hierarchie aber nicht übereinstimmte⁷³².

Die Mosaik⁷³³ sind riesige Bildfragmente mit „ausgesprochen figuralen Anspielungen und fast abstrakten Formen“⁷³⁴. Sie bilden einen Zyklus, der sich aus vier etwa 6m breiten und 7m hohen Paneelen zusammensetzt, und hängen im obersten Geschoss des Treppenhausturmes unterhalb der Bogenfenster. Ihre Fläche beträgt circa 200 qm, ihre Umriss sind fließend. Sie stellen "Verbindungen zwischen entfernten Ländern, Transportmittel und Bewegungsvoluten dar, die gleichzeitig Wege kennzeichnen: Inseln, Golfe, Meere, Industriestädte, Landschaften, Sterne: Verbindungen der Zukunft"⁷³⁵. Von Fillia wurden die Mosaik als "futuristische Plastiken in absoluter Harmonie mit den architektonischen Formen der "mechanischen Epoche" (epoca meccanica) bezeichnet⁷³⁶.

Jedem der beiden Künstler standen zwei der vier Turmwände zur Verfügung. Auf einem der Bilder Prampolinis (Abb. 280) ist ein Flugzeug mit Propeller zu sehen, das über eine Insel fliegt, wobei das Flugzeug von unten, die Insel von oben gezeigt werden.

Fillia stellt auf seinen Mosaiken (Abb. 281) mit einer „stärker gegenständlich gebundenen Sprache“ (Falkenhausen) die „Land- und Meeresverbindungen“ dar: Die Landwege werden durch eine Berglandschaft mit stilisierten Figurationen von Seilbahnen, Brücken und Tunnels verdeutlicht, aus denen Züge aus- und einfahren in Richtung einer modernen Stadt, die Meeresverbindungen durch drei Ozeandampfer in einer Bucht, die mit einer dahinter liegenden Weltkugel über Funk verbunden sind. Die Bucht ist eine Anspielung auf den Golf von La Spezia, in dem damals Italiens größter

⁷³⁰Fillia, in: La Città Nuova, 5. Jan. 1933; in: Futurismo, Nr. 11, Nov. 1932, in: Il Lavoro Fascista, Genua, 8.Febr. 1933; in: Terra dei Vivi, 10. Juli 1933.

⁷³¹Offener Brief Fillias an Veranstalter einer Ausstellung, veröffentlicht in: Futurismo, 5.Februar 1933.

⁷³²Vgl. dazu S. von Falkenhausen, S. 46.

⁷³³Das Mosaik wurde veröffentlicht in: Stile futurista, 15.Dez.1935; Gli Annitrenta. Arte e cultura in Italia, Katalog der Ausstellung, Mailand 1982, S.180; Il Resto del Carlino, Bologna, 19.Feb.1938; Marzio Pinottino, in: Il Platano, Nr.32, 1976; Il Nuovo Palazzo delle Poste, in: Il Giornale d'Italia, Roma, 14.Sept.1933; La Città Nuova, 5.Jan.1934; Fillia, Mondadori 1986, S. 281, Werkverzeichnis Nr. 185; Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR Milano 1996, S.109; Angiolo Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S.31 und S.287.

⁷³⁴E. Crispolti, Quali gli artisti di Mazzoni, in: Angiolo Mazzoni 2003, S. 35.

⁷³⁵Unbekannter Verfasser, Il Palazzo delle Poste e Telegrafi, in: La Nazione, 12,13. Nov. 1933, S.5.

⁷³⁶Fillia, Il nuovo Palazzo delle Poste, in: Giornale fascista, 13. Nov. 1933.

Industrie- und U-Boot Hafen lag, der zu den wichtigsten wirtschaftlichen und militärischen Errungenschaften des Faschismus zählte.

Die Herstellung des Mosaiks war mit technischen Schwierigkeiten verbunden, die sich vor allem aus der enormen Dimension der zu bedeckenden Wandoberfläche ergaben⁷³⁷. So war zur Stabilisierung und Aussteifung des Kunstwerkes ein um das ganze Mosaik laufender Aluminiumrahmen nötig, der von mehreren Verstrebungen unterstützt wird.

Nicht optimal für ihre Sichtbarkeit und Wirkung ist die Platzierung der Mosaik: Zum einen werden sie kaum vom gewöhnlichen Postbenutzer gesehen, weil in den Obergeschossen wenig Publikumsverkehr stattfindet, zum anderen wird die Wirkung der Mosaik durch das Licht der darüber liegenden Rundbogenfenster beeinträchtigt. Dies ist zwar nur bedingt den Künstlern anzurechnen, denn als diese im Frühjahr 1933 den Auftrag bekamen, war der Bau, der im November eingeweiht wurde, fast fertig: Eine echte Synthese von Architektur und Malerei, wie sie von den Künstlern angestrebt war, konnte somit erst gar nicht versucht werden. Sein besonderes Gepräge scheint das Ambiente eher durch die Miteinbeziehung der roten Ziegelwand zu bekommen, sowohl in die Farbgestaltung als auch in die Formgestaltung⁷³⁸.

Wie die Mosaik von der Bahnverwaltung eingeschätzt wurden, geht aus einer „Promemoria“ hervor, die vom „capo del servizio“ Pettenati unterzeichnet ist: „Hinsichtlich des futuristischen Wandschmucks ist zu bemerken, dass es sich mehr um Dekorationselemente handelt als um Wandmalereien, deren Effekt ausschließlich in der Lebendigkeit der Farbkontraste besteht, jedoch wäre es unpassend, bereits vergebene und finanziell unbedeutende Aufträge zurückzuziehen“⁷³⁹

1936 leiteten die Proklamation des Imperiums und die Kolonialkriege in Afrika eine neue Phase ein, die sich auch in der Kulturpolitik niederschlug. Nun wurde klarer ersichtlich, welche Funktion das Regime der Kunst am Bau zugeordnet hatte. War bisher für einen Staatsvertrag die Mitgliedschaft bei der Gewerkschaft ausreichend, so mussten die Künstler ab 1937 auch die Zugehörigkeit für die Partei und die arische Rasse nachweisen⁷⁴⁰. blieb die Sujetwahl den Künstlern bis dahin oft selbst überlassen, so wurden sie jetzt immer öfter vorgegeben und von Kommissionen überwacht. Künstler mussten sich Änderungen der Ikonographie und des Stils gefallen

⁷³⁷Siehe dazu Federica Pirani 1992, S. 286ff

⁷³⁸Im gleichen Jahr (1933) führte Fillia im "Salone d'Onore" des Rathauses von La Spezia zwei Wandmalereien! mit den Themen "Il Golfo della Spezia" und "Navi Mercantili" (Handelsschiffe) aus, von denen das letztere Ähnlichkeit mit "Comunicazioni marittime" aufweist und 1936 nach dem Tode Fillias zu seinen Ehren auch als Mosaik ausgeführt wurde.

⁷³⁹A. Pettinati, Promemoria, ohne Datum, AMC Roma, pacco La Spezia, Dokument Nr. 000223.

⁷⁴⁰Vgl. dazu Enrica Torelli Landini, Riflessioni su alcuni aspetti e problemi dell'E 42: la Mostra Cattolica, gli artisti e la committenza, in: Bollettino d'Arte, Mai-Juni 1988, S. 82.

lassen, die jedoch meist widerspruchslos hingenommen wurden⁷⁴¹. Es häuften sich Motive, die auf die kriegerischen Eroberungen in Äthiopien, auf das römische Imperium und die Kirche Bezug nehmen. Beliebt wurden auch bronzene Schriftzüge oder nur die Namen der Machthaber (Vittorio Emanuele Re e Imperatore und Benito Mussolini Duce)⁷⁴². Für Kirchen gab es ein ausführliches ikonographisches Anschauungsmaterial, das unter anderem den Zweck hatte, Deformationen zu vermeiden⁷⁴³. Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellte 1939 die Einführung des Premio Cremona für faschistische Kunst durch Farinacci dar, bei dem festgelegte Themen⁷⁴⁴, didaktische und offenkundig politische Inhalte und propagandistischer Eifer gefordert wurden, in Konkurrenz dazu gründete Bottai den Premio Bergamo, der auch experimentelle Tendenzen förderte.

Die Mosaikmalerei von Gino Severini am Palazzo in Alessandria

Dass es trotzdem möglich war, ironische Ansätze in die Kunst miteinzubringen, beweisen die Mosaikmalereien, die der Maler Gino Severini (1883 geboren in Cortona, gestorben 1966 in Paris) zwischen 1940 und 1941 für den Postpalast in Alessandria entwarf. Der ehemalige Futurist (Austritt 1917) lebte ab 1906 in Paris, wo er eine eigene dekorative Formensprache entwickelte, die vom Kubismus und der neuklassischen Richtung Picassos beeinflusst war. Bereits 1927 hatte Severini in zwei Artikeln⁷⁴⁵ seine Ansichten über die Wandmalerei dargelegt. Er plädierte wie Sironi für einen neuen, auf einer sozialen Funktion der Kunst basierenden Humanismus, der jedoch nicht im Widerspruch zu immanenten formalen Werten stehen dürfe⁷⁴⁶. Ein Großteil seiner späteren Aktivität besteht aus farbigen Wandmosaiken, die er ab 1930 für Kirchen (in Tavannes, Freiburg) anfertigte, und aus schwarz-weißen Bodenmosaiken nach antiken Vorbildern für das faschistische Regime⁷⁴⁷. Severinis

⁷⁴¹ Ebd, S. 92.

⁷⁴² Schriftzüge aus Bronzelettern an der Hauptfassade, die den Faschismus zelebrieren, gab es auch an den Fassaden der Postgebäude in Palermo, Alessandria und Noto (wahrscheinlich nicht die einzigen).

⁷⁴³ Im Oktober 1935 hielt Papst Pius XI eine Rede, in der er die Karikaturen und die Profanationen in der kirchlichen und der allgemeinen zeitgenössischen Kunst verurteilte, die durch den Einfluß des Abstraktismus, Expressionismus und Futurismus herrühren. Nach dieser Rede wurde ein gewisser Padre Lanzani damit beauftragt, den Künstlern Ratschläge für geeignete Themen aus der Kirchengeschichte und ihre Darstellung zu geben. Vgl. dazu Landini 1988, S. 91, 92.

⁷⁴⁴ Die vorgegebenen Themen für 1940 und 1941 heißen Battaglia del grano und Die faschistische italienische Jugend.

⁷⁴⁵ Gino Severini, *L'idolatria dell'arte e la decadenza del quadro, und Peinture murale*.

⁷⁴⁶ Siehe Emily Braun, *Gleanings of Gold. Sironi's Mosaic in the Palazzo dell'Informazione*, in: *Raceni d'Oro*, Mailand 1992, S. 115-142.

⁷⁴⁷ Am Foro Mussolini, an der Viale dell'Impero, im E'42 vor dem Palazzo degli Uffici. Nachdem die Ergebnisse der 1905 in Ostia von Dante Vaglieri begonnenen und von Guido Calza und Italo Gismondi fortgesetzten Ausgrabungen ab 1930 in mehreren Monographien publiziert worden waren, bei denen prächtige Mosaik zum Vorschein gekommen waren, erfreute sich das Mosaik zuerst als farbige Wanddekoration, später vor allem als schwarz-weiße Bodendekoration bei den Auftraggebern öffentlicher Bauten größter Beliebtheit. Siehe dazu G. Becatti, *I mosaici e pavimenti marmorei*, IV, in der Serie 'Scavi

Freund und Kollege Giulio Rosso (1897-1969), mit dem er 1937 an den Mosaiken im Foro Mussolini (jetzt Foro Italico), an der Viale dell'Impero und 1938 bei den Brunnenmosaiken im E'42 gearbeitet hatte, wurde für dasselbe Gebäude mit einem Fresko und einem Mosaik beauftragt. Ein Jahr davor hatte Rosso im Schreibsaal (jetzt besetzt vom Dopolavoro) von Vaccaros Postpalast in Neapel (1936) ein Mosaik aus Glas ausgeführt.

Eines der farbigen Mosaiken Severinis befindet sich oberhalb des Sockels der Hauptfassade (Abb. 282). Es stellt ein Band dar, das von einer Seite der Fassade zur anderen reicht, und nur von den zwei Haupteingängen unterbrochen ist. Die drei Teile sind jeweils 26,5m, 5,7m und 5,6m breit und 1,20m hoch. Das andere Mosaik ist quadratisch (3,6m/3,6m) und befindet sich im Atrium des rechten Eingangs (Abb. 283)⁷⁴⁸. Die Mosaik wurde am 27. April 1941 eingeweiht.

Um den Themen "L'Italia e le Telecomunicazioni" (außen) und "Le Comunicazioni aeree, terrestri e marittime" (innen) gerecht zu werden, bediente sich Severini zweier Bücher (Technische Anleitungen für den Telegraphendienst), die 1927 und 1936 vom Ministerium delle Comunicazioni publiziert worden waren. Von den Zeichnungen dieser Hefte bezog er die komplizierte Mechanik der Geräte. Die Mosaik (Abb. 284) stellen originelle Kompositionen postspezifischer, mechanischer und elektronischer Geräte und Elemente dar, die vermischt mit Amerikanismen und Elementen mythologischer, allegorischer und kirchlicher Art nach dem Goldenen Schnitt und der rhythmischen Dreiecksmessung angeordnet sind. So wird die Landverbindung (innen) nicht wie üblich durch einen Zug dargestellt, sondern durch einen römischen Streitwagen, vor den zwei Wölfe gespannt sind, die Wasserverbindungen von einem Seeungeheuer und die Luftverbindungen durch einen Propeller. Das Ganze ist mit Goldsternchen durchwirkt (Abb. 285).

Die Mosaik weisen Ähnlichkeit mit jenen auf, die Severini 1938 für die „Mostra del Minerale“ entworfen hatte, und „drücken einen extrem persönlichen, mehr „europäischen“ als italienischen Stil aus⁷⁴⁹. Nach Aussagen eines Arbeiters, der an der Herstellung von Severinis Fassadenmosaik beteiligt war, wurde die Komposition in Rom "a secco" vorbereitet und in circa 1qm großen Platten nach Alessandria gebracht, wo sie dann auf ein frisches Mörtelbett gepresst wurden. Auffallend ist die Verwendung von goldenen Steinchen, vor allem beim Mosaik im Atrium.

di Ostia, Roma 1961; und speziell zu Giulio Rosso, Silvia Diebner, Rom 1940: Die Fussbodenmosaiken im Bahnhof Ostiense. Eine Montage aktualisierter Geschichte, in: Pegasus, Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike, Heft 6, 2004.

⁷⁴⁸Die Mosaik sind abgebildet in: Fabio Benzi, Gino Severini, Affreschi, mosaici, decorazione murale monumentale, 1921-1941, Roma 1992, S. 107-109, Katalognummern 115-119.

⁷⁴⁹F. Benzi 1992, S. 109.

Über die Mosaik schrieb Severini, dass sie ihm "nicht wenig Unannehmlichkeiten und Kummer" beschert hätten und dass "die Arbeit mehr als katastrophal" gewesen sei⁷⁵⁰. Der Auftrag war Severini auf Vermittlung Piacentinis von Oppo als "Trostpflaster" für einen der Großaufträge für die E'42 gegeben worden. Der Maler hatte sich von seinem Freund Oppo einen Auftrag für eines der monumentalen Fresken und Mosaik erhofft, die für den Palazzo dei Congressi von Libera geplant waren. Wie die anderen "alten Meister", Sironi, Carra, De Chirico, Guidi und Dazzi, war jedoch auch Severini vom "Wettkampf" für die Dekorationsarbeiten ausgeschlossen worden, die trotz der Kriegswirren auf Hochtouren liefen. Sie wurden von unbekanntem und jüngeren Künstlern ersetzt, die zu Kompromissen bereit waren, und ihren Werken den von Oppo und Mussolini geforderten "choralen und einheitlichen Ausdruck" verliehen, der jeder künstlerischen Individualität entbehrte⁷⁵¹.

Der Duce, der einst die Kunst als "die ewige und unerschütterliche Macht des italienischen Genius" bewunderte, kannte "im Krieg nur eine Kunst, nämlich die Kriegskunst"⁷⁵².

⁷⁵⁰Brief Severinis an seinen Freund Enzo Rossi vom 24. Nov. 1942, in: Fabio Benzi, S.16.

⁷⁵¹Die Aufträge bekamen die jungen Künstler Gentilini, Capizzano und Quaroni, den für das Fresko Achille Funi. Vgl. dazu Paolo Montorsi, *Il mito di Roma nella pittura di Regime (1937-43): I mosaici del viale dell'Impero e le opere decorative per l'E'42*, in: *Bollettino d'Arte* Nr. 82, 1993, S.100 und S.104. Severini bat Oppo trotzdem in einem Brief von 19. Jan. 1940, diesbezüglich schnell zu handeln, weil "ich dir, lieber Oppo, gestehen muß, daß ich mich an den äußersten Grenzen meiner finanziellen Möglichkeiten befinde". Zitiert aus Fabio Benzi, *Materiali inediti dall'Archivio di Cipriano Efisio Oppo*, in: *Bollettini d'Arte*, LXXI, 1986, 37-38, S.185.

⁷⁵²Mussolini 1926 auf einer Versammlung des Künstlervereins; Mussolini am 8.7.1940 zu G.Bottai, als dieser dem Duce über seine Pläne zur Bergung der Kunstwerke vor Angriffen berichtete, aus: Bottai, *Venti anni e un giorno*, Mailand 1949, S.185.

9. Der italienische Postbau: Planen und Bauen von 1922-1944

Verglichen mit anderen Bereichen des öffentlichen Bauens wurde der Postbau – ähnlich wie der Bahnhofbau - von den Faschisten besonders gefördert. Immense Summen wurden über einen langen Zeitraum für die Planung und Errichtung der Postpalazzi ausgegeben, ihr propagandistischer Wert war für das Regime von Anfang an eindeutig. Die stark frequentierten Palazzi waren erfolgversprechende Großvorhaben, mit denen sich das Regime den Konsens der breiten Masse sichern wollte. Sie wurden im In- und Ausland als Werbeträger für die effiziente Wirtschaftspolitik und den technischen Fortschritt eingesetzt. Technikbegeisterung des „modernen dynamischen Menschen“ fand wie im nationalsozialistischen Deutschland Hitlers auch Eingang in die faschistische Propaganda, hatte doch das Bestreben des faschistischen Italien, im eigenen wie im Ausland ein modernes Bild von sich zu vermitteln, zu einer Idealisierung des gesellschaftlichen und technologischen Fortschritts geführt. Der als modern gepriesenen Architektur der Palazzi kam im Zusammenhang mit diesem Anspruch eine wichtige Rolle zu, die durch Publikationen, in der Fach- und Tagespresse, in den Cinegiornalen von Luce und auf Postkarten werbewirksam unterstützt wurde.

Das italienische Postwesen wurde 1862, noch vor der staatlichen Vereinigung 1870, zusammengeschlossen, kurze Zeit später auch der Fernsprehdienst und das Telegrafienwesen integriert. Da das neue Postministerium nicht über die finanziellen Mittel für den Bau neuer Postgebäude verfügte, begnügte man sich vorerst mit der Umnutzung überkommener oder enteigneter Immobilien wie Klöster (Ex-Convento der Malvezzi in Rom), Kirchen (chiesa del Carmine in Palermo) und Paläste (Palazzo Gravina in Neapel, ein Teil der Uffizien in Florenz). Selten entstanden Neubauten (Triest und Bozen 1890, Mailand 1903, Monza und Mantua 1905). Erst als die systematische Renovierung der Umbauten unbefriedigende Ergebnisse zeigte, ging das Ministerium an die Planung neuer Gebäude. Der Postbau oblag dem Ministerium für öffentliche Werke, eine spezielle Postbauabteilung mit posteigenen Architekten und Ingenieuren gab es nicht. Die neuen Postpalazzi in Turin (1905-1911), Florenz (1906-1908) und Genua (1910-13), nur um einige zu nennen, lassen verschiedene Typen erkennen. Die häufigsten sind der „Italienische Typus“, der durch die innenliegende, über eine Lichtdecke belichtete Schaltherhalle gekennzeichnet ist und sich von Klostergrundrissen ableiten lässt (Florenz); beim sogenannten Schweizer Typus liegt die Schaltherhalle an der Fassade (Siena) und beim Winkelbautypus befindet sich die Schaltherhalle im abgeschrägten Eck (Voghera). Die Schaltherhallen waren in der Regel überladene düstere Räume mit vergitterten Schaltherkabinen, die von oben belichtet

wurden. Als Stilrichtung der meist mehrgeschossigen Palazzi setzte sich eine eklektische Renaissance durch, die mit regionalen Architekturelementen vermischt ist. Nach dem erstem Weltkrieg wurde der Postbau wieder aufgenommen, an der Struktur des Postbauwesens änderte sich wenig. Die wenigen Neubauten (z.B. Terni 1918-23, Catania 1919-29, Macerata 1922-28, Verona 1922-30), noch vor Mussolinis Machtergreifung geplant, unterscheiden sich von den Vorgängerbauten unerheblich. Der Postbau stellte keine Besonderheit im öffentlichen Bauen dar, ein Postpalazzo war „un palazzo tra i palazzi della Città“. Die meisten Palazzi sind zwar repräsentative Solitärbauten in zentraler, aber nicht prominenter Lage, jedoch anonyme öffentliche Palazzi ohne postspezifischen Charakter, hinter deren Fassaden sich auch andere Funktionen vermuten ließen. Die Bauzeit betrug bis zu zehn Jahren.

Das neue Regime setzte andere Maßstäbe. Nach einer Übergangsphase von zwei Jahren gründete Mussolini 1924 das neue Kommunikationsministerium (Ministero delle Comunicazioni), das die Verwaltungen des ehemaligen Post- und Telegrafienministerium, der Bahn, das Generalinspektorat des Straßenbaus und der Marine zusammenfasste. Ab 1925 übernahm die bereits bestehende Bauabteilung der Bahn die Planung und Durchführung des Postbaus. Der erste Minister des dynamischen und strategisch bedeutenden Ministeriums war der Mussolini Vertraute und Nachfolger „in pectore“ Costanzo Ciano. Der ehrgeizige und technikbegeisterte Ciano war unter den Politikern der neuen Linie einer der ersten, die für moderne Lösungen eintraten. In seiner 10-jährigen Laufbahn gelang es Ciano, rasch die erforderlichen Voraussetzungen zu schaffen, um einen Großteil – ca. 55 Postbauten - des von Mussolini eingeleiteten gewaltigen Bauprogramms durchzuführen. Seine Nachfolger waren weniger erfolgreich. Ausgangspunkt der regen Bautätigkeit war ein erhöhter Neu- und Nachholbedarf an Postgebäuden, wobei der Schwerpunkt auf die Errichtung neuer Postdirektionen in Provinzhauptstädten gelegt wurde. Es wurden insgesamt neunzig Objekte erfasst, jedoch sind mit Sicherheit Lücken vorhanden. Parallel zum Postbau fand der Ausbau der Bahnstrecken samt Bahnhöfe und neuer Straßen statt. In jener Zeit hoher Arbeitslosigkeit waren die Post und Bahn wichtige Bauauftraggeber geworden. Großbaustellen in ganz Italien zeugten davon. Nach der Entfernung aller „störenden Elemente“ führte der Minister mit einer bis dahin für ein staatliches Unternehmen drastischen Härte die Sanierung der anfangs noch hoch verschuldeten Post Azienda durch. Der hierarchisch streng aufgebauten Azienda delle Poste e dei Telegrafi stand ein Generaldirektor vor, zwei Vizedirektoren und ein Verwaltungsrat, ihre Befugnisse waren jedoch begrenzt, weil der Minister den Vorsitz führte und sich auch das Vetorecht einräumte (wie beispielsweise Ciano in Agrigent

oder Puppini in Littoria). Der Generaldirektor der Post gab die Gebäude in Auftrag, für die Planung und Ausführung zeichnete der Generaldirektor der Bahnverwaltung verantwortlich. Diese bürokratische Konstellation sollte sich langfristig als uneffizient herausstellen.

Das eigens für den Postbau eingerichtete Baubüro Ufficio V war Teil der Bahnbauabteilung Costruzioni edilizie e stradali. Erster Direktor war der Ingenieur Ferruccio Businari, seine neuen Mitarbeiter waren die Bahnfunktionäre Angiolo Mazzoni und Roberto Narducci. Der jüngere dynamische Mazzoni erwies sich als der dominierende und wohl auch als der begabtere der beiden Architekten. Die meisten Bauten sind von ihm entworfen und zeigen die für ihn typischen Charakteristika. Beide galten als Anhänger Piacentinis und vertraten dessen Bauauffassung. Ein einheitlicher Bürostil bestand mehr auf inhaltlicher als auf formaler Basis. Wegen des schwierigen Verhältnisses zwischen Mazzoni und Narducci war die Zusammenarbeit jedoch belastet. Belegt ist auch das problematische Verhältnis Mazzonis zu einigen Ministern (Ciano, Puppini). Die Architekten führten einerseits ihre Bauaufgaben selbständig aus, waren aber bei der Planung der Postgebäude offenbar nicht nur an die Vorlagen der von den Postfunktionären ausgearbeiteten Betriebsschemen gebunden, sondern auch den lokalen Behörden (commissioni di ornato e edilizia) vorlagepflichtig, die sich vor allem in der Fassadengestaltung und Wahl der Materialien ein Mitspracherecht einräumten. Einige Entwürfe Mazzonis fanden nicht sofort die Zustimmung der Genehmigungsbehörden bzw. der Minister und mussten mehrmals überarbeitet werden (Bergamo, Novara, Ragusa). Nur in Einzelfällen wie in Ostia oder Pola gelang es Mazzoni, den Vorschriften der Kommissionen zu entgehen. In den ersten Jahren kam das Ufficio V ohne Fremdvergaben aus. Bedingt durch die umfangreiche Bautätigkeit in den frühen 30er Jahren, war das Ufficio V gezwungen (bzw. wurde gezwungen), auch außerhalb der Bahnbauabteilung Architekten – vorzugsweise Akademiker wie Bazzani und Piacentini - zu beschäftigen. Gleichzeitig fanden auf Betreiben der faschistischen Architektengewerkschaft, die das Monopol der staatlichen Baubüros anprangerte, Wettbewerbe in Neapel und Rom statt. Aber auch Wettbewerbe boten keine Garantie für eine gerechte Auftragsvergabe. So spielten offenbar Verflechtungen und Allianzen eine nicht unerhebliche Rolle, die sich zwischen der faschistischen Architektengewerkschaft sowie der Jury und den Gewinnern gebildet hatten. Wettbewerbe waren - neben einer Disziplinierung der Architekten bis zu Auflagen bei der Auftragsverteilung - eines der dem Regime zur Verfügung stehenden Mittel, die die Möglichkeit boten, die Ergebnisse zu beeinflussen und seine Entscheidungen durchzusetzen. Andererseits boten sie jungen Architekten die Möglichkeit, an öffentliche Aufträge zu kommen.

Die Planung und Ausführung der ersten Neubauten verlief zaghaft. Es zeigte sich bei den Verantwortlichen und Architekten des Ufficio V eine anfängliche Unsicherheit in der Formfindung für das Postspezifische und für faschistische Inhalte als auch im Umgang mit anderen Behörden. Businari verfolgte in den ersten Jahren eine Bauauffassung, die die „kalte Imitation“ alter Stile ablehnte, - galt es doch, sich von den Vorgängern abzusetzen. Mangels einer eigenen Architektursprache ließ er jedoch Mazzoni und Narducci die ersten städtischen Gebäude in ortsgebundener Bauweise gemäß den Prinzipien des „ambientismo storico“ und des „regionalismo“ bauen; bei den Großstadtpalazzi in Palermo und Neapel wurde dagegen versucht, eine eigene monumentale Bauform zu finden, die bisherige Dimensionen im Postbau sprengte. Um den Postbau voranzutreiben, genehmigten Mussolini und Ciano allein zwischen 1929 und 1930 circa 25 neue Gebäude, bis 1935 kamen noch weitere 30 Projekte hinzu. Sie lösten einen regelrechten Bauboom aus, der die verantwortlichen Stellen zu konkreteren Konzepten und ästhetischen Normen zwang. Ab 1932 entstanden die neuen Siedlungen im Agro Pontino, für die Mazzoni in Littoria und Sabaudia die ersten modernen Postgebäude schuf. Sie zeigen bereits den stilistischen Umschwung im Ufficio V in Richtung Moderne, der in Absprache mit dem Generaldirektor der Bahn getroffen wurde und den Zweck hatte, das Ufficio V konkurrenzfähiger zu machen. 1933 beschlossen Mussolini und Ciano den Bau der vier neuen Postpalazzi in Rom. Drei wurden im neuen rationalistischen Stil gebaut. Es war die Zeit der sogenannten „anni del consenso“, in der die Öffnung des Regimes für die Moderne wohl am stärksten war.

Auf einen Stil hatte sich das Ministerium bisher nicht festgelegt. Zur Vermittlung faschistischer Ideologie standen dem Regime auf der einen Seite die modernen Stile der Rationalisten und Futuristen, auf der anderen Seite die der Traditionalisten zur Verfügung. Infolge der zunehmenden Expansion und schnellen technischen Entwicklung der Telekommunikation hatte sich der Postbau zu einer nicht genau definierten Aufgabe zwischen Repräsentations- und Industriearchitektur entwickelt, die moderne Formen und Materialien sowie moderne räumliche Konzeptionen und Konstruktionen erforderte. Deshalb kam man in den frühen 30er Jahren offenbar zu der Annahme, dass sich - zumindest in den Großstädten - ein moderner Stil für die neuen Kommunikationsbauten eignen könnte. Modern durfte auch auf dem Lande gebaut werden, z.B. im Agro Pontino, wo in den ersten Jahren die neuen revolutionären Errungenschaften der Urbarmachung gefeiert wurden, während für die eher konservativen Provinzhauptstädte ein Neoklassizismus (Bazzani) oder ein funktionaler Traditionalismus (Mazzoni) der passende Stil sei. Um die Mitte der 30er

Jahre bildeten sich Verhältnisse heraus, die eine stilistische Einheitlichkeit im Sinne eines „modernisierten“ Neoklassizismus in der öffentlichen Architektur begünstigten. Diese Entwicklung hätte sich wohl auch auf den Postbau ausgewirkt, wenn alle Planungen realisiert worden wären. Doch der Grossteil der nach 1936 geplanten Projekte, die hauptsächlich kleine und mittelgroße Städte betraf, gelangte gar nicht mehr zur Ausführung. Bei Kriegseintritt 1940 kam die Errichtung von Neubauten wegen der Verabschiedung des Gesetzes zur Reduzierung der Ausgaben für zivile Bauten ganz zum Erliegen.

Die sieben großstädtischen Postpalazzi stellen im Postbau die homogenste Gruppe dar. Ihre Entwicklung verlief geradlinig in Richtung Moderne. Architektonisch sind sie - mit Ausnahme des Palazzo in Palermo, der mit innenliegender Schalterhalle und neoklassizistischer Säulenfront noch dem traditionellen Postbau verpflichtet ist und erst in der Endphase moderne architektonische Elemente erhielt - dem italienischen Novecento und Rationalismus einzuordnen. Die nur teils auf ihre Funktion hin entwickelten monumentalen Bauten haben ideologische und formalistische Züge. Sie entstanden in einer Zeit, in der das Neue Bauen in fast allen europäischen Ländern bereits am Abklingen war. Mehr als die städtischen und ländlichen wurden die Palazzi vom Regime mit großer Aufmerksamkeit und bestimmter Privilegien bedacht. Nur der Palazzo von Palermo wurde vom Ufficio V gebaut. Die meist nach axialsymmetrischen Ordnungsprinzipien aufgebauten Palazzi haben kubische und geformte Bauformen, Flachdächer - zum Teil mit Sonnendach (Neapel, Rom) -, und glatte, mit Stein oder/und Ziegel verkleidete Lochfassaden, der Palazzo im EUR gerasterte Fassaden. Alle sind als Eisenbetonkonstruktionen ausgeführt, wobei neue Systeme (z.B. Curtain Wall, piastra verticale, Rasterfassaden) und moderne Materialien verwendet wurden. Alle Palazzi sind großzügig mit sanitären und sozialen Anlagen und Räumen für den Dopolavoro ausgestattet. Die wichtigsten Neuerungen sind die Sichtbarmachung ihrer Funktion durch die Verlegung der Schalterhalle(n) an die Hauptfassade(n) und ihre Einsehbarkeit durch großzügige Aufglasung; die Auflösung der Schalterschranken; die Verlegung des Zugangs in die Mitte (mit Ausnahme des Palazzo von Samonà); die Aufteilung der Betriebe in funktionale Zonen, das heißt: an der Hauptfassade wird das öffentliche repräsentative Gebäude mit dem zweigeschossigen Publikumsbereich gezeigt, auf der Rückseite der moderne Industriebau mit allen technischen und praktischen Funktionen. Dieses Konzept setzte die Mailänder Architektengruppe BBPR 1939 im EUR in Rom am konsequentesten fort, jedoch hob sie die Transparenz im Eingangsbereich auf. Bauplastik und Wandmalereien findet man nur in den Palazzi in Palermo und Neapel. Diese betriebstechnischen und

architektonischen Veränderungen – einige, meist formaler Art, wurden erst auf der Baustelle entschieden - prägten schließlich jene Gestalt von modernem großstädtischem Postpalazzo, die den Ruf dieser Palazzi begründete. Besonders hervorzuheben sind die römischen Palazzi, von denen drei nicht nur zu den ersten im rationalistischen Stil erbauten öffentlichen Gebäuden gehören, sondern auch in städtebaulicher Hinsicht neue Wege gingen. Wurde in Palermo und Neapel noch durch massiven Abbruch bestehender Baumassen ein riesiger Platz in das Altstadtgefüge geschlagen, um dem neuen Postpalazzo und anderen Palazzi des sich breitmachenden korporativen Staates Platz zu machen, so wurde im centro storico von Rom nicht wie ursprünglich geplant *ein großes* Hauptpostamt errichtet, sondern vier Gebäude in ebenso vielen neuen Stadtteilen. An der Piazza Bologna ist es Mario Ridolfi in beispielhafter Weise gelungen, mit dem Postpalazzo ein Zentrum für den Stadtteil zu schaffen.

Als herausragendes Beispiel des frühen italienischen Rationalismus kann der römische Palazzo (1933-35) von Adalberto Libera und Mario de Renzi betrachtet werden. Der Palazzo liegt am Fuße des Aventins, nicht weit von der Cestius Pyramide und der Porta San Paolo entfernt, und bildet durch seine exponierte Lage eine wichtige städtebauliche Dominante. Der weiße kubische Baukomplex gliedert sich in einen dreigeschossigen Baukörper in C-Form, in den ein niedriger eingeschoben ist, und in eine lange, architektonisch unabhängige Kolonnade, die den Baukörpern vorgelagert ist. Die Architekten entwickelten den Bau in Auseinandersetzung mit den Schemen der Wettbewerbsausschreibung, die einen rechteckigen Zentralbau um einen Hof zeigen. Dieses Schema erinnert an das klassische Kompositionsschema des „organismo a corte centrale o quadrato“ und geht auf den klassischen Palazzo des Rinascimento zurück, von dem das Muster des späteren Palazzo civico abgeleitet ist. Libera und De Renzi halbierten den Grundriss und setzten an die Stelle des Hofes die Schalterhalle. Der Palazzo weist eine Reihe von Merkmalen auf, die zwischen Avantgarde und klassischer Tradition schwanken. Als Mitglied des Gruppo 7 vertrat Libera eine Bauauffassung, nach der sich Moderne und Tradition nicht ausschließen. So präsentieren sich die flachgedeckten ornamentlosen Kuben dem Betrachter auf den ersten Blick auch heute noch als ein charakteristisches Bauwerk der Moderne. Auf den zweiten Blick erkennt man jedoch die klassischen Elemente: Er ist monumental, streng axial-symmetrisch aufgebaut und von einer klassischen Parkanlage mit Treppenrampen und (ursprünglich) Wasserbecken umgeben. Diese Mischung aus Progression und Regression spielte in der Propagandastrategie des Faschismus eine bedeutende Rolle. Einfache kubische Hauptformen und die klassischen Regeln der Symmetrie und der Proportionen waren wichtige Bestandteile

in Liberas Gestaltungsstrategie. Die jungen Rationalisten richteten ihr Augenmerk auf die moderne Architektur, aber auch auf die antiken Ruinen, die sie wegen ihrer Rationalität und Monumentalität schätzten. Laut Ausschreibung sollten die Postbauten bezüglich Lage, Größe und Verkleidungsmaterial ihre Bedeutung als Staatsbauten deutlich machen. Auch diese Anforderungen erfüllt der Palazzo: Seine mächtigen travertinkeideten Kuben fügen sich „würdevoll“ in die Umgebung ein. Grosses Interesse brachten Libera und De Renzi offenbar auch der Weiterentwicklung von Bautechniken und der Erprobung neuer Materialien entgegen, wie am Tambour der Schalterhalle, den Treppen an der Hauptfassade und an der Alveolar Oberfläche aus Steinbeton auf der Rückseite zu erkennen ist. Sie entwickelten für die Außenhaut des aus einer leichten zweischaligen Eisenkonstruktion bestehenden Tambours ein Eisengitter, in dem die rahmenlosen Milchgläser eingelassen wurden. Gedeckt war der Tambour mit einer flach geneigten Betondecke ohne Überstand. Relativ gewagt war auch die Konstruktion des Betongeflechts an den Kopfenden der zwei Seitenflügel, das aus breiten und schmalen Betonbändern besteht, die sich überkreuzen und die Treppe im Inneren andeuten. Sie ergeben ein Rautenmotiv, das Zeichen einer Geometrisierung der Formen ist, die erst mit der Erfindung des Eisenbetons einsetzte. Eine Erfindung Liberas war auch die „piastra verticale“ (vertikale Lichtwand) an der Rückfassade, eine Wand mit gleichmäßig ausgestanzten Öffnungen, die offenbar die erste Ausführung einer zweischaligen Konstruktion mit der „Alveolar Oberfläche aus Steinbeton“ darstellte. Teilweise benutzten die Architekten den Eisenbetonrahmen nur als verstecktes Gerüst, um eine freiere Handhabe bei der Dimensionierung der Öffnungen zu haben wie beispielsweise bei den Fenstern der Seitenfassaden. Die „Maschine“ des Gebäudes war die Schalterhalle. Sie war geprägt von der 110m langen, S-förmigen Schaltertheke und dem darüber schwebenden gläsernen Tambour und strahlte eine kühle technische Atmosphäre aus, die von der Ästhetik der neuen Formen, den Metallen und künstlichen Materialien herrührte. Der Postkunde war vom Personal nur durch eine runde, von einem Metallstiel gehaltene Glasscheibe getrennt. Eine Erneuerung, die Libera und De Renzi vermutlich von den Münchner Postämtern von Vorhoelzer und seinen Mitarbeitern übernommen haben. In der Fachöffentlichkeit fand der Palazzo sowohl Zustimmung als auch Ablehnung. Bei Behörden und einem Teil des Publikums stießen die Architekten mit ihren Experimenten und ihrem Code - und nicht zuletzt wegen der früh aufgetretenen Bauschäden - auf Ablehnung und Unverständnis.

Neben einer Konzentration auf die wenigen Großstädte wurde insbesondere der Ausbau der Postdirektionen in den Provinzhauptstädten betrieben. Es entstanden ca.

50 Projekte in mittelgroßen Städten, die vielleicht das wahre Gesicht der faschistischen Baukultur widerspiegeln. Prägend für den städtischen Postbau war von Anfang an der vom Ufficio V vertretene piacentinische Novecento Stil, der sich sowohl als ein kontinuierliches Phänomen als auch eingängigste Darstellung des faschistischen Nationalismus erwies. Ausgehend von dem akademisch-eklektischen Rinascimento des präfaschistischen Postbaus, hatte das Ufficio V im Verlauf der Jahre versucht, den künstlerischen Stil der Postbauten durch modernistische Überholungen ein neues Gesicht zu geben und ihn den technischen Erfordernissen anzupassen. Gleichzeitig experimentierte man mit neuen Betriebsorganisationen, Grundrisschemen und Erschließungsmöglichkeiten, wobei in späteren Stadien wieder Anklänge an Ausgangspunkte zu erkennen sind (z.B. Pola, Ragusa). So entwickelte sich ein in verschiedenen Varianten auftretender Typus heraus, der als wichtigste Kennzeichen zylindrische, gekurvte oder kubische Bauformen mit neoklassizistisch anmutenden Fassaden in Kombination mit Turm aufweist. Doch hatte dieser Typus auf Dauer offenbar keine Chance, weil er den qualitativen Fortschritt und die Erneuerungsansprüche, die das Regime im Zuge einer „Modernisierung“ an den neuen Postbau stellte, nicht mehr zeitgemäß auszudrücken verstand. Es setzte sich nach und nach ein neuer Typus durch, der deutlich den Einfluss - sowohl in der Betriebsorganisation als auch in der Körpergestaltung - der neuen modernen Palazzi in Neapel und Rom erkennen lässt. So konnte sich der piacentinische Novecento sowohl in der kurzen Periode des Aufschwungs als auch in der anschließenden Phase mit jener modernisierten Form als gültiger Interpret des „modernen“ städtischen Postbaus behaupten. Passen die frühen Bauten wie etwa Ferrara (1927) oder Imperia (1930) wegen des klassizistischen Motivbestandes, der rechtwinkligen Formen und des teils üppigen Fassadendekors in das gängige Bild faschistisch-konservativer Monumentalarchitektur, so gaben die oft geschwungenen und ornamentlosen Bauformen, die Elemente des Rationalismus aufnehmen, diese aber einem monumentalen repräsentativem Gesamtausdruck unterordnen, den späteren Bauten (Frosinone 1934, Aosta 1937) bereits ein modernes Erscheinungsbild. Wie sehr das römische bzw. neapolitanische Vorbild gewirkt hat, belegt deutlich das Projekt in Bozen. Der nüchterne, dreigeschossige Bau zeigt im Grundrissgefüge und in der Baugestalt eine direkte Anlehnung an den Palazzo Liberas, lässt jedoch jede individuellen Note vermissen. In der „offiziellen“ Tagespresse und in den „Cinegiornali“ wurden die Gebäude bei Fertigstellung gelobt, in der Bevölkerung hielten sich jedoch Namen wie „pompöse Zotte“ und „haarstäubendes Architekturmonster“ (Ferrara), „Architekturpfuscherei“ (Bergamo) oder „hässlichster Bau des Piemont“ (Alessandria).

Als Musterbeispiel für das um 1930 vom Faschismus propagierte konservative Architekturideal kann der Palazzo in La Spezia (1930-33) von Angiolo Mazzoni betrachtet werden. Das Gebäude hat eindeutig neoklassizistischen Charakter mit sakraler Prägung und ist trotz niedriger Bauformen in den Proportionen monumentalisiert. Auch bewirken die Pfeiler, der Turm und die Treppen eine gewisse Schwere und Feierlichkeit. Betriebs- und Grundrissorganisation sind dagegen vergleichsweise modern: Es ist das erste Postgebäude Mazzonis, bei dem die an der Hauptfassade liegende Schalterhalle unmittelbar zu betreten ist. Mazzoni führte den Entwurf in Anlehnung an den Palazzo in Nuoro (1926-28) aus, in dem bereits eine Reihe von charakteristischen Merkmalen zu finden sind, die der Architekt in La Spezia und in parallelen Entwürfen (Novara, Agrigent, Varese, Ragusa) weiterentwickelte: Die repräsentative Schauseite mit Pfeiler- bzw. Säulenrisalit und Rundbögen in Verbindung mit Turm und Statuen; die Sichtbarmachung einer Rangordnung bei der Gestaltung einzelner Gebäudeteile; das Spiel der Symmetrie und Asymmetrie sowie der Horizontale und Vertikale; im Inneren das Beibehalten der geschlossenen Schalterzone und die natürliche Belichtung in der Schalterhalle; die Vorliebe für edle Materialien. Ein wesentliches Entwurfsprinzip Mazzonis war auch die städtebauliche Einordnung seiner Palazzi. In La Spezia entwarf Mazzoni eine als Teil der notwendigen Stützmauer auf der Rückseite konzipierte Treppen- und Brunnenanlagen, die als das inszenatorische Moment der Anlage wie auch in Agrigent und Novara eine wichtige Rolle spielte. Gleichzeitig setzte Mazzoni seinen „Staatsbau“ von der Baulinie zurück und schuf so einen neuen Platz und Distanz zur Nachbarbebauung. Als typisches Motiv für die Hauptfassade eines städtischen Palazzo galten auch die die neun Musen darstellenden Statuen auf dem Architrav der Pfeilerreihe. Sechs Monate vor Fertigstellung des Gebäudes entschied sich Mazzoni jedoch – vermutlich aufgrund seines kurz vorher erfolgten offiziellen Beitritts zur futuristischen Bewegung - für den Verzicht aller Statuen zugunsten futuristischer Wandmalereien im Treppenturm, die er kurzfristig von den Futuristen Prampolini und Fillia ausführen ließ. Dass Mazzoni überhaupt die Erlaubnis erhielt, die Statuen wieder abnehmen zu dürfen, ist mithin ein Beleg für die Ambivalenz seiner Position im Faschismus und auch für die ambivalente Einschätzung, die die Ministerialverwaltung gegenüber avantgardistischer Kunst am Bau vertrat. In der Fachöffentlichkeit erfuhr der Palazzo eine starke Beachtung und wurde als „faschistisch, d.h. klar und substanziell“ und wegen seiner „Ausgeglichenheit und Kraft“ gelobt (Popolo d'Italia). Die offizielle Einweihung wurde von „Luce“ gefilmt.

Eine vergleichsweise untergeordnete Rolle im Postbau spielen die kleinstädtischen und ländlichen Postgebäude. Etwa die Hälfte der Planungen wurde wegen der finanziellen Notlage der Gemeinden nicht realisiert. Erst spät entwickelte sich ein Typus, der sich vom städtischen hauptsächlich dadurch unterscheidet, dass der ganze Postbetrieb auf einem Geschoss stattfindet. Die ein- bis zweigeschossigen flachgedeckten Kuben auf meist U-förmigen Grundriss haben symmetrische Hauptfassaden, die von monumentalen Eingangsbereichen beherrscht werden – beispielsweise acht ionischen Säulen in Augusta. In den späten 30er Jahren ist eine Tendenz zu einheimischen Stilarten festzustellen. Aus dem Rahmen fallen die Gebäude von Mazzoni, sowohl die Postämter in Abetone und Ostia als auch die in den neuen Siedlungen im Agro Pontino - Littoria, Sabaudia und Pontinia. Dort erwies sich Mazzoni als experimentierfreudig und nutzte die Bauaufgabe zur Verwirklichung moderner Konzeptionen. Seit 1932 strebte Mazzoni unter dem Einfluss der Futuristen Marinetti und Somenzi im Einverständnis mit dem Generalsekretär der Bahnverwaltung Velani eine modernere Architektursprache an, die sich vor allem bei den ländlichen Postgebäuden bemerkbar machte. Mazzonis Postämter sind individuell entwickelte Solitärbauten mit Grünanlagen, die im Kontrast zur umliegenden Architektur stehen und sich teilweise durch eine extrem formale Rigorosität auszeichnen. Ihre formale Gestalt beziehen die Gebäude aus Elementen und Motiven, die sowohl der einheimischen bäuerlichen und der antiken römischen Architektur als auch der nordeuropäischen (Oud) und amerikanischen (Frank Lloyd Wright) entlehnt sind. Zum Teil sind es auch Erfindungen Mazzonis wie etwa die halbzyklindrischen Mückengitter in Littoria, die an Kornspeicher erinnern und somit an die Ideologie der Gründung anspielen. Ihre Ausstattung war kostspielig. Vermutlich deshalb wurde das Projekt in Pontinia bereits nicht mehr verwirklicht. Die folgenden Postämter in Pontinia, Aprilia und Pomezia wurden von der Bauabteilung des ONC und den Wettbewerbsgewinnern der Gruppe um Concezio Petrucci geplant und gebaut. Die vergleichsweise schlichten zweigeschossigen Bauten auf L-förmigem Grundriss sind nur noch Teile von Gebäudekomplexen, ihr bescheidener architektonischer Charakter zeigt die aufgrund Mussolinis Autarkiepolitik angeordnete Rückkehr zu traditionellen Konstruktionssystemen und Materialien.

In Sabaudia (1933-34) gab Mazzoni dem Postgebäude nicht nur ein formal modernes Äußeres, sondern versuchte auch in der Verteilung der Baumassen modernen Architekturauffassungen zu folgen. Die gegliederte Anlage setzt sich aus einem statisch wirkenden „Block“ zusammen, in dem sich die Schalterhalle befindet, und einem aufgelösten bewegten Baukörper, in dem der Betriebsbereich und im Obergeschoss eine Wohnung untergebracht sind. Die Auflösung eines kompakten

Baukörpers und seine Gliederung nach funktionalen Vorgaben schaute Mazzoni vermutlich von J.J.P. Oud oder Frank Lloyd Wright ab, die zu großen Lehrmeistern der europäischen Moderne geworden waren. Nur folgte Mazzoni bei seiner Entscheidung für eine aufgelöste Grundrissform nicht nur funktionalen Idealen, sondern in erster Linie ästhetischen Vorstellungen. Darauf deuten sowohl der Übergang von der Schaltherhalle zu den Abfertigungsräumen als auch die Stellung der Eingangstüren hin. An Frank Lloyd Wright erinnern auch das weit auskragende Gesims und die Fensterecken der Schaltherhalle, die wie beim Wohnraum der Hillside-Home-Schule nicht tragend sind, da die Stützen der Konstruktion deutlich dahinter stehen. Seinen „Ruhm“ verdankt das Gebäude der blauen Farbe (azzurro sabauda) der Fassadenverkleidung aus Keramik, die Marinetti auf die Entwürfe von Sant'Elia bezieht. Am Beispiel des Postamtes in Sabaudia zeigt sich sowohl die Annäherung Mazzonis an die Moderne als auch die Weite des gestalterischen Spielraums, der Architekten im faschistischen Italien mitunter zur Verfügung stand.

Auch in der Kunst bediente sich das Regime aller Richtungen und versuchte, über den umfangreichen Apparat der faschistischen Künstlergewerkschaft und anderer Kontrollorgane die Künstler zu lenken und zu kontrollieren. Mussolini war für Erneuerungen in der Kunst auch im Sinne von politischem Aktionismus und ideologischer Agitation aufgeschlossen, solange er glaubte, dass ihm diese wirksame propagandistische Unterstützung leisteten oder zumindest nicht schadeten.

Die große, gut organisierte Novecento Bewegung nahm gegenüber der kleinen Gruppe der Futuristen zwar einen bevorzugten, nicht aber einen unumstrittenen Platz ein. Mit Hilfe von Saffatti und Sironi war es den Novecentisten gelungen, die Kernpositionen im kunstpolitischen Apparat und in der Kunst am Bau zu beziehen, als die Futuristen noch immer an ihrer Rolle der kritisch-prophetischen Außenseiter festhielten. Die Avantgarde beider Strömungen glaubte, dass eine faschistische Kunst nur aus großangelegten, vom Staat in Auftrag gegebenen Kunstwerken in Form von Skulpturen, Wandmalereien und „plastiche murale“ entstehen könne, die in direktem Bezug zu monumentalen, durch öffentliche Architektur strukturierten Räumen geplant werden sollten. Die Künstler veranstalteten Ausstellungen, die den Zweck hatten, dem Regime und der Öffentlichkeit thematisch und ideologisch passende Werke für staatliche Gebäude vorzustellen. Die Postbauten eigneten sich ihrer Meinung offenbar hervorragend für diese Aufgabe, weil sie wegen ihres populistischen Charakters ein großes Publikum erreichen und somit neben praktischen und propagandistischen noch erzieherische Funktionen erfüllen konnten. Themenschwerpunkte der Novecento Avantgarde waren nationalistische Allegorien, die den siegreichen

Faschismus verherrlichen, wie etwa die von Arturo Martini geschaffene Bronzestatue der Vittoria Fascista im Postpalazzo in Neapel, die auf den Sieg der Italiener über Äthiopien anspielt, oder verherrlichende Darstellungen der Arbeitswelt und des Arbeiters wie beim Tafelbild Sironis für den Postpalazzo in Bergamo. Wegen der schlechten Auftragslage schwenkten auch die Futuristen auf die Richtlinien des offiziellen Geschmacks ein und wählten für das Postamt in Trento Themen mit vergleichsweise konventionellen und traditionellen Motiven aus dem regionalen Brauchtum (wie in Trento, Prampolini, Tato, Depero), während sie für Palermo und La Spezia zu Themen mit Bezug zur aktuellen Realität des Post- und Telegrafendienstes übergingen, die sie in kosmischen, abstrakten und emblematischen Bildern darstellten (Benedetta, Prampolini, Fillia). Einer ihrer wichtigsten Auftraggeber war Angiolo Mazzoni, - die Rationalisten standen der Kunst am Bau offenbar skeptisch gegenüber wie die drei römischen Palazzi exemplarisch zeigten. Neben der Avantgarde standen dem Ministerium als künstlerisches Restreservoir eine beträchtliche Anzahl - fachlich meist inkompetenter - Künstler zur Verfügung, die sich aus den Reihen des Novecento formiert hatten. Viele sympathisierten mit dem Regime, weil dieses ihrer Meinung nach die Kunst aktiv förderte; die Institutionen und politischen Grundlagen des Regimes wurden nicht in Frage gestellt. Sie wurden vom rechten Parteiflügel unterstützt, der - zum Teil wie sie selbst - der Avantgarde feindlich gegenüberstand. Ihre bodenständigen, konservativen und realistisch dargestellten Kunstwerke kamen der Kunstideologie des autoritären Regimes sehr entgegen, erfüllten sie doch - im Gegensatz zur Avantgarde - die Forderung nach allgemeinverständlicher Kunst, auch wenn dieses Postulat die Gefahr der Banalisierung in sich barg.

Dass die Kunst am Bau als Mittel kultureller Indoktrination letztendlich nur eine begrenzte Wirkung hatte, lag nicht an dem Unvermögen der Avantgarde, propagandistische Kunst zu machen, sondern war die Folge der veränderten Haltung der faschistischen Kulturpolitik, die im Bereich der Kunst am Bau mit anderen ästhetischen Maßstäben operierte als bei den ephemeren Propagandaausstellungen.

Eine ähnlich verminderte Bedeutung innerhalb der Propagandamaßnahmen der faschistischen Partei spiegelt auch das offizielle Desinteresse wider, das das Regime in den letzten Jahren gegenüber dem Postbau gezeigt hat. Nach einem zaghaften Anfang, dem ein vorübergehender dynamischer Aufschwung folgte, in dem einige - zumeist großstädtische - Bauten entstanden, die zu den herausragenden Werken des italienischen Novecento und des Rationalismus gerechnet werden können, verharre der Postbau wieder in desolatem Zustand. So erschöpfte sich die Erneuerung in einem oberflächlichen „Aggiornamento“, die Ansätze der Rationalisten, das

konstruktive und konzeptionelle Muster der Postbauten zu verändern, blieben unvollendet und wurden vom Regime nicht konsequent weiter verfolgt.

Sicher ist jedoch, dass das Regime die propagandistische Bedeutung der Postbauten über einen langen Zeitraum hoch veranschlagt hat. Das beweisen der enorme bürokratische Aufwand und die hohen Kosten, die für ihre Planung und Errichtung aufgewendet wurden.

Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte und Restaurierung

Der italienische Postbau während des Faschismus (1922-44)

Band 2: Anhang

Edith Neudecker

Vollständiger Abdruck der von der Fakultät für Architektur
der Technischen Universität München zur Erlangung des akademischen
Grades eines

Doktors-Ingenieurs

genehmigten Dissertation.

Vorsitzender: Univ.-Prof. S. Wolfram

Prüfer der Dissertation:

1. Univ. Prof. Dr.-Ing. W. Nerdinger
2. Univ.-Prof. Dr. phil. N. Huse

Die Dissertation wurde am 21. 06. 2004 bei der Technischen Universität
München eingereicht und durch die Fakultät für Architektur am 08. 11. 2004
angenommen.

INHALTSVERZEICHNIS

Anhang 1: Katalog	7
Vorbemerkungen:	7
1. Abetone	8
2. Agrigent	8
3. Alessandria	9
4. Aosta.....	10
5. Aprilia.....	11
6. Ascoli Piceno	11
7. Asti.....	12
8. Augusta.....	12
9. Bari	12
10. Belluno	13
11. Benevento.....	14
12. Bergamo	14
13. Biella	16
14. Bozen.....	16
15. Brescia	17
16. Cagliari.....	18
17. Carrara.....	19
18. Catanzaro	19
19. Catania	20
20. Cattolica.....	20
21. Chieti.....	20
22. Cremona	21
23. Cuneo	21
24. Enna	22
25. Ferrara	22
26. Fiuggi	23
27. Foggia.....	24
28. Forli.....	24
29. Frascati	25
30. Frosinone.....	25
31. Gallipoli	25
32. Gorizia	26
33. Grosseto	26

34. Imperia.....	27
35. La Spezia.....	27
36. Lecce.....	28
37. Livorno.....	28
38. Littoria (Latina).....	28
39. Lucca.....	30
40. Macerata.....	30
41. Marsala.....	30
42. Massa.....	31
43. Mestre.....	31
44. Milano.....	32
45. Molfetta.....	32
46. Neapel.....	33
47. Noto.....	34
48. Novara.....	35
49. Nuoro.....	35
50. Ostia.....	36
51. Palermo.....	37
52. Pantelleria.....	38
53. Pescara.....	38
54. Pisa.....	38
55. Pistoia.....	39
56. Pola.....	40
57. Pomezia.....	40
57. Pontinia.....	41
59. Potenza.....	42
60. Predappio.....	42
61. Ragusa.....	42
62. Reggio Calabria.....	43
63. Reggio Emilia.....	44
64. Rieti.....	44
65. Rimini.....	44
66. Rom Aventin.....	45
67. Rom Piazza Bologna.....	45
68. Rom Appio.....	47
69. Rom Mazzini.....	47
70. Rom EUR.....	48

71. Rovigo.....	48
72. Sabaudia.....	49
73. Salerno	49
74. Salsomaggiore.....	49
75. San Remo.....	50
76. S. Anna di Valdieri.....	50
77. Savona.....	50
78. Siracusa.....	51
79. Taormina.....	51
80. Taranto	51
81. Terni.....	52
82. Trapani.....	52
83. Trento	52
84. Treviso	53
84. Varese	54
85. Venedig.....	54
87. Venedig-Lido.....	55
88. Verona	56
89. Vicenza	56
90. Viterbo	57
Anhang 2: Architekten und Ingenieure.....	58
Alpago Novello, Alberto (Feltre 1889-1985)	58
Artoni, Getulio	58
Aschieri, Pietro (1889-1952)	59
Bazzani, Cesare (Rom 1873-1939).....	59
BBPR.....	60
Beretta, Renzo.....	60
Bianchini, Enrico?	60
Binel, ?.....	60
Boni, Giuseppe	61
Cabiati, Ottavio (Firenze 1889-Serengo 1956).....	61
Canino, Marcello	61
Cappezuoli, Corrado	61
Crociani, Luigi	62
Degli Angeli, Eligio.....	62
De Renzi, Mario (Rom 1897-1967).....	62
Di Castro, Angelo (1901).....	62

Fagiolo, Mario Dell' Arco.....	63
Faggioli, Ettore (Verona 1884-1961)	63
Fichera, Francesco (Catania 1881-1950).....	63
Fiorelli, Giuseppe.....	64
Frankl, Wolfgang (München 1907- Terni 1993).....	64
Franzi, Gino	64
Giobbe, Giacomo.....	65
Grassi, Cornelio	65
La Padula, Ernesto Bruno (Lucca 1902-1968)	65
La Grassa, Francesco.....	65
Leoni, Francesco	65
Libera, Adalberto (Villalagarina (Trento) 1903-Rom 1963)	66
Limongelli, Alessandro (Kairo 1890-Tripoli 1932).....	66
Maraffi, Antonio.....	67
Marino, Roberto	67
Marletta, Giuseppe.....	67
Mastrogiacomo, Ernesto	67
Mazzoni, Angiolo (Bologna 1894-Rom 1979).....	67
Migiano, Luigi.....	68
Monaco, Vincenzo (Rom 1911-1969).....	68
Nalenty, ?.....	68
Narducci, Roberto (Rom 1887-1979)	69
Paniconi, Mario (Rom 1904-1973).....	69
Paolini, Filiberto	69
Pascoletti, Cesare.....	70
Pediconi, Giulio (siehe Paniconi).....	70
Petrucci, Concezio	70
Petrucci, Franco (Tuscania 1905-1980)	70
Peressutti, Enrico (siehe BBPR)	71
Piacentini, Marcello (Rom 1881-1960)	71
Puppo, Ernesto	71
Rapisardi, Gaetano	72
Ridolfi, Mario (Rom 1904-Terni 1984)	72
Rogers, Ernesto Nathan (siehe BBPR)	73
Rossi de Paoli, Paolo.....	73
Samona, Giuseppe (Palermo 1898-1975).....	73
Sequi, A.	74

Severini, Federico	74
Silenzi, Riccardo	74
Sot-Sas, Ettore (Trento 1892-Turin 1960)	74
Tedeschi, Moise	74
Titta, Armando	75
Torres, Giuseppe	75
Tufaroli-Luciano, Mario	75
Vaccaro, Giuseppe (Bologna 1896-1970)	75
Vallot, Virgilio	76
Vona, Armando	76
Vannoni, Carlo	76
Wittinch, Giuseppe	76
Anhang 3: Abkürzungsverzeichnis	77
Anhang 4: Quellenverzeichnis	78
Anhang 5: Literaturverzeichnis	79
Anhang 6: Abbildungen	106

Anhang 1: Katalog

Vorbemerkungen:

Der Katalog umfasst alle bekannten Bauten, Projekte, Entwürfe und Wettbewerbsbeiträge. Sie sind in alphabetischer Reihenfolge nummeriert. Miteingebracht wurden auch die in die Jahre zu Kriegsbeginn datierenden Planungen, die meist über erste Entwurfsstudien nicht hinausgelangten. Nicht berücksichtigt wurden jene Projekte, von denen im Zeitraum der Untersuchung weder Pläne und Dokumente noch Fotografien in den Archiven zu finden waren. Es sind mit Sicherheit noch Lücken vorhanden. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird somit nicht erhoben. Da bei allen Gebäuden die alte Funktion als Postamt erhalten blieb, wird auf diese nicht mehr hingewiesen.

Wenn nicht ausdrücklich erwähnt, besteht die Konstruktion der Gebäude aus einem Eisenbetonskelett, das mit Mauerwerk ausgefüllt ist. Die Fundamente sind ebenso aus Beton.

Katalog

1. Abetone

Post- und Telegrafenamtsgebäude, Staatsstraße Nr.12. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung 1933, Einweihung: 8. Juli 1934. Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 165, Abb. 286

Das kleine Gebäude (11m b, 25m l) liegt an einem bewaldeten Hang. Es ist dreigeschossig und beherbergte außer der Post noch eine Apotheke mit Labor und eine Touristeninformation.

1942 verursachte es einen Skandal, weil es "verhüllt" werden sollte. So erhielt die Postverwaltung vom Kultusministers die Aufforderung, eine "sistemazione razionale" zu veranlassen mit der Begründung, dass das Gebäude „weder ästhetisch noch strukturell den Gebräuchlichkeiten der Umgebung“ entspreche. Da sich das Gebäude zu dieser Zeit tatsächlich in so schlechtem Zustand befand, dass sich Ziegeln von der Decke und Fassade lösten, wurde Mazzoni 1943 mit dem Umbau der Post und dem Neubau eines Hotels beauftragt, das direkt daneben gebaut werden sollte. Für die Post entwarf Mazzoni eine Halle mit geziegelten Pfeilern und einem Satteldach, die das moderne Gebäude verdecken und schützen sollte. Die durch den Entwurf ausgelösten heftigen Diskussionen brachten das Projekt zum Scheitern.

Die Konstruktion des Gebäudes besteht aus Eisenbeton.

Die Kosten für das Gebäude betrugen 450.000 Lire.

Quellen: Bauakten, Pläne und Fotos vom AMC Rom, Pacco 4806 Abetone; MART Rovereto, Fondo Mazzoni 36 B.

Lit: Alfredo Forti, Gli Schedi, in: AA.VV., Angiolo Mazzoni 1894-1979, Architetto nell' Italia tra le due Guerre, Bologna 1984, S.44; Forti, Angiolo Mazzoni architetto e progettista tra fascismo e liberta, Firenze 1978; C. Severati, L'Architettura, cronache e storia, März 1975, S. 714.

2. Agrigent

Post- und Telegrafenthal, Piazza Vittorio Emanuele. Architekt: Angiolo Mazzoni, Ufficio V, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung ab 1927, Ausführung 1932/1933. Einweihung: 28. Oktober 1935

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 137

Der zylinderförmige Palazzo liegt an einem Hang, der hinter dem Gebäude steil ansteigt. Während der öffentlichen Vorstellung des Entwurfs in Agrigent am 23.

Oktober 1931 bezeichnete Mazzoni seine neue Post stolz als erstes modernes rationalistisches Gebäude mit rundem Grundriss in Italien, "das dazu beitragen werde, mit der verbreiteten Legende aufzuräumen, dass in Italien die Kunst nur die Wiederholung einer glorreichen Vergangenheit sei", betonte aber gleichzeitig die Notwendigkeit des architektonischen Rückgriffs auf die klassische Antike gerade in Sizilien. Da Ciano den Entwurf (ursprünglich geplant war ein Oval mit Hof) als "una segetta" (Klooschüssel) beschimpfte und ihn ablehnte, ruhte das Projekt einige Jahre, bis 1931 der Senator Roberto De Vito und der Generaldirektor der Post, Pession, doch noch die Genehmigung des Projekts durchsetzen konnten.

Quellen: Fotos und Bauakten vom Archivio del Novecento MART, Fondo Mazzoni 12 A; AMC Roma, pacco 4907-10.

Lit: Il Giornale d'Italia, 24. Oktober 1931; Giuseppe Vaccaro, Edifici postali e stazioni ferroviarie dell'Architetto Angiolo Mazzoni, in: Architettura, Jhg.1932, Mai, S.223-225; Le vie d'Italia, Nr.11, Nov. 1935; Progressive Architecture, Juli 1983, S.88; Case d'oggi, Nr.10, 1937; Modernism in Italien Architecture, S.312; Angiolo Mazzoni, 1894-1979, Ausst. Kat. Bologna 1984, S.141; F. Businari, Relazione tecnica, L'Architettura nei Palazzi per le Poste e telegrafi costruiti e da costruirsi a cura dell'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato, Milano-Roma 1931, S.3; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.40,41, 49,50; A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, Skira 2003, MART, S. 255.

3. Alessandria

Provinzdirektion, Post- und Telegrafpalast, Via Chilini, Via Mazzini, Piazza Vittorio Emanuele. Architekt: Dott. Arch. Ing. Franco Petrucci, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1937/38, Bauzeit: 24. Juni 1938 bis 18. November 1940, Einweihung: am 27. April 1941.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 153

Der moderne, aber unscheinbare Palazzo liegt an der Piazza Vittorio Emanuele, an der sonst nur Palazzi im historischen Stil stehen. Weil die Hauptfassade dem Bürgermeister nicht gefiel, forderte er ihre Veränderung, die jedoch abgelehnt wurde. Besondere Aufmerksamkeit widmete der Architekt der Innenausstattung des Gebäudes, wobei er hauptsächlich moderne Materialien wie Aluminium und Glas in Verbindung mit farbigem und schwarzem Marmor verwendete. So ließ er die Pfeiler in der Schalterhalle mit goldfarbenen Aluminium verkleiden, die Decke mit weißem Mosaikglas (wie in Neapel). Eine Wand des linken Haupteinganges, der Telegrafenhalle und eine Wand des Publikumschreibsaales sind mit Mosaiken und

Fresken verziert, die von Gino Severini und Giulio Rosso entworfen sind. Von Severini stammt auch der Entwurf für das Mosaik an der Hauptfassade.

Das Gebäude musste bereits 1943 angebaut werden, weil es zu klein geworden war.

Die Konstruktion besteht aus einem Eisenbetonskelett, das im Erdgeschoss als dichtes Stützensystem in Erscheinung tritt.

Die Gesamtkosten betragen 8.281.294,50 Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4746.

Lit: Fabio Benzi 1992, Gino Severini, Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941, Palazzo delle Poste ad Alessandria, 1940-41; Gillo Dorfles e Pier Luigi Siena, Severini, Mailand 1987, S.17; Sergio Polano con Marco Mullazzani, Guida all'architettura italiana del Novecento, Milano 1994, S.16, Abb. S.17; M.Mantelli, La sfortuna critica del Palazzo delle Poste di Alessandria, in: Quaderno di storia contemporanea, 1988, S.4.

4. Aosta

Post- und Telegrafpalast, Via Ribitel und Via Gulielmo Marconi. Architekt: Ingenieur Binel, unter der Aufsicht und technischen und künstlerischen Direktion des regionalen "Servizio Lavori e Costruzioni delle Ferrovie dello Stato". Bauherr: Comune di Aosta, im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1936/1937, Einweihung: 28. Oktober 1941.

Erhaltungszustand: Gut

Vgl. Text S. 151

Dieses Projekt stellt ein typisches Beispiel dar für die Taktik, wie in den späten 30er Jahren die Auftragsvergabe und der Planungsablauf gehandhabt wurden. Zuerst wurde dem Architekten Giuseppe Wittinch der Entwurf anvertraut, der 1933 am Wettbewerb für einen der vier geplanten Postämter in Rom teilgenommen hatte. Sein Entwurf, der ein Gebäude in Form eines halbierten Zylinders zeigt, das ähnlich gestaltet ist wie der Entwurf von 1933, kam jedoch nie zur Ausführung. Der Plan wurde Wittinch „abgekauft“ und zur Weiterbearbeitung an einen Ingenieur des lokalen Bauamtes übergeben, der ihn mit kleinen Veränderungen realisierte.

Im Obergeschoss waren Räume für den "Dopolavoro".

Die voraussichtlichen Kosten sollten 1.350.000 Lire nicht übersteigen, die Bauzeit war mit 18 Monaten angesetzt.

Für die schon nach wenigen Jahren auftretenden Bauschäden (Risse im Mauerwerk durch das nachgebende Fundament, undichtetes Dach) wurde der Ingenieur zur Verantwortung gezogen.

Quellen: Bauakten, Fotos und Pläne vom AMC, Pacco Aosta,4745.

5. Aprilia

Post- und Telegrafengebäude, Largo Guglielmo Marconi (1938 noch Largo della Magnolia), Via dei Lauri. Architekten bzw. Ingenieure: Concezio Petrucci und Mario Tufaroli, Filiberto Paolini und Riccardo Silenzi, Bauherr: ONC (Opera Nazionale Combattenti) im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Grundsteinlegung: 25. April 1936, Einweihung: 29. Okt. 1937. Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text, S. 173

Das zweistöckige, L-förmige Gebäude liegt mit der Hauptfassade an der kürzeren Seite des Largo Guglielmo Marconi, wenige Schritte von der piazza centrale entfernt. Von dort betritt der Postkunde die fast quadratische Schalterhalle, die ursprünglich zweigeschossig war und eine halbgewölbte Decke aus Metallgitter hatte, die mit einer Mischung aus Putz und Marmorstaub verputzt war. Die verwendeten Materialien sind aus der Umgebung (tufo, peperino, Travertin), nur die Innentreppe ist aus Carrara Marmor. Die Wände sind aus gewöhnlichem Ziegelmauerwerk, auf Beton wurde ganz bewusst verzichtet. Von der Originalausstattung ist heute nichts mehr zu sehen, ein Kiosk und eine Rampe verunstalten die Hauptfassade.

Die Einweihung des Ortes, dessen Name an den heiligen Monat der Gründung Roms erinnern soll, fand in Anwesenheit des Duce und des Stellvertreters Hitlers statt.

Die Übergabe und Inbetriebnahme des Postgebäudes von der ONC an die Post- und Telegrafverwaltung erfolgte erst am 16. März 1938.

Die Kosten betragen 362.000 Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4872, Aprilia.

Lit: Architettura, fasc.V, Mai 1936, S.193; Architettura, Juli 1938, S.394,395 und 411-413; La Conquista della Terra, April 1936, S.22-24; La Conquista della Terra, Juni 1936, S. 36,37; Architettura Moderna a Roma e nel Lazio 1920-1945, Roma 1996, Atlante, Provincia di Latina, Aprilia, S.53.

6. Ascoli Piceno

Post- und Telegrafpalazzo, Bauherr: Ministero delle opere pubblico im Auftrag des Postministeriums, Architekt: Cesare Bazzani. Planung: 1922, Ausführung: 1923-28, Einweihung: 28. Oktober 1928.

Erhaltungszustand: gut

Quellen: Giorgini 1988, Cesare Bazzani, S. 65

7. Asti

Erweiterung und Neuorganisation des Postamtes, Corso Dante, Via Giuseppe Verdi, Erweiterungsbau in Via Gian Secondo Decanis. Planung: 1933, Ausführung: 1938. Architekt: Ing. Gai.

Erhaltungszustand: gut

Quellen: Bauakten vom AMC Rom, Pacco 4749.

8. Augusta

Post- und Telegrafpalast, Via 10 Ottobre, Discesa Pontile, Piazza Posta. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni und Comune di Augusta, Architekt: Francesco Fichera. Planung: 1936, Einweihung: 31. Mai 1939.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 164

Nachdem sein Entwurf für ein neues Postamt in Noto 1935 wegen Finanzierungsschwierigkeiten der Gemeinde nicht realisiert werden konnte, wurde der sizilianische Architekt Francesco Fichera Ende 1936 erneut mit einem Auftrag für ein Postgebäude betraut. Fichera griff für das in der Nähe des Hafens liegende Gebäude das Grundrisschema von Noto auf, in dem der komplette Post- und Telegrafbetrieb in einem Geschoss stattfindet.

Konstruktion: Die Gründung ist 1,25m hoch, die Mauer des Kellers besteht aus großen Steinen, die zwischen 0,75m und 1,60m dick sind, das aufsteigende Mauerwerk besteht aus einer gewöhnlichen Steinmauer von 0,60m bis 0,80m Dicke, die Decken sind aus Eisenbeton mit Luftkammern.

Die Kosten für den Bau betragen ohne Innenausstattung 950.000Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4915 Augusta;

Literatur: Architettura, Jhg.1939, S.599-601.

9. Bari

Post- und Telegrafamt, Provinzdirektion von Apulien; Via Cairoli, Via Suppa, Via Nicolai, Via Carruba. Architekt: Roberto Narducci, Ufficio V. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1930, Ausführung: 1932/33. Einweihung: 1933, Erhaltungszustand: gut erhalten.

Vgl. Text S.142

Blick- und Angelpunkt des vierstöckigen, monumentalen Postgebäudes ist die runde, kuppelbedeckte Schalterhalle, die im rechtwinkligen Eck der beiden Hauptflügel liegt. Ihr ist ein konkav geformter Pronaos mit vier Stützen vorgesetzt, zu dem eine runde

Treppe führt. Die dreistöckige Halle (mit Galerie) wird von einem Oberlicht und einer Kuppel aus "vetro cemento" (Glasbeton) belichtet.

Als Ciano zusammen mit Crollalanza im Palazzo Venezia das Modell des Postgebäudes besichtigte, schlug Crollalanza vor, "die Front gegen das Athenäum bewegter zu gestalten". Daraufhin änderte der Architekt die Fassade nach Wunsch.

Bis auf einige Veränderungen im Schalterbereich ist das Gebäude im originalen Zustand. Es hat sechs Millionen Lire gekostet.

Quellen: Die Bauakten fehlten; Pacco Bari, 4890-92

Lit: Architettura, 1934, S.679, 680; F. Businari, Relazione tecnica, S.2, Pläne und Modellfoto; Enrico Corvaglia e Mauro Scionti, Il Piano Introvabile, Architettura e Urbanistica nella Puglia Fascista, Bari 1985, S. 221, 225; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 51, 53,57; Le Vie d'Italia e del Mondo, Nr.11, November 1935, S.812.

10. Belluno

Post- und Telegrafpalast, Piazza XXVIII Ottobre, Via Cipro, Via Ussolo. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekten: Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati. Planung: 1933, Baubeginn: 25. Juni 1934, Einweihung: Oktober (?)1937. Abb. 287-289.

Erhaltungszustand: gut

Der im Stile Novecento gebaute Postpalast (Abb.287-289), deren Architekten der Gruppe des Mailänder Novecento um Gio Ponti angehörte, steht am Domplatz an der Stelle des damals abgerissenen Gefängnisses, das ursprünglich teilweise für den Postbau verwendet werden sollte. Grund- und Aufriss des in der Volumina recht bewegten Gebäudes sind dreigeteilt. Zentrum des Gebäudes ist die flachgedeckte Schalterhalle mit davor liegendem Atrium, von dem aus alle Publikumsräume und die Treppe zugänglich sind und die deutlich an zwei etwa 10m hohen Rundbögen als Haupteingang zu erkennen ist. Sie wird seitlich von einem etwa 20m hohen Uhrturm und einem schlichten Baukörper mit seitlicher Apsis eingefasst. Während die Fassaden nur weiß verputzt sind, wurde im Atrium und in der Schalterhalle für die Verkleidung der Wände, Bögen und Böden verschieden farbiger Marmor verwendet.

Ungewöhnlich für ein städtisches Postgebäude ist die Wohnung für den Direktor im letzten Geschoss.

Die Baukosten betragen 2.640.000 Lire.

Das Projekt steht nicht auf der von F. Businari 1931 veröffentlichten Liste der von der Bahnverwaltung gebauten und noch zu bauenden Postgebäude.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4776, Belluno.

Lit: E. Bardi, Il Palazzo delle Poste di Belluno, in: "Giovanissimi", Novembre 1936; Domus, März 1939, S. 53; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.43,58; Francesca Zanella, Alpagò Novello, Cabiati e Terrazza, 1912-1935, Electa 2002, Uni Parma, S.160, 161.

11. Benevento

Sitz der Provinzdirektion, Post- und Telegrafenamts, Via Provinciale per Napoli, Via del Pugile. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Architekt: Roberto Narducci, Ufficio V. Planung: ab 1931, Baubeginn: 26. Januar 1932, Einweihung: 28. Oktober 1934.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 143

Das Gebäude besteht aus zwei unterschiedlich hohen und unterschiedlich langen Baukörpern (67,4m und 27m lang), die im spitzen Winkel auf einen halbrunden, zweistöckigen Körper stoßen, aus dem ein runder, flachgedeckter Turm herausragt. Die monotonen, schmucklosen Fassaden und der Treppenturm sind mit Ziegel verblendet, die vier Pfeiler des Eingangs, der Sockel und die Rahmen der Kastenfenster mit Travertin.

Der Bau kostete 1.980.000. Lire, 300.000 weniger als vorgesehen.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4883.

Lit: Le Vie d'Italia e del Mondo, Nr. 11, Nov. 1935, S.812.

12. Bergamo

Post- und Telegrafenthal, Via Matris Domini, Via Garibaldi, Via Masone. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni, Ufficio V. Planung: 1928, Einweihung: 28. Oktober 1932.

Erhaltungszustand: sehr gut (2000 frisch renoviert)

Vgl. Text S. 134

In einem Telegramm vom 11. Oktober 1932 bedanken sich der Direktor und die Postangestellten für das "neue, sehr bequeme Postamt, das durchdrungen ist von Luft und Sonne, wo die tägliche Arbeit nicht mehr eine Plage, sondern Freude und Lächeln ist", und bringen dem "genialen Erbauer des modernen und eleganten Palastes" ihre Sympathie und ihren Dank zum Ausdruck. In einem anderen, anonymen Brief heißt es dagegen, die neue Post von Mazzoni sei eine "Architekturputscherei", der "ein Ende bereitet oder die wenigstens gebremst werden muss" und Mazzoni sei "ein schlechter Architekt". Der anonyme Brief mit der Überschrift "Antifascismo Architettonico" vom 24.10.1932 ist als offener Brief an den "Duce" gerichtet und an die Redaktion des "Popolo d'Italia" geschickt worden. Er ist als Reaktion auf einen Artikel derselben

Zeitung vom 23. Nov. 1932 zu verstehen, in dem das neue Postgebäude zusammen mit anderen öffentlichen Neubauten kritiklos vorgestellt wurde. Weiter heißt es: „Überlegen Sie gut: Ein Post- und Telegrafpalast mit fünf freistehenden Säulen vor der Fassade, und praktisch überflüssig; mit einem 42m hohen Turm, nur um eine Uhr anzubringen, die bequemer an der Fassade sein könnte. Wir wissen nicht, welche Spezialisierung der entwerfende Architekt hat, es ist jedoch sicher, dass er von Post- und Telegrafbetrieben nichts verstehen kann. (..) Die Post- und Telegrafengebäude sind der Attraktionspunkt der Bürger und Ausländer, die in ihnen keine nationalen Monumente sehen, sondern rationelle, bequeme, heitere, hygienische, modern organisierte Gebäude, wo das Publikum und die Angestellten sich wohl fühlen. Man soll in ihrer Nähe keine unnötigen Türme stellen, weil sie bei Erdbeben eine Gefahr für angrenzende Bauten und (..) im Krieg bevorzugte Ziele darstellen. (An dieser Stelle des Dokuments ist in Klammern handschriftlich „animale velenoso“ vermerkt). Es wäre Zeit, dass der „Popolo d’Italia“ eine klare Position des Kampfes und der Kritik bezieht und ... dieser architektonischen Pfuscherei ein Ende setzt oder wenigstens die Bremse zieht“.

Für das Projekt wurde nicht, wie Forti behauptet, "nur ein einziger Entwurf gemacht, weil die Stadtverwaltung schon von vornherein zu verstehen gegeben hatte, dass der neue Bau mit denjenigen Piacentinis zu harmonieren habe, die dieser nach dem ersten Weltkrieg zwischen 1915 und 1918 gebaut hatte", sondern wenigstens zwei. Der erste Entwurf wurde im Oktober 1928 von Minister Ciano abgelehnt, weil er Merkmale und Elemente aufwies, "die sich schlecht der Einfachheit der Linien anpassen, an die sich Postgebäude halten müssen, um mit dem Ambiente zu harmonisieren, in dem sie entstehen sollen." Erst im Dezember konnte auf Befürwortung des Generaldirektors Pession das Projekt mit einem neuen Entwurf fortgesetzt und schließlich realisiert werden.

Das ausgeführte Gebäude liegt an einem Straßeneck, von dem es etwas zurückgesetzt ist. Es ist dreistöckig und wird beherrscht von einem hohen Uhrturm, in dem auf zwei Seiten die Haupteingänge liegen (einer ist geschlossen). Von den zwei Schaltherhallen wird die kleine für die Telegraphie heute nicht mehr genutzt. Sie besteht aus einem eingeschossigen Anbau mit Lichtdecke und liegt orthogonal zur großen. Turm, Sockel und Säulen samt Statuen sind aus grauem Kalkstein, die schlicht gehaltenen Obergeschosse sind weiß verputzt. Auf der Höhe des Haupteingangs befindet sich rechts vor der Hauptfassade ein (gefülltes und beleuchtetes) Wasserbecken.

Hervorzuheben sind die monumentalen Tafelbilder von Sironi an den Schmalseiten der Wände des Telegrafensaals, die Szenen aus der Architektur und der Landwirtschaft

darstellen. Sie wurden anlässlich einer Gebäuderenovierung abgenommen und anschließend in der Aula des Bildungszentrums des Postministeriums in Rom aufgehängt. Erst im Dezember 1999 gelang es der Postdirektion von Bergamo, die Bilder wieder zurückzugewinnen und an ihren ursprünglichen Ort anbringen zu lassen.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4763, Bergamo;

Lit: A. Forti, in: Angiolo Mazzoni (1894-1979). Architetto nell'Italia tra le due Guerre, Bologna 1984 (Ausstellungskatalog) S. 135, 136; Alfredo Forti, A. Mazzoni, Architetto tra fascismo e liberta, Firenze 1982, S. 40-42; Settimo Giorno, 29.10. 1952; Le vie d'Italia e del Mondo, Nr.11, Nov.1935, S.812; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 44,59; Sica, Storia dell' urbanistica, Il Novecento, S. 4; Il Popolo d'Italia, 23. Nov. 1932; Kalender vom Jahr 2000 der Postdirektion von Bergamo, Sironi alle Poste di Bergamo, 1936-1999; A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 215.

13. Biella

Post- und Telegrafengebäude, Via Pietro Micca, Via Pierino Delpiano. Architekt: Ing. Cornelio Grossi, Bauherr: Stadtverwaltung von Biella im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: ab 1930, Bauzeit: 12. Mai 1931 bis 15. Okt. 1932. Einweihung: am 28. Oktober 1933, Übergabe am 9. Nov. 1933.

Erhaltungszustand: gut

Das zweigeschossige, im neoklassizistischen Stil gebaute Gebäude ist in traditioneller Weise um einen Innenhof angeordnet. Der Haupteingang besteht aus einem dreibogigen Portikus in der Mitte der symmetrischen Hauptfassade. Auf der Rückseite hat das Gebäude einen eingeschossigen Anbau mit Flachdach. Aus ökonomischen Gründen sollten die Wände der Publikumsräume nur verputzt werden. Da jedoch in der ersten Phase der Bauarbeiten eine Reduzierung der Kosten um 17% erreicht werden konnte, gab die Bahnverwaltung die Erlaubnis, diese ersparten Gelder für eine Marmorverkleidung der Sockel an den Fassaden, des Fußbodens und der Wände in den Schalterhalle auszugeben.

Die Kosten des Gebäudes betragen 1.070.000, Lire.

Quellen: Bauakten, Pläne und Fotos aus dem AMC, Pacco 4749, Biella.

14. Bozen

Post- und Telegrafopalast, Piazza dell'Impero, Corso Giulio Cesare. Bauherr: Gemeinde von Bozen, Architekt: Paolo Rossi de Paoli. Planung: 1938- 1941, vielleicht schon früher, Ausführung: fand nicht statt.

Vgl. Text S. 154

Das alte, 1890 vom österreichischen "Postarchitekten" Friedrich Setz erbaute Gebäude der Postdirektion in der Altstadt von Bozen war laut Postdirektion "weder von der ästhetischen noch von der betriebstechnischen Seite aus der vorgesehenen Entwicklung der Stadt angemessen", (für die ein Zuwachs von 60.000 Einwohnern, mehr als das Eineinhalbfache von 1931) und sollte im Zusammenhang einer Stadterweiterung durch ein neues ersetzt werden.

Da ein Wettbewerb (1929) für den Bebauungsplan von Bozen offenbar nicht das gewünschte Ergebnis brachte, wurde 1934 Piacentini mit der Aufgabe betraut. Piacentinis Aufgabe bestand darin, für Bozen ein neues modernes Zentrum zu schaffen mit Gebäuden der wichtigsten politischen und wirtschaftlichen Institutionen. Als Gelände wählte Piacentini die Gegend um die Piazza della Vittoria jenseits der Talfer (ehemalige Gemeinde Gries) aus, wo er bereits 1926 im Auftrag des Duce das Siegesdenkmal errichtet hatte. Der Postpalast sollte an der neuen Piazza dell'Impero gebaut werden. Den Auftrag bekam im August 1939 Paolo Rossi De Paoli, der in Bozen schon einige Wohnblocks für die INCIS und INA gebaut hatte. Nach der Ausschreibung begannen die ersten Bauarbeiten mit der Aushebung der Baugrube, die kurze Zeit später eingezäunt wurde, weil "die Arbeiten wegen der außergewöhnlichen aktuellen Umstände eingestellt wurden," wie auch das übrige Projekt (Dokument vom 20. März 1941). Im Jahr 1943 wurden jedoch für dringende Renovierungsarbeiten am alten Bau, der bereits 1929 wegen der Eröffnung einer neuen Telegrafeneinheit aufgestockt worden war, 820.000 L genehmigt.

Das neue Gebäude hätte 7.640.000 L gekostet.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4778, Bolzano;

Lit: Claudia Cavallar, Von fremdländischem Anstrich befreit, in: Kunst und Diktatur, Band 2, Baden 1994, S. 652-659; P. Sica, Storia dell'urbanistica, Il Novecento (2), S. 479.

15. Brescia

Post- und Telegrafopalast, Provinzdirektion, Piazza della Vittoria, Via 24. Maggio, Via A. Volta. Bauherr: Stadtverwaltung von Brescia im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Architekt: Marcello Piacentini. Planung: ab 1928, Genehmigung: am 14. März 1931, Einweihung: am 1. November 1932. Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 150

Der Palazzo entstand im Zusammenhang mit der Sanierung des mittelalterlichen Wohnviertels "Serraglio", das zum größten Teil abgerissen wurde, um einer neuen monumentalen Piazza Platz zu machen.

Alle Bauten, einschließlich des Postpalastes, der als Kopfbau an der nördlichen Schmalseite der Piazza Vittoria steht, wurden von Piacentini entworfen. Der kompakte Bau fällt wegen seiner extravaganteren monumentalen Fassade ins Auge, zu der eine Treppenanlage aus Marmor führt. Die Fassade besteht aus einer marmorverkleideten Pfeilerreihe, die nach toskanischer Art horizontal hell-dunkel gestreift ist.

Die Kosten für das Gebäude betragen etwa 5.500.000 Lire.

Quellen: AMC Rom, Pacco 4751, Brescia.

Lit: A. Nezi, Sistemazione urbane e questione edilizie. L'antico e il nuovo centro di Brescia, in: Emporium, Mai 1930, Nr.425, S. 291-301; G. Silvestri, Rinnovamento e sviluppo di Brescia, in: L' Ambrosiano, 30. April 1931; C. Belli, Brescia verso il nuovo, in: Brescia, August 1931; M. Piacentini, Il nuovo centro di Brescia, in: L'illustrazione italiana, 30. Oktober 1932; R. Pacini, La sistemazione del centro di Brescia dell Arch. Marcello Piacentini, in: Architettura, fasc. 12, Dez.1932, S.649-683; Dedalo, Nr.12, 1932, S.979; M. Biancale, La nuova piazza della Vittoria a Brescia, in: Il Popolo di Roma, 1. Nov. 1932; Ugo Ojetti, A Brescia, la piazza della Vittoria, in: Corriere della Sera, 1. Nov. 1932; Guerrini, Piazza della Vittoria, in: Memorie storiche della diocesi di Brescia, Nov. 1932, S. 249C. Pavolini, La nuova Brescia di Piacentini, in: L'Italia letteraria, 6. Nov. 1932; V. Fraticelli, Piazze d'Italia, Lotus International, Nr.39, 1983, S.37-46; Paolo Sica, Storia dell' urbanistica, Il Novecento III, Laterza 1996, S.473; G. Ciucci, Il "Modello" Brescia, in: Gli architetti e il fascismo, Turin 1989, S. 29-34; Mario Lupano, Piacentini artista costruttore della Città, Brescia. Piazza della Vittoria, in: Marcello Piacentini, Bari 1991, S. 82-87; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.45.

16. Cagliari

Post- und Telegrafopalast, Vicolo Sassari. Bauherr: Bauamt von Cagliari (genio civile) im Auftrag des Postministeriums, Architekt: Nalenty. Planung: vor 1925, Einweihung: wahrscheinlich am 28. Okt. 1932.

Erhaltungszustand: unbekannt

Der Plan des 1. Obergeschosses (ein Plan des Erdgeschosses fehlte) zeigt ein Rechteck von 59,74 m/ 34,70 m, in das drei geschlossene Höfe eingeschrieben sind, von denen der mittlere die über ein Lichtdach belichtete Schalterhalle sein könnte, die anderen Höfe dienen der Belichtung der Büros. Nach dem gleichen Grundrisschema ist auch der später gebaute Postpalazzo von Palermo konzipiert (1927-1934).

Die Hauptfassaden sind nach dem üblichen Muster des traditionellen Postgebäudes aufgebaut.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4916.

17. Carrara

Post- und Telegrafpalast, Via Don Minzoni, Via Roma, Via Aronte, Via Mazzini.
Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Giuseppe Boni. Planung: 1932,
Einweihung: Oktober 1934.

Erhaltungszustand: gut

Für das rechtwinklige Grundstück entwarf Boni einen dreigeschossigen Baukörper mit zwei gleichschenkligen Flügeln, die er am Eck abschrägte und einen achteckigen, massiven Turm von circa 18m Höhe dazwischensetzte, in dem sich eine der Schalterhallen befindet, die über drei Fenster und eine achteckige Glasdecke belichtet wird. Die symmetrischen Fassaden sind mit sechs Flachreliefs aus Marmor verziert, die auf Paneelen zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Geschosses angebracht sind und die Kommunikationen darstellen. Vor dem Eingangsportal stehen zwei die Arbeit symbolisierende Marmorstatuen von circa 3m Höhe. Das Gebäude ist innen und außen vollständig mit Carraramarmor verkleidet.

Quellen: AMC Rom, Pacco 4826, Carrara, Pacco 4776 (Belluno), Dokumente Nr. 000461,000462,000435, 000445-6, 000453.

Lit: Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 61-67; A. Bizzarri, L'Architetto Giuseppe Boni, in: Il Popolo Aprano, Carrara, 13. Mai 1933.

18. Catanzaro

Post- und Telegrafpalast, Piazza Gallupi, neue Straße, neue Piazza, vico Preti.
Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Roberto Marino. Planung: 1937-1943, Ausführung: Vorhaben eingestellt.

Vgl. Text S. 152

Der Architekt hatte im Laufe von sechs Jahren (1937-1943) der Postverwaltung mehrere Entwurfsvarianten vorgelegt, die immer wieder verworfen wurden, so dass sich der Baubeginn verzögerte und nur die Baugrube ausgehoben war, als das Projekt schließlich am 9. Oktober 1943 mit der folgenden Begründung stillgelegt wurde: "Unter den aktuellen Umständen ist es nicht möglich gewesen, den Entwurf für den Bau des neuen Postgebäudes in der Stadt Catanzaro weiterzuverfolgen, dessen Durchführung auf bessere Zeiten verschoben wird." Marino bekam nach langen Verhandlungen statt der tariflich festgelegten 80.000 Lire nur 63.000 Lire bezahlt.

Die Gesamtkosten für den Bau hätten 9.750.000 Lire betragen.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4898 Catanzaro, Dokument vom 14. Dez.1934, AMC, Pacco 4871.

19. Catania

Post- und Telegrafpalast, Via Etnea, Via della Posta, Via San Euplio. Architekt: Francesco Fichera, Bauherr: Ministero delle Opere Pubbliche im Auftrag des Postministeriums. Planung: 1919, Einweihung: 28. Oktober 1929.

Erhaltungszustand: nach Renovierungsarbeiten gut erhalten

Das noch vor der Mussolini Ära geplante, aber erst zehn Jahre später vollendete monumentale Gebäude liegt in einer der Hauptstraße im alten Zentrum von Catania. Es hat einen U-förmigen Grundriss mit offenem Hof und ist im historischen Stil gebaut. Die Außenfassaden sind dem italienischen Rinascimento entlehnt, die Hoffassaden erinnern eher an Jugendstil. Das Gebäude hat drei Schalterhallen entlang der Hauptfassaden.

Lit: Marcello Piacentini, Architettura, Oktober 1930, S.433-435. Marcello Piacentini, Francesco Fichera, Genf 1931.

20. Cattolica

Postdienstgebäude, Viale Piave, Via Giordano Bruno, Via Milazzo. Bauherr: Kurverwaltung von Cattolica im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Architekt: Dott. Ing. Eligio Degli Angeli. Planung: 1938, Einweihung: 29. Okt. 1940.

Erhaltungszustand: gut

Das sehr bescheidene Postgebäude ist ein flachgedeckter, von der Eingangsseite her eingeschossiger Solitärbau in der Nähe des Marktplatzes. Im Erdgeschoss sind die Publikumsräume, im Kellergeschoss, das von der Rückseite zugänglich ist, die Wohnung des Portiers, das Archiv, die Heizung und Sanitäreanlagen.

Die Kosten für das Gebäude betragen 442.860.000 Lire.

Quellen: Bauakten und Plan vom AMC Rom, Pacco 4847.

21. Chieti

Umbau und Aufstockung des zwischen 1924 und 1932 entstandenen Post- und Telegrafengebäudes der Provinzdirektion von Chieti, Via Helvidia Prescilla, Largo Tito Vezio, Corso Marrucino. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1938, Ausführung: 1948 noch nicht vollendet.

Erhaltungszustand: gut

Der Umbau des U-förmigen Postamtes, bei dem entlang der Hauptfassade das Dach für die Telegraphenabteilung ausgebaut werden sollte, hat eine lange Vorgeschichte, in der die heiklen Beziehungen zwischen Staat als Bauherr und privaten Bauunternehmern, sowie die organisatorischen und finanziellen Probleme, die bei Kriegsbeginn auftraten, deutlich werden. So konnten auch 1943 die Arbeiten noch

nicht begonnen werden, weil damals weder Holzbalken in der notwendigen Länge aufzutreiben waren noch das nötige Eisen.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4832.

22. Cremona

Post- und Telegrafpalast, Via G. Verdi, Piazza Cavour. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Roberto Narducci, Ufficio V. Planung: 1927, Einweihung: wahrscheinlich Oktober 1929.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text, S. 141

Wie viele mittelgroße Städte hauptsächlich Norditaliens wurde auch Cremona im Zusammenhang eines neuen Bebauungsplanes einer "Erneuerung" unterzogen, der viele alte Häuser zum Opfer fielen. Auf 1.800 qm des demolierten Viertels entstand der neue, dreistöckige Postpalast. Er hat ein innenliegendes, rechteckiges "Atrium" nach "italienischem Typus", das über eine Glasdecke von oben belichtet wird. Der Stil des Gebäudes könnte als "Neorinascimento lombardo" definiert werden. Ein niedriger Turm kennzeichnet es als öffentlichen Bau.

Die Ausgaben erhöhten sich auf 3.200.000L.

Quellen: F. Businari, Relazione tecnica 1931, S.4 und 5.

Lit: Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 71.

23. Cuneo

Post- und Telegrafpalast, Via Bonelli, Via Cavour, Via Alba. Bauherr: Ministero dei Lavori Pubblici im Auftrag Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Ingenieur Ernesto Mastrogiacomo.

Planung: 1926, Einweihung: am 15. September 1927.

Erhaltungszustand: gut

Das Projekt wurde noch von einem freien Architekten im Auftrag des Bauamtes für öffentliche Arbeiten geplant und zu Ende geführt, obwohl das Ufficio V schon existierte. Bei dem in Rekordzeit von etwas mehr als einwöchiger Planung und 6-monatiger Bauzeit (vergleiche Nuoro und Abetone) entstandenen zweigeschossigen Gebäude wurde von den Postbehörden das unrationale Verteilungsschema und die Enge des Gebäudes beanstandet. Die aufwendig dekorierten Fassaden sind den Formen des Rinascimento entlehnt.

Die Baukosten betrugen 4.400.000 L.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4738 Cuneo.

Lit: Ferruccio Businari, Relazione tecnica 1931, S.2; Il Messagero, 13. Dezember 1929, Ufficio Postale.

24. Enna

Post- und Telegrafengebäude, Piazza San Marco, Umbau.

Am 2. Mai 1935 wird von der Prüfungskommission der Vorschlag genehmigt, ein im Besitz der Gemeinde von Enna befindliches Gebäude für 350.000 Lire zu kaufen, um es in ein Postamt umzubauen (Abb. 290).

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4914 Enna.

25. Ferrara

Post- und Telegrafopalast, Viale Cavour, Via Spadari. Architekt: Angiolo Mazzoni vom Ufficio V, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1926, Einweihung: 1. Juni 1930.

Erhaltungszustand: gut, das Rückgebäude wurde erweitert.

Vgl. Text S. 126

Als Ende März 1929 das Baugerüst von den Fassaden des neuen Postpalastes entfernt wurde, löste sein Anblick bei der Bevölkerung von Ferrara angeblich pures Entsetzen aus. So schrieb Nello Quilici im "Corriere Padano" am 2. April 1929 einen Artikel mit der Überschrift "Wie gewisse Walfische...", der eine heftige Kritik an dem neuen Palazzo ist: "Wie bestimmte Walfische aus dem Norden manchmal im Trocknen zwischen den Wassern der Riviera landen, so ist ein haarsträubendes Architekturmonster, wer weiß wie und warum, in diesen letzten Monaten im Herzen des freundlichen Ferrara gestrandet. Wir reden vom neuen Postpalazzo, den uns die großzügige Bürokratie geschenkt hat. Es gibt keinen Ferraresen, der sich nicht empört, wenn er vorbeigeht. Solange das Gerüst ihn bedeckte, war es zulässig anzunehmen, dass er hässlich sein würde, - das hat man von einem Stück verstanden - aber es blieb noch die Hoffnung, dass das Ganze die Teile rettet. Jetzt ist alles verloren, auch die Hoffnung. Das Gerüst ist jetzt teilweise entfernt, und das Monster zeigt sich in seiner ganzen triumphierenden Abscheu. (...) Er ist uns hier vor die schönen Türme von Ateste gepflanzt worden, ganz aus einem Stück, aber zusammengestellt und zusammengeflickt aus allen Extravaganzen der verschiedensten Stile und Epochen. (..) Man könnte ein enzyklopedisches Inventar architektonischer Motive daraus machen. Umbertinisch der mittlere Teil, Karikatur eines Portals des Justizpalastes in Rom, aus dem 5. Jahrhundert bestimmte Türen und Fenster, .. futuristisch auf deutsch das gezackte Gebälk der Westecke, auf dem die unaussprechlichen Pyramiden dominieren. Die Liste könnte noch ein bisschen

von Coppedè, von Piacentini oder Brasini umfassen, weil der Architekt - zu seiner Ehre gesagt - keine Präferenzen hat und niemand Unrecht tut; er ist eklektisch und enzyklopedisch, und entschuldigt, wenn das wenig ist! .. Die Verantwortung tragen nicht die Ferraresen, der Entwurf wurde nicht in Ferrara gemacht und der Architekt ist nicht Ferrarese (wir haben ihn nicht mal gesehen): das ist schon ein schöner Trost“.

Der Artikel wurde noch am gleichen Tag vom Präfekten von Ferrara an Minister Ciano geschickt, der sofort den "Capo del servizio" nach Ferrara schickte mit dem Auftrag, eine Kommission einzuberufen, die über die Verbesserung der Fassaden beraten sollte. Dass er unzensuriert erscheinen konnte, war der Abwesenheit des Bürgermeisters zu verdanken.

Die Einweihung wurde vier Mal verschoben. Schließlich fand sie in Anwesenheit von Italo Balbo statt, der aus Ferrara stammt, und dem anwesenden Architekten "lebhafteste Worte der Anerkennung" aussprach. Das Gebäude hat etwa 6.000.000 Lire gekostet.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4795 Ferrara;

Lit: F. Businari, Relazione tecnica, S. 2, 4; A. Forti 1984, S. 136; Architettura, fasc.XI, Novembre 1932, S.226-228; Nello Quilici, Corriere di Ferrara, 2. April 1929; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.76; Lucio Scardino, Famigerato e dispettoso. Appunti sul palazzo delle Poste di Ferrara e su Angiolo Mazzoni, in: Angiolo Mazzoni, Architetto, Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni, Skira 2003, S. 205-213.

26. Fiuggi

Post- und Telegrafengebäude, Piazza Frascara. Architekt: Ingenieur Carmine Moscati, Bauherr: Gemeinde von Fiuggi im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1938, Ausführung: Das Projekt wurde 1940 eingestellt.

Bei diesem Projekt wurde mehrmals das Grundstück gewechselt, weil der Erziehungsminister, der auch für die Denkmalpflege verantwortlich war, befürchtete, ein neues Gebäude in der Altstadt könnte das Panorama beeinträchtigen. Schließlich sollte für den Neubau ein Grundstück mit Gebäude an der Piazza Frascara erworben werden. Offensichtlich scheiterte auch dieser Versuch, denn heute befindet sich die Post in einem kleinen alten Gebäude direkt neben dem Rathaus von Fiuggi an der Piazza Trento e Trieste.

Die vorgesehenen Kosten wurden mit circa 1.350.000, Lire angegeben.

Quellen: Bauakten vom AMC, Pacco 4872.

27. Foggia

Post- und Telegrafenam. Bauherr: Ministero delle Opere Pubbliche im Auftrag des Postministeriums. Architekt: Ing. Bellezza. Planung: 1920-1928?

Erhaltungszustand: gut

Lit: Enrico Corvaglia e Mauro Scionti, *Il Piano Introvabile. Architettura e Urbanistica nella Puglia*, Bari 1985, S. 223.

28. Forli

Post- und Telegrafopalast, Piazza Aurelio Saffi, Via Mangelli, Via Giuseppe Mazzini. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Cesare Bazzani. Planung: 1930/31, Einweihung: am 28. Oktober 1932.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 145

Die Piazza Aurelio Saffi sollte umgestaltet und "mit einem bedeutenden Gebäude unserer neuen Ära bereichert werden" (Bazzani). Dafür musste alter Baubestand abgerissen werden, der jedoch nach dem Urteil des Oberintendanten für Denkmalpflege nicht erhaltenswert war. So hatte der Architekt bei der Gestaltung des neuen Postpalazzo nur noch die romanische Fassade der alten Kirche San Mercuriale zu beachten.

Die Hauptfassade besteht im Erdgeschoss aus einer Bogenarkade, ein Motiv, das sich auch in den Obergeschossen und bei den zwei 24m hohen Ecktürmen wiederholt, die etwas zurückgesetzt aus dem Gebäude ragen. Sie ist wie alle Fassaden am Platz mit roten Sichtziegeln verkleidet, nur der Sockel, die Eckpfeiler und die Rahmen sind aus Marmor.

Kurze Zeit später baute Bazzani an der gleichen Piazza den Palazzo Uffici Statali (1934-36) im Novecentostil.

Die Kosten des Gebäudes beliefen sich mit Grundstücksenteignung und Kauf auf circa 7.000.000. Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne aus AMC Rom, Pacco 4802.

Lit: M. Giorgini e V. Tocchi, *Cesare Bazzani*, Mailand 1988, S.67; Paolo Sica, *Storia dell'urbanistica*, 1996, *Il Novecento*, S. 479; Comune di Forli 1999, *La Città progettata: Forli, Predappio, Castrocaro, Urbanistica e architettura fra le due guerre*, Forli 1999, S.154,155, Abb. 56,57.

29. Frascati

Post- und Telegrafpalazzo, Piazza del Municipio, Villa Torlonia. Architekt: Cesare Bazzani, Bauherr: Gemeinde von Frascati im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1937/38, Einstellung: wahrscheinlich 1941.

Die Gemeinde beauftragte 1938 Bazzani mit dem Entwurf (Abb. 291). Ob nach dessen Tod im Juli 1939 Bazzanis Entwurf weiter verfolgt wurde, geht nicht aus den Akten hervor. In den 60er Jahren wurde an der schon 1937 geplanten Stelle an der Piazza del Municipio ein neues Postamt errichtet .

Quellen: Bauakten, Lage- und Grundrissplan vom AMC, Pacco 4872, Frascati.

30. Frosinone

Post- und Telegrafpalast, Viale Principe di Piemonte. Architekten: Dott. Giuseppe Fiorelli und Ing. Armando Vona, Bauherr: Stadtverwaltung von Frosinone im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1935-1939, 1941 eingestellt.

Vgl. Text S. 151

Da 1935 das alte Gebäude in Miete für nicht mehr effizient betrachtet wurde, beauftragte die Stadtverwaltung zwei Architekten mit der Planung eines Neubaus.

Wegen mehrmaliger Änderungen am Entwurf und des Bauplatzwechsels schleppte sich das Projekt bis zum Kriegsbeginn 1939 hin und wurde 1941 letztendlich eingestellt. Die Architekten wurden einberufen. Nach dem Kriege (wahrscheinlich in den 60er Jahren) entstand an der Piazza della Liberta neben dem Palast der Präfektur und des Polizeipräsidiums ein neues Gebäude im zeitgenössischen Stil.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4869.

31. Gallipoli

Post- und Telegrafengebäude, Piazza della Rivoluzione Fascista, Via Antonietta de Pace (im Borgo). Architekt: Luigi Miggiano, Bauherr: Stadtverwaltung von Gallipoli im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: Juli 1939, Einweihung: ?

Vgl. Text S. 165

Für den bescheidenen, zweistöckigen Neubau in der engen Altstadt stellte die Gemeinde einen Teil des Grundstücks zur Verfügung. Der Rest musste enteignet und die daraufstehenden Häuser abgerissen werden. Es gibt zwei sich ähnelnde Entwürfe auf fast quadratischen Grundrissen, bei denen der Haupteingang samt Atrium in einem Eck liegt.

Die Kosten betragen mit Enteignungen 638.000 Lire.

Gleichzeitig wurde in der Neustadt von Gallipoli an der Kreuzung zwischen Piazza Tellini und Corso Roma das Gebäude gekauft, das die Post bisher für ihre Zwecke nur gemietet hatte.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4898.

32. Gorizia

Post- und Telegrafenamtsgebäude, Via Oberdan, Corso Verdi. Architekt: Angiolo Mazzoni, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1928/1929, Einweihung: 28. Oktober 1932. Zustand: gut erhalten

Das Projekt wurde am 3. April 1929 genehmigt, ohne vorher vom Rat der Post- und Telegrafenenverwaltung geprüft worden zu sein. Erst ein Jahr später erfolgte die endgültige Genehmigung, so dass im Juli 1930 mit den Bauarbeiten begonnen werden konnte.

Das vom Betriebssystem her gut organisierte Gebäude hat an zwei Fassadenseiten lange schmale Schalterhallen, die von außen an großen Fenstern zu erkennen sind. Bei den sonst nüchtern wirkenden Fassaden fällt die kantige Bearbeitung der Quadersteine der quergestellten Eckpfeiler im Eingangsbereich auf. Nach Mazzonis eigenen Angaben hat ihn die Architektur Joseph Hofmanns dazu inspiriert. Das Gebäude ist innen reich mit "Kunst am Bau" ausgestattet.

Quellen: Bauakten und Pläne AMC Rom, pacco 4784 Gorizia; F. Businari, Relazione tecnica, S.2, Modellfoto, Grundriss und Fassade.

Lit: A. Forti, in: Angiolo Mazzoni, Architetto nell'Italia tra le due guerre, Ausst.-Kat. Bologna 1984, S.139; A. Forti, A. Mazzoni, Architetto e progettista tra fascismo e liberta, Firenze 1978, S. 39,40; Le vie d'Italia, Nr. 11, Nov. 1935; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 79, 100, 101,102; Lorenzo Drascek, Il palazzo delle Regie poste di Gorizia (1929-1932), in: Angiolo Mazzoni, Architetto, Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 237-242.

33. Grosseto

Post- und Telegrafepalast, Piazza Fratelli Rosselli (früher Piazza Umberto I), Via Roma, Viale Matteotti. Architekt: Angiolo Mazzoni, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1929/1930, Einweihung: am 13. Nov. 1932.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 129

Der wuchtige, trapezförmige Palazzo liegt mit seiner Schmalseite, die auch Hauptfassade ist, an einer runden Piazza. Aus der konkav geschwungenen

dreistöckigen Fassade ragt ein hoher ovaler Turm. Drei Eingänge führen über ein Atrium mit ovaler Treppe zur geschwungenen Schalterhalle. Vor dem Eingang steht ein kreisrunder Brunnen, der in eine geschwungene Treppenanlage miteingebunden ist.

Quellen: Bauakten und Pläne AMC Rom, pacco 4808 Grosseto

Lit: F. Businari, Relazione tecnica, S.2; Angiolo Mazzoni (1894-1979), architetto nell'Italia tra le due guerre, Katalog der Ausstellung in Bologna von 20. Okt.1984 – 3. Jan. 1985), Grafis, Casalecchio di Reno 1984, S. 133; A. Forti, A. Mazzoni, Architetto tra fascismo e libertà, Edam, Firenze 1978, Abb. 43,44; Edigio Santelmo, Il palazzo delle poste e telegrafi in Grosseto, in: Marmi-Pietre-Graniti, Nr.6, 1932, S.5-10; Le vie d'Italia, Nr. 11, Nov.1935, S.812; Toscana Führer von TCI, Teil 2, Milano 1935, S. 111, Abb.249; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 79, 104-107.

34. Imperia

Post- und Telegrafenam. Architekt: Cesare Bazzani, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1930, Einweihung: wahrscheinlich 1933.

Erhaltungszustand: gut, um 2000 frisch renoviert

Der Palazzo liegt hoch über dem Meer am Lungo Mare zwischen Imperia Oneglia und Imperia Porto Maurizio, an dem auch noch das Rathaus und andere faschistische Institutionen gebaut wurden. Der monumentale Palazzo hat einen rechteckigen symmetrischen Grundriss, der an den Ecken leicht abgeschrägt ist. Die neoklassizistische Fassade hat drei Geschosse und eine Attika.

Quellen: Bauakten und Pläne AMC Roma, pacco 4788.

Lit: Ferruccio Businari, Relazione tecnica, S. 2, Pläne und Modellfoto, M. Giorgini e V. Tocchi, Cesare Bazzani, Un Accademico d'Italia, Terni 1988, S.192.

35. La Spezia

Post- und Telegrafopalast, Piazza Verdi, Via Venti Settembre, Via Massimo d'Azeglio, Via dei Colli. Architekt: Angiolo Mazzoni, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: ab 1929, Einweihung am 13. November 1933. Zustand: renovierungsbedürftig.

Vgl. Text S. 155 , Fallbeispiel für städtische Postpalazzi

Quellen: Pläne, Fotos und Dokumente AMC Rom, Pacco 4820 La Spezia; Archivio del Novecento, MART Rovereto, Fondo Mazzoni.

Lit: Il progetto del palazzo delle poste, in: "Il Telegrafo", Cronaca Spezzina, 19.12.1930; Fillia, L'opinione, Il nuovo Palazzo delle Poste, in: Giornale fascista, 13. November 1933; Luigi Colombo, L'architetto Angiolo Mazzoni, in: La Terra dei Vivi, Nr.

2, 1933; Luigi Rosso, Come si presentera il Palazzo delle Poste, in: La Spezia Nuova, 16. September 1933, Nr.30; Il Popolo d'Italia, Oktober 1933, S.8; Forti, Ausst.-Katalog, Bologna 1984, S. 137-138; Marzia Ratti, Futurismo e Architettura alla Spezia, Il Palazzo delle Poste di Angiolo Mazzoni, in: Futuristi alla Spezia, Spezia 1991, S. 82-96; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.82; Marzia Ratti, Il palazzo delle Poste della Spezia e i mosaici futuristi di Prampolini e Fillia, in: Angiolo Mazzoni, architetto ingegnere del ministero delle comunicazioni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S.283-294.

36. Lecce

Post- und Telegrafpalast, via S. Trinchese. Bauherr: Ministero delle Opere Pubbliche im Auftrag des Postministeriums, Ingenieure: A. Gatto und C. Mantovano. Planung: 1922-27

Erhaltungszustand: gut

Der dreistöckige Postpalazzo ist im historistischen Stil gebaut, der aus einer Mischung zwischen Neorinascimento mit barocken Elementen besteht.

Örtliche Besichtigung: August 2002

Lit: Corvaglia 1985, Il Piano Introvabile. Architettura e Urbanistica nella Puglia Fascista, Bari 1985, S. 218; E. Alvino, Salento in linea, in: AA.VV. Puglia in linea, Bari 1939.

37. Livorno

Post- und Telegrafpalast. Bauherr: Ministero delle Opere Pubbliche im Auftrag des Postministeriums. Planung: 1924-1928?

Erhaltungszustand: gut

Das kompakte, banale Gebäude ist nach toskanischer Tradition im Stile des Neorinascimento gebaut.

Lit: Paolo Sica, Storia dell'urbanistica, III.,Il Novecento, Laterza 1996, S.480; Abbildung auf zeitgenössischer Postkarte.

38. Littoria (Latina)

Post- und Telegrafamt, Bauherr: ONC (Opera Nazionale per i Combattenti) im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung: April 1932, Einweihung: am 18. Dezember 1932; Erweiterungsbau: 1935. Abb. 293-294.

Erhaltungszustand: erhalten, stark verändert.

Anlässlich der Planung von "Littoria" schrieb Mussolini am 11. Mai 1932 an Ciano: "Für den 6. Oktober oder spätestens für den 20. November 1932 beabsichtige ich in der

neuen Gemeinde Littoria, der zukünftigen Provinz Pontina, ein dekoratives Gebäude einzuweihen, das alle Post- und Telegrafendienstleistungen erfüllt und einer Gemeinde dienen kann, die in ein paar Jahren 20000 Einwohner haben wird. Erteile die notwendigen Befehle und lasse sofort die Arbeiten beginnen. Der Ort, wo Dein Gebäude entstehen soll, ist schon in dem von der ONC ausgearbeiteten Bebauungsplan festgelegt". In der Tat wurde Littoria und das neue Postgebäude, zwar in unfertigem Zustand wie damals üblich, noch im gleichen Jahr (18.12.1932) in Anwesenheit von Mussolini, Ciano und Marinetti eingeweiht, die von dort aus das erste Telegramm an König Vittorio Emanuele III schickten.

Der Post- und Telegrafpalast mit Provinzdirektionssitz liegt an einem Platz mit Grünanlage auf der südlichen Rückseite der Piazza del Comune und gegenüber der Kirche. Das ursprünglich einfache Postamt bestand aus einem einzigen Baukörper mit zwei Geschossen und flachgeneigtem Ziegeldach. Dominierendes Fassadenmotiv waren hohe halbzyllindrische Metallgitter vor den Öffnungen, die die Malariamücken abhalten sollten. Noch bevor Littoria am 10. Dezember 1934 Provinzhauptstadt wurde, beauftragte man Mazzoni mit den Erweiterungsbauten. Sein erster Vorschlag in Form eines zweiten autonomen Baukörpers, der mit dem unveränderten alten durch eine Brücke verbunden ist, wurde von Minister Puppini abgelehnt. Der zweite Entwurf (zu dem Mazzoni nie stand), der einen großen Anbau im rechten Winkel zur Hauptfassade an der Stelle des Haupteingangs zeigt, der nicht nur die Proportionen des Gebäudes, sondern auch die Beziehung zum urbanistischen Kontext zerstörte, wurde durchgeführt. Während des Umbaus wurden auf Befehl Mussolinis auch die Antimalariagitter der Post und des Bahnhofs entfernt. Ohne die halbzyllindrischen Gitter wirkt das Gebäude nackt und verarmt, waren sie doch der wichtigste architektonische Faktor und stellten mit der Struktur einen einheitlichen Körper dar. Als 1969 bei Renovierungsarbeiten schließlich auch noch die Außentreppe abgerissen wurde, blieb vom ursprünglichem Gebäude nur noch die nördliche Schmalseite erhalten.

Quellen: AMC Rom, Pacco 4869 Latina, Dokumente 000029, 000030, 000330;

Lit: F.T. Marinetti, *Gazzetta del Popolo*, 19. Dezember 1932; Michele Biancale, *L'Architettura di Littoria*, in: *La Conquista della Terra*, Dezember 1932, S. 237-239; *Architettura*, fasc.V, Mai 1933, S.286-288; *Batir*, Nr.12, 1933, S.443; *Le Vie d'Italia*, Nr. 11, November 1932, S.14; *La ASC, Segretaria particolare del Duce, Carteggio ordinario* 509.831/6, 1932; *Palazzo P.T., L'Union Postale*, Nr.7, 1935, S.232; Alfredo Forti, A. Mazzoni, Bologna 1984, S.148-49; A. Mazzoni *architetto, 1932-1942, dieci anni di attivita in Agro Pontino*, catalogo della mostra, Latina 1980; A. Forti, *Angiolo Mazzoni*, Firenze 1978; R. Mariani, *Latina, Storia di una Città*, 1982, S.180-184.

39. Lucca

Post- und Telegrafpalast, Via del Battisterio, Via delle Trombe. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekten: Luigi Crociani, Roberto Narducci. Planung: 1925, 1926, Einweihung: am 28. Oktober 1928. Abb. 292

Erhaltungszustand: gut

Das Gebäude entstand im Zusammenhang einer Sanierung des Centro Storico von Lucca. Es wurde von einem Ingenieur unter der Leitung des "Ufficio V" entworfen. Erst vier Monate vor der Fertigstellung, im Juni 1928, nahm Narducci im Auftrag der Postdirektion Veränderungen zur Verbesserung des Betriebsorganismus vor und entwarf zum Teil die Innenausstattung. Dennoch stellten sich bereits ein Jahr später gravierende Fehler in der Betriebsorganisation heraus. Beanstandet wurde auch die Gestaltung der Hauptfassade, die Mazzoni vereinfachte.

Das fast quadratische Gebäude ist dreistöckig, 16,7m hoch und hat eine Gesamtfläche von 885,6 qm. In Form, Grundrisschema und Stil ist es dem traditionellen Typus der präfaschistischen Ära verbunden.

Konstruktion: Das Gebäude hat eine Mauerwerkskonstruktion mit Pfahlgründung.

Die Kosten für das Gebäude betragen 2.150.000 Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4808 Lucca.

Lit: F. Businari, Relazione tecnica 1931, S. 2, Fotos.

40. Macerata

Post- und Telegrafpalazzo, Bauherr: Ministero delle opere pubbliche im Auftrag des Postministeriums, Architekt: Cesare Bazzani. Planung: 1922, Ausführung: 1924-27.

Erhaltungszustand: gut

Der dreistöckige Winkelbau mit turmartiger Eingangsfassade im Zentrum von Macerata ist ganz mit Travertin verkleidet.

Lit: Giorgini 1988, Cesare Bazzani, S. 194.

41. Marsala

Neubau eines "Ufficio Principale", Bauherr: Gemeinde von Marsala, Auftraggeber: Ministero delle Comunicazioni. Planung: Februar 1940, Ausführung: im Dezember 1940 eingestellt.

Noch bevor die Arbeiten für das neue Gebäude überhaupt begonnen werden konnten, wurde das Projekt wegen des Gesetzes Nr. 769 vom 21. Juni 1940 über die Reduzierung der Ausgaben für zivile Gebäude und Dienstleistungen bis auf weiteres eingestellt.

Der Ingenieur sah im Erdgeschoss ein einfaches symmetrisches Grundrisschema vor mit einer mittigliegenden Schalterhalle, die man unmittelbar über den Haupteingang betritt.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4914.

42. Massa

Post- und Telegrafengebäude, Viale XX Settembre, Viale della Stazione, Via della Democrazia. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung: 1930, Einweihung: 13. November 1933.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S.134

Nachdem wenigstens zwei Entwürfe Mazzonis mit Turm von Ciano abgelehnt worden waren, unter anderem wegen "nicht genügender Harmonie mit dem Ambiente", zeichnete der Architekt einen weiteren mit noch höherem Turm, der dann von Ciano bei der Besichtigung der Modelle trotz Mehrkosten befürwortet und genehmigt wurde.

Bei einem Totalumbau 1963 wurde die originale Schalterhalle um den Turm aufgelöst und in den Hauptbau verlegt, der vergrößert, mit einem neuen Eingang und einer neuen Treppe versehen wurde, die diejenige im Turm total funktionslos machte. 1995 wurden alle Veränderungen wieder rückgängig gemacht. 2003 Erneuerung des Ziegelbelags an der Piazza vor dem Haupteingang im Turm.

Die Kosten betragen etwa 2.000.000 L.

Das Gebäude wurde laut "Il Telegrafo" am 13. November 1933 zusammen mit dem Palazzo in La Spezia eingeweiht, wird aber in einem Dokument vom 4.Sept.1936 als noch nicht vollendet beschrieben.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, pacco 4824, Massa und pacco La Spezia; MART Maz.

Lit: F. Businari, Relazione tecnica 1931, S.2,3; A. Forti, Angiolo Mazzoni, Ausst. Kat. 1984, S.129; Sant'Elia, 1933 mit Artikel von Mazzoni; Le Vie d'Italia e del Mondo, Nr. 11, Nov. 1935; La Nazione, 17. Dezember 1930.

43. Mestre

Post- und Telegrafenamtsgebäude, Via Carducci, Piazza Foro Boario. Bauherr: Comune di Venezia im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Virgilio Vallot. Planung: August 1939, Ausführung: nicht ausgeführt.

Für das "dringend notwendige" Postgebäude hatte die Gemeinde das Grundstück kostenlos zur Verfügung gestellt mit der Bedingung, dass der Bau bis spätestens Ende 1940 fertiggestellt werden müsse. Da jedoch die Postverwaltung bemerkenswerte

Änderungen am Entwurf Vallots forderte, die folglich zur Verspätung der Ausführung führten, wurde das Projekt wegen der "plötzlich eintretenden Kriegskontingente" eingestellt.

Das Projekt war mit 500.000 Lire veranschlagt.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4779.

44. Milano

Umbau der alten Postdirektion von Mailand, Via Gaetano Negri, Via S. Maria Segreta, Via Bocchetto, Via della Posta, Piazza degli Affari bzw. Via Cordusio. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Architekt: Roberto Narducci. Planung: ab 1931. Abb. 295-296.

Als der monumentale Palast der Mailänder Postdirektion aus dem Jahre 1903 nicht mehr den modernen Ansprüchen genügte, wurde 1931 der Antrag auf einen Umbau der Räumlichkeiten gebilligt. Zuerst war nur eine Aufstockung des Baus (Abb. 295) geplant, um eine neue Telegrafenteilung einzurichten. Dann wurde "wegen der außergewöhnlichen Intensität des Postverkehrs in dieser Periode eine radikale Lösung mit einer beachtenswerten Vergrößerung der Schalterhalle" (Abb. 296) gefordert, "um so die Zahl der jetzigen Schalter zu verdoppeln". Der angebliche Umbau lief somit auf die völlige Neugestaltung der alten Schalterhalle im faschistisch-repräsentativen Stil hinaus, zu der Narducci bereits einen Entwurf vorgelegt hatte. Die Umwandlung betraf vor allem die alte Lichtkuppel des Saales, die von "einem helleren und großzügigeren Oberlicht" ersetzt werden sollte. Ein anderer Plan sah die Erweiterung des Gebäudes bei der abgeschrägten Eingangsfassade an der Via Cordusio (später Piazza degli Affari) vor, wo durch die Verlängerung der Fassadenfluchten in dem neu gewonnenen Dreieck der neue Sitz der Zustellungsagentur untergebracht werden sollte. Die alte Hauptfassade mit dem imposanten Eingangsportal sollte einer neuen Fassade im "Stile liscio" weichen.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4753 Milano.

Lit: Tegani, Le meraviglie dei nuovi impianti postali milanesi, in: Le Vie d'Italia, Dezember 1931.

45. Molfetta

Postdienstgebäude, Largo Principe di Napoli, Vico Radivani, Vico Sasso, Via Margherita di Savoia. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: ein Ingenieur des technischen Büros der Gemeinde. Planung: 1938, Ausführung: nicht ausgeführt
Da der Bürgermeister von Bari der Postverwaltung beweisen konnte, dass die finanziellen Verhältnisse von Molfetta so "zerrüttet" seien und sich die Gemeinde somit

außerstande fühle, ein neues Postgebäude zu finanzieren, hätte ausnahmsweise die Postverwaltung selbst die Finanzierung für das zweistöckige 19,30m lange und 23,80m breite Gebäude übernommen, doch der Krieg verhinderte die Durchführung.

Die Kosten waren mit 445.000 Lire veranschlagt.

Quellen: Bauakten und Grundrissplan vom AMC Rom, Pacco 4898 Molfetta.

46. Neapel

Post- und Telegrafpalast, Piazza Matteotti, Via Monteoliveto, Via A. Diaz. Architekt: Giuseppe Vaccaro mit Gino Franzì, Auftraggeber: Ministero delle Comunicazioni. Planung: Wettbewerb 1. Grades 1928, Wettbewerb zweiten Grades 1929, Baubeginn: 17. Juni 1933, Einweihung: 30. September 1936.

Erhaltungszustand: sehr gut

Vgl. Text S. 87, Abb. 297

Als die Presse zum ersten Mal die Entwurfszeichnungen und das Modell des neuen Palazzo veröffentlichte, war die Aufnahme des Projekts alles andere als zustimmend, wie der Spitzname "o casatiello" (großes Kuchenstück, das schwer im Magen liegt) beweist, der dem Palazzo scharfsinniger Weise gegeben wurde und ihm für lange Zeit blieb. So erschienen beispielsweise in den Tageszeitungen "Roma" und "Giornale d'Italia" "nicht autorisierte" Artikel "mit tendenziösem Charakter" über Veränderungen oder Verzögerungen des großangelegten Sanierungsprogramms für die "Rione Carita", die - so der Bericht des Höchsten Kommissariats von Neapel - von den Bewohnern des dicht bevölkerten Viertels angeregt wurden. Auf dem großen Areal zwischen Via Roma, Via Diaz und Via Monteoliveto sollten nach der Enteignung und Demolierung der alten Bebauung die öffentlichen Prachtbauten des neuen Verwaltungs- und Wirtschaftszentrum von Neapel entstehen (Palazzo della Provincia, Palazzo della Questura, Caserma dei Carabinieri, Palazzo delle Finanze, Casa del Mutilato).

Das für den Palazzo bestimmte mehreckige Grundstück grenzt auf der Rückseite an den Kreuzhof der Kirche St. Anna dei Lombardi aus dem 17. Jhd. und am Eck zur Via A. Diaz an ein kleines Fragment einer dreistöckigen Loggia aus dem 16. Jhd., die von den Architekten geschickt in den neuen Palazzo integriert wurden. Die gekrümmte Hauptfassade schaut auf eine neue Piazza mit achsialem Charakter, die links und rechts von zwei Palazzi geringerer Dimension begrenzt wird. Die dritte Seite ist geradlinig und schaut zur Via A. Diaz. Auffallend ist das hohe monumentale Eingangsportale, das durch einen Pylon zweigeteilt ist, auf dem zwei 7,1m lange und 500t schwere Architrave aufliegen. Das Gebäude ist außerdem mit Luftpostanlagen,

mechanischen Transportbändern, elektrischen Uhren, Klimaanlage und Sonnenschutz ausgestattet.

Der prunkvolle „Colosso“ mit 135m Spannweite soll damals der größte Postpalazzo im Novecentostil gewesen sein und sogar den neuen Palazzo in New York übertroffen haben“(Celebrazione del cinquantenario..).

Konstruktion: Das tragende Skelett besteht aus einem Eisenbetongitter aus mehreren Rahmen (10 Elemente mit Ausdehnungsfugen). Das aufgehende Mauerwerk besteht aus Steinen und Ziegeln im Erdbereich, außerhalb der Erde aus Tuff und Vollziegel, die Innenwände sind aus Tuff und Hohlziegel. Die Decken aus einer Mischung aus Eisenbeton und Hohlziegel. Die Dächer sind Terrassendächer. Die Hauptfassade ist wegen der thermischen Isolierung doppelt ausgeführt.

Die Kriegsjahre überstand das Postgebäude nicht unversehrt. Bei einem Bombenangriff 1943 wurde das letzte Geschoss, in dem die Telegrafien- und Telefonabteilung ist, beschädigt und musste ausgelagert werden.

Quellen: AMC Rom, Pacchi 4873-79 Napoli, Pläne, Fotos und Dokumente.

Lit: Generaldirektion von Neapel, Celebrazione del cinquantenario della costruzione dell'edificio, "Posta Centrale di Napoli", Napoli 1987; Il concorso per il palazzo delle poste e dei telegrafi di Napoli, in: Architettura, 1929/30, Nr. 9, S. 3-26; Il concorso di secondo grado per il palazzo delle poste e dei telegrafi di Napoli, in: Architettura, 1930/31, Nr. 10, S. 3-14; Marcello Piacentini, Opere di Giuseppe Vaccaro, in: Architettura, 1932, Nr. 10, S. 353- 387; Edificio per le poste e dei telegrafi di Napoli, Architetti Giuseppe Vaccaro e Gino Franzì, in: Architettura, 1936, Nr. 8, S. 353-522; B. Gravagnuolo, G. Vaccaro. Il Palazzo delle Poste a Napoli, in: Domus, April 1988, Nr. 693, S. 72-80; L'Architettura, cronache e storia, 1956, Nr.14; Paolo Sica, storia dell'urbanistica, Il Novecento 2, Napoli, S. 465; Gino Ponti, Lo Stile di Giuseppe Vaccaro, in: Stile, Nr. 3, 1943; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 85-88, S.120-124; Francesco Venezia, L'edificio delle Poste a Napoli, in: Mulazzani 2002, Giuseppe Vaccaro, Electa 2002.

47. Noto

Post- und Telegrafienpalast und Casa Littoria, Corso Vittorio Emanuele, Via Arnaldo da Brescia, Via Silvio Spaventa, Piazza Municipio. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni und Comune di Noto, Architekt: Francesco Fichera. Planung: Dez. 1934, Ausführung: wegen Finanzierungsschwierigkeiten der Gemeinde Ende 1935 eingestellt.

Abb. 298-299.

Bei diesem Projekt sollten ein neues Post- und Telegrafienamt und die Casa Littoria in einen Bau zusammengelegt werden. Nach Beschreibung Ficheras sollte das am Hang

liegende, 37m lange und 22m breite Gebäude die Form eines U haben. Das erste Geschoss war nur für die Casa Littoria vorgesehen, das Erdgeschoss für den Post- und Telegrafbetrieb. Die Schalterhalle ist halbkreisförmig und zweistöckig. Ihre Konstruktion besteht aus einer leichten Eisenbetonstruktur, über die Licht und Luft hereinkommen. Ein kreisrunder Tambour schließt sie in Höhe des ersten Stockwerks ab. Der ganze Organismus ist laut Architekt deutlich an den symmetrischen Fassaden ablesbar: Während der Post- und Telegrafbetrieb durch die monumentale Eingangsfront zum Corso ausgedrückt wird, ist die Casa Littoria, die zur Piazza Municipio schaut, nur durch die große Öffnung im Versammlungssaal gekennzeichnet. Als Dekor der Hauptfassade waren zwei monumentale, 12m hohe und 2,5m breite Relieftafeln vorgesehen.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4915 Noto und 4871 Pontinia.

Lit: Architettura 1939, S. 599-601.

48. Novara

Post- und Telegrafpalast, Piazza Umberto I. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni, Roberto Narducci. Planung: von 1926 bis 1932 Mazzoni, ab 1932 Narducci, Einweihung: Oktober 1934.

Erhaltungszustand: renovierungsbedürftig

Vgl. Text S. 133,142

Eigentlich war als Architekt für dieses Projekt Angiolo Mazzoni vorgesehen, der bis 1931 auch mindestens vier verschiedene Entwürfe zeichnete, von denen jedoch nur zwei im Archiv aufbewahrt wurden. Vom ersten Entwurf existieren nur Modellfotos, die einen Bau zeigen, der an ägyptische Propyläen erinnert. Die nächsten Entwürfe sind U- und L-förmig und waren für die Piazza Umberto I bestimmt, an der auch das Rathaus und die Präfektur liegen. 1930 wurde ein L-förmiger Entwurf zuerst genehmigt, dann sollte aber wieder das Baugrundstück gewechselt werden. Daraufhin lehnte Mazzoni den Auftrag ab und er wurde an Roberto Narducci übergeben.

Im Archiv fehlten die Entwurfspläne Narduccis.

Quellen: Bauakten, Pläne und Modellfotos vom AMC Rom, Pacco 4739 Novara.

Lit: Alfredo Forti, Angiolo Mazzoni, Ausst. Katalog, Bologna 1984, S.41; Architettura, 1932, S.229-231, Grundriss und Ansicht von Mazzonis Entwürfen.

49. Nuoro

Post- und Telegrafamt. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung: 1926, Einweihung: Oktober 1929.

Erhaltungszustand: gut, in den 80er Jahren renoviert.

Vgl. Text S. 135

Nuoro war 1926 eine kleine Stadt in Sardinien in "wild romantischer Umgebung", die, wie Businari schreibt, Mazzoni beim Entwurf inspiriert haben soll. Das relativ aufwendige Gebäude hat wegen der Türme, Erker, Rundbögen und der rustikalen, ungeschliffenen Steinverkleidung aus grauem Granit einen burgartigen Charakter, der im Widerspruch zur klassizistischen Hauptfassade mit Portikus und Turm steht.

Die Bauzeit betrug nur acht Monate. Die Gesamtkosten beliefen sich auf ca. 2 Millionen Lire.

Quellen: AMC Rom, pacco 4917 Nuoro, Ferruccio Businari, Relazione tecnica 1931, S. 4, Fotos und Grundrissplan;

Lit: Architettura e Arti decorative, Jahrgang 1928/29, S. 409-414; Alfredo Forti 1984, in: Angiolo Mazzoni 1896-1968, S. 125; Il Comune di Bologna, Nr.11, 1928, S. 48,49; Architetto Angiolo Mazzoni, Sede delle Poste Telegrafiche in Nuoro (Sardegna), in: Domus, Dezember 1929; Sergio Polano, Guida all'architettura italiana del Novecento, Milano 1994, S.562 mit Foto; Fotos in : A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2004.

50. Ostia

Post- und Telegrafengebäude, Piazzale della Posta, Via del Mare, Corso Duca di Genova. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung: 1932, Einweihung: September 1934. Erhaltungszustand: seit 1998 nach 6jährigen Renovierungsarbeiten wieder eröffnet.

Vgl. Text S. 167

Mazzoni fertigte für dieses Projekt zwei Entwürfe: Der erste, von dem nur Fotografien der aquarellierten Perspektivzeichnungen bestehen, ist dem Novecento alla Piacentini verpflichtet und stellt die traditionelle Lösung dar, der zweite, realisierte Entwurf die moderne Lösung.

Eine Kopie des runden Portikus steht auf der Terrasse des rechten Flügels des Bahnhofs Termini in Rom, der auch von Mazzoni entworfen wurde.

Bei langwierigen Restaurierungsarbeiten in den 90er Jahren wurde versucht, so gut es ging, den Schaden wieder gut zu machen, der in den 60er Jahren bei einem Umbau verursacht worden war.

Quellen: AMC Rom, pacco 4871 Ostia

Lit: A. Forti 1984, Mazzoni Katalog S.187, Ricevitoria Postelegrafonica di Ostia Lido; Architettura, Jahrgang 1935, S. 141-149, Ufficio Postale al Lido di Roma dell'Architetto Angiolo Mazzoni; Sant'Elia Nr.68, a.III, 1. Juni 1934, Futurismo Aerovita: un altro costruzione dell'architetto A. Mazzoni; Le vie d'Italia Nr.11, Nov.1935; Del

Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 89, 121, 122; Carlo Severati, Il caso Mazzoni e le poetiche del 900, Manierismo mazzoniano: le poste di Ostia, in: L'Architettura, Cronache e storia, Heft 231, Jan. 1975, S.652.

51. Palermo

Post- und Telegrafpalazzo, Via Roma. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung: ab 1928, Einweihung: am 24. Oktober 1934. Zustand: sehr gut, 1996-2000 Renovierungsarbeiten.

Vgl. Text S. 86

Der monumentale Postpalazzo liegt an der neuen Achse der Via Roma, die um die Jahrhundertwende in den Bebauungsplänen als Durchquerung der antiken Bebauung vorgesehen war, um den Bahnhof und die nordwestliche Stadterweiterung Palermos miteinander zu verbinden. Auf dieser Achse entstanden die neuen Gebäude (Banca di Sicilia, Sparkasse, Museo Nazionale, Teatro Biondo, Justizpalast), denen die Rolle der wirtschaftlichen und politischen Symbole der modernen Stadt zugedacht war.

Mazzonis Palazzo gehört heute zum gewohnten Stadtbild, damals hingegen ist er wegen der geringen Rücksichtnahme auf die bestehende Umgebung, vor allem auf den Komplex der Piazza San Domenico, wegen der Verstellung der Sicht und seiner leuchtend grau-weißen Fassaden ein viel diskutiertes Objekt gewesen.

Es war Mazzonis teuerstes Werk. So wurden kostspielige Marmore für die Treppen, Wand- und Bodenverkleidungen verwendet, "die denen römischer Thermen würdig sind" (Guerrini, Il Tevere), die wichtigsten Räume im dritten Geschoss, das Direktorenzimmer und der Konferenzsaal, wurden mit Fresken (Paolo Bevilacqua), Bildern (Benedetta, Frau von Marinetti und Tato) und bestickten Vorhängen (Bruna, Frau von Mino Somenzi) ausgeschmückt. Im Gegensatz zur individuellen, farbenfrohen Gestaltung der Innenräume stellt die tempelartige Hauptfassade ein Musterbeispiel für die neoklassizistischen Stilelemente der "architettura aulica" des faschistischen Regimes dar.

Die Kosten für das Gebäude betragen 14.000.000 Lire.

Quellen: AMC Roma, pacchi 4903-4907; MART, Fondo Maz.

Lit: F. Businari, Relazione tecnica 1931, S.6; A. Forti, Mazzoni Ausst. Katalog S. 162-165; P. Sica, Storia dell'urbanistica, Il Novecento, S.473; Il Tevere, 29. Juni 1933; L'Ora, Nr. 256, 28. Okt. 1934; Arteczia, Nr.74, Nov. 1934; Le Vie d'Italia, Nr. 11, Nov. 1935; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 126-139; M. A. Spadaro, Il Palazzo delle Poste di Palermo, in: Eurart, Nr.13, 1978; A.M Ruta, Il Palazzo delle Poste di Palermo, in: Arredi Futuristi, Januar 1985; Umberto di Cristina,

metafisico e futurista in nome del Regime, in: AD/Palermo, supplemento di AD, Nr.73, 1987, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 243-54.

52. Pantelleria

Post- und Telegrafengebäude, Via Scalo und Via Molo. Bauherr: Comune di Pantelleria im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: Okt. 1939, eingestell am 22. Nov. 1940 mit der Begründung des Gesetzes Nr. 769.

Das 13m breite und 27m lange Gebäude hätte man über ein am Eck liegendes, etwas zurückgesetztes Atrium betreten, in dem Telefonkabinen, eine nächtliche Telegrafensteinelle und Schließfächer vorgesehen waren. Die U-förmige Schalterhalle wäre an drei Seiten mit Schaltern besetzt gewesen.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4915, Pantelleria.

53. Pescara

Post- und Telegrafpalast, Viale Vittorio Emanuele. Architekt: Cesare Bazzani, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1930, Einweihung: 28. Okt.1933

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 146

Das monumentale dreistöckige Gebäude im neoklassizistischen Stil weist einen rechteckigen, symmetrischen Grundriss auf. Die in der Mitte liegende große rechteckige Schalterhalle wird unmittelbar über den Haupteingang an der Hauptfassade betreten.

Quellen: AMC Rom, pacco 4827 Pescara

Lit: F. Businari, Relazione tecnica 1931, S. 2,3, Pläne und Modellfoto; Bauakte Nr. 000128 vom 3.Nov. 1930, Pacco 4819 vom AMC Rom; M. Giorgini e V. Tocchi, Cesare Bazzani, Un Accademico d'Italia, Terni 1988, S. 109, 205; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.146, 170.

54. Pisa

Post- und Telegrafpalast, Piazza Vittorio Emanuele. Architekt: Federico Severini, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: ab 1925, Einweihung: 29. Okt. 1929.

Abb. 300

Erhaltungszustand: gut

Der weitläufige Palazzo liegt an einer ovalen Piazza in der Nähe des Bahnhofs. In den unregelmäßigen Grundriss sind nach traditionellem Postbau drei geschlossene Höfe eingezeichnet, von denen der mittlere und größte das mit einer Lichtdecke ausgestatte Atrium ist. Die konkav geschwungene Hauptfassade mit Arkade ist der ovalen Form

des Platzes nachempfunden. Sie ist im neoromanischen Stil gehalten und hat in den Obergeschossen zwei- und dreibogige Fenster mit Rund- und Spitzbögen. Die Verkleidung besteht aus Sichtziegeln.

Lit: Businari, S.2; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 146, 147,171-174.

55. Pistoia

Post- und Telegrafenamts, Piazza del Comune. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung: 1932, Einweihung: wahrscheinlich 1937.

Abb. 301-302.

Erhaltungszustand: gut

Mazzoni scheint nie zufrieden gewesen zu sein mit diesem Werk. In einem drei Seiten langen, reichlich konfuse "Bekanntnis" (Promemoria riservata) vom April 1944 beschuldigt er abwechselungsweise alle am Projekt Beteiligten, sich eingeschlossen, am Misslingen des Baus. Nachdem der Architekt zwischen 1932 und 1934 mehrere Entwürfe und Modelle in mehreren Stilen für verschiedene Standorte ausgearbeitet hatte, die alle abgelehnt wurden, fiel schließlich die Entscheidung, das Gebäude hinter einer Loggia zu errichten, die etwa zehn Jahre vorher von Raffaello Brizzi, Direktor des Höheren Instituts für Architektur in Florenz, "nach den nicht präzisen Gesetzen des eklektischen Stils" (Mazzoni) gebaut worden war. Da Mazzoni diese Loggia nicht gefiel, schlug er vor, diese abzureißen, um eine neue, moderne Loggia nach dem Vorbild Piacentinis in Brescia zu bauen (Abb. 302), war dann aber gezwungen, als definitives Projekt ein einfaches Rechteck mit Flachdach und "kümmerlichen und hässlichen Fassaden" und als Eingang Brizzis Loggia zu realisieren (Abb. 301), das nach toskanischer Tradition eine weiß-grün gestreifte Fassadenverkleidung erhielt. Doch obwohl Mazzoni mit Erlaubnis der lokalen Behörden eine Mauer einreißen, das falsche Gewölbe und die Medaillons der alten Loggia entfernen ließ, was nicht ohne gerichtliche Folgen blieb, war am Misslingen des Baus, verursacht durch die "falsche und schlecht gelungene Annäherung" beider Gebäude nichts mehr zu ändern.

Quellen: Bauakte vom AMC Rom, pacco 4822 Pistoia, Pacco 4806 Abetone, Promemoria riservata, 14. April 1944, Dokumente 000005 - 000007.

Lit: A. Forti 1984, Angiolo Mazzoni, architetto tra le due guerre, Ausst. Katalog, S. 152; Sant'Elia, Nr.70, a.III, Juli 1934; Fotos in: Angiolo Mazzoni 2003, S. 345-346.

56. Pola

Post- und Telegrafengebäude, Piazza Dante, Corso Garibaldi. Architekt: Angiolo Mazzoni, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1930/1933, Einweihung: am 4. November 1935.

Erhaltungszustand: gut, aber nach mehreren Umbauten stark verändert

Vgl. Text S. 130

Das rationalistische Gebäude setzt sich aus zwei unterschiedlich hohen Kuben zusammen, die im 30 Grad Winkel auf einen halbzyllindrischen Körper stoßen. In den Kuben sind Dienst- und Publikumsräume, im halbzyllindrischen Körper der Eingang mit Vestibül und das runde Treppenhaus.

Weil der moderne Entwurf den lokalen Behörden so gut gefiel, genehmigten sie ihn angeblich ohne Wissen von Ciano und seiner Berater, obwohl sie nicht das Recht dazu hatten. Da jedoch auch der Generalsekretär der Post, Admiral Pession, und sein Berater De Vito von der extremen Eleganz des Modells begeistert waren, wurde der Entwurf zwar verwirklicht, aber mit großen Problemen. So stellte sich erst nach Baubeginn heraus, dass es keinen Stadtbauplan gab und das „sehr unglückliche“ Baugelände, das die Stadt zur Verfügung gestellt hatte, ungeeignet war, weil die Zone vor nicht langer Zeit noch versumpft war.

Bei Renovierungsarbeiten in den 70er Jahren wurde der Bau stark verändert.

Quellen: AMC Rom, pacchi 4780-82 Pola

Lit: Angiolo Mazzoni, Ausst. Katalog, Bologna 1984, S.154; A. Forti, Angiolo Mazzoni architetto fra fascismo e libertà, Firenze 1978; Sant'Elia, Nr. 69, a.III, 15. Juni 1934; Michele Campanella, Il palazzo postale di Pola, in: Opere pubbliche, Nr.1/2, 1941, S.13-24; Ferruccio Canali, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S.296.

57. Pomezia

Postamt, Piazza dell'Impero (jetzt Piazza del Comune), Via Pier Crescenzi, Via Orazio. Architekten: Concezio Petrucci, Mario Tufaroli, Ing. Filiberto Paolini und Ing. Riccardo Silenzi, Bauherr: ONC (Opera Nazionale Combattenti) im Auftrag der Postverwaltung. Planung: ab November 1937, Einweihung: 28. Oktober 1939.

Erhaltungszustand: gut, Umbauten in den 70er Jahren.

Vgl. Text S.173

Das Gebäude ist in eine Platzanlage mit den wichtigsten öffentlichen Gebäuden wie Rathaus, Kirche, Casa del Fascio eingebunden, die mit einem Portikus verbunden sind. Es besteht aus einem rechteckigen, zweistöckigen Baukörper und einem eingeschossigen flachen Anbau, der im rechten Winkel an die Hauptfassade

anschließt und sich im anschließenden Portikus fortsetzt. Von der Piazza aus betritt man direkt die Schalterhalle, die 60 qm misst und zwei Geschosse einnahm. Alle übrigen Diensträume befinden sich ebenfalls im Erdgeschoss, während das Obergeschoss von zwei Wohnungen mit je drei Zimmern, Küche, Kammer und Bad für die Postangestellten besetzt ist. Die unscheinbare Hauptfassade mit dreitürigem Portal schaut zur Piazza. Alle Fassaden sind verputzt und waren weiß gestrichen (jetzt orange-gelb).

Das Gebäude ist in gewöhnlichem Mauerwerk aus Tuff- und Ziegelsteinen gebaut, die Decken sind aus Eisenbeton mit Ziegel gemischt, das flachgeneigte Satteldach mit Dachziegeln "alla romana" gedeckt.

Die Kosten betragen 384.000 L.

Das Postamt wurde dem ONC erst am 15. November 1947 von der Postverwaltung abgekauft, bis dahin waren die Wohnungen nicht freigegeben.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC, Pacco 4872 Pomezia.

Lit: Architettura, Jg. 1938, S. 551-566; Riccardo Mariani, La Progettazione delle città nuove, in: Fascismo e città nuove, S.87-101; Paolo Sica, Le Bonifiche e i piani di sviluppo agricolo: dalle città nuove dell'agro Pontino agli interventi nelle isole, in: Paolo Sica, Storia dell'urbanistica, Il Novecento, Laterza 1996, S. 361.

57. Pontinia

Post- und Telegrafengebäude, Piazza Indipendenza, Via Italia (früher Viale del Re).

Architekt: Ing. A. Sequi, Bauherr: ONC im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni.

Planung: 1934/1935, Durchführung: 1935, Einweihung: Dezember 1935.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 169,172

Wie aus dem handschriftlichen Vermerk eines Dokuments vom 14. Dezember 1934 des Ministero delle Comuicazini hervorgeht, "hat der Herr Generaldirektor angeordnet, dass das Gebäude von Pontinia vom Kommissar Ing. Arch. Mazzoni zu entwerfen sei". In der Tat zeichnete Mazzoni ein lineares und kompaktes Gebäude mit klaren Proportionen, die Beziehungen zwischen den großen Fensteröffnungen und der Ziegelverkleidung gut dosiert, bei dem die am Eck liegenden Haupteingänge durch eine runde Freitreppe und ein großes rundes Vordach gekennzeichnet sind. Dieser Entwurf wurde jedoch auf Einwirken des Kommissars Vito Saracista ab 21. März 1935 nicht weiter verfolgt, weil er angeblich zu aufwendig war. Anschließend wurde das Projekt dem Leiter der Bauabteilung von Latina übertragen und das Grundstück gewechselt. Das ausgeführte Gebäude liegt an einem L-förmigen Eckgrundstück an der Piazza Centrale und ist Teil eines Komplexes, in dem sich auch ein Hotel befindet.

Das Gebäude kostete mit Grundstück 800.000. Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC, Pacco 4871, Pontinia;

Lit: A. Forti, in: A.Mazzoni, Ausst. Katalog 1984, S.189; A. Mazzoni architetto, 1932/1942, dieci anni di attività in Agro Pontino, Ausst. Katalog, Latina 1980.

59. Potenza

Provinzdirektion und Post- und Telegrafpalast, Via Pretoria, Vico S.Bartolomeo, Vico S.Luca. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Bruno Ernesto La Padula. Planung: 1938, Fertigstellung: Herbst 1943. Erhaltungszustand: unbekannt

Vgl. Text S. 154

Das an einem Hang liegende Gebäude wurde eigentlich als Post- und Telegrafamt konzipiert, doch noch vor seiner Vollendung 1943 wurde es dem Militär übergeben, das gegenüber eine große Kaserne besaß, und für militärische Zwecke umgebaut.

Die Kosten für das Gebäude beliefen sich auf 4.745.485 Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4896.

60. Predappio

Post- und Telegrafamt. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Florestano Di Fausto. Planung: 1925, Einweihung: Oktober 1926. Abb. 303-304.

Das Gebäude gehört zu den ersten Bauten, die 1925 für die zehntausend vorgesehenen Einwohner des Neuen Predappio (Geburtsort von Mussolini) geplant wurden.

Das Projekt war offenbar schon von einem Ingenieur des Bauamtes von Forlì bearbeitet worden, als Di Fausto von der Postverwaltung den Auftrag bekam, einige Änderungen vorzunehmen. So erhöhte er beispielsweise das Erdgeschoss, um eine Verbesserung der Belüftung zu erreichen und entwarf einen kleinen Portikus mit zwei Rundbögen, der die Eingänge schützt, die direkt in die Schalterhalle führen. Im Obergeschoss ist die Wohnung des Amtsleiters.

Lit: AA.VV., La Città progettata: Forlì, Predappio, Castrocaro. Urbanistica e architettura fra le due guerre, Forlì 1999.

61. Ragusa

Post- und Telegrafpalast, Via Mario Rapisardo, Corso Vittorio Emanuele, Via Ecce Homo, Piazza Nuova. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung: ab 1929, Einweihung: 30. Oktober 1938

Erhaltungszustand: sehr gut, 1974 aufgestockt, um 2000 frisch renoviert.

Vgl. Text S. 138

Mazzoni zeichnete für dieses Projekt fünf Entwürfen. Beim ersten Entwurf ist die Halle als turmartiger Aufbau mit schmalen hohen Fenstern erkennbar, der seitlich abgetrepppt ist, was ihm etwas tempelartiges verleiht. Am anderen Ende des Gebäudes ist ein Treppenturm (es ist der einzige Entwurf mit zwei Türmen). 1932 wurde einer der zwei Entwürfe mit klassizistischer Hauptfassade genehmigt, aber dann doch nicht durchgeführt, weil sich die Kommune jetzt für ein Doppelprojekt entschieden hatte, in dem das Rathaus und die Post untergebracht werden sollten. Als auch dieses Projekt scheiterte, wurde an der Piazza Nuova ein L-förmiger Entwurf mit klassizistischer Fassade ausgeführt.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4912

Lit: A. Forti, in : A. Mazzoni, Ausst. Kat., S.130; A. Forti, Angiolo Mazzoni, 1978, S.41; La vedetta Iblea, 31. Juli 1932; Le vie d'Italia, Nr. 2, November 1935; Marcello Piacentini, Francesco Fichera, Genf 1931, Appendice, Palazzo delle Poste in Ragusa 1930; Francesco Fichera, Il Palazzo postale di Ragusa, in: Rassegna di Architettura, IV, 1932; Ettore Sessa, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S. 267-282.

62. Reggio Calabria

Umbau des Post- und Telegrafengebäudes der Provinzdirection von Reggio Calabria, Via N. Miraglia già dei Bianchi, Via Pietro Foti, Via Marina, Via Felice Valentino. Architekt: ein Ingenieur der regionalen Bahnbauabteilung von Reggio Calabria, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1937. Ausführung: 1938.

Erhaltungszustand: gut

Als aufgrund der Verlegung der Postzustellungsabteilung vom alten Bau der Postdirektion in das von Mazzoni 1937 vollendete Bahnhofsgebäude Räume frei wurden, nahm dies die Generaldirektion der Postverwaltung zum Anlass, den alten Bau von 1922 einer gründlichen Renovierung zu unterziehen. Wie aus den Akten zu erfahren ist, wies der Postpalast, der noch nach dem symmetrischen Grundrisschema des typischen Postgebäudes des letzten Jahrhunderts mit Atrium, gedecktem Hof als Schalterhalle und mindestens zwei offenen Lichthöfen gebaut worden war, erhebliche betriebstechnische und bauliche Mängel auf. So hatte der Briefträgersaal, in dem täglich zwanzig Leute arbeiteten, nur 36 qm, es gab keine Zentralheizung, sondern nur Öfen, und die Fenster, auch die im Süden, waren ohne Roll- und Fensterläden.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4901 Reggio Calabria.

63. Reggio Emilia

Provinzdirektion und Hauptpost- und Telegrafenamts, Piazza della Vittoria, Via Sessi, Via Don Andreoli. Architekten: Giuseppe Vaccaro und Ing. Getulio Artoni. Bauherr: Gemeinde von Reggio Emilia im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni, Planung: 1936/37, Ausführung: nicht durchgeführt.

Vgl. Text S. 152

Obwohl die Entwurfsplanung von Vaccaro und Artoni im Juli 1940 abgeschlossen war, wurde das Projekt von der Generaldirektion der Post vorläufig eingestellt. Gründe waren die langwierigen Verhandlungen für den Grundstücksverkauf bzw. Ankauf mit der Banca Agricola Commerciale von Reggio Emilia und der Kriegsbeginn. Erst 1950 wurde vom neuen Postministerium das Grundstück für einen Neubau von der Gemeinde gekauft und ein neues Projekt genehmigt.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4801 Reggio Emilia.

Lit: Marco Mulazzani, Giuseppe Vaccaro, (documenti di architettura 141), Electa 2002, progetti e costruzioni 1917-70, S. 155.

64. Rieti

Post- und Telegrafenamts, Via Pescheria, Vicolo Marchetti, Via Garibaldi. Architekt: Cesare Bazzani, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1930, Einweihung: 28. Oktober 1933.

Erhaltungszustand: sehr gut, 1997 renoviert.

Der hohe, fast quadratische Palazzo mit seinen neoklassizistischen Fassaden steht im Centro Storico von Rieti. Der Architekt "fühlte sich also verpflichtet, auf den städtischen Kontext einzugehen." Seine Bezugsmodelle, die Palazzi Thiene und Chiericati von Palladio in Vicenza, sind, wie die Post, Stadtpalazzi in einem definierten städtischen Kontext. Das Grundrisschema ist analog mit dem der Post von Pescara.

Quellen: AMC Rom, pacco 4829; F. Businari, Relazione tecnica 1931, S.2;

Lit: V. Tocchi, La Poetica e l'opera di Cesare Bazzani, in: Michele Giorgini e Valter Tocchi, C. Bazzani, Un Accademico d'Italia, Terni 1988, S. 108; AA.VV. Architettura Moderna a Roma e nel Lazio, Roma 1996, Atlante S. 103.

65. Rimini

Post- und Telegrafenamts, Corso d'Augusto, Piazza d'Augusto, Via S. Chiara. Architekt: Ingenieur Bianchini, Bauherr: Comune di Rimini im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1938, Ausführung: ab 1942, Einweihung: 1943 ?, Abb. 305

Erhaltungszustand: gut

Ein erster Entwurf wurde von Ingenieur Guido Savini für die Piazza Cavour gezeichnet. Weil sich das Grundstück als zu klein herausstellte, wurde als neuer Baugrund die Piazza d'Augusto gewählt, die im Zusammenhang mit den Demolierungen für die Freilegung des Augustus Bogens und der Sanierung der anliegenden Viertel entstanden war. Obwohl der neue Entwurf bereits im Februar 1940 alle Instanzen durchlaufen hatte, waren die Bauarbeiten Mitte Juli 1941 offenbar noch nicht angefangen. So beklagte sich der Bürgermeister von Rimini in einem Brief vom 8. Juli 1941 bei der Direktion über den Mangel an Bauarbeitern, Baumaterial und Transportmittel.

Das wegen des Augustus Bogens bewusst bescheiden gehaltene, um einen offenen Hof konzipierte Gebäude hat mit nur zwei Stockwerken eine Gesamthöhe von 14,15m (Abb. 305). Die Hauptfassaden entlang des Corso und der Piazza sind mit Arkaden versehen. Sockel, Pilaster, Balkone und Dekor sind aus Naturstein, der Rest der Fassaden ist mit Sichtziegeln verkleidet. Das gegenüberliegende Gebäude ist spiegelsymmetrisch angeordnet und hat ebenso Arkaden. Die Heizung des Gebäudes musste auf Anordnung so beschaffen sein, dass sie mit landeseigenen und nicht mit ausländischen Brennstoff betrieben werden konnte, in den Räumen durfte die Temperatur im Winter nicht höher als 18 Grad C haben, in den Fluren nur 14 Grad C. Wegen der sich lang hinziehenden und kostspieligen Enteignungen verdoppelten sich die auf 1.840.000 L veranschlagten Kosten.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC, Pacco 4797.

Lit: P. Sica, Storia dell' urbanistica, Il Novecento, S. 487.

66. Rom Aventin

Post- und Telegrafpalast, via Mormorata. Architekten: Adalberto Libera und Mario De Renzi, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: Wettbewerb 1933, Einweihung: 28. Oktober 1935. Erhaltungszustand: gut, Renovierungsarbeiten in den 90er Jahren

Vgl. Text S.101, Fallbeispiel 1: der Palazzo am Aventin von Adalberto Libera und Mario De Renzi

Quellen: AMC Rom, bando di concorso: pacco 4848, pacco 4861 Aventin

67. Rom Piazza Bologna

Post- und Telegrafpalazzo, Piazza Bologna, Via E. Monaci. Architekt: Mario Ridolfi, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: Wettbewerb 1933, Einweihung: 28. Oktober 1935.

Erhaltungszustand: renovierungsbedürftig

Vgl. Text S. 99

Als die zwei Studienfreunde Mario Ridolfi und Marcello Fagiolo beschlossen, sich wegen der besseren Gewinnchancen nur an einem der vier ausgeschriebenen Wettbewerbe zu beteiligen, und zwar für das Gebäude an der Piazza Bologna, erarbeiteten sie zusammen zwei Entwürfe, die dann wegen einer Klausel jeweils nur von einem Entwerfer unterschrieben werden durfte. Da der von Ridolfi unterschriebene Entwurf den ersten Preis gewann und dieser den Gewinn und Auftrag für sich alleine beanspruchte (Vergleich Libera und De Renzi), war Fagiolo somit automatisch ausgeschieden. Verbittert darüber, gab der Architekt nicht nur seine Freundschaft mit Ridolfi auf, sondern auch seinen Beruf.

Bei der Planung begnügte sich Ridolfi nicht, wie die anderen Wettbewerbsgewinner, an der Ausarbeitung von Veränderungen, sondern er bat den Generaldirektor der Postverwaltung, Pession, eine neue Lösung entwerfen zu dürfen, da er den alten Entwurf für überholt fand. Er hätte sonst, wie er später Wolfgang Frankl anvertraute, auf den ersten Preis und den Auftrag verzichtet. Frankl (1907-1993), ein Münchner Architekt, der auf Vermittlung von Libera seit Ende 1933 im Studio von Ridolfi arbeitete, wurde von Ridolfi gleich mit den Detailzeichnungen für den Eingangsbereich und die Decke der Schalterhalle beauftragt. Die erste Neubearbeitung wurde abgelehnt, weil sie der Postverwaltung "zu verwegen" erschien. Ein zweiter Entwurf wurde schließlich genehmigt, obwohl er sich erheblich vom Wettbewerbsentwurf unterscheidet.

Für den Postpalazzo wurden 6.143.563 L ausgegeben.

Quellen: AMC, Roma, pacco 4849; handschriftliches Protokoll von Wolfgang Frankl über Ridolfis Werdegang, Gespräch mit Frankl am 18. Juni 1992;

Lit: Il concorso per i quattro palazzi postali in Roma, in: *Architettura*, April 1933, G. Minnucci, Il concorso nazionale per i palazzi postali di Roma, in: *Architettura*, Oktober 1933, S. 604ff; V. Paladini, Mario Ridolfi, in: *Quadrivio*, 25. Nov. 1934; S. A. Cuzzer, I grandi concorsi, in: *La Casa*, Nr. 6, 1959; F. Brunetti, Mario Ridolfi, Firenze 1985, *Architettura di Mario Ridolfi*, in: *Controspazio*, Sept. 1974, Nr. 7; S. Poretti, *Progetti e Costruzioni....*, S. 84-122; Marcello Rebecchini, *architetti italiani 1930-1960*, Roma 1990, Ridolfi, S. 142-144, Abb. 17-22; Federico Bellini, *Gli architetti, Mario Ridolfi*, Roma 1993, S. 16, Abb. Nr. 16-23, 24-25; Sergio Polano, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa 1994, S. 425.

68. Rom Appio

Postpalazzo, Via Taranto, Via Pozzuoli, Via Spezia. Architekt: Giuseppe Samona, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: Wettbewerb 1933, Einweihung: 28. Oktober 1935.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 97

Der rationalistische Postpalazzo steht auf einem engen unregelmäßigen Grundriss, das den Architekten zwang, im Erdgeschoss das ganze Areal zu benutzen. Er besteht aus drei mehrstöckigen Baukörpern, die einen Hof bilden.

Der Palazzo hat 5.261.961 L gekostet.

Quellen: AMC Rom, Bando di concorso: pacco 4848, pacco 4858 Appio.

Lit: Il concorso per i quattro palazzi postali in Roma, in: Architettura, April 1933; Minnucci, Il Concorso nazionale per i palazzi postali di Roma, in: "Architettura" Oktober 1933, fasc. 10, S.604, 606; G. Foeldes, Palazzo Postale in Roma, Architetto Giuseppe Samona, in "Architettura" Juli 1936, fasc.7, S.325-331; Vent'anni fa: Il concorso per i palazzi postali di Roma, in: L'architettura, cronache e storia, Novembre 1956; A. Cuzzer, I grandi concorsi, in: La Casa, Nr. 6, 1959; M. Tafuri, Gli anni dell'attesa 1922-1945, in: AA.VV. Giuseppe Samona 1923-1975, Cinquant'anni di Architettura, Venezia 1975, S. 9-17; Sergio Poretti, Progetti e costruzione dei palazzi delle poste a Roma 1933-1935, Roma 1990, S.124ff; Sergio Polano, Guida all'architettura italiana del Novecento, Electa 1994, S. 426.

69. Rom Mazzini

Postpalazzo, Viale G. Mazzini, Via G. Andreoli. Architekt: Armando Titta, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1933, Einweihung: 28. Oktober 1935.

Zustand: gut erhalten

Vgl. Text S. 98

Quellen: AMC Rom, bando di concorso: pacco4848, pacco 4852 Mazzini.

Lit: Il concorso per i palazzi postali in Roma, in: Architettura, April 1933; G. Minnucci, Il Concorso nazionale per i palazzi postali di Roma, in "Architettura", Oktober 1933, fasc. 10, S.610, 611; Sergio Poretti, Progetti e Costruzione dei Palazzi delle Poste a Roma 1933-1935, Roma 1990, S. 27-31; Vent'anni fa: Il Concorso per i palazzi postali di Roma, in: L'architettura, cronache e storia, Novembre 1956.

70. Rom EUR

Postgebäude, Viale Beethoven 36 im EUR, Architekten: BBPR (L. Banfi, L. Belgiojoso, E. Peressuti, E.N. Rogers), Bauherr: Ente E`42. Planung: 1938, Einweihung:1940?
Zustand: gut erhalten, Umbau 1985

Vgl. Text S. 100

Das funktionalistische Postgebäude der Gruppe BBPR scheint der einzige realisierte Bau im EUR zu sein, der sich nicht dem Diktat der vom Regime gewünschten architektonischen Richtung der Monumentalität beugte. Es wurde von den jungen Mailändischen Architekten entworfen, die damals für die künstlerische Leitung der Ente 42 verantwortlich waren (der Jude Rogers war zuständiger Referent, bis er wegen der Rassengesetze abgesetzt und von Peressutti und Banfi ersetzt wurde).

Lit: Architettura, Spezial Nummer Dezember 1938; A. Pica, 1941; M.Tevarotto, MSA Movimento di studi per l'architettura, in: Comunita, Februar 1949; L'Architettura, cronache e storia, Nr. 205, Novembre 1972; E. Bonfanti, M. Porta, Città, Museo, Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970, Firenze 1973, S. 42-43; E42. L'Esposizione Universale di Roma. Utopia e scenario del regime, Roma 1987, S. 485-88; Sergio Polano, Guida all'architettura italiana del Novecento, Electa 1994, S. 433; Serena Maffioletti, BBPR, Zanichelli 1994, S. 78-81; Piero Ostilio Rossi, Roma, Guida all'architettura moderna 1909-2000, Laterza 2000, S. 149.

71. Rovigo

Post- und Telegrafpalast, Corso del Popolo (ehemals Riviera Orfani) und Vicolo Orfani. Architekt: Roberto Narducci, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung 1928, Ausführung 1929 bis Juni 1930, Einweihung: Oktober 1930.

Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 141

Das Gebäude besteht aus drei Baukörpern: Einem sechseckigen Hauptbau mit drei Geschossen, bei dem auf der Diagonalachse der Haupteingang und in der Folge eine Reihe sechseckiger Räume liegen (ein Atrium, ein Vestibül, die Schalterhalle, das Direktorenzimmer), und zwei unterschiedlich langen, seitlichen Baukörpern mit zwei Geschossen.

Der Stil des Gebäudes ist eine Mischung aus Renaissance- und Barockimitation mit Elementen lokalem Einschlags (Palazzo Roncale von Michele Sammichelli (1484-1559) und Accademia dei Concordi). Der Bau kostete 5.400.000 L

1968 wurde der linke Flügel erweitert und aufgestockt.

Quellen: AMC Rom, pacco 4804 Rovigo

Lit: F. Businari 1931, Grundrissplan und Fotografien, Tafeln XI, XII; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 152.

72. Sabaudia

Post- und Telegrafengebäude, Via Principe di Piemonte, Corso Vittorio Emanuele III. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Angiolo Mazzoni. Planung: September 1933, Einweihung: 15. April 1934. Erhaltungszustand: gut, Anfang der 90er Jahren renoviert.

Vgl. Text S. 175, Fallbeispiel 3: der Palazzo in Sabaudia von Angiolo Mazzoni

Quellen: AMC, Rom Pacco 4871; MART, Maz. In beiden Archiven waren nur seitenverkehrte Grundrisspläne im Maßstab 1:50.

Lit: Michele Campanella, Il Palazzo Postale di Sabaudia, in: Opere Pubbliche, Nr. 1/2, 1941, S. 27-30; A. Forti, in: Angiolo Mazzoni, architetto e progettista tra fascismo e libertà, Firenze 1978, S. 41; Angiolo Mazzoni (1894-1979), Ausst. Kat. Bologna 1984, S. 176; Katia Franchini e Feliciano Iannella, Sabaudia nella Storia, Roma 1984, S. 128, Abb. S. 139; Marinetti, in: Gazzetta del Popolo, 17. April 1934; Marinetti, La seconda città pontina: Il Palazzo delle Poste e Telegrafi dell' architetto Angiolo Mazzoni, in: Sant'Elia, 3, Nr.66, 1. Mai; I Sovrani all'inaugurazione di Sabaudia, in: Il Messaggero, 14. April 1934; Riccardo Mariani, Fascismo e Città Nuove, Mailand 1976, S. 254-258.

73. Salerno

Post- und Telegrafopalast, Corso Garibaldi, Viale Trieste. Architekt: Roberto Narducci, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1929, Fertigstellung: 1931. Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 142

Entlang der Küste entstand am Anfang dieses Jahrhunderts der "moderne" Teil der Stadt mit geraden, breiten Straßen, in dem die neuen Verwaltungsbauten und das Postgebäude errichtet wurden.

Quellen: AMC Rom, pacco 4881; F. Businari, Relazione tecnica 1931, S.5.

74. Salsomaggiore

Post- und Telegrafengebäude, Piazza Emanuele Filiberto Duca d'Aosta, Viale delle Rimembranze. Bauherr: Gemeinde von Salsomaggiore im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Ing. Renzo Beretta und Ing. Dino Torrelli. Planung: 1933, Einweihung: am 28. Oktober 1934; Erhaltungszustand: renovierungsbedürftig

Das in Grund- und Aufriss achsensymmetrische Gebäude wird über eine gemauerte Treppe betreten, die (wie in Latina) orthogonal zum hervorstehenden Mittelteil der

Hauptfassade steht. Nach Angaben der beiden Ingenieure wollten sie somit "den Baumassen eine gewisse Bewegung geben". Auch das Äußere sollte bewusst "modern" gehalten sein, "und doch den Charakter eines öffentlichen Gebäudes haben, das dazu vorgesehen ist, viele Jahre zu leben und die Mode zu überleben."

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4807 Salsomaggiore.

75. San Remo

Post- und Telegrafenamnt, Via Roma, Via Francesco Crispi. Architekt: Cesare Bazzani, Bauherr: Comune di San Remo, im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1935/1936, Ausführung: Ausführung 1936-1937. Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 148

Das achsensymmetrische Eckgebäude mit abgerundetem dreigeschossigem Mittelteil, in dem sich die ovale Schalterhalle befindet, hatte ursprünglich zweigeschossige seitliche Baukörper, die in den 60er Jahren aufgestockt wurden.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC, Pacco 4797 San Remo;

Im Werkverzeichnis der Monografie über Bazzani von M. Giorgini und Valter Tocchi, Cesare Bazzani, Terni 1988, ist das Projekt nicht aufgeführt.

76. S. Anna di Valdieri

Post- und Telegrafenamnt. Architekt: Ing. Carmina, Bauherr: "Sezione Lavori Sud" von Turin im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: Ende 1929, Baubeginn: 25. April 1929, Einweihung am 8. Juli 1929; Erhaltungszustand: ?

Im Erdgeschoss des kleinen Gebäudes, das mit einem steilen Satteldach gedeckt ist, sind die Diensträume untergebracht, im ausgebauten Dach mit Gaube die Wohnung des Pächters.

Lit: Ferruccio Businari, Relazione tecnica 1931, S.2, Abbildung.

77. Savona

Post- und Telegrafenalast, Via Pia, Piazza Garibaldi, Via Manzoni. Architekt: Roberto Narducci, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung 1930, Einweihung am 28. Oktober 1933. Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 143

Das Gebäude wurde um ein Geschoss aufgestockt.

Quellen: AMC Rom, pacco 4792 Savona; Ferruccio Businari, Relazione tecnica, S.2, Grundrissplan.

Lit: Architettura, Jahrgang 1934, S.679; M. Quesada, Arturo Martini, Da Valori Plastici agli anni extremi, Roma 1989, S.32; Le Vie d'Italia, Nov. 1935, S. 813.

78. Siracusa

Post- und Telegrafopalast, Piazza Riva della Posta, Ponte Nuovo. Architekt: Francesco Fichera, Bauherr: Ministero delle Opere Pubbliche im Auftrag des Postministeriums. Planung: ab 1922, Einweihung am 28. Oktober 1929; Erhaltungszustand: gut

Der Zentralbau mit Hof steht auf dem Grundstück einer ehemaligen Festung, die ganz vom Meer umgeben war. Er ist an den Ecken der Hauptfassade mit achteckigen Türmen versehen, in denen die Eingänge und die Treppen sind. Die leicht nach innen geschwungene Fassade im neoklassizistischen Stil ist mit Flachreliefs und Masken dekoriert, der rustikale Sockel im Erdgeschoss und die glatten Fassaden in den Obergeschossen mit gelblichem Kalkstein verkleidet. Rück- und Hoffassaden sind im "Stile Liberty". Bemerkenswert ist die noch komplett erhaltene Innenausstattung.

Lit: Architettura, Jahrgang 1929/1930, S. 436,437; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.154, 178-184. M. Piacentini, Francesco Fichera, Genf 1931; Sergio Polano, Guida all'architettura italiana del Novecento, Electa 1994, S.551.

79. Taormina

Post- und Telegrafengebäude, Corso Umberto, Vicolo Floresta. Bauherr: Comune di Taormina im Auftrag des Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1939, Ausführung: nicht durchgeführt.

Das Projekt fiel dem Gesetz der Reduzierung ziviler Bauten zum Opfer und wurde offiziell am 30. Juli 1940 eingestellt.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4915.

80. Taranto

Postpalazzo, Lungomare Vittorio Emanuele, Via Principe Amadeo, Via Giovinazzi, (neben Palazzo del Governo e della Provincia, von Brasini). Architekt: Cesare Bazzani, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1932, Einweihung: am 28. Oktober 1935. Erhaltungszustand: gut

Vgl. Text S. 147

Angeblich sollen die ersten Entwürfe zu diesem Projekt von Mazzoni stammen. Das Gebäude wurde 1946 erweitert.

Die Kosten für das Gebäude betragen etwa 3.800.000. Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4888, Taranto;

Lit: Luigi Fisichelli, Gli edifici postali progettati dall'Ing. Angiolo Mazzoni dal 1925 al 1935, in: Angiolo Mazzoni, Ausst. Kat. Bologna 1984, S. 63; Ennio Corvaglia, Mauro

Sciotti, Il Piano Introvabile, Architettura e Urbanistica nella Puglia Fascista, Bari 1985, S. 216, 222; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 155, 185-187.

81. Terni

Aufstockung und Erweiterung des 1919-1922 gebauten Post- und Telegrafpalastes, Piazza Vittorio Emanuele, Via Barnaba Manussei, Largo Manussei. Architekt: Cesare Bazzani, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1936, Wiedereröffnung: am 9. Mai 1938; Erhaltungszustand: gut

Vor der Aufstockung und Neugestaltung erinnerte die Fassade des dreistöckigen Postpalastes mit ihren ausgeglichenen Proportionen, dem hohen Pfeilerportikus, der dreiteiligen Gliederung, der üppigen Dekoration unter dem Gesims und der hohen Attika an den Palazzo Chiericati von Palladio in Vicenza. Beim Umbau ließ Bazzani den Dekor entfernen, setzte den dreiteiligen Fenstern im ersten Obergeschoss einen Giebel auf und entwarf für das Attikageschoss, das für die Telegrafabteilung ausgebaut wurde, liegende Fenster. An der schmalen Rückseite zum Largo B. Manassei wurde das Gebäude mit einem halbkreisförmigen, dreistöckigen Anbau mit Flachdach erweitert, dessen Fassade durch acht flache Wandpfeiler vertikal gegliedert ist. Dadurch konnte die Schalterhalle, die in der Mitte des Gebäudes liegt und über ein Portal in der Längsfassade erschlossen wird, vergrößert werden (Abb. 306).

Quellen: Dokumente und Pläne, AMC Rom, Pacco 4832;

Lit: M.Giorgini e Valter Tocchi, Cesare Bazzani, Un Accademico d'Italia, Terni 1988, S. 97, 128, 129, 224.

82. Trapani

Post- und Telegrafpalazzo, Piazza Vittorio Veneto. Architekt: Francesco La Grassa, Bauherr: Ministero delle Opere Pubbliche im Auftrag des Postministeriums. Planung: 1922, Ausführung: 1927; Erhaltungszustand: gut

Der 63m lange und ca. 15m hohe Bau stellt mit seinen arabisch beeinflussten Motiven ein einmaliges Beispiel späten sizilianischen Jugendstils dar. Die Schalterhalle im Inneren des Gebäudes ist halbkreisförmig und mit einer farbig bemalten Glasdecke ausgestattet.

Lit: Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.158, 188-190.

83. Trento

Um- und Erweiterungsbau des alten Postpalazzos und des Palazzo a Prato, Via Mantova, Via S. Trinita, Via Roccabruna. Architekt: Angiolo Mazzoni, Bauherr:

Ministero delle Comunicazioni. Planung: ab Juli 1928, Fertigstellung: wahrscheinlich 1934; Abb. 307-308. Erhaltungszustand: renovierungsbedürftig

Erst als Mitte der 20er Jahre der Postbetrieb der Provinzdirektion auf drei verschiedene Gebäude verteilt war, nämlich auf den 1889 von Friedrich Setz (1837-1907) erbauten österreichischen Postpalast, den daneben liegenden, alten Palazzo "A Prato" aus dem 16. Jahrhundert (der durch einen Brand fast völlig zerstört war) und auf ein drittes Gebäude, entschloss sich die Postverwaltung zu einem Um- und Erweiterungsbau. Die architektonische Linie der Gebäude sollte beibehalten werden. Die Trentiner Baukommission forderte jedoch "die Beseitigung jeder Spur der verhassten Formen des Österreich-Ungarischen Hofstils." Mazzonis Gebäude stellt einen Kompromiss aus den Forderungen beider Seiten dar: Verändert wurden nur die Fassaden des alten österreichischen Postgebäudes, die des Palazzo `a Prato` blieben zum größten Teil unverändert. Als stilistisches Verbindungsmittel dient die gleiche Dachdeckung und ein Marmorsockel, der um den ganzen Bau geht (Abb. 307-308). Im Inneren ist besonders der Kontrast zwischen der traditionellen Architektur und der Ausstattung erwähnenswert. So ließ Mazzoni in den Räumen des Dopolavoro im Erdgeschoss des Palazzo `a Prato`, zu denen unter anderem die "sala delle quattro colonne" mit Kreuzgewölbe gehört, die Decken mit roter Farbe streichen und die Rundbögen der Fenster zum Hof mit Glasmalereien nach den Entwürfen der futuristischen Künstler Tato und Depero mit farbigen Malereien ausstatten. Eine weitere Glasmalerei, von Prampolini, ist im Treppenhaus. Leider wurden die Fenster bei einer Überschwemmung 1966 zerstört, der Saal wird nicht mehr genutzt.

Quellen: AMC Rom, pacchi 4769-71; F. Businari, Relazione tecnica 1931, S.2, Grundriss und Modellfoto.

Lit: A. Forti, in: A. Mazzoni, Ausst. Kat. 1984, S. 156-158; Il Brennero, 17. 2. 1933; Trentino, Nov. 1934; Le Vie d'Italia, Nr. 11, Nov. 1935; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 159, 160, 161, 191, 192; Alessandro Pasetti Medin, in: A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003, S.227.

84. Treviso

Post- und Telegrafpalast, Piazza della Vittoria. Architekt: Roberto Narducci, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung 1929, Einweihung: 1931; Erhaltungszustand: gut. Vgl. Text S. 141

Das dreistöckige Gebäude hat einen quadratischen Grundriss (36m/36,2m), in dem in der Mitte ein Hof eingeschrieben ist. Die große rechteckige Schalterhalle liegt in der Mitte der Hauptfassade und wird über zwei seitliche Atrien erschlossen. Die unsymmetrische Hauptfassade ist dreigeteilt. Der etwas breitere Mittelteil hat ein

Zeltdach, auf der linken Seite ist ein kleiner Treppenturm und eine Uhr. Ihr Stil ist historisch, die Details dagegen sind modern und entsprechen "dem Konzept des Zeitgeistes".

Das Gebäude kostete etwa vier Millionen Lire.

Quellen: AMC Rom, pacco 4774 Treviso; Ferruccio Businari, Relazione tecnica 1931, S. 5, Pläne vom Erdgeschossgrundriss und der Hauptfassade;

Lit: P. Sica, Storia dell'urbanistica, Il Novecento (II), S. 483.

84. Varese

Post- und Telegrafpalast, Viale Milano, Via Como. Architekt: Angiolo Mazzoni, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1930, Einweihung: am 24. Mai 1933. Abb. 309-310. Erhaltungszustand: gut, 1972 aufgestockt.

Für dieses Projekt hat Mazzoni drei Entwurfsvarianten ausgearbeitet: eine moderne, eine neoklassizistische und eine Variante mit einer barockisierenden Fassade. Gewählt wurde die letzte Variante mit Säulen und Statuen an der Hauptfassade, während es Mazzoni erlaubt wurde, die Rückfassaden und das Innere des winkelförmigen Baus modern zu gestalten. Pfeiler und Säulen bestehen aus handgemachten Ziegeln, die Statuen sind aus Bronze (Abb. 253).

Quellen: AMC Rom, pacco 4761; F. Businari, Relazione tecnica 1931, S. 2, Modellfoto und Grundrissplan.

Lit: A. Forti, Angiolo Mazzoni, Ausstellungskatalog, Bologna 1984, S.127; Case d'oggi, Nr.4, 1934, S.179-183; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 167, 196, 197; A. Mazzoni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003.

85. Venedig

Umbau des Palazzo ex Fondego dei Tedeschi für die Zwecke der Postdirektion, Canal Grande, Salizada del Fontego. Architekt: ein Ingenieur der Postverwaltung, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1928, Einweihung: 1939. Abb. 312

Erhaltungszustand: gut

Der Postpalazzo Fontego dei Tedeschi ist nach seiner ursprünglichen Bestimmung benannt. Dort fand der Verkauf und die Aufbewahrung von Waren statt, die von deutschen Händlern, die während ihres Aufenthalts auch im Palazzo wohnten, gekauft und importiert wurden. Von allen Warenniederlagen Venedigs war jene der Deutschen die bedeutendste. Das bereits 1228 erwähnte Gebäude wurde 1505 bei einem Brand zerstört und 1508 wieder aufgebaut. Der Palazzo, einer der größten in Venedig, hat einen quadratischen Grundriss, vier Geschosse und in der Mitte einen großen Innenhof. Er ist vom Wasser und von der Straße aus zugänglich. Die Hauptfassade ist

zum Canal Grande gerichtet. Sie hat im Erdgeschoss einen Portikus mit fünf Rundbögen. Ein weiterer Rundbogenportikus befindet sich im Hof, zu dem die Loggien der Obergeschosse schauen, die ebenso aus Rundbögen bestehen (insgesamt 140 Bögen). Zwei große Treppen führten zu den 80 Zimmern des Palazzo, der innen und außen mit Bildern und Fresken von den Malern Tiziano und Giorgione ausgeschmückt war. Bis 1806 behielt das Gebäude seine Funktion, dann wurde es von Napoleon besetzt und sein Verfall begann. Zwischendurch wurde es als Zollstation und von den Österreichern als Kaserne benutzt. Dabei wurden unter anderem der Glockenturm, die Ecktürme und der Löwenfries zerstört, die Bögen wurden mit Fensterscheiben geschlossen und der Innenhof mit einer Lichtdecke versehen, deren schwere Eisenkonstruktion Schäden am tragenden Mauerwerk verursachte. 1908 kam das Gebäude in den Besitz der Post, aber erst unter dem neuen Ministero delle Comunicazioni wurden die ersten Versuche unternommen, das Fundament zu sanieren und das Gebäude nach den Forderungen eines modernen Postbetriebs umzubauen. Die Arbeiten zogen sich bis 1939 hin und führten zu einer radikalen Veränderung des Baus, bei dem nur die Fassaden intakt blieben. So wurde beispielsweise ein Skelett aus Eisenbeton gebaut, das sich von den Fundamenten bis zum Dach erstreckt, die Decken und Träger aus Holz ersetzt, es verschwanden die Kreuzgewölbe des Portikus und der Loggien, anstelle des hölzernen Dachstuhls entstand eine Konstruktion aus Eisenbeton; der Innenhof wurde zur Schalterhalle umfunktioniert und bekam ein flaches Zeltdach mit opaken Gläsern, das die tragende Eisenkonstruktion verbergen soll. Restauriert wurden nur die Teile aus Stein (Sockel, Treppen, Tür- und Fensterrahmen, Bögen), die zusammen mit dem Steinfußboden des Innenhofes die einzigen originalen Elemente blieben.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pazzo 4775 Venezia.

Lit: Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 21, 22, 198, 199, 205, 206; M. Dazzi, Il Fondaco nostro dei Tedeschi, Ministero delle Comunicazioni, Direzione Generale delle Poste e Telegrafi, Roma 1941.

87. Venedig-Lido

Postdienstgebäude, Via Vettor Pisani, Via Lepanto. Bauherr: Gemeinde von Venedig, Architekt: Ing. Maraffi vom technischen Büro der Gemeinde. Planung: ab 1927, Durchführung: 1935; Einweihung bzw. Übergabe: 18. März 1936. Abb. 311

Erhaltungszustand: gut

Das zweigeschossige, achsensymmetrische Eckgebäude besteht aus drei gleichschenkligen Baukörpern, die ums Eck führen. Im mittleren ist die trapezförmige

Schalterhalle, die über eine dreiflüglige Tür auf der Diagonalachse direkt betreten wird. Alle Türen und Fenster haben Rundbögen (Abb. 311).

Die Kosten für das eingeschossige Gebäude betragen 139.793.90 Lire.

Quellen: AMC Rom, pacco 4775 Venezia-Lido

88. Verona

Post- und Telegrafpalast, Piazza Viviani. Architekt: Ettore Fagioli, Bauherr: Ministero delle Opere Pubbliche im Auftrag des Postministeriums. Planung: ab 1922, Einweihung: 1930. Erhaltungszustand: gut.

Der monumentale, dreigeschossige Bau (Abb. 313) steht in der Altstadt nur wenige Schritte von der Piazza dei Signori entfernt, die mit Palästen aus dem 16. Jahrhundert bebaut ist. Der aus Verona stammende Architekt und Denkmalpfleger, genauer Kenner dieser Architektur und Erbauer schon anderer öffentlicher Bauten in der Stadt, passte sein Gebäude in Form und Stil der umgebenden Bebauung an. Der Palazzo hat einen rechteckigen Grundriss mit zwei geschlossenen Höfen. Im ersten befindet sich die gedeckte Schalterhalle, der zweite dient als Lichthof. Die Hauptfassade (nördliche Schmalseite des Palazzo) mit Haupteingang ist zur Piazza Viviani gerichtet. 1923 wurden zwei Entwürfe in Architettura vorgestellt: der erste "mit Portikus und Loggien im Erdgeschoss" und "der zweite Entwurf, bei dem der Portikus und die Loggien entfernt worden sind, um dem Gebäude eine einfachere Linie zu verleihen".

Quellen: F. Businari, Relazione tecnica, Roma 1931, S. 2;

Lit: Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S. 200,201,207; Marcello Piacentini, Il Nuovo Palazzo delle Poste a Verona, in: Architettura 1922-23, S. 365.

89. Vicenza

Post- und Telegrafpalast, Contra Garibaldi, Via S. Antonio, Via Tae Scalini. Architekt: Roberto Narducci, Bauherr: Ministero delle Comunicazioni. Planung: 1929, Einweihung: 1932 ; Erhaltungszustand: gut

Das langgestreckte Gebäude (45/19) hat in der Mitte eine halbkreisförmige Schalterhalle, die von oben belichtet wird. Sie ist über einen langen, offenen Portikus mit Rundbögen zugänglich, der am Eingang und an den Ecken mit Säulen besetzt ist.

Quellen AMC Rom, pacco 4767; F. Businari, Relazione tecnica, Rom 1931, S.2.

90. Viterbo

Post- und Telegrafpalast, Via Ascenzi (ehemals via del Littorio), Piazza del Plebiscito, Viccolo Calabresi. Bauherr: Ministero delle Comunicazioni, Architekt: Cesare Bazzani. Planung: 1933, Einweihung: April 1936. Erhaltungszustand: gut
Vgl. Text S. 148

Der dreistöckige Palazzo steht auf einem spitzwinkligen Grundstück am Rande des Centro Storico von Viterbo. Er besteht aus einem langen (64/14m) und einem kurzen (25m) Baukörper, die am Eck durch einen Turm miteinander verbunden sind.

Die tragende Struktur besteht nicht wie üblich aus Eisenbeton, sondern aus Steinplatten und Vollziegel.

Das Gebäude kostete etwa 2.000.000 Lire.

Quellen: Bauakten und Pläne vom AMC Rom, Pacco 4868;

Lit: Architettura Moderna a Roma e nel Lazio, Roma 1996, Atlante S.235; Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996, S.208,209.

Anhang 2: Architekten und Ingenieure

Alphabetisches Verzeichnis der am Entwurf und am Bau von Postbauten beteiligten Ingenieure und Architekten.

Einige der aufgelisteten Ingenieure und Architekten sind weder im Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto Della Enciclopedia Italiana, Roma 1970, noch in der internationalen Macmillan Encyclopedia of Architects, New York 1982 aufgeführt. Nützlich war dagegen das Repertorio Biografico in Anglodomenico Picas Publikationen Nuova Architettura Italiana von 1936 und Architettura Moderna in Italia von 1941, in dem Biographien der von Pica ausgewählten Architekten und Beschreibungen der Werke zu finden sind.

Alpago Novello, Alberto (Feltre 1889-1985)

Partner von Ottavio Cabiati (1889-1956), beide Wahlmailänder, seit 1919 gemeinsames Architekturbüro in Mailand, das 40 Jahre lang ununterbrochen existiert. Nach dem Diplom 1913 an der Akademie der Schönen Künste in Mailand konzentriert sich ihre Tätigkeit auf eine maßvolle Erneuerung der Architektur neoklassizistischer Tradition, wie sie von Giovanni Muzio und Gio Ponti vertreten wird. Beide Architekten sind Mitglieder des "Club degli Urbanisti a Milano", Alpago Novello gehört auch dem "Triumvirato dell'Associazione di cultori di architettura" an.

Die Jahre von 1927 bis 1935 verbringen die beiden Architekten in den afrikanischen Kolonien, zuerst in Bengasi und dann in Tripoli, wo sie die Stadtbaupläne verfassen und einen Grossteil der öffentlichen Gebäude entwerfen.

Der Postpalazzo von Belluno entstand zwischen 1934 und 1937.

Quellen/Literatur: Paolo Consoli, Note biografiche, in: AA.VV., Architettura Italiana d'Oltremare 1870-1940, Bologna 1994, S.370.

Artoni, Getulio

Ingenieur, Partner von Giuseppe Vaccaro beim Entwurf der Post von Reggio Emilia (1937-40) und anderer Projekte.

Quellen/Literatur: AMC Rom; Marco Mulazzani, Giuseppe Vaccaro, Electa 2002, S.155.

Aschieri, Pietro (1889-1952)

Aschieris Werk stellt Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre im römischen Architekturpanorama einen Bezugspunkt für die Definition einer neuen Formensprache dar, die Abstand nimmt vom längst überholten Erbe des Historismus und des Akademischen. Als Vorbild einer Generation, die noch immer eng mit der akademischen Methode verbunden ist, engagiert sich Aschieri für die rationalistische Architektur und realisiert nach der Teilnahme an einigen Wettbewerben (Handwerkerviertel, Ministero delle Corporazioni, beide in Rom 1926) zwischen 1926 und 1929 vier wichtige Gebäude, die Großbäckerei Pantanella, die Palazzina de Salvi, die Casa dei Cecchi di Guerra und ein weiteres Wohnhaus, bei denen das Interesse für die Masse, die plastischen Effekte, für die Wand und die Behandlung der Oberflächen deutlich werden. Bereits nach 1934 ist jedoch bei seinen Entwürfen eine Tendenz zur Szenografie und zum Monumentalismus festzustellen.

Weitere wichtige Projekte sind: der Entwurf für den Postpalazzo in Neapel 1928, die Chemiefakultät in der Città Universitaria 1933, der Entwurf für den Bahnhof in Florenz 1933, der Entwurf für die Stazione Marittima in Neapel 1934, Szenografien für die Operhäuser in Rom, Mailand und die Arena in Verona, der Entwurf für die Piazza und die Gebäude der Mostra della Romanità all'E'42.

Quellen/Literatur: Accademia Nazionale di San Luca, Pietro Aschieri architetto, Biblioteca della Facoltà di Architettura, Roma 1977; Piero Ostilio Rossi, Roma, Guida all'architettura moderna 1909-1984, Bari 1984, S. 52- 54.

Bazzani, Cesare (Rom 1873-1939)

Diplom 1898 als Ingenieur an der Führungsakademie von Rom, Schüler von Calderoni, Accademico d'Italia, Mitglied mehrerer Kommissionen, bekannt als unermüdlicher "Baumeister", der in seiner 40jährigen Schaffenszeit zahlreiche Villen und als "architetto ufficiale" in ganz Italien Dutzende von öffentlichen Palästen (davon 11 Postpalazzi), Monumenten und Kirchen baut, die bis auf wenige Ausnahmen am Ende seiner Karriere, von seiner römischen und klassizierenden Formation geprägt sind.

Seine wichtigsten realisierten Werke sind: die Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom 1908-11, die Sparkasse in Ascoli Piceno 1914, die Nationalbibliothek in Florenz 1906-28, das Ministerium für Pubblica Istruzioni in Rom 1913-28, Restauero der Kirche S. Maria degli Angeli in Assisi 1924-28, Casa del Fascio in Macerata 1928-34, Regierungspalast in Foggia 1929, Palazzo del Governo in Terni 1930-36, Kaserne in Bari 1932-35, Banca d'Italia in Taranto 1932, Palazzo del Governo in Nuoro, Stazione Marittima in Neapel 1934-36, Chiesa del Carmine in Taranto 1935, Cattedrale in Addis Abeba 1938.

Quellen/Literatur: Michele Giorgini und Valter Tocchi, Cesare Bazzani, Un Accademico d'Italia, Terni 1988.

BBPR

Banfi, Gian Luigi (Mailand 1910-Mauthausen 1945)

Belgiojoso, Ludovico (1909-1993)

Peressuti, Enrico (Pinzano 1908-Mailand 1976)

Rogers, Ernesto Nathan (Trieste 1909-Mailand 1969)

Die vier Architekten gründen 1932 nach Abschluss des Architekturstudiums in Mailand das Studio BBPR, das sich 1933 mit der Teilnahme an der Mailänder Triennale mit dem Entwurf einer Villa für ein Ehepaar in der Architekturszene einen Namen macht. 1935 treten sie der CIAM bei.

Die Gruppe nimmt an mehreren Wettbewerben und Ausstellungen teil: 1934 an der Luftfahrtausstellung in Mailand, am Wettbewerb für den Palazzo Littorio in Rom (mit Danusso, Figini und Pollini), 1936 an der Mailänder Triennale, für den Bebauungsplan von der Valle d'Aosta, 1937 für den Palazzo della Civiltà Italiana im E'42. Die wichtigsten realisierten Bauten vor dem Krieg sind: die Ferienkolonie in Legnano 1937-39, das Postamt im E'42 1939-40, nach dem Krieg: La Torre Velasca in Mailand 1957-60.

Quellen/Literatur: E. Bonfanti, M. Porta, Citta, Museo, Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica 1932-1970, Firenze 1973; A. Piva, Banfi, Belgiojoso, Perssutti e Rogers: lo studio BBPR a Milano. L'impegno permanente, Milano 1982; A.Pica, Nuova Architettura Italiana, Milano 1936, Repertorio biografico S. 67,68.

Beretta, Renzo

Ingenieur des Ufficio Tecnico Comunale von Salsomaggiore, wo er das neue Postamt gebaut hat (1933-34).

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Bianchini, Enrico?

Ingenieur des Ufficio Tecnico von Rimini.

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Binel, ?

Ingenieur des Ufficio Tecnico del Municipio von Aosta;

Quellen/Literatur: AMC Rom

Boni, Giuseppe

Boni ist Funktionär der faschistischen Architektengewerkschaft, Mitglied der Städtebaugruppe von Aschieri (Del Debbio, Fasolo, Foschini, Giovannoni, Limongelli), die für den Piano Regolatore von Rom von 1931 das Projekt La Burbera vorlegen, Teilnehmer einiger Wettbewerbe (für ein Hochhaus in Rom in Zusammenarbeit mit A. Limongelli 1927, für den Wettbewerb C (Aventin) der vier Postpalazzi in Rom 1933 mit Gino Franzi). 1928 fungiert er als Mitglied der Wettbewerbsjury für den Postpalazzo in Neapel. Boni ist mit Calza Bini befreundet, mit dessen Hilfe er "professore di Disegno" an der Architekturschule Rom wird und den Auftrag für den Postpalazzo in Carrara bekommt. (1932-34)

Quellen/Literatur: AMC, Rom; Paolo Nicoloso, Gil Architetti di Mussolini, Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime, Milano 1999, S. 63,92,116.

Cabiati, Ottavio (Firenze 1889-Serengo 1956)

siehe Alpago Novello

Canino, Marcello

Die wichtigsten Werke des hauptsächlich in Neapel wirkenden Architekten und Akademiker di San Luca, der neben seiner Tätigkeit als Provinzsekretär der faschistischen Architektengewerkschaft in Neapel auch an der Uni lehrt, sind der Entwurf für den Wettbewerb für den Postpalazzo in Neapel 1928, die Villa "La Logetta" 1934, der Palazzo delle Finanze (links hinter dem Postpalazzo von Vaccaro) 1937, der Palazzo del Banco di Napoli, der Bebauungsplan und der Palazzo degli Uffici della Mostra d'Oltremare in Neapel 1938-40.

Quellen/Literatur: Lui, qui e'?, Turin 1969, 1. Band A-K, S. 285, Paolo Giordano, Guide di Napoli, Architettura Moderna, Roma 1994; Architettura 1929-30, fasciolo IX, S.3-26, Il Concorso per il Palazzo delle Poste e dei Telegrafi in Napoli.

Cappezuoli, Corrado

Teilnehmer mit Armando Titta am Wettbewerb 1. und 2. Grades für den Postpalazzo in Neapel 1929 und 1931.

Quellen/Literatur: Architettura 1929-30, Fasciolo IX; Architettura 1929-31, Fasciolo X.

Crociani, Luigi

Architekt des Postpalazzo von Lucca.

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Degli Angeli, Eligio

Dott. Ingenieur, baut das neue Postamt von Cattolica (1938-39).

Quellen/Literatur: AMC Rom.

De Renzi, Mario (Rom 1897-1967)

Der aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammende De Renzi besucht nach der Schule wegen seines Zeichentalents die Akademie der Schönen Künste in Rom und einen Spezialkurs in Architektur, um 1920 "Professore di disegno architettonico" zu werden. Anschließend arbeitet er im Studio von Alberto Calza Bini, der ihm eine Stelle als Dozent an der Uni in Neapel und in einigen Wettbewerbskommissionen verschafft. De Renzi nimmt an einigen Wettbewerben teil (für das Handwerkerviertel mit Aschieri, Marchi und Wittinch, für den Palazzo delle Corporazioni, beide 1926, für den Palazzo des Ministeriums für öffentliche Werke 1931). 1931 erhält er den Auftrag für den Bau eines riesigen Wohnblocks in der Viale XXI Aprile, mit dem er sich einen Namen macht, 1932 für eine Schule in Fano. 1932 beginnt De Renzis Zusammenarbeit mit Adalberto Libera, mit dem er seine wichtigsten Werke zwischen den Kriegen entwirft: die Fassade für die Ausstellung der Faschistischen Revolution 1932, der italienische Pavillon für die Weltausstellung in Chicago 1933, der Palazzo Postale in Rom 1933, der Wettbewerb für das Auditorium (mit Vaccaro) 1935, der Pavillon für die Ausstellung in Brüssel 1935, die Mostra delle Colonie estive e dell'assistenza all'infanzia al Circo Massimo 1937, der Wettbewerb zweiten Grades für den Palazzo Littorio am Aventin 1937 (mit Vaccaro). 1938 baut De Renzi mit Paniconi und Pediconi die Hallen für die Mostra Autarchica del Minerale Italiano am Circo Massimo, im gleichen Jahr nimmt er an den Wettbewerben 1. und 2. Grades für die Piazza und die Gebäude der Forze Armate und (mit Figini und Pollini) der "Comunicazioni e Trasporti" für das E'42 teil. Während und nach dem Krieg ist De Renzi ausschließlich mit Wohnungsbau beschäftigt.

Quellen/Literatur: Maria Luisa Neri, Mario De Renzi, L'Architettura come mestiere 1897-1967, Rom 1992.

Di Castro, Angelo (1901)

Beteiligung am Wettbewerb A (Appio) und Wettbewerb C (Nomentano) für die vier Postpalazzi in Rom 1933, menzione onorevole. Di Castro ist auch Maler und Bildhauer.

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X, S. 603.

Fagiolo, Mario Dell' Arco

Diplom 1929 an der Scuola Superiore di Architettura in Rom mit einem Entwurf für eine Villa am Lago di Nemi. Freund und Studienkollege von Mario Ridolfi, mit dem er die Fontana di Piazza Tacito in Terni entwirft (1932-36), und an einigen Wettbewerben teilnimmt (für die villini in Ostia Lido 1932, für den Postpalazzo an der Piazza Bologna 1933). Nach der Ausscheidung aus dem Wettbewerb für die Post (siehe dazu Katalog Rom, Piazza Bologna) zieht sich Fagiolo aus der Architektur zurück und wird unter dem Pseudonym Dell'Arco einer der größten Dialektdichter Italiens.

Quellen/Literatur: Federico Bellini, Gli Architetti, Mario Ridolfi, Bari 1993.

Fagioli, Ettore (Verona 1884-1961)

Studium der Architektur zuerst in Padua und dann in Mailand, wo Fagioli 1908 am Politechnikum der Akademie von Brera das Diplom erhält. Danach arbeitet er bis 1913 im Studio von Broggi und anschließend beim Amt für Denkmalpflege von Verona, Mantua und Cremona. Vielleicht von dieser Tätigkeit und der Mitarbeit bei Broggi beeinflusst, entwickelt Fagioli einen Stil, der teils von der mitteleuropäischen Architektur geprägt ist und teils von Gebäuden, die als Bezugsmodell die veronesische Spätrenaissance oder, wie beim Postpalazzo von Verona, das römische Barock haben.

Zu den wichtigsten Entwürfen gehören: der für den Wettbewerb einer Sparkasse in Verona und für eine Garage, beide 1919; zu den realisierten Projekten: die Brücke della Vittoria in Verona 1925, das Gefallenendenkmal für Cesare Battisti in Trento 1926-30, die Villa "Il Girasole" in Marcellise 1932-35, in Zusammenarbeit mit den Ingenieuren Invernizzi und Carapacchi; sein letztes Werk (1958) ist ein Gymnasium in Verona, das er schon 1935 entworfen hat.

Quellen/Literatur: Dizionario Biografico degli Italiani, S. 172-175.

Fichera, Francesco (Catania 1881-1950)

Ingenieurstudium in Rom mit Diplom 1904, 1906 auch in Architektur. 1907 kehrt Fichera nach Sizilien zurück, wo er im Kreis von Ernesto Basile verkehrt, der sein Meister wird. Bis etwa 1920 beschäftigt er sich hauptsächlich mit dem Bau von Villen im Stil der Wiener Sezession und dem Restauro barocker Gebäude, dann beginnt Ficheras Karriere als "öffentlicher Architekt". Fast 40 Jahre lehrt Fichera Entwurfslehre an der Architekturfakultät der Universität von Catania, ab 1925 als Akademiker von San Luca. In den 30er Jahren gerät Fichera durch die Freundschaft mit Piacentini in

den Einflussbereich des römischen Architekturambientes, sein Wirkungskreis bleibt dennoch Sizilien.

Seine wichtigsten Werke sind die Postpaläste in Siracusa, Catania und Noto, die Postprojekte in Ragusa und Augusta, Noto, das Istituto tecnico industriale in Catania 1919-29, einige Schulen, das Istituto tecnico commerciale 1926, der Palazzo dell'Economia provinciale in Ragusa 1934, der Justizpalast in Catania 1937-53.

Quellen/Literatur: Dizionario biografico degli Italiani; Marcello Piacentini, Giuseppe Fichera, Genf 1931.

Fiorelli, Giuseppe

Dott. Architetto, entwirft mit Ing. Ernesto Mastrogiacomo den Postpalazzo von Frosinone (1935-41, nicht ausgeführt).

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Frankl, Wolfgang (München 1907- Terni 1993)

Sohn von Paul Frankl, bekannter Kunst- und Bauhistoriker, lernt in seinem Elternhaus einige Protagonisten der Kultur des 20. Jahrhunderts kennen wie Lyonel Feiniger und die Meister des Bauhauses. Nach dem Abitur studiert Frankl in Stuttgart Architektur, wo seine Lehrer Schmitthenner und Bonatz und später Neufert sind. Im Juli 1933 verlässt er aus politischen Gründen Deutschland und geht nach Italien, wo er sich in Rom niederlässt. Über die Vermittlung von Libera bekommt er eine Halbtagsstelle zuerst bei Aschieri und dann im Studio Ridolfis. Ihr erstes gemeinsames Projekt ist der Postpalazzo an der Piazza Bologna, der schon im Bau ist, wo aber noch im Detail die Schalterhalle, vor allem die Decke, und der Eingang zu definieren sind. Die Zusammenarbeit mit Ridolfi endet erst, als Ridolfi aus gesundheitlichen Gründen in den 70er Jahre nach Marmore (Terni) zieht.

Quellen/Literatur: Federico Bellini, Gli Architetti, Mario Ridolfi, Bari 1993, S. 23,24; Gespräch mit Frankl in Terni im April 1992.

Franzi, Gino

Franzi schließt 1924 das Architekturstudium am Politechnikum in Turin ab. Er nimmt an vielen Wettbewerben teil, unter anderem 1927 am internationalen Wettbewerb für den Palazzo der Vereinten Nationen in Genf, in Zusammenarbeit mit Broggi und Vaccaro (erster Preis ex aequo), 1928 am nationalen für den Postpalazzo in Neapel, wieder mit Giuseppe Vaccaro (zweiter Preis), 1933 am Wettbewerb für die vier Postpalazzi in Rom mit vier Entwürfen, wobei er einen zweiten Preis für das Grundstück am Aventin erhält; 1936 am Wettbewerb für die "Colonia Marina" in

Ravenna. Besondere Werke: das "Istituto di Frutticoltura e di Eletrogenetica" in Rom von 1927, eine Palazzina in Rom 1930, der Postpalazzo in Neapel 1932-36.

Quellen/Literatur: A. Pica, Architettura moderna in Italia, Mailand 1941, Repertorio biografico S.109; Marco Mulazzani, Giuseppe Vaccaro, Electa 2002.

Giobbe, Giacomo

Ist Mitglied der Städtebaugruppe von Aschieri (Boni, Del Debbio, Fasolo, Foschini und Giovanoni), die für den neuen Piano Regolatore von Rom 1931 das Projekt La Burbera vorlegen; 1928 nimmt Giobbe mit Aschieri am Wettbewerb 1. Grades für den Postpalazzo in Neapel teil (1928).

Quellen/Literatur: Architettura, September 1929-30, Fasciolo IX; Italo Insolera, Roma Moderna, Un secolo di storia urbanistica 1870-1970, Turin 1976, S.125.

Grassi, Cornelio

Ingenieur des Ufficio Tecnico von Biella, baut zwischen 1930 und 1933 das hiesige Postamt.

Quellen/Literatur: AMC Rom.

La Padula, Ernesto Bruno (Lucca 1902-1968)

Mitglied der MIAR, Mitarbeiter bei der Zeitschrift Futurismo, nimmt 1933 mit drei Entwürfen an den vier Wettbewerben für die Postpalazzi von Rom teil und gewinnt einen zweiten Preis für den Wettbewerb A (Appio);

1937 baut La Padula den Postpalazzo von Potenza; 1938 entwirft und baut er den Palazzo della Civiltà Italiana im E'42 (in Zusammenarbeit mit Mario Romano und Giovanni Guerrini).

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X.

La Grassa, Francesco

Entwirft und baut zwischen 1922 und 1927 den Postpalazzo von Trapani.

Quellen/Literatur: Del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR Milano 1996, S.159.

Leoni, Francesco

Teilnehmer und Gewinner des dritten Preises für den Wettbewerb B (Aventin) der vier Postpalazzi von Rom 1933.

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X.

Libera, Adalberto (Villalagarina (Trento) 1903-Rom 1963)

Nach dem Abschluß an der Scuola Superiore di Matematica in Parma studiert Libera in Rom an der Scuola Superiore di Architettura, wo er 1929 Diplom macht. Libera ist einer der ersten Anhänger der Bewegung für die Architettura razionale in Italien, Mitglied des Gruppo 7 und einer der Gründer der MIAR. 1928 organisiert Libera mit Minnucci in Rom die 1. Esposizione Italiana di Architettura razionale, 1931 die 2. Esposizione. Bis 1942 arbeitet Libera hauptsächlich an großen Projekten des Regimes, nach dem Krieg mehr im Wohnungsbau. Von 1952 bis 1963 lehrt er an der Uni in Florenz Composizione Architettonica, erst 1962 (ein Jahr vor seinem Tod) wird ihm in Rom ein Lehrstuhl angeboten.

Libera nimmt an vielen Wettbewerben teil, alleine oder mit anderen, so mit Ridolfi, De Renzi, Vaccaro, Paniconi, Pediconi, Cafiero, Luccichenti, Monaco. Seine wichtigsten Werke sind der Padiglione pubblicitario per esposizione degli isolatori Fil (Entwurf 1928), l'Arredamento della Casa Elettrica auf der IV Triennale di Monza (mit Bottoni und Frette 1930), die Schule in Trento 1932, die Villini in Ostia 1932, der Padiglione italiano auf der Weltausstellung in Chicago 1933, den Palazzo Postale am Aventin in Rom, das Auditorium in Rom (Entwurf 1935), die Mostra delle Colonie estive al Circo Massimo in Rom 1937, der Arco simbolico all'E 42 (1937-40), der Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi in Rom (1937-42), die Villa Malaparte auf Capri (1938-40), die Unità d'abitazione orizzontale Ina Casa al Tuscolano in Rom (1950-54), das Quartiere Villaggio Olimpico in Rom (1957-60).

Quellen/Literatur: Francesco Garofalo, Luca Veresani, Adalberto Libera, Bologna 1989; AA.VV., Adalberto Libera. Opera completa, Milano 1989.

Limongelli, Alessandro (Kairo 1890-Tripoli 1932)

Noch als Student gewinnt Limongelli 1921 den ersten Preis im Wettbewerb für das "Beinhaus des italienischen Soldaten" in Rom und macht sich damit einen Namen im römischen Architekturambiente. Mit geschickter Hand zeichnet er seine szenografischen und schwülstigen Architekturideen, die direkt von der antiken römischen Architektur abgeleitet sind und am besten beim Entwurf für das "Italienische Hochhaus" 1927 zum Ausdruck kommen, der an das Septizonium erinnert. Ab 1924 ist Limongelli "professore di disegno" an der Architekturschule in Rom, arbeitet im Institut ICP für Sozialwohnungen und gleichzeitig im Amt für Stadtbauplanung, von dem er 1927 nach Lybien zur Fiera di Tripoli geschickt wird. Er bleibt in Tripoli bis zu seinem Tod 1932 und entwirft und baut unter anderem die Piazza Italia, das Amt für

Öffentliche Werke und zwei Banken. 1928 nimmt er am Wettbewerb für den Postpalazzo von Neapel teil.

Quellen/Literatur: Gian Paolo Consoli, Note Biografiche, in: AA.VV., Architettura Italiana d'Oltremare 1870-1940, S. 374.

Maraffi, Antonio

Ingenieur des Ufficio Tecnico Comunale von Venedig, Entwurf des kleinen Postamtes in Venezia Lido.

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Marino, Roberto

Assistent von Giovannoni an der Scuola Superiore di Architettura in Rom, wo er 1936 die Katedra für Materialtechnologie erhält. Sein wichtigstes Werk ist der 1929 von der Bauabteilung der Luftfahrt entworfene "Palazzo dell'Aeronautica" (späteres Kriegsministeriums von Italo Balbo), bei dem er die künstlerische Leitung hatte; Gewinner des zweiten Preises beim Wettbewerb C (Bologna) für vier Postpalazzi in Rom 1933; Entwerfer des nicht ausgeführten Postpalazzo von Catanzaro.

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X; AA.VV., Il Palazzo dell'Aeronautica, Editalia 1989.

Marletta, Giuseppe

Teilnehmer und Gewinner des dritten Preises des Wettbewerbs C für vier Postpalazzi in Rom 1933.

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X, S.603

Mastrogiacomo, Ernesto

Ingenieur, baut zwischen 1926 und 1927 den Postpalazzo von Cuneo.

Quellen/Literatur: Businari, Relazione Tecnica, Rom 1931.

Mazzoni, Angiolo (Bologna 1894-Rom 1979)

1919 Diplom als Ingenieur an der Scuola di Applicazione (Militärschule) in Rom bei Giovannoni, Fasolo und Magni. Dort bleibt er zwei Jahre als Assistent und arbeitet zwischendurch im Studio von Piacentini und bei der Bahn. 1922 auch Architekturdiplom an der Akademie für Schöne Künste in Bologna. Anschließend tritt er seine Stelle als Funktionär bei den Ferrovie dello Stato an, zunächst in Mailand, dann in Bologna, ab 1924 in Rom, wo er zusammen mit Roberto Narducci im Ufficio V arbeitet bis er 1938 die Leitung des Ufficio V bis „studio e progetti nuovi fabbricati“

erhält. Am 8. Sept. 1944 löst der neue Generalsekretär der Bahn dieses Büro auf und denunziert Mazzoni im Januar 1945 bei der sogenannten Säuberungskommission. Darauf wird Mazzoni aus dem Staatsdienst entlassen. 1948 siedelt Mazzoni nach Kolumbien über, wo er für den Präsidenten Rojas Pinilla ein neues Zentrum mit allen wichtigen Staatsinstitutionen plant. 1951 wird er "dirigente dell'Ufficio Architettura dell'Impresa Nazionale delle Telecomunicazioni", 1963 kehrt er nach Italien zurück, wo er 1979 in Rom stirbt.

Mazzonis Werk besteht in erster Linie aus Postbauten (Nuoro, Novara, Ferrara, Bergamo, Gorizia, Ragusa, Palermo, Agrigent, La Spezia, Grosseto, Trento, Massa, Varese, Pistoia Latina, Abetone, Sabaudia, Pola, Ostia, Pontinia), Bahnhöfen (Messina, Reggio Calabria, Trento, Florenz (Heizanlage), Montecatini, Siena, Reggio Emilia, Termini) und Wohnhäusern und Feriensiedlungen (Colonia Marina in Calambrone) für Bahnangestellte; in Kolumbien entwirft Mazzoni zwischen 1950 und 1954 Postgebäude in Buga, Buenaventura, Tulua, Bogota, Palmira und Popayan, wovon nur der Entwurf für Palmira ausgeführt wurde.

Quellen/Literatur: Angiolo Mazzoni (1894-1979), Ausst. Kat. Bologna 1984; Angiolo Mazzoni, architetto ingegnere del Ministero delle Comunicazioni, Quaderni di architettura 4, Skira 2003.

Migiano, Luigi

Ingenieur des Ufficio Tecnico Comunale von Gallipoli, baut zwischen 1939 und 1941 das Postamt von Gallipoli.

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Monaco, Vincenzo (Rom 1911-1969)

Mitarbeiter von Franco Petrucci beim Wettbewerb C für die vier Postpalazzi in Rom 1933, bei dem sie den zweiten Preis gewinnen; nach dem Krieg ist Monaco mit seinem Partner Luccichenti hauptsächlich im Wohnungsbau tätig. Wichtigste Werke: der römische Flughafen Leonardo da Vinci 1957-60 und der Villaggio Olimpico in Rom 1957-60.

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X; P.O.Rossi, Roma, Guida all'architettura moderna, 1909-1984.

Nalenty, ?

Architekt des Postpalazzo von Cagliari (1925-32)

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Narducci, Roberto (Rom 1887-1979)

Narducci beginnt seine Laufbahn bei der Italienischen Eisenbahn, wo er 1909 als technischer Zeichner angestellt wird und sich nach und nach bis zum Ispettore Capo Superiore hocharbeitet. 1923 erwirbt er sich den Titel Architekt und wird zwei Monate nach der Einrichtung des neuen Kommunikationsministeriums als „segretario tecnico superiore“ der 15. Abteilung des Ufficio V der Bahnbauabteilung Costruzione stradale e edilizie zugeteilt, wo er unter der Leitung von F. Businari zusammen mit A. Mazzoni mit der Planung und Ausführung von Postgebäuden und Bahnhöfen beschäftigt ist. 1951 scheidet Narducci aus dem Dienst der FS aus.

Narduccis wichtigste Werke sind die Postpalazzi von Cremona, Treviso, Salerno, Bari, Savona, Novara, Benevento und die Bahnhöfe von Taormina, Viareggio, Pesaro, Redipuglia, Villa San Giovanni, Ventimiglia, Apuana Massa, Alessandria; nach dem Krieg baut er die beschädigten Bahnhöfe, auch die von Mazzoni, wieder auf; unter anderem Siena, Reggio Emilia, Cassina, Ladispoli, Verona Porta Nuova, Foggia, Formia, Cagliari und Levanto. 1938 entwirft Narducci anlässlich des Hitler-Besuchs in Rom den provisorischen Pavillon des Bahnhofs Roma-Ostiense. Sein neuer Bahnhof wird am 28. Okt. 1940 eingeweiht.

Quellen/Literatur: F. Businari, *Relazione Tecnica*, Roma 1931; *Architettura*, 1938; Stefano Baretta, *Architettura delle Ferrovie dello Stato nella prima metà del Novecento a Roma e nel Lazio*, in: AA.VV. *Architettura Moderna a Roma e nel Lazio, 1920-1945, Conoscenza e Tutela*, S. 136; Milva Giacomelli, *Roberto Narducci (1887-1979) architetto-ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, in: *Architettura Ferroviaria in Italia, Novecento*, E. Godoli e A.I. Lima (Hrsg.), Flaccovio 2004, S. 105-128.

Paniconi, Mario (Rom 1904-1973)

Partner von Giulio Pediconi (Rom 1906-1984), 1930 Diplom an der Scuola Superiore di Architettura in Rom, haben ein gemeinsames Studio in Rom, gewinnen 2. Preis beim Wettbewerb A (Appio) für vier Postpalazzi in Rom 1933. Pedicone ist Präsident des Ordine architetti di Roma. Wichtige Werke sind: der Palazzo Economia in Pesaro, der Palazzo INPS im Eur, Wohnblocks in Latina, der Palazzo INA im Eur.

Quellen/Literatur: *Lui, qui e'?* Turin 1969, 2. Band L-Z, S. 320; A. Muntoni, *Lo studio Paniconi e Pediconi 1930-1984*, Roma 1987.

Paolini, Filiberto

Paolini ist einer der vier Architekten bzw. Ingenieure, die Aprilia (1936-38) und Pomezia (1937-39) geplant haben; siehe Petrucci Concezio

Quellen/Literatur: Aprilia: Architettura 1938, S.394; Pomezia: Architettura 1938, S.551-566.

Pascoletti, Cesare

Teilnehmer am Wettbewerb D für die vier Postpalazzi in Rom 1933, Entwerfer des Palazzo della Civiltà Romana (Museum) im E'42 in Rom (in Zusammenarbeit mit Aschieri, Bernardini).

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X, S. 603.

Pediconi, Giulio (siehe Paniconi)

Petrucci, Concezio (Foggia 1902-?)

1927 Diplom an der Scuola Superiore di Architettura, dann lehrt er drei Jahre an der Architekturschule in Florenz. Petrucci wird von Araldo di Crollanza (Bürgermeister von Bari 1922-28, Minister für Öffentliche Werke 1930-35, ab 1935 Präsident der ONC) und von Giovannoni protegiert. Bis 1935 ist Petrucci hauptsächlich in Apulien tätig, wo er von 1930 bis 1933 das Städtebauamt von Bari leitet und unter anderem 1932 in Bari das Gymnasium Orazio Flacco baut, 1934 die Fakultät für Handel und Wirtschaft an der Uni Bari, 1933 den ersten Preis für die Casa del Fascio gewinnt. In Foggia entstehen 1933 die Chiesa di San Michele Arcangelo und 1938 der Palazzo der ONC. 1936 und 1937 gewinnt Petrucci zusammen mit Mario Tufaroli, Filiberto Paolini und Riccardo Silenzi den ersten Preis bei den Wettbewerben für die Planung der Stadtneugründungen in Aprilia (1936-38) und Pomezia (1937-39), die auch den Entwurf der Postämter mit einschließen.

Quellen/Literatur: Architettura, 1938, S.394; S.551-566; AA.VV., Il Piano Introvabile, Architettura e Urbanistica nella Puglia Fascista, Bari 1985, S.223,225.

Petrucci, Franco (Tuscania 1905-1980)

Diplom in Architektur, überzeugter Rationalist, Teilnehmer und Gewinner einiger Wettbewerbe: 1932 gewinnt Petrucci den ersten Preis für eine Kirche in der Nähe von Messina, 1933 den zweiten Preis für den Postpalazzo in der Viale Mazzini in Rom, den dritten Preis für das Poliklinikum in Modena. Er ist unter den Finalisten des Wettbewerbs für den Palazzo del Littorio in Rom 1934, zwischen 1936 und 1937 ist er mit der Planung verschiedener Ausstellungen am Circo Massimo beschäftigt, die den Beginn einer langen Karriere als Teilnehmer nationaler und internationaler Ausstellungen markiert. Der Postpalazzo in Alessandria entstand zwischen 1939 und 1941.

Quellen/Literatur: Pica, Nuova Architettura Italiana, Milano 1936, Repertorio biografico S. 88.

Peressutti, Enrico (siehe BBPR)

Piacentini, Marcello (Rom 1881-1960)

Sohn des Architekten Pio Piacentini, Diplom in Architektur 1904 an der Militärschule für Ingenieure in Rom, anschließend Diplom in Architektur an der Akademie der Schönen Künste. Piacentini gehört zu den schillerndsten Persönlichkeiten in der faschistischen Ära. Er ist Gründer und Präsident der neuen Scuola Superiore di Architettura in Rom (1920), Akademiker von San Luca und Italiens, Direktor der Zeitschrift "Architettura" (offizielles Organ der faschistischen Architektengewerkschaft), Mitglied und Berater diverser Gremien und Wettbewerbskommissionen.

Seine wichtigsten Wettbewerbe (bei denen er den ersten Preis gewinnt) und verwirklichten Werke sind: Transformation des Zentrums von Bergamo 1906, Kino am Corso und an der Piazza Barberini in Rom, Banca d'Italia in Rom (1914-23), Hotel Ambasciatori in Rom, Neuordnung des Zentrums von Bergamo (1917-22), Casa Madre dei Mutilati in Rom, Justizpalast in Messina 1920, Triumphbögen in Bozen und in Genua 1925, Kirche Cristo Re in Rom, Ministero delle Corporazioni (mit Vaccaro) 1927-29, Transformation des Zentrums von Brescia (mit Palazzo postale) 1929-32, Justizpalast in Mailand 1933-38, Universitätsstadt in Rom 1933-35, Museum della Magna Grecia in Reggio Calabria 1934, E'42 in Rom 1937-44, Sportpalast im EUR (mit Nervi) 1956-60.

Quellen/Literatur: A. Munoz, Marcello Piacentini, in: Architettura e Arti Decorative, 1925-26, S. 3-24; Pica, repertorio biografico, S.15, Mailand 36. Macmillan Encyclopedia of Architects, New York 1982, 3. Band, S. 411.

Puppo, Ernesto

1931 Diplom an der Scuola Superiore di Roma, dann Assistent für Innenarchitektur an der Uni, ab 1937 Direktor der Servizi artistici dell'E'42.

Puppo nimmt 1930 an der Triennale delle Arti decorative di Monza mit Ridolfi teil und an den Wettbewerben: für die Cassa di Risparmio von Modena teil, für den Concorso C (Nomentano) für die vier Postpalazzi 1933, für den Bahnhof von Florenz 1933, für die Questura di Roma 1934, für die Gebäude per le Forze Armate all'E'42 1938.

Realisierte Werke sind: die Ausstellung dell'Aeromobile da turismo a Roma 1928, der Padiglione dell'Autarchia alla Mostra del Minerale a Roma mit Vitellozzi 1939.

Quellen/Literatur: Pica, Architettura Moderna in Italia, Milano 1941, Repertorio biografico, S. 129.

Rapisardi, Gaetano

Besucht von 1908 bis 1912 die Scuola d'Arte von Siracusa, studiert dann in Florenz Architektur und macht 1919 Diplom. 1920 geht Rapisardi nach Rom, wo er 1933 den 3. Preis beim Concorso B (Aventin) für die vier Palazzi Postali gewinnt. Seine wichtigsten realisierten Projekte sind die Fakultäten der philosophischen, juristischen und politischen Wissenschaften in der neuen Città Universitaria von Rom (1932-35) und der Hafen von Brindisi (1940).

Quellen/Literatur: Pica, Repertorio biografico, Mailand 1936, S. 21

Ridolfi, Mario (Rom 1904-Terni 1984)

Aufgewachsen in einer Handwerkerfamilie (Maurer und Stukkateure), macht Ridolfi nach der Schule 1917 seine ersten Erfahrungen mit Architektur auf der Baustelle mit seinem Vater und in der Werkstatt seines Onkels. Am Abend besucht er zuerst eine scuola per dattilografi (Schreibmaschinenkurs, 1918-20), dann das Museo Artistico Industriale, eine Art technisch-handwerkliches Institut. Ab 1923 geht Ridolfi in die Scuola Superiore di Architettura in Rom, wo er von Del Debbio, Fasolo und Brasini unterrichtet wird. 1929 schließt er mit einem Entwurf für eine Colonia Marina a Castel Fusano sein Studium ab. 1933 gründet er ein Studio in Rom, zu dem noch im gleichen Jahr sein langjähriger Partner Wolfgang Frankl stößt. Nach dem Krieg lehrt er kurze Zeit an der Uni in Rom. Ende der 70er Jahre zieht er sich nach Marmore zurück, wo er 1984 wegen eines Augenleidens Selbstmord begeht.

Alleine oder in Zusammenarbeit (mit Libera, Fagiolo, Frankl) nimmt er an den Ausstellungen der Rationalisten teil und ab 1932 an fast allen öffentlichen Wettbewerben des Regimes teil: mit einem Entwurf für ein Schulgebäude an der ex Piazza d'Armi in Rom mit Libera (1926); an der I. Esposizione italiana di Architettura Razionale mit vier Entwürfen, darunter der Entwurf für einen Torre dei Ristoranti (1928), mit einem Entwurf für ein Theater der OND in der via Capo d'Africa in Rom mit Fagiolo (1930), am Wettbewerb C für die vier Postpalazzi in Rom mit Mario Fagiolo (1933), bei dem er den 1. Preis erhält.

Mit Frankl und Wachsmann - ein anderer in Rom lebender deutscher Architekt - entstehen die bekannten rationalistischen Gebäude: die Palazzina Rea in der Viale di Villa Massimo in Rom (nur mit Frankl) 1934-36, das Istituto Tecnico A. Bordonni in Pavia 1935-36, und die Palazzina Colombo in der Via S.Valentino in Rom 1935-36. 1946 veröffentlicht Ridolfi das umstrittene Handbuch Manuale dell'Architetto. In den

50er Jahren planen und realisieren Ridolfi und Frankl einige große Wohnblocks für die INA-Casa in Rom (in Tiburtina 1949-54, die Türme in der Viale Etiopia), Neapel, Belluno und Tivoli und den Wiederaufbau von Terni (1955-60), 1958 kommt D. Malagricci als dritter Partner hinzu.

Quellen/Literatur: Federico Bellini, *Gli Architetti*, Mario Ridolfi, Bari 1993, Nota biografica S. 163.

Rogers, Ernesto Nathan (siehe BBPR)

Rossi de Paoli, Paolo

1935 bekommt Rossi de Paoli, ein Schüler Piacentinis, von diesem den Auftrag für die Gestaltung des Siegesplatzes in Bozen, für den Piacentini bereits 1928 ein Siegesdenkmal entworfen hat. Für den gleichen Platz wird 1937 an der Talfer ein INA-Gebäude mit halbrundem Portikus von ihm gebaut. Ursprünglich sollte der Brückenkopf auf der gegenüberliegenden Straßenseite ebenfalls bebaut werden, um den Siegesplatz abzuschließen. 1938 entwirft der Architekt den Postpalast, der jedoch nicht gebaut wird. Von 1939 stammt das Gerichtsgebäude.

Quellen/Literatur: Claudia Cavallar, *Von fremdländischem Anstrich befreit, Die patriotischen Umgestaltungen von Bozen in der Mussolini-Zeit*, in: AA.VV. *Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, Baden 1994, Band 2, S. 659. Architektenkammer der Provinz Bozen, *Architektur in Südtirol*, Bozen 1993, S. 151, 156, 176.

Samonà, Giuseppe (Palermo 1898-1975)

Mit 24 Jahren Ingenieurdiplom am Politecnico in Palermo, sein Lehrer ist Enrico Calandra. 1929 kommt Samonà nach Rom, wo er als freier Dozent an der Scuola Superiore di Architettura lehrt und im Studio von Piacentini arbeitet. 1930 bekommt Samona einen Lehrauftrag für Komposition in Neapel. Von 1945 bis 1971 ist er Direktor der Architekturschule IUAV von Venedig.

Der Sizilianer nimmt an wenigen Wettbewerben teil, bis 1930 fast nur in Sizilien, dann in ganz Italien: 1928 für den Postpalazzo in Neapel, 1932 für die Uffici del Ministero dei LL.PP. in Bari, 1933 für zwei der vier Postpalazzi in Rom, 1934 für die Cassa di Risparmia in Modena, 1934 für den Palazzo del Littorio in Rom, 1935 für das Auditorium in Rom. Wenige sind auch seine realisierten Werke: der Palazzo Postale in Rom 1933-35, Wohnhäuser für Postangestellte in Rom 1935, ein Wohnzentrum in Gaeta 1938, die Palazzi dell'Agricoltura e Bonifiche all'E 42 (1939), eine Villa in Baia 1939-40.

Quellen/Literatur: Pica, Repertorio biografico, Nuova Architettura Italiana, Mailand 1941, S. 99, 100; Manfredo Tafuri, Gli Anni dell'Attesa, in: AA.VV. Giuseppe Samona 1923-75. Cinquant'anni di Architettura, Venezia 1975; Giorgio Foeldes, Palazzo Postale in Roma, Architetto Giuseppe Samona, Architettura 1936, S. 325-31.

Sequi, A.

Nachdem der Entwurf Mazzonis für ein neues Postgebäude in Pontinia abgelehnt worden ist, übernimmt der Capo Ingeniere des Baubüros der ONC die Planung und Ausführung des Baus (1934-36).

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Severini, Federico

Ingenieur, baut zusammen mit dem Ing. Giulio Buoncristiani in Pisa den Postpalazzo.

Quellen/Literatur: F. Businari, Relazione tecnica, Rom 1931.

Silenzi, Riccardo

Mitglied der Städtebaugruppe von Concezio Petrucci, die den ersten Preis beim Wettbewerb für die Stadtneugründungen in Aprilia (1936-38) und in Pomezia (1937-39) gewinnt, wo sie alle Gebäude entwerfen und bauen.

Quellen/Literatur: Architettura, 1938, S. 394; S.551-566.

Sot-Sas, Ettore (Trento 1892-Turin 1960)

Absolviert die Scuola Superiore di Architettura von Rom 1918 mit Diplom, nimmt an 34 Wettbewerben teil (z.B. für den Bahnhof in Florenz 1933, für den Postpalazzo des Concorso C der vier römischen Postpalazzi 1933, für die Via Roma in Turin (mit Pagano, Cuzzi, Levi-Montalcino) 1930-31, für die Casa del Fascio di Asti), acht davon erfolgreich. Die wichtigsten Werke sind: die Colonia Marina von Turin, der Lido von Bozen 1934, der Palazzo della Moda in Turin 1936, die Colonia Marina di Massa 1938.

Quellen/Literatur: Pica, Architettura moderna in Italia, Milano 1936, Repertorio biografico, S.34,35.

Tedeschi, Moise

Menzione onorevole für einen Entwurf für den Wettbewerb D (Nometano) für die vier Postpalazzi in Rom 1933.

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X.

Titta, Armando

Nimmt 1928 am Wettbewerb für den Postpalazzo in Neapel teil, wird zum Wettbewerb zweiten Grades 1931 eingeladen; Gewinner des ersten Preises beim Wettbewerb D (Milvio) für die vier Postpalazzi in Rom 1933.

Quellen/Literatur: Architettura, September 1929-30, Fasciolo IX, S. 3-26; Architettura, Fasciolo X, S. 3-14; Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X, S. 603.

Torres, Giuseppe

Torres Entwurf am Wettbewerb A für die vier Postpalazzi in Rom 1933 wird im Bericht "lobend erwähnt".

Quellen/Literatur: Architettura, Oktober 1933, Fasciolo X, S.603.

Tufaroli-Luciano, Mario

1926 Diplom an der Scuola Superiore di Architettura di Roma, beschäftigt sich hauptsächlich mit Städtebau und nimmt an vielen Wettbewerben für Städtebauplanung teil (Foggia, Cagliari, Pisa), gewinnt mit Petrucci Concezio den ersten Preis für Aprilia (1936) und Pomezia (1938).

Quellen/Literatur: Pica, Repertorio biografico, S.89.

Vaccaro, Giuseppe (Bologna 1896-1970)

Diplom in Architektur 1920 an der Militärhochschule für Ingenieure in Bologna, bis 1922 Assistent, dann zieht Vaccaro nach Rom, wo er als freier Dozent "architettura tecnica" an der Uni lehrt. Er ist "Accademico Clementino". Bis 1932 arbeitet Vaccaro zeitweise im Büro Piacentinis. Er nimmt an ca. 90 Wettbewerben teil: Unter anderem 1923 für die Neugestaltung der Piazza Balduina in Rom, 1924 für das Gefallenendenkmal in Bologna, 1928 und 1932 für den Postpalazzo in Neapel, für die Kathedrale in La Spezia, für die Aula Magna in Bologna, für den Palazzo Littorio in Rom 1. und 2. Grades (1934 mit Libera und De Renzi), bekannt ist auch seine Untersuchung über Hanghäuser "case a collina" von 1937, 1942 für das Denkmal von Atatürk in Ankara, für den Bahnhof von Neapel 1954, für den Flughafen Fiumicino 1958. Die wichtigsten realisierten Werke sind: der Sitz des Vereins für Kriegsinvaliden 1929, die Casa del Fascio in Vergato, das Ministerium für die Corporationen 1932, (in Zusammenarbeit mit Piacentini); die Ingenieurschule in Bologna 1931-35, der Palazzo Postale in Neapel 1928-36, die Ferienkolonie "Sandro Mussolini" von Agip in Cesenatico 1938, die Kirchen von Recoaro Terme 1949-50, von Borgo Paginale 1954, von Montecatini Terme 1951, Giovanni Bosco von Bologna.

Quellen/Literatur: Pica, *Architettura moderna in Italia*, Mailand 1941, Repertorio biografico S. 135; Umberto Cao, *Giuseppe Vaccaro, Colonia Marina a Cesenatico 1936-38*, Rom 1994; Marco Mulazzani, *Giuseppe Vaccaro, Electa* 2002.

Vallot, Virgilio

Teilnehmer und Gewinner eines dritten Preises des Wettbewerbs A (Appio) für die vier Postpalazzi in Rom 1933; 1934 Gewinner des Wettbewerbs für den Bahnhof von Venedig Santa Lucia; 1939 Entwurf für ein Postamt in Mestre; Vallot ist Vorsitzender der faschistischen Architektengewerkschaft der Sektion Venedig.

Quellen/Literatur: *Architettura*, Oktober 1933, Fasciolo X, S.603; AMC Rom; A. Mazzoni, *Quaderni di architettura* 4, MART, Skira 2003, S. 189-196.

Vona, Armando

Ingenieur, entwirft mit Giuseppe Fiorelli den Postpalazzo von Frosinone (1935-41, eingestellt).

Quellen/Literatur: AMC Rom.

Vannoni, Carlo

Architekt, ist hauptsächlich im Süden tätig (Foggia und Bari). Vannoni nimmt 1932 am Wettbewerb für den Palazzo delle Finanze in Bari teil und gewinnt den ersten Preis, 1933 am Wettbewerb C für die vier Postpalazzi in Rom teil (1933) und wird im Bericht lobend erwähnt. Sein bestes realisiertes Werk ist der Palazzo per gli Uffici del Ministero I.I.PP. in Bari (1932-34).

Quellen/Literatur: *Architettura*, Oktober 1933, Fasciolo X, S.603.

Wittinch, Giuseppe

Ist mit Aschieri und De Renzi einer der letzten Architekten, die ihren Abschluss auf der Academia delle Belle Arti von Rom machen, 1933 gewinnt Wittinch den dritten Preis beim Wettbewerb D für die vier Postpalazzi in Rom 1933; 1936 erarbeitet er einen ersten Entwurf für den Postpalazzo in Aosta, der jedoch nicht realisiert wird, 1937 erhält er den Auftrag, in Foggia den größten Wohnkomplex für die INCIS zu bauen.

Quellen/Literatur: *Architettura*, Oktober 1933, Fasciolo X, S.603; AMC Rom.

Anhang 3: Abkürzungsverzeichnis

MART, Maz.

Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del Novecento, fondo Angiolo Mazzoni, Rovereto.

AMC

Archivio delle Ferrovie dello Stato, fondo del Ministero delle Comunicazioni (jetzt Transportministerium), Rom.

ASFSR

Archivio storico delle Ferrovie dello Stato di Roma

GNAM

Galleria nazionale d'arte moderna di Roma

ACS

Archivio Centrale dello Stato, Roma.

C. S. A. C

Centro Studi Archivio per la Comunicazione

E.P. I.

Archivio Storico, Roma EUR

Anhang 4: Quellenverzeichnis

Eine Liste der relevanten Quellen findet sich jeweils unter den einzelnen Nummern im Katalog.

Anhang 5: Literaturverzeichnis

Accosta 1971:

G. Accosta, V. Fraticelli, R. Nicolini (Hrsg.), L'architettura di Roma capitale. 1870-1970, Roma 1971.

Aicher 1990:

Florian Aicher und Uwe Drepper (Hrsg.), Robert Vorhoelzer- Ein Architekturleben, Die klassische Moderne, Callwey 1990.

Alfieri e Freddi 1932:

Guida Storia della Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma 1932, S. 8.

Alieri, Clerici, Palpaceli 1966:

Adalberto Libera, in: L'Architettura. Cronache e storia, Januar-April 1966, Nr. 123-126; Juni-November 1966, Nr. 128-133.

Amodio 1980:

Poalo Amodio, Angiolo Mazzoni architetto 1932/ 1942, dieci anni di attività in Agro Pontini, catalogo della mostra, Latina 1980.

Angiolo Mazzoni 1984:

Angiolo Mazzoni (1894-1979), Architetto nell'Italia tra le due guerre, Ausst. Kat. Grafis Casalecchio di Reno 1984.

Angiolo Mazzoni 2003:

Angiolo Mazzoni, Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni, Quaderni di architettura 4, MART, Skira 2003.

Annitrenta 1982:

Arte e cultura in Italia, Ausstellungskatalog, Mailand 1982.

Anselmi 2002:

Alessandro Anselmi, Architettura senza ideologia, in: Marco Mulazzani, Giuseppe Vaccaro, Electa 2002, S. 35.

Appella 1986:

Giuseppe Appella, Parole, linee, forme, colori, luci, suoni, sentimenti del Tempo, in: Roma 1934, Modena 1986, S. 25-40.

Architettura e arte decorative 1928/29:

Gli uffici delle Poste e Telegrafi in Nuoro, S. 409-414.

Architettura e arte decorative 1929:

Il concorso per il Palazzo delle Poste e Telegrafi in Napoli, fasc. I, September 1929, S. 3-29.

Architettura 1929:

Gli uffici delle Poste e Telegrafi in Nuoro dell'Ing. Angiolo Mazzoni, in: Architettura e Arti Decorative, a. VIII, fasc.IX, Mai 1929, S. 409-414.

Architettura 1930:

Il concorso di secondo grado per il Palazzo delle Poste e Telegrafi in Napoli, fasc. IX., September 1930, S. 1-14.

Architettura 1932:

(Ferrara, Novara und Ragusa), XI, S. 226-233.

Architettura 1932, Cronaca Architettonica:

Edificio delle Poste e Telegrafi in Agrigento. Arch. Angiolo Mazzoni, a.XI, vol. I, fasc. III, März 1932, S. 157.

Architettura 1933:

A proposito del concorso dei Palazzi Postali di Roma, März 1933, Pagine di vita sindacale, S. 256.

Architettura 1933:

Il concorso per i quattro palazzi postali in Roma, fasc. IV., April 1933.

Architettura 1933:

Il palazzo delle poste di Littoria, Mai 1933, S. 286-288.

Architettura 1933:

La nuova città di Littoria nell'Agro Pontino, fasc.IX, Sept.1933.

Architettura 1934:

Altri progetti del concorso, Januar 1934, fasc. I, S. 19-25.

Architettura 1934:

Il Palazzo delle Poste di Sabaudia, Juni 1934.

Architettura 1934:

I Palazzi Postali di Bari e Savona, S. 679.

Architettura 1934:

Il palazzo del Littorio, fasc. speciale, XII.,1934.

Architettura 1935:

Il Palazzo delle Poste di Ostia, fasc. III, S. 140-149.

Architettura 1936:

Aprilia, S. 193.

Architettura 1938:

Pomezia, S. 551- 566.

Architettura 1938:

I concorsi per l'E 42, fasc. spec. Dezember 1938.

Architettura 1938:

Il Padiglione provvisorio della Stazione Roma-Ostiense di Roberto Narducci, 1938, S. 489-494.

Architettura 1939:

Il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Augusta (und Noto), S.599-601.

Argan 1975:

Giulio Carlo Argan, Adalberto Libera, Roma 1975.

Auregli 1984:

Adelaide Aureoli, Mazzoni, teorico e polemista, in: AA.VV., Angiolo Mazzoni, Bologna 1984, S. 99.

Bardi 1931:

Pier Maria Bardi, Architettura, Arte e Stato, in: L´Ambrosiano, 31. 1. 1931.

Bardi 1931:

Ders., Rapporto sull´architettura (per Mussolini), in: Edizione di critica fascista, Roma 1931.

Bardi 1931:

Ders., L´Americana di Sabaudia, in: Quadrante, Nr. 20, 1935.

Barovier 1992:

Marina Barovier, Napoleone Martinuzzi, Vetraio del Novecento, Venezia 1992, S. 26ff.

Bellini 1993:

Federico Bellini, Gli architetti, Mario Ridolfi, Laterza 1993, Kapitel 1-3, S. 1- 73.

Benni 1935:

Stefano Benni, Discorso alla camera dei deputati ed al Senato del Regno, in: Rassegna delle Poste e dei Telegrafi, Nr. 6, Juni 1935, S. 387.

Benni 1936:

Ders., in : Rassegna delle....., Nr. 3, März 1936, S. 17.

Benzi 1992:

Fabio Benzi, in: Gino Severini, Affreschi, mosaici, decorazione murale monumentale, 1921-1941, Roma 1992.

Benzi 1993:

Ders., in: Mario Sironi 1885-1961, Ausst. Kat. Der Galeria d´Arte Moderna, Roma 1993.

Bertocchi 1930:

Nino Bertocchi, Giuseppe Vaccaro (Maestri di Architettura), Genf 1930.

Biancale 1932:

Michele Biancale, L'Architettura di Littoria, in: La Conquista della Terra, Oktober 1932, S. 237, 849.

Biancale 1932:

Ders., La nuova Piazza della Vittoria a Brescia, in: Il Popolo di Roma, 1. Novembre 1932.

Bier 1930:

Justus Bier, Neue Münchner Postbauten, in: Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Berlin 1930, 5.Jg., H. 18.

Bollack 1990:

F. Astrog Bollack, Il tempio e l'aeroplano: uno studio formale di tre edifici, in: L'Architettura del Quotidiano 1930-1940, S. 18.

Bonfanti 1973:

E. Bonfanti e N. Porta, Città Museo e Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-70, Firenze 1973.

Borsi 1966:

Franco Borsi, L'Architettura dell'Unità d'Italia, Firenze 1966.

Bortolotti 1978:

Lando Bortolotti, Storia della politica edilizia in Italia, Roma 1978.

Bossaglia 1979:

Rossana Bossaglia, Il Novecento Italiano, Storia, documenti, iconografia, Mailand 1979.

Bossaglia 1983:

Ders., Il Novecento Italiano 1923-1933, Mailand 1983.

Bossaglia 2002:

Ders., Ritratto di una idea, Arte e Architettura nel Fascismo, Ausstellungskatalog, August-September in Rom, Bologna 2002, S. 52-71.

Bottai 1942:

Giuseppe Bottai, La legge sulle arti figurative, in: Le Arti, April 1942.

Braun 1988:

Emily Braun, Die Gestaltung eines kollektiven Willens, in: Mario Sironi (1885-1961), Hrsg. Jürgen Harten, Ausstellungskatalog, Köln 1988, S. 40ff.

Braun 1989:

Ders., Mario Sironi and a Fascist Art, in: Italian Art in the 20th Century, Royal Academy of Arts, Ausstellungskatalog, London 1989, S. 173-180.

Brunetti 1985:

Fabrizio Brunetti, Mario Ridolfi, Firenze 1985.

Bruschi 1960:

Arnaldo Bruschi, L'42, in: La Casa, Nr. 6, S. 300-335.

Buratti 1971:

A? Buratti, L'architetto Giuseppe Vaccaro. L'attività degli anni trenta, tesi di laurea, Università di Bologna.

Businari 1931:

Ferruccio Businari, L'Architettura nei Palazzi per le Poste e telegrafi costruiti e da costruirsi a cura dell'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato, Milano-Roma 1931.

Calza Bini 1931:

Alberto Calza Bini, A proposito della Mostra di Architettura razionalista, in: Architettura Jahrgang 1931.

Calza Bini 1932:

Ders., Relazione dell'ON. Alberto Calza Bini alla Camera dei fasci pronunciato al Bilancio dei Lavori Pubblici, nella seduta del 3. Marzo 1932, zitiert aus: Riccardo Mariani, Città e Fascismo, S. 276, 277.

Calza Bini 1933:

Ders., Relazione al Consiglio Nazionale del Sindacato Fascista Architetti, vom 15. September 1933 in Mailand, in: Architettura, Oktober 1933, fasc. 19, S. 662 -666.

Camesasca 1980:

Ettore Camesasca, Sironi, Scritti inediti, Mailand 1980, S.138.

Campanella 1941:

Michele, Il Palazzo Postale di Pola, in: Opere pubbliche, Nr. 1/ 2, S. 13 -24.

Campanella 1941:

Ders., Palazzo Postale di Sabaudia, in: Opere pubbliche, Nr. 1/2, 1941, S. 27-30.

Cancogni 1936:

M.G. Cancogni, Architettura razionale nei Palazzi delle Poste in Roma, in: Qadrivio, 5. April 1936, S. 8.

Cao 1994:

Umberto Cao, Giuseppe Vaccaro, Colonia Marina a Cesenatico 1936-38, Roma 1994, S. 67,68.

Caramel 1991:

Luciano Caramel und Alberto Longatti, catalogo delle opere di Sant'Elia, Nuova Sede Della Cassa di Risparmio di Verona, in: Antonio Sant'Elia, l'architettura disegnata, Marsilia 1991, S. 177-183.

Castronovo 1973:

Valerio Castronovo, Il potere economico e il fascismo, in: Fascismo e società italiana, Einaudi 1973, S. 57-88.

Cavallar 1994:

Claudia Cavallar, Von fremdländischen Anstrich befreit, in: Kunst und Diktatur, Baden 1994, Band 2, S. 652-659.

Cederna 1979:

Antonio Cederna, Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso, Bari 1979, S.10.

Cefaly 1984:

Pietro Cefaly, Die öffentlichen Gebäude des Angiolo Mazzoni, in: Littoria 1932 - 1942, gli architetti e la città, Rom 1984, S. 86-93.

Cellini, D'Amato, Valerian 1979:

Le architetture di Ridolfi e Frankl, Ausstellungskatalog, Roma 1979.

Cencelli 1933:

Orsolino Cencelli, Littoria e la bonificazione dell'agro pontino, in: Gerarchia, 1933, S. 850-855.

Cennamo 1973:

Michele Cennamo, Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale, Napoli 1973, S. 425ff.

Cennamo 1976:

Ders., Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il Miar, Napoli 1976.

Chan- Magomedow 1983:

Selim O. Chan- Magomedow, Pioniere der sowjetischen Architektur, Dresden 1983, S. 97.

Chiarini 1990:

Carlo Chiarini, L'Architettura di Angiolo Mazzoni tra eclettismo e innovazione, in: La Stazione e Città, riferimenti storici e proposte per Roma, Roma 1990, S. 59-91.

Ciano 1931:

Costanzo Ciano, Discorso pronunciato alla camera dei deputati nelle tornate del Maggio 1931, in: Rassegna delle Poste e dei Telegrafi, 1931, S. 40.

Cislaghi 1993:

Paola Cislaghi, Il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Napoli 1928-1936: burocrazie e promozione. Un "cantiere" nella Napoli di inizio secolo. Tesi di dottorato di ricerca in storia dell'architettura e dell'urbanistica, Dipartimento di progettazione architettonica del Politecnico di Torino e Milano.

Ciucci 1982:

Ders., Il dibattito sull'architettura e le città fasciste, in: Storia dell'arte italiana II Novecento, Turin 1982, S.354-561.

Ciucci 1985:

Ders., Giorgio Ciucci intervista Ludovico Quaroni, in: Casabella, Juli-August 1985, Nr. 515, S. 32-34.

Ciucci 1989:

Giorgio Ciucci, Lo stile di Libera, in: Adalberto Libera. Opera completa, Milano 1989, S. 62-79.

Ciucci 1989:

Ders., Gli Architetti e il fascismo, architettura e città 1922-1944, Einaudi 1989.

Ciucci 1991:

Ders., und Francesco Dal Co, Atlante dell'architettura del Novecento, Electa 1991.

Clari 1993:

Elena Clari, Il Palazzo delle Poste di Trieste, in: Archeografo Triestino, Triest 1993, S. 89-120.

Coen 1996:

Ester Coen, Wider dem platten Konformismus, Giuseppe Bottai und die Kultur während des Faschismus, in: Kunst und Macht im Europa der Diktaturen 1930 bis 1945, S. 178, 179.

Columba 1984:

Cesare Columba, Architettura e potere nella politica delle Comunicazioni, in: Angiolo Mazzoni, Bologna 1984, S. 73ff.

Corriere Padano 1926:

Il nuovo palazzo della Posta, Corriere Padano (Corriere di Ferrara), 1. Okt. 1926.

Corriere Padano 1930:

Il nuovo Palazzo delle Poste solennemente inaugurato da S.E. Pierazzi, sottosegretario alle Comunicazioni, in: Corriere Padano, 1. Juni 1930.

Corvaglia Enrico e Mauro Scionti 1985:

Il Piano introvabile. Architettura e Urbanistica nella Puglia Fascista, L'Edilizia pubblica ed i concorsi, Bari 1985, S. 207-230.

Cresti 1986:

Carlo Cresti, Architettura e Fascismo, Firenze 1986.

Crispolti 1971:

Enrico Crispolti, Il mito della macchina ed altri temi del Futurismo, Celebes, Roma 1971.

Crispolti 1987:

Ders., Der italienische Futurismus zwischen den beiden Kriegen, in: Harten 1987.

Crispolti 1988:

Ders., L'Avventura di Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico, Mailand 1988.

Crollalanza 1939:

Araldo di Crollalanza, Le opere del primo decennio fascista, Verona 1939.

Cuzzer 1960:

Aldo Cuzzer, I grandi concorsi, in: La Casa, Nr. 6, 1959, S. 246-272.

D'Amato 1979:

Claudio D'Amato, L'idea di architettura in Mario Ridolfi, in: Controspazio, Oktober-November 1979, Nr. 5-6.

D'Amico 1986:

Fabrizio D'Amico, Vicende della pittura e della scultura alla vigilia della II Quadriennale, in: AA.VV., Roma 1934, Modena 1986, S. 9-24.

Danesi 1976:

Silvia Danesi, Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista, Mediterraneità e Purismo, in: Il Razionalismo e l'Architettura in Italia durante il Fascismo, Venezia 1976, S. 12, 20.

Dedalo 1932:

XII, S. 979 (Palazzo in Brescia).

De Grado 1973:

Raffaele De Grado, Hrsg., Mario Sironi, Ausstellungskatalog, Mailand 1973.

De Guttry 1978:

Irene De Guttry, Guida di Roma moderna. Architettura dal 1870 ad oggi, Roma 1978, S. 60, 61.

De Felice 1996:

Renzo De Felice, Mussolini il duce, Gli anni del consenso, 1929-1936, Einaudi 1996.

Del Bufalo 1996:

Manuela del Bufalo, Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR 1996.

De Seta 1972:

Cesare De Seta, La cultura architettonica in Italia tra le due guerre, Bari, 1972, S. 147.

De Seta 1985:

Ders., Il destino dell'architettura, Persico Giolli Pagano, Laterza 1985.

De Seta 1990:

Ders., Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo, Roma- Bari 1990 (1.Aufl.1976), S.155-164.

Del Noce 1911:

Edifici Postali Anno 1909-1910, Istituto Superiore Poste e Telecomunicazioni, Rom 1911.

Domus 1939:

L'Architettura del Lavoro (Palazzo Postale von Belluno), März 1939, S. 53.

Donghi 1925:

Daniele Donghi, Manuale dell'Architetto, Utet 1932, Vol. 2, S. 902.

Donati 2002:

Pier Francesco Donati, Il Palazzo delle Poste di Grosseto di Angiolo Mazzoni, tesi di laurea im Juli 2002, Dipartimento di storia dell'architettura e restauro delle strutture architettoniche-storia bei Ezio Godoli.

Duffner 1935:

Rudolf Duffner, Das Posthaus im Wandel der Zeit, in: l'Union Postale, Bern 1935, Nr. 7.

E 42. Utopia e scenario del regime 1987:

Volumen I und II, Venedig 1987.

Edelmann 1990:

Klaus Thomas Edelmann, Amtsstuben ausgelüftet, Design und Innenräume der bayerischen Post in den zwanziger Jahren, in: Aicher und Drepper 1990, S. 55.

Etlin 1983:

Richard Etlin, Italian Rationalism, in: Progressive Architecture, Juli 1983, S. 87- 94.

Etlin 1991:

Ders., Modernism in Italian Architecture, 1880-1940, Cambridge 1991, S. 312.

Estermann–Juchler 1982:

Margrit Estermann-Juchler, Faschistische Staatsbaukunst. Zur ideologischen Funktion der öffentlichen Architektur im faschistischen Italien, Köln 1982 (Dissertation an der Uni Zürich 1978).

Evangelisti 1986:

Silvia Evangelisti, Fillia e l'Avanguardia negli anni del Fascismo, Milano 1986, S. 140.

Fagone 1982:

Vittorio Fagone, Arte, politica e propaganda, in: Annitrenta, Mailand 1982, S. 46, 53-55.

Falkenhausen 1979:

Susanne von Falkenhausen, Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943, Frankfurt 1979.

Farioli 1984:

Elisabetta Farioli, Mazzoni e gli artisti, in: Angiolo Mazzoni 1984, S. 105.

Fehl 1985:

Gerhard Fehl, Die Moderne unterm Hakenkreuz. Ein Versuch, die Rolle funktionalistischer Architektur im Dritten Reich zu klären, in: Hartmut Frank (Hrsg.), Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945, Hamburg 1985, S. 91ff.

Ferrari 1985:

Claudia Gian, Mario Sironi 1885-1961, Hrsg. Claudia Gian Ferrari, Fortunato Bellonzi, Palazzo Reale, Mailand 1985.

Fillia 1932:

Luigi Colombo Fillia, La Nuova Architettura, in: Futurismo, Nr. 11, 20.Nov.1932.

Fillia 1933:

Ders., L'Architetto Angiolo Mazzoni, in: La terra dei vivi, Nr. 2, 1933.

Fillia 1933:

Ders., Un architetto di edifici pubblici, Angiolo Mazzoni, in: Sant'Elia, 6. August 1933.

Fillia 1933:

Ders., L'Opinione, Il nuovo Palazzo delle Poste, in: Giornale fascista, 13. Novembre 1933.

Fillia 1935:

Ders., Gli Ambiente della nuova architettura, Utet 1935.

Fisichella 1984:

Gli edifici postali progettati dall'Ing. Angiolo Mazzoni dal 1925 al 1935, in: Angiolo Mazzoni 1984, S. 61, 62.

Foco 1933:

A? Foco, Come si presenta il Palazzo delle Poste, in: La Spezia Nuova, 16. September 1933, Nr.30.

Foeldes 1936:

Giorgio Foeldes, Palazzo postale in Roma, architetto Giuseppe Samona, in: Architettura, Juli 1936, fasc. VII., S. 325-331.

Folchi 1994:

Annibale Folchi, Littoria, Storia di una Provincia, Regione Lazio, 1994.

Fornelli 1931:

La Spezia che si ingrandisce. Difetti di "crescenza" - Il piano regolatore degli urbanisti romani - Il nuovo Palazzo delle Poste, in: La Tribuna, 10. Sept. 1931.

Forti 1978:

Alfredo Forti, Angiolo Mazzoni, architetto fra fascismo e libertà, Firenze 1978.

Forti 1984:

Ders., Werkverzeichnis des Kataolgs, in: Angiolo Mazzoni 1984.

Forti 1984:

Ders., Dall'Alpi alle Piramide, in: Angiolo Mazzoni 1984, S. 25-46.

Frank 1985:

Harmut Frank, Hrsg., Faschistische Architekturen, Planen und Bauen in Europa 1930-1945, Hamburg 1985.

Frankl 1974:

Wolfgang Frankl, Intervista, in: Controspazio, Novembre 1974, Nr.3.

Fratlicelli 1982:

Vanna Fraticelli, Roma 1914-28. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo, Roma 1982.

Fratlicelli 1983:

Ders., Piazza d'Italia. Bergamo (1906-1926), Brescia (1929-1932), E42 (dal 1937), in: Lotus International, 1983, Nr. 39, S. 37-46.

Gaddo 2001:

Beata di Gaddo, Roma Anni Trenta, Gli elementi dell'architettura, Officina 2001.

Garofalo 1989:

Francesco Garofalo e Luca Veresani (Hrsg.), Adalberto Libera, Bologna 1989.

Ghirardo 1980:

Diane Yvonne Ghirardo, Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building, in: Journal of the Society of Architectural Historians 39, Mai 1980, S. 109-127.

Giacomelli 2004:

Milva Giacomelli, Roberto Narducci (1887-1979) architetto-ingegnere del Ministero delle Comunicazioni, in: Architettura ferroviaria in Italia, Novecento, E. Godoli e A.I. Lima (Hrsg.), Flaccovio 2004, S. 105.

Giorgini 1988:

Michele Giorgini e Valter Tocchi, Cesare Bazzani, Un accademico d'Italia, Terni 1988.

Giovannoni 1931:

Gustavo Giovannoni, Vecchie Città ed edilizia nuova, Turin 1931.

Gori 1939:

Valerio Gori, Comunicazioni elettriche, in: Un secolo di Progresso scientifico italiana 1839-1939, Roma 1939.

Godoli 1973:

Ezio Godoli, Guida all'architettura moderna, Il Futurismo, Rom-Bari 1983, S. 102, 232.

Godoli 2003:

Ders., La modernità discreta di Mazzoni, in: Angiolo Mazzoni 2003, S. 15.

Götz 1990:

Norbert Götz, Bauschmuck zwischen Ästhetik und Politik, in: Aicher und Drepper 1990, S. 259.

Gravagnuolo 1988:

Benedetto Gravagnuolo, Il Palazzo delle Poste e Telegrafi a Napoli, in: Domus Nr.693, April 1988, S. 72-80.

Greco 1970:

Saul Greco, Edifici Postali e per le Telecomunicazioni, Turin 1970, S. 634.

Gruppo 7:

1926, Manifesto, Teil 1, Architektur, Dezember 1926; Teil 2, Architektur, Gli Stranieri, Februar 1927; Teil 3, Architektur, Impreparazione, incompiutezza, pregiudizi, März 1927; Teil 4, Una nuova epoca arcaica, Mai 1927, in: Rassegna Italiana.

Guerrini 1932:

P?. Guerrini, Piazza della Vittoria, in: Memorie storiche della diocesi di Brescia, Novembre 1932, S. 249, zitiert aus: Vanna Fraticelli, Piazze d'Italia, Lotus International, Nr. 39, 1983, S. 42.

Harten 1987:

Jürgen Harten, (Hrsg.), Die Axt hat geblüht...1937, europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1987.

Harten 1988:

Jürgen Harten und Jochen Poetter (Hrsg.), Mario Sironi (1885-1961), Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf (30. April –26. Juni 1988), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (31.Juli- 25.Sept. 1988), Köln 1988.

Hulten 1986:

Pontus Hulten (Hrsg.), Futurismo & Futurismi, Katalog der Ausstellung im Palazzo Grassi, Mailand 1986 (92).

Huse 1985:

Norbert Huse, Neues Bauen 1918-1933, Moderne Architektur in der Weimarer Republik, Berlin 1985.

Iannella 1984:

Feliciano Iannella, Sabaudia nella storia, Rom 1984, S. 128,129.

Iermano 1996:

Laura Iermano, Uffici delle Poste e Telecomunicazioni (EUR), in: AA.VV., Architettura moderna..., Roma 1996, Atlante, S. 220.

IFA 1987:

1887- 1987, Architectures postales, catalogue de l'exposition, Paris 1987.

Il Comune della Spezia 1930:

Atti e Statistiche, Il Nuovo Palazzo delle Poste e Telegrafi, Nrn. 10-12, 1930, S. 147.

Il Comune della Spezia 1933:

Nr. 3, S. 135.

Il Gazzettino 1932:

La celebrazione della Marcia su Roma a Gorizia. L'inaugurazione del nuovo Palazzo delle Poste, 29. Okt. 1932.

Il Giornale d'Italia 1930:

Il nuovo palazzo delle Poste a Palermo: un progetto per un importo di quindici milioni, 4. Ferbr. 1930.

Il Giornale di Sicilia 1929:

Il Palazzo delle Poste a Palermo sarà presto un fatto compiuto per volontà del Governo Nazionale e di S.E. il Ministro Ciano, (Cronaca di Palermo), 5.-6. Jan. 1929

Il Lavoro Fascista 1931:

Manifesto del Rami, 21. Mai 1931.

Il Messaggero 1929:

Ufficio postale (Cuneo) ,13. Dezember 1929.

Il Messaggero 1934:

I Sovrani all'inaugurazione di Sabaudia, 14. April 1934.

Il Piccolo di Trieste 1930:

Il nuovo edificio postale a Gorizia, 10.Jan. 1930.

Il Popolo di Roma 1934:

(Sabaudia und Littoria), 27. April 1934.

Il Telegrafo 1930:

Il progetto del palazzo delle Poste, (La cronaca spezzina), 19. Dez. 1930

Il Telegrafo 1930:

Il nuovo palazzo delle Poste e Telegrafi, 21. Dez. 1930

Il Telegrafo 1930:

Il Progetto del Palazzo delle Poste, Cronaca Spezzina, 19.12. 1930

Il Telegrafo 1933:

Il nuovo Palazzo delle Poste e Telegrafi, 12. Novembre 1933.

Insolera 1976:

Italo Insolera, Roma moderna, Un secolo di Storia urbanistica 1870-1970, Turin 1976.

Insolera 1986:

Italo Insolera und Di Majo, L'EUR e Roma dagli anni trenta al Duemila, Roma -Bari 1986.

Janeiro 1991:

Maria de Lurdes Janeiro, Arquitectura Modernista em Lisboa, 1925-1940, Lisboa 1991.

Jencks 1980:

Charles A. Jencks, Irrational Rationalism - The Rats since 1960, in: Late-Modern Architecture, Great Britain 1980, S. 133.

König 1968:

Giovanni Klaus König, Architettura in Toscana, Firenze 1968.

König 1984:

Ders., Due note sul design di Angiolo Mazzoni, in: Angiolo Mazzoni 1984, S. 15-24.

Kunst und Diktatur 1994:

siehe Tabor 1994.

Kunst und Macht 1996:

Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Ausstellungskatalog, Ausst. in London, Berlin und Barcelona 1996, Turin 1996.

La Casa 1960 (1959):

Nr.6, Vicende politiche del Razionalismo, Mailand 1959 (1960).

La Nazione 1930 :

Il nuovo Palazzo delle Poste, (Cronaca di Pistoia), 11. Oktober 1930.

La Nazione 1930:

Le opere del Regime. Il nuovo palazzo delle Poste e Telegrafi, (Cronaca di Massa), 17. Dezember 1930.

La Nazione 1930:

Le opere del Regime, Il nuovo palazzo delle poste e Telegrafi, 17. Dezember 1930.

La Nazione 1933:

Il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Spezia, 12./13. Novembre 1933.

La Spezia Nuova 1933:

Come si presentera il Palazzo delle Poste, Nr. 30, 16. September 1933.

La Tribuna 1933, La Sistemazione del nuovo centro cittadina alla Spezia e la costruzione del nuovo edificio delle Poste, 18. Novembre 1933.

La Voce di Bergamo 1929:

Il nuovo Palazzo delle Poste e Telegrafi, (Il Gagliaro), 9. Dez. 1929.

Le Vie d'Italia e del Mondo 1935:

Novembre 1935, Realizzazioni dell'Italia Nuova, Edilizia delle Comunicazioni, S. 812-814, Edilizia Postale, S. 820-823.

Le Corbusier 1936:

Interview mit Antonio Munoz, in: L'Urbe 1, H.2, Novembre 1936.

Le Tre Venezie 1933:

Il Palazzo delle Poste e dei Telegrafi, März 1933, S. 144.

Libera 1928:

Adalberto Libera, Einführung im Katalog der "Prima Esposizione italiana di Architettura Razionale", Roma 1928.

Libera 1928:

Ders., Arte e Razionalismo, in: Rassegna Italiana, März 1928, und in: Quilici 1981, S. 229-233.

Libera 1960:

Ders., La mia esperienza di architetto, in: La Casa, Nr. 6, 1960 (1959), S. 172.

Lima 2003:

Antonietta Iolanda, Il Palazzo delle Poste di Palermo, in: Angiolo Mazzoni 2003, S.243.

L'Ora 1930:

Il nuovo Monumentale Palazzo delle Poste a Palermo, 5./6. April 1930.

Lupano 1991:

Mario Lupano, Marcello Piacentini, Roma-Bari 1991, S. 82-87, 103.

Macel 1994:

Oskar Macel, Die Baukunst des Plansolls, Sozialistischer Realismus als Fortsetzung der Tradition, in: Kunst und Diktatur, Wien 1994, S. 797.

Maffioletti 1994:

Serena Maffioletti, BBPR, Zanichelli 1994, S. 78-81.

Maltese 1960:

C? Maltese, Storia dell'arte in Italia 1785-1943, Turin 1960, S. 399-418.

Mangoni 1996:

Fabio Mangoni, Saverio Dioguardi, Bari 1996, S. 104, 105.

Mantero 1984:

Enrico Mantero, Il Razionalismo italiano, Bologna 1984, S. 15-17.

Marconi 1929:

Plinio Marconi, I recenti sviluppi dell'architettura italiana, in rapporto alle loro origini, in: Architettura, 1929-31, S. 761-815.

Marconi 1938:

Plinio Marconi, Concorso per il Piano Regolatore di Pomezia, in: Architettura, September 1938.

Mariani 1976:

Riccardo Mariani, Fascismo e città nuove, La Progettazione delle città nuove Mailand 1976, S. 87-101.

Mariani 1981:

Riccardo Mariani, L'Utopia in Orbace, in: L. Carezzi e R. Pozzi, 1930-1942, La Città dimostrativa del razionalismo Europeo, Milano 1981, S. 152.

Mariani 1982:

Ders., Latina, Storia di una Città, Alinari 1982, S. 180-185.

Marinetti 1933:

Filippo Tommaso Marinetti, in: Gazzetta del Popolo, 19. August 1933.

Marinetti 1934:

Ders., Il Palazzo delle Poste di Sabaudia, in: Gazzetta del Popolo, 17. April 1934.

Marinetti 1934:

Ders., La seconda città pontina: Sabaudia. Il Palazzo delle Poste e Telegrafi dell'architetto Angiolo Mazzoni, in: Sant'Elia, III, Nr. 66, 1. Mai 1934, S.3.

Mazzoni 1927:

Angiolo Mazzoni, Architettura Ferroviaria, Della edilizia Ferroviaria, in: Architettura, arte e decorazione, a.VI, fasc. V-VI, Jan.- Febr. 1927, S. 193-279.

Mazzoni 1933:

Ders., Architettura Futurista, in: Futurismo, Nr. 36, 14. Mai 1933, S.6.

Mazzoni 1933:

Ders., Una lettera di Mazzoni, in: Sant'Elia, Nr. 51-52, a III, 3. September 1933.

Mazzoni 1934:

Ders., in: Sant'Elia, Nr. 70, a III, Juli 1934.

Mazzoni 1934:

Ders., in: Sant'Elia, Nr. 71 a III, August 1934.

Mazzoni 1937:

Ders., Applicazioni moderne, in: Marmi-Pietre-Graniti, Novembre 1937, S. 27.

Mediterraneo 1944:

Mazzoni, Architetto Mattoni, Corrispondenza Fondo Mazzoni, Mart (Rovereto).

Melis 1936:

Armando Melis, Il Concorso per il piano regolatore di Aprilia, in: Urbanistica, Novembre-Dezember 1936.

Melis 1939:

Armando Melis, Caratteri degli edifici. Distribuzione, proporzionamento, organizzazione degli edifici tipici, Turin 1939, S. VII-VIII.

Minnucci 1933:

Gaetano Minnucci, Il concorso nazionale per i palazzi postali di Roma, in: Architettura, Oktober 1933, fasc. X, S. 603- 626.

Mirabelli 1915:

Enrico Mirabelli, Edifici postali, telegrafici, telefonici, 1913-1914, Roma 1915, S. 156.

Möhrle 1989:

Johannes Möhrle, Postbauten, Stuttgart-Zürich 1989.

Montorsi 1993:

Paolo Montorsi, Il mito di Roma nella pittura di Regime (1937-43): I mosaici del viale dell'impero e le opere decorative per l' E 42, in: Bollettino d'Arte Nr. 82, 1993, S. 87-113.

Mulazzani 2002:

Marco Mulazzani, Giuseppe Vaccaro, Electa 2002. S. 7 und 94-109.

Mussolini 1925:

Benito Mussolini, Rede vom 31. Dezember 1925, in: Opera Omnia, Vol. 22, S. 47-48.

Mussolini 1930:

Ders., Rede vom 27. Oktober 1930, in: Opera Omnia, Vol. XXIV, S. 281.

Mussolini 1932:

Ders., Rede vom 25. Oktober 1932 in Mailand, in: Opera Omnia, vol. XXV, S.147.

Mussolini 1935:

Ders., in: Il Lavoro Fascista, 29. Oktober 1935 (Einweihung Palazzo Postale am Aventin).

Mussolini 1936:

Ders., La proclamazione dell'Impero, in: Popolo d'Italia, 10. Mai 1936.

Nerdinger 1979:

Winfried Nerdinger, Münchner Funktionalismus, in: Christoph Stölzl (Hrsg.), Ausstellungskatalog „Die Zwanziger Jahre“ des Münchner Stadtmuseums 1979, S.385-443.

Nerdinger 1980:

Ders., Neue Strömungen und Reformen zwischen Jugendstil und neuem Bauen, in: Bauen in München 1890-1950 (Arbeitsheft 7, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1980, S. 41-64.

Nerdinger 1993:

Ders., Modernisierung , Bauhaus, Nationalsozialismus, in: Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus, Prestel 1993, S.13.

Nerdinger 1996:

Ders., Baustile im Nationalsozialismus, Zwischen Klassizismus und Regionalismus, in: Ausstellungskatalog „Kunst und Macht“, Berlin 1996, S.323.

Neri 1992:

Maria Luisa Neri, Mario De Renzi, L'Architettura come mestiere 1897-67, Roma 1992

Nezi 1932, A? Nezi:

Cronache bergamasche. Il nuovo palazzo postale, in: Emporium, a. XXXVIII, vol. LXXVI, Nr. 455, Nov. 1932, S. 319-320.

Nicolini 2002:

Renato Nicolini, L'originalita della concretezza, in: AA.VV., Giuseppe Vaccaro, Electa 2002, S.23.

Nicolosi 1999:

Paolo Nicolosi, Gli architetti di Mussolini, Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del Regime, Mailand 1999.

Ogetti 1932:

Ugo Ogetti, A Brescia, la piazza della vittoria, in: Corriere della Sera, 1. Novembre 1932.

Ogetti 1933:

Ugo Ogetti, Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi, in: Pegaso, Februar 1933, Nr.2, S. 527-540.

Ogetti 1943:

Ders., La nuova Stazione di Siena, in: Pan, Nr. 4, 1. April 1943, S. 791.

Ogetti 19? :

Ders., Brief an Mazzoni, zitiert aus: Elisabetta Farioli. Mazzoni e gli artisti, in: Angiolo Mazzoni 1984, S. 107.

Ortenzi, 2002:

Daniela Ortenzi, Cesare Bazzani, L'Eclettismo liberato, Il fondo disegni `Cesare Bazzani´ presso l'Archivio di Stato di Terni. Prima inventario sistematico. Tesi di laurea im Juli 2002 beim Dipartimento di storia dell'architettura-storia bei Gabriele Morelli.

Pacini 1932:

Renato Pacini, Brescia, in: Architettura, XI, 1932, S. 649-671.

Pagano 1931:

Giuseppe Pagano, Del monumentale nell'architettura, in: La Casa Bella, Nr. 40, April 1931.

Pagano 1933:

Giuseppe Pagano, in: Casabella, Januar 1933, Nr.61, S. 41.

Pagano 1933:

Giuseppe Pagano, La nuova Stazione di Firenze, in: Casabella, März 1933, S.2-5.

Pagano 1933:

Giuseppe Pagano, Teste Calde, questi architetti, in: Casabella, April 1933, Nr.64.

Pagano 1934:

Ders., Mussolini salva l'architettura italiana, in: Casabella, Nr. 78, Juni 1934.

Pagano 1934:

Ders., Il Palazzo del Littorio: atto primo, scena prima, in: Casabella, Nr.79, Juli 1934.

Pagano 1934:

Ders., Il concorso per il Palazzo del Littorio, in: Casabella, Okt. 1934.

Pagano 1936:

Ders. und Guarniero Daniel, Architettura rurale italiana, Quaderni della Triennale, Milano 1936; und in: De Seta 1990, S. 162.

Pagano 1937:

Ders., Tre anni di architettura in Italia, in: Casabella, Februar 1937, Nr.10.

Pagano 1938:

Ders., Chi si ferma e perduto, in: De Seta 1990, S. 48.

Pagano 1938:

Ders., Variazioni sull'autarchia architettonica, in: Casabella–Costruzioni, XII, Oktober 1938, Nr. 130, S. 2 und in: De Seta 1990, S. 86-90.

Pagano 1940:

Ders., Internazionale dei pompieri, in: Casabella-Costruzioni, Nr. 147, S. 2.

Pagano 1941:

Ders., Occasioni perdute, in: Casabella-Costruzioni, Februar 1941, Nr. 158, S. 7.

Paladini 1934:

Vinicio Paladini, Mario Ridolfi, in: Quadrivio, 25. Novembre 1934.

Paladini 1935:

Ders., Adalberto Libera, in: Quadrivio, 10. Februar 1935, S. 8 und 9.

Paolo 1996:

Massimo Di Paolo, Sabaudia, Palazzo delle Poste, in: Architettura moderna a Roma e nel Lazio, Atlante 1996, S. 93.

Parametro 1981:

International Style e Razionalismo in Emilia Romagna: 1920-1940, Nr. 94-95, März-April, S. 30-39.

Patetta 1971:

Luciano Patetta, Futurismo e Architettura, in: Controspazio, Nr.4/5, April-Mai 1971.

Patetta 1972:

Ders., L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche, Milano 1972.

Patetta 1976:

Ders., Il Razionalismo e l'Architettura durante il Fascismo, Venezia 1976.

Patetta 1991:

Ders., Neofuturismo, Novecento e Razionalismo. Termini di una polemica nel periodo fascista, in: Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Atlante dell'architettura dell'agro pontino, Electa 1991, S. 87-96.

Penelope 1985:

Mario Penelope, Mario Sironi, opere 1902-1960, Ausstellungskatalog (Sassari, 26. Okt.- 24.Nov.1985), Mailand 1985.

Pensabene 1935:

Giuseppe Pensabene, in: Il Tevere, 29. Oktober 1935 (Einweihung Palazzo Postale von Libera).

Petti 1990:

Rita Petti, Angiolo Mazzoni tra modernità e tradizione: tre stazioni toscane. Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena.

Persico 1934:

Eduardo Persico, Punto e da capo per l'architettura, in: Domus, Novembre 1934, S. 1-9.

Petrucci 1936:

Concezio Petrucci, Nel Solco di Roma, Aprilia, in: La Conquista della Terra, April 1936, S.23

Pfammatter 1990:

Ueli Pfammatter, Moderne und Macht, Razionalismo: Italianische Architekten 1927-1942, S. 38, 148.

Piacentini 1930:

Marcello Piacentini, Francesco Fichera architetto siciliano, in: Architettura, Oktober 1930, S. 433-460 (Postpalazzi von Siracusa und Catania) .

Piacentini 1931:

Ders., Architettura d'oggi, Roma 1931, S.29, 58.

Piacentini 1931:

Ders., Francesco Fichera (Maestri di Architettura), Genf 1931.

Piacentini 1931:

Ders., Difesa dell'architettura italiana, in: Il Giornale d'Italia, 2. Mai 1931.

Piacentini 1932:

Ders., Piazza della Vittoria, in: Brescia, V, Sept.-Okt. 1932, S. 9-10, S. 17-24.

Piacentini 1932:

Ders., Opere di Giuseppe Vaccaro, in: Architettura, fasc.X, Oktober , S.513-548.

Piacentini 1934:

Ders., Sabaudia, in: Architettura, fasc.VI, Juni 1934, S. 321-23.

Piacentini 1936:

Ders., Einführung in Il nuovo stile littorio. I progetti per il Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione Fascista in via dell'Impero, Bertarelli, Mailand-Roma 1936, S. IX-X.

Piacentini 1938:

Ders., Aprilia, in: Architettura, Juli 1938, S. 393-94.

Piacentini 1938:

Ders., Recenti opere di Francesco Fichera, in: Architettura 1938, S. 589-606.

Piacentini 1938:

Ders., Per l'autarchia. Politica dell'architettura, in: Il Giornale d'Italia, I 13. Juli 1938, II 15. Juli 1938, III 17. Juli 1938.

Piacentini 1939:

Ders., Cesare Bazzani (1873-1939), in: Architettura, Juni 1939, S. 331.

Piacentini 1942:

Ders., La Legge per gli artisti, in: Primato, III, 1. Juni 1942, Nr. 11, S. 209 -10.

Pica 1936:

Agnoldomenico Pica, Nuova architettura italiana, Mailand, Oktober 1936.

Pica 1941:

Ders., L'Architettura moderna in Italia, Mailand 1941, S.444-48.

Pirani 1992:

Federica Pirani, Prampolini e gli Allestimenti, in: Dal Futurismo all'Informale, Roma 1992, S. 286.

Polano 1999:

Sergio Polano, Guida all'architettura italiana del Novecento, Electa 1999.

Polin 1982:

Giacomo Polin, La Casa Elettrica di Figini e Pollini 1930, Roma 1982.

Polin 1982:

Ders., in: Casabella Nr. 46, 1982.

Ponti 1936:

Gio Ponti, Direttive, in: Domus , Juli 1936- XIV, S. 1.

Ponti 1941:

Gio Ponti, Stile di Libera, in: Stile, Mai 1941, Nr. 17, S.10-19.

Ponti 1943:

Ders., Stile di Ridolfi, in: Stile, Januar 1943, Nr.25.

Ponti 1943:

Ders., Stile di Vaccaro, in: Stile, März 1943, Nr. 27, S. 1-9.

Popolo d'Italia 1932:

Antifascismo architettonico, Lettera aperta al Duce, 25. Novembre 1932 (über Palazzo in Bergamo).

Popolo d'Italia 1933:

Il Centro della Spezia e il Palazzo delle Poste, 4. Oktober 1933.

Poretti 1990:

Sergio Poretti, Progetti e costruzione dei palazzi delle poste a Roma 1933-1935, Roma 1990.

Poretti 1994:

Ders., La facciata del Palazzo delle Poste di Napoli e la questione dei Rivestimenti lapidei nell'architettura italiana degli anni trenta, in: Rassegna di Architettura e Urbanistica, September 1994.

Poretti 1996:

Ders., Costruzione e conservazione nell'architettura moderna: il singolare caso dell'Italia, in: Architettura moderna a Roma e nel Lazio 1920-1945, Conoscenza e tutela, Roma 1996, S. 39-45.

Portoghesi 1969:

Paolo Portoghesi, Roma senza cuore, in: Controspazio, Dezember 1969, Nr. 7.

Portoghesi 1984:

Ders., L'Architettura, in: Le Città del silenzio. Paesaggio, acque, architettura della regione pontina, Latina 1984, S. (142-150).

Prokop 1994:

Ursula Prokop, Die Anbietderung an die Ewigkeit, Der Wettbewerb für das neue Hauptpostgebäude in Wien 1938, in: Kunst und Diktatur, Wien 1994, S. 426-29.

Quazza 1973:

Guido Quazza, Introduzione und Storia del fascismo e storia d' Italia, in: Fascismo e Società italiana, Einaudi 1973, S. 3-44.

Quesada 1989:

Mario Quesada, Arturo Martini dalla prima Quadriennale agli anni extremi, in: G. Appella e M. Quesada, Arturo Martini, Da Valori Plastici agli anni extremi, Roma 1989, S. 31.

Quilici 1929:

Nello Quilici, Come certe balene, in: Corriere Padano, 2. April 1929.

Quilici 1981:

Vieri Quilici, Adalberto Libera. L'architettura come ideale, Roma 1981.

Rassegna 1932:

delle poste, dei telegrafi e dei telefoni, Novembre 1932, Nr. 11.

Rassegna1933:

delle poste, dei telegrafi e dei telefoni, März 1933, Nr. 3, Bando di concorso per il progetto di un edificio ad uso dei servizi postali, telegrafici e telefonici, da costruirsi in Roma nel quartiere Appio (concorso A), nel quartiere Aventino (concorso B), nel quartiere Milvio (concorso C), nel quartiere Fomentano (concorso D).

Rassegna 1934:

delle poste, dei telegrafi e dei telefoni, Februar 1934, Nr.2.

Rassegna di Architettura 1938:

Stazione d'onore a Roma Ostiense per il ricevimento del Capo di Stato germanico, Mai 1938.

Ratti 1991:

Marzia Ratti, Futurismo e architettura alla Spezia. Il Palazzo delle Poste di Angiolo Mazzoni, in: AA.VV. Futuristi alla Spezia, Spezia 1990, S. 82-97.

Rebecchini 1990:

Marcello Rebecchini, architetti italiani, 1930-1960, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi, Officina 1990; Adalberto Libera , S.49-97; Mario Ridolfi, S. 142-154.

Riva 1983:

Pinno Riva, Fascismo, Politica agraria, O.N.C. nella Bonificazione Pontina dal 1917 al 1943, Roma 1983.

Romaproli 1962:

C? Romaproli, Ricordo del Quadrato, in: Economia Pontina, März 1962, S.14.

Ronchi 1932:

U? Ronchi, Una visita al Palazzo delle Poste e Telegrafi, in: La Voce di Bergamo, 27. Okt. 1932.

Rossi 2000:

Piero Ostilio Rossi, Roma, Guida all'architettura moderna, 1909-2000, Laterza 2000, S. 84ff, S. 102, S. 149.

Rubini 1998:

Walter Rubini, Tra tradizione e modernità. L'impegno discreto di Giuseppe Vaccaro tra le due guerre, tesi di laurea, Universität von Florenz.

Samona 1929:

Giuseppe Samona, Tradizionalismo e internazionalismo architettonico, in: Rassegna di Architettura, 15. Dezember 1929, Nr. 12.

Sant'Elia 1934:

Il Palazzo Postale della Spezia, realizzato dall'architetto Angiolo Mazzoni, 1.Jan.1934

Sant'Elia 1934:

Il Palazzo delle Poste di Littoria, 15. Januar 1934, S.3.

Sant'Elia 1936?:

Il Palazzo delle Poste e dei Telegrafi di Massa-Carrara dell'architetto Angiolo Mazzoni, S.3.

Saponara 1999:

Giuseppe Saponara, Adalberto Libera, Rom 1999.

Sartoris 1932:

Alberto Sartoris, Gli elementi dell'architettura funzionale, 1932.

Schweizer 1938:

D.E. Schweizer, Sportbauten und Bäder, Berlin-Leipzig 1938.

Schögl 1994:

Uwe Schögl, Proletarischer Klassizismus, Sowjetische Architektur der Stalinzeit, in: Kunst und Diktatur 1994, S. 790.

Semerari 1988:

Livia Semerari, L'Edilizia pubblica e i concorsi, in: Annali della Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi, Bari 1988, S. 371-81.

Severati 1975:

Carlo Severati, Il Caso Mazzoni e le poetiche del 900, in: l'Architettura. Cronache e storia, Januar 1975, Heft 231, S. 588; Manierismo mazzoniano, Le poste di Ostia, in: l'Architettura. Cronache e storia, Februar 1975, S.652 -59; Dalle poetiche al linguaggio moderno dell'architettura, in: l'Architettura. Cronache e storia, März 1975, S. 714-23.

Sica 1996:

Paolo Sica, Storia dell'urbanistica, III., Il Novecento, Laterza 1996.

Sinkentiku 1937:

Palazzo delle Poste di Napoli, Nr. 1, Januar 1937, S. 30-34.

Sironi 1933

Mario Sironi, Manifest der Wandmalerei, unterschrieben von Massimo Campigli, Carlo Carra, Achille Funi, Mario Sironi, Dez. 1933 in La Colonna, in: Harten 1988, S.247, 248.

Sironi 1942:

Ders., Argumente des Künstlers, in: Harten 1988, S. 50-52.

Stamp 1980?:

Gavin Stamp, Introduction, Britain in the Thirties, in: AD Profiles 24, London ?, S. 6 und 7.

Stephan 1998:

Regina Stephan (Hrsg.), Erich Mendelsohn, Architekt 1887-1953, Gebaute Welten, Arbeiten für Europa, Palästina und Amerika, Hatje 1998.

Stock 1990:

Wolfgang Jean Stock, Die Reichspost als Avantgarde, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 91, 20. April 1990, Feuilleton S. 38.

Strappa 1996:

Giuseppe Strappa, La grande tradizione moderna dei palazzi italiani, in: AA.VV., Palazzi Storici delle Poste Italiane, FMR, Mailand 1996, S. 24.

Strinati 1996:

Claudio Strinati, Nuova attenzione al patrimonio moderno, in: AA.VV., Architettura moderna a Roma e nel Lazio 1920-1945, Conoscenza e tutela, Roma 1996, S. 27ff.

Tabor 1994:

Jan Tabor (Hrsg.), Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Band 1 und 2,

Katalog der Ausstellung im Künstlerhaus Wien, 28.März bis 15. August 1994, Baden 1994.

Tarchanow 1992:

Alexej Tarchanow und Sergej Kawtaradse, Stalinistische Architektur, München-Berlin 1992.

Tafari 1975:

Manfredo Tafuri, Gli anni dell'attesa 1922-1945, in: AA.VV., Giuseppe Samona 1923-1975. Cinquant'anni di architetture, Venezia 1975, S. 9-17.

Torelli Landini 1988:

Enrica Torelli Landini, Riflessioni su alcuni aspetti e problemi dell' E'42: La Mostra Cattolica, gli Artisti e la committenza, in: Bollettino d'Arte, Mai-Juni, S. 83-95.

Uzawa 1985:

T. Uzawa, Note tecniche, in: Gran Bazar, Oktober-November 1985.

Uzawa 1989:

Ders., Il cerchio chiuso o il sistema silenziosa, in: AA.VV., Adalberto Libera, opera completa, S. 232.

Vaccaro 1931:

Giuseppe Vaccaro, Per una nuova architettura italiana si chiede un po di silenzio, in: Il Tevere, 6. Mai 1931, und in: M. Cennamo, Materiali per l'analisi dell'architettura italiana moderna. Il MIAR, Napoli 1976, S. 279-280.

Vaccaro 1932:

Ders., Edifici postali e stazioni ferroviarie dell'arch. Angiolo Mazzoni, in: Architettura, Mai 1932, fasc.V, S. 223-235.

Vaccaro 1933:

Ders., Schemi distributivi di architettura, Bologna 1933.

Vaccaro 1935:

Ders., Concorsi e costruzioni pubbliche, in: Casabella, Nr.94, Oktober 1935, S. 7; (Bericht, den Vaccaro auf dem XIII. Architektenkongress vorgetragen hat).

Vaccaro 1936:

Ders., Edificio per le Poste e Telegrafi di Napoli, in: Architettura, fasc. VIII, S. 353-394.

Vaccaro 1943:

Ders., Convincimenti, in: Stile, Nr 27, März, S. 1-2.

Vaccaro 1963:

Ders., Adalberto Libera, in: L´architetto, Juni 1963, S. 38-39.

Vaccaro 1965:

Ders., Adalberto Libera, in: Atti dell´Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

Vannelli 1981:

Walter Vannelli, Economia dell´architettura nella Roma fascista, Roma 1981.

Venezia 2002:

Francesco Venezia, L´Edificio delle Poste a Napoli, in: Mulazzani 2002, S. 31, 43.

Veronesi 1953:

Giulia Veronesi, Difficoltà politiche dell´architettura in Italia 1920-40, Mailand 1953, S. 122.

Veronesi 1964:

Ders., Edoardo Persico, Tutte le opere (1923-35), Mailand 1964.

Vogliazzo 1985:

Mario Vogliazzo, Le architetture di Adalberto Libera, in: Gran Bazar, Oktober-November 1985.

Wyss 1988:

Arthur Wyss, Die Sihlpost von Zürich, in: Die Post in der Schweiz, Bern 1988.

Zagnoni 1981:

Stefano Cagnoni, Presenza razionalista in Emilia Romagna, i protagonisti e le opere, Architettura di Regime e motivazioni culturali, in: Parametro, März/ April 1981, Nr. 94/95, S. 13-27.

Zacheo 1983:

M. Italo Zacheo, Dal carteggio di un architetto romano: Gaetano Minnucci e la polemica sull´architettura razionale, in: Parametro, Nr. 113, Januar-Februar, S. 12-47.

Zanella 2002:

Francesca Zanella, Alpago Novello, Cabiati e Terrazza, 1912-1935, Electa 2002, S. 160,161.

Zevi 1975:

Bruno Zevi, Storia dell´Architettura, 2. Band, Turin 1975. S. 167.

Anhang 6: Abbildungen

1. Ex-Convento der Malvezzi an der Piazza San Silvestro in Rom, Umbau 1878 von Luigi Rosso zur Hauptpost von Rom; Foto: E. Neudecker, 1997.
2. Schalterhalle der Hauptpost; Foto: E. Neudecker, 1997.
3. Palazzo Gravina in Neapel (1480), jetzt Architekturfakultät der Universität Neapel, Foto: E. Neudecker, 1994.
4. Grundriss des Palazzo in Genua von D. Carbone (1910-12); Greco 1970, S. 635.
5. Grundriss des Palazzo in Florenz von V. Tognetti und R. Sabatini (1906-1908); ebd.
6. Grundriss des Palazzo in Turin von Giotti, Barale und Dolza (1905-11); ebd.
7. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Florenz; Foto: E. Neudecker, 1998.
8. Schalterhalle des Palazzo in Florenz; Foto: E. Neudecker, 1998.
9. Ansicht der Hauptpost in Lausanne; Foto: E. Neudecker, 1996.
10. Ansicht der Hauptfassade der Hauptpost in Genf; Foto: E. Neudecker, 1996.
11. Schalterhalle der Hauptpost in Genf del Noce; Del Noce 1911, Abbildungsteil.
12. Schalterhalle des Palazzo in Triest (1890-94) von Friedrich Setz; ebd.
13. Postpalazzo in Triest; ebd.
14. Ansicht des Palazzo in Terni von Cesare Bazzani (1918-23); Giorgini 1988, S. 65.
15. Ansicht des Haupteinganges des Palazzo in Macerata von Cesare Bazzani (1922-28), Foto: E. Neudecker, 1998.
16. Ansichtspen der Hauptfassade des Palazzo in Ascoli Piceno von C. Bazzani (1922-28); Giorgini 1988, S. 65.
17. Teilansicht der Hauptfassade des Palazzo in Catania von G. Fichera (1919-29); Foto: E. Neudecker
18. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Siracusa von G. Fichera (1922-29); Foto: E. Neudecker, 2003.
19. Grundriss des Palazzo in Catania; Architettura, Jahrgang 1929-30, S. 433.
20. Grundriss des Palazzo in Siracusa; ebd.
21. Grundriss des Palazzo in Reggio Calabria; AMC Rom, pacco 4901, Plan Nr. 000138.
22. Ansichtspen der Hauptfassade des Palazzo in Chieti (1924-32), AMC Rom, pacco 4832.

23. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Cagliari (1922-32); Foto: AMC Rom, pacco 4916, Nr. 000318.
24. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Trapani (1922-27); Foto: E. Neudecker, 2002.
25. Ansicht des provisorischen Pavillons von R. Narducci im Bahnhof Roma-Ostiense (1938); Angiolo Mazzoni 2003, S. 52.
26. Luftbild der Rückseite des Palazzo in Palermo von A. Mazzoni (1927-34), MART. Maz.
27. Grundriss des Palazzo in Palermo; MART. Maz.
28. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Palermo; Foto: E. Neudecker, 2002.
29. Ansicht der Seitenfassade des Palazzo in Palermo; ebd.
30. Hofansicht des Palazzo in Palermo; Angiolo Mazzoni 2003, S. 245.
31. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Palermo (1934); MART. Maz.
32. Ansicht der Hauptfassade der Deutschen Botschaft in St. Petersburg von Peter Behrens (1910-12); *Moderne Architektur in Deutschland, 1900-2000, Macht und Monument*, R. Schneider u. W.Wang (Hrsg.), Frankfurt 1998, S. 111.
33. Ansichtsplan der Hauptfassade des Entwurfs von M. Piacentini für den Palast des Völkerbundes in Genf (1927); Angiolo Mazzoni 2003, S. 150.
34. Grundriss des Entwurfs für den Wettbewerb für den Palazzo in Neapel (1928) von P. Aschieri; *Architettura*, Jahrgang 1929-30, S. 3-26.
35. Lageplan des Wettbewerbs für den Palazzo in Neapel; *Architettura* 1929-39, S. 4.
36. Ansichtsplan der Hauptfassade und Schnitt des Wettbewerbsentwurfs von Aschieri, *Architettura* Jahrgang 1929-30, S. 3-26.
37. Ansichtsplan und Schnitt des Wettbewerbsentwurfs von A. Limongelli; ebd.
38. Ansichtsplan und Schnitt des Wettbewerbsentwurfs von M. Canino; ebd.
39. Ansichtsplan und Schnitt des Wettbewerbsentwurfs von A. Titta; ebd.
40. Ansichtsplan und Schnitt des Wettbewerbsentwurfs von G. Vaccaro; ebd.
41. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Neapel von G. Vaccaro (1933-36); Foto: E. Neudecker, 1996.
42. Grundrisse und Schnitt des Palazzo von G. Vaccaro; Mulazzani 2002, S. 97.
43. Ansicht des Palazzo in Neapel auf zeitgenössischer Postkarte.
44. Schema für die Wettbewerbe für die vier Postpalazzi in Rom (1933); AMC Rom, pacco 4848, bando di concorso.
45. Wettbewerbsentwurf von E. La Padula; *Architettura* Jahrgang 1933, S. 615.
46. Wettbewerbsentwurf von G. Franzi; *Architettura* 1934, S. 20-21.

47. Wettbewerbsentwurf von F. Petrucci; *Architettura* 1933, S. 616-617.
48. Wettbewerbsentwurf von R. Marino; ebd., S. 618-619.
49. Wettbewerbsentwurf von Pediconi und Paniconi; ebd., S. 620-21.
50. Wettbewerbsentwurf von V. Vallot; *Architettura* 1934, S. 24.
51. Wettbewerbsentwurf von Leoni; *Architettura* 1933, S. 622.
52. Wettbewerbsentwurf von G. Wittinch; ebd., S. 622-23.
53. Wettbewerbsentwurf von Ettore Sotsass; *Architettura* 1934, S. 22-23.
54. Wettbewerbsentwurf von Puppo; *Architettura* Jahrgang 1933, S. 624.
55. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo von G. Samona (1936); Poretti 1990, S. 153.
56. Grundriss des Palazzo von G. Samona; *Architettura*, Juli 1936, S. 325.
57. Ansicht des Palazzo von G. Samona; Foto: E. Neudecker, 1992.
58. Ansicht der Hauptfassade des Hauses des Metallarbeiterverbandes von Erich Mendelsohn in Berlin 1929; Stephan 1998, S. 149.
59. Ecklösungsvorschläge von G. Samona; Poretti 1990, S. 156.
60. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo von A. Titta (1935); Poretti 1990, S. 32.
61. Grundriss des Palazzo von A. Titta; ebd.
62. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo von A. Titta; Foto: E. Neudecker 1992.
63. Grundriss des Palazzo von M. Ridolfi; Bellini 1993, Abb. 16.
64. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo von Ridolfi (1935); Bellini 1993, Abb. 21.
65. Ansicht der Rückfassade des Palazzo von Ridolfi; Foto: E. Neudecker, 1992.
66. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo von Ridolfi; Bellini 1993, Abb. 25.
67. Grundriss des Palazzo von BBPR (1939-40), Rossi 2000, S. 149.
68. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo von BBPR; Foto: E. Neudecker 1999.
69. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo; Foto: E. Neudecker 1999.
70. Modellansicht des 1. Entwurfs von BBPR; Bonfanti 1973, S. 53.
71. Ansicht der Rückfassade des Palazzo; Foto: E. Neudecker 1999.
72. Lageplan des Entwurfs für den Palazzo am Aventin; Poretti 1990, Abb. 72 und 73, S. 164.
73. Luftbild des Palazzo von A. Libera (1936); Poretti 1990, S. 41, Abb. 24.
74. Entwurfsansicht der Hauptfassade von A. Libera (1933), Garofalo 1989, S. 72.
75. Grundriss des Palazzo von A. Libera; ebd.
76. Rückseite des Entwurfmodells des Palazzo von A. Libera (1933), ebd.
77. Grundrissvorschläge des Ufficio V für die Palazzi in Rom (1933); AMC Rom, pacco 4848, bando di concorso, Februar 1933.

78. Teilansicht des Palazzo von A. Libera mit Wasserbecken (1936); Poretti 1990, S. 42.
79. Ansicht des Modells des zweiten Durchgangs des Wettbewerbs für den Palazzo del Littorio (1937) am Aventin von Libera, De Renzi und Vaccaro; Garofalo 1989, S. 72.
80. Ansicht und Schnitt des Portikus des Palazzo von A. Libera; Poretti 1990, S. 65, Tafel V.
81. Schnitt durch die Schalterhalle; Poretti 1990, S. 73, Tafel VI.
82. Ansicht und Schnitt des Treppenhauses des Palazzo, Poretti 1990, S. 53, Tafel IV.
83. Ansicht des Entwurfs für das Volkshaus in Iwanow-Wosnessensk (1924) von Golossow; Chan-Magomedow 1983, S. 97, Abb. 268.
84. Ansicht der Treppen des Entwurfs für den zweiten Durchgang des Wettbewerbs für den Palazzo del Littorio (1937) von Libera, De Renzi und Vaccaro; Quilici 1981, S. 152, Abb. 283.
85. Blick vom Treppenhausfenster auf die Cestiuspyramide; Foto: E. Neudecker 1992.
86. Blick auf die Hauptfassade des Palazzo von A. Libera; Foto: E. Neudecker 1992.
87. Der große Telegrafensaal mit Blick von innen auf die Hauptfassade; Foto: E. Neudecker 1992.
88. Der große Telegrafensaal mit Blick von innen auf die Rückfassade; Foto: E. Neudecker 1992.
89. Ansicht und Schnitt der Rückfassade; Poretti 1990, S. 47, Tafel II.
90. Ansicht der Rückfassade; Foto: E. Neudecker 1992.
91. Ansicht und Schnitt der Seitenfassade; Poretti 1990, S. 49, Tafel III.
92. Perspektive für den Wettbewerb des Palazzo del Littorio (1933-34) von A. Libera; Garofalo 1989, S. 80.
93. Schalterhalle des Palazzo von A. Libera 1936; Poretti 1990, S. 72, Abb. 35.
94. Schalterhalle des Palazzo von A. Libera, Poretti 1990, S. 178, Abb. 104.
95. Schalterhalle des Palazzo von A. Libera 1992; Foto: E. Neudecker 1992.
96. Blick von der Schalterhalle auf die Eingangsfront; Foto: E. Neudecker 1992.
97. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Ferrara von A. Mazzoni (1927-30); MART, Maz. G 2.
98. Grundriss des Palazzo in Ferrara; AMC Rom, pacco 4795, Nr. 000220.
99. Ansicht des Palazzo in Grosseto von A. Mazzoni (1928-32.); Touring Club Italiano; Toscana 1935, S. 111.

100. Modell des ersten Entwurfes für den Palazzo in Grosseto; F. Businari 1931.
101. Grundriss des Palazzo in Grosseto von A. Mazzoni; ebd.
102. Grundriss des Hauses des Metallarbeiterverbandes in Berlin von E. Mendelsohn 1929; Stephan 1998, S. 148.
103. Grundriss des Palazzo in Pola von A. Mazzoni (1930-35); Campanella 1941, S. 13.
104. Ansicht des Modells des Palazzo in Pola; Angiolo Mazzoni 1984, S. 154.
105. Ansicht des Modells des Palazzo in Pola; ebd.
106. Ansicht der Hoffassaden des Palazzo in Pola; ebd.
107. Ansicht einer der beiden Hauptfassaden in Pola; Angiolo Mazzoni 2003, S. 298.
108. Ansicht der Hauptfassade des Entwurfs für den Palazzo in Novara von A. Mazzoni; Businari 1931.
109. Ansicht der Hauptfassade des Entwurfs A. Sant'Elia für eine Sparkasse in Verona (1915); Caramel 1991, S. 177.
110. Modellansicht des Entwurfs für den Palazzo in Gorizia von A. Mazzoni (1929-30); MART, Maz. B. 31.
111. Grundriss des Palazzo in Gorizia; Businari 1931.
112. Schalterhalle des Palazzo in Gorizia; 2003, MART, Maz. G2, S. 27/V.
113. Ansicht der beiden Haupteingänge des Palazzo in Bergamo von A. Mazzoni (1928-32); Foto: E. Neudecker 2003.
114. Ansicht des Palazzo in Bergamo; Kalender 2000 der Postdirektion Bergamo.
115. Grundriss des Palazzo in Massa von A. Mazzoni (1930-35); Businari 1931.
116. Ansicht des Palazzo in Massa bei Nacht; Sant'Elia, Nr. 70, aIII, 14. Juli 1934, S. 3.
117. Ansicht des Palazzo in Massa; Foto: E. Neudecker 2003.
118. Ansicht des Palazzo in Nuoro von A. Mazzoni (1927-29); MART, Maz. B26, 1927.
119. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Nuoro; MART, Maz. B 26, fasc. I/12.
120. Grundriss des Palazzo in Nuoro; Businari 1931.
121. Ansicht des Entwurfsmodells für den Palazzo in Novara von A. Mazzoni (1927); AMC Rom, pacco 4740, Nr. 000212.
122. Sicht von oben auf den Palazzo in Agrigent (1930-35) von A. Mazzoni 1935; MART, Maz. B 24, fasc. II/?.
123. Ansicht des Eingangs des Palazzo in Agrigent; Foto: E. Neudecker 2003.
124. Grundrisse und Schnitt des Palazzo in Agrigent; Zeichnung 36, MART, Maz. B 24, fasc. I/Nr. 2-9.

125. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Agrigent 1935; MART, Maz. 61, S. 3/III.
126. Grundriss des 1. Entwurfs für den Palazzo in Ragusa von A. Mazzoni; Architettura 1932, S. 233.
127. Ansicht des Palazzo in Ragusa 2003; Foto: E. Neudecker 2003.
128. Ansicht des Haupteingangs des Entwurfs G.Ficheras für den Palazzo in Ragusa 1930; M. Piacentini, Genf 1931, Anhang.
129. Grundriss des Entwurfs G. Ficheras für Ragusa; ebd.
130. Grundriss des 3. Entwurfs A. Mazzonis für Ragusa 1932; AMC Rom, pacco 4912, Nr. 000171.
131. Modelle des 4. und 5. Entwurfs von A. Mazzoni (1934) und (1936) für Ragusa; MART, Maz. G4, S. 10 bis, B 25, fasc. V/1.
132. Grundriss des 5. Entwurfs und realisierten Gebäudes (1936-38) von Ragusa; Plan von C. Trovata 1987, Archivio del gruppo manutenzione immobili delle Poste e telegrafi di Ragusa, siehe auch Angiolo Mazzoni 2003, S.280.
133. Grundriss des Palazzo in Rovigo von R. Narducci (1927-29); Businari 1931.
134. Ansicht des Palazzo in Cremona von R. Narducci (1927-29); Businari 1931.
135. Grundriss des Palazzo in Cremona; ebd.
136. Grundriss des Palazzo in Treviso von R. Narducci (1928-30); ebd.
137. Ansicht des Palazzo in Treviso; ebd.
138. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Salerno von R. Narducci (1930-32); Foto: E. Neudecker 1996.
139. Grundriss des Palazzo von Salerno; Businari 1931.
140. Grundriss des Palazzo in Vicenza von R. Narducci (1930-32); ebd.
141. Ansicht auf zeitgenössischer Postkarte des Palazzo in Vicenza 1935.
142. Ansicht des Modells des 1. Entwurfs für den Palazzo in Bari von R. Narducci (1930); Businari 1931.
143. Grundriss des Palazzo; Architettura 1934, S. 679.
144. Ansicht des Haupteingangs des Palazzo in Bari; Foto: E. Neudecker 1992.
145. Ansicht des Palazzo in Savona von R. Narducci (1930-33); Foto: E. Neudecker 2003.
146. Grundriss des Palazzo in Savona; Architettura 1934, S. 688.
147. Ansicht des Palazzo in Savona mit dem Flachrelief von A. Martini; Foto: E. Neudecker 2003.
148. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Savona; Architettura 1934, S. 688.
149. Grundriss des Palazzo in Benevento von R. Narducci (1932-34); AMC Rom, pacco 4883.

150. Ansicht des Palazzo in Benevento auf zeitgenössischer Postkarte von 1935.
151. Ansicht des Palazzo in Novara von R. Narducci (1932-35); Foto: E. Neudecker 2003.
152. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Forli von C. Bazzani (1930-32); Foto: E. Neudecker 1996.
153. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Forli; Foto: E. Neudecker 1996.
154. Perspektive der Piazza Aurelio Saffi in Forli mit Postpalazzo; AMC Rom, pacco 4802, Nr. 000463.
155. Ansicht des Palazzo in Imperia von C. Bazzani (1930-32); Foto: E. Neudecker 2003.
156. Grundriss des Palazzo von Imperia; Businari 1931.
157. Entwurfsansicht des Palazzo von Imperia; ebd.
158. Entwurfsansicht des Palazzo in Pescara von C. Bazzani (1930-32); Businari 1931.
159. Grundriss des Palazzo in Pescara; ebd.
160. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Rieti von C. Bazzani (1930-33); Foto: E. Neudecker 1995.
161. Grundriss des Palazzo in Rieti; Businari 1931.
162. Entwurfsansicht des Palazzo in Rieti; Businari 1931.
163. Schalterhalle des Palazzo in Taranto (1932-35) von C. Bazzani; Foto: Del Bufalo 1996, S.187.
164. Grundriss des Palazzo in Taranto; AMC Rom, pacco 4888.
165. Entwurfsansicht des Palazzo in Taranto; AMC Rom, pacco 4888, Nr.000269.
166. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Viterbo von C. Bazzani (1934-36); Foto: E. Neudecker 1998.
167. Grundriss des Palazzo in Viterbo; AMC Rom, pacco 4868, Nr. 000241.
168. Ansicht des Palazzo in San Remo von C. Bazzani (1935-37); Foto: E. Neudecker 2003.
169. Grundriss des Palazzo in San Remo; AMC Rom, pacco 4797, Nr. 000249.
170. Grundriss des Palazzo in Brescia von M. Piacentini (1929-31); AMC Rom, pacco 4751.
171. Ansicht der Hauptfassade des ersten Entwurfs des Palazzo von Brescia; AMC Rom, pacco 4751.
172. Ansicht der Piazza Vittoria in Brescia mit Postpalazzo; Lupano 1991, S. 103.
173. Ansicht der Hauptfassade des Postpalazzo in Brescia; Architettura, Dez. 1932, S. 657.
174. Entwurfsansicht des Palazzo in Frosinone (1934-39); AMC Rom, pacco 4869.

175. Grundriss des Palazzo in Frosinone; ebd., Nr. 000096.
176. Grundriss des Palazzo in Catanzaro (1937-39); AMC Rom, pacco 4898.
177. Entwurfsansicht des Palazzo in Catanzaro; ebd.
178. Grundriss des Palazzo in Aosta (1937-39); AMC Rom, pacco 4745, Nr. 000529.
179. Ansicht des Palazzo in Aosta; ebd., Nr. 000261.
180. Entwurfsansicht des Palazzo in Reggio Emilia von G. Vaccaro (1936-40); Mulazzani 2002, S. 155.
181. Entwurfsansicht der Schalterhalle des Palazzo von Reggio Emilia; ebd.
182. Grundriss des Palazzo in Reggio Emilia; AMC Rom, pacco 4801, Nr. 000546.
183. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Alessandria von F. Petrucci (1937-41) ; Foto: E. Neudecker.
184. Grundriss des Palazzo in Alessandria; AMC Rom, pacco 4746.
185. Grundriss des Palazzo in Bozen von Paolo di Rossi (1938-41); AMC Rom, pacco 4778, Plan Nr. 3 (10.5.1939).
186. Entwurfsansicht der Hauptfassade des Palazzo in Bozen; ebd.
187. Entwurfsansicht der Hauptfassade des Palazzo in Potenza von B. La Padula (1938-41); AMC Rom, pacco 4896.
188. Grundriss des Palazzo in Potenza; ebd.
189. Grundriss des Palazzo in La Spezia von A. Mazzoni (1930-33); AMC Rom, pacco 4820, Nr. 000353.
190. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in La Spezia; Foto: E. Neudecker 1996.
191. Ansicht des Treppenturms des Palazzo von La Spezia; ebd.
192. Ansicht der Außentreppe und der Brunnenanlage in La Spezia; MART, Maz. S.L. 86/12.
193. Ansicht des Palazzo in La Spezia von 1935; MART, Maz. S.L. ?
194. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in La Spezia; MART, Maz. S. L. 87/ 10.
195. Ansicht des Schließfachraumes im Palazzo in La Spezia; ebd. S. L. 85 ?.
196. Ansicht des Schreiksaales im Palazzo in La Spezia; MART, Maz. S5/39.
197. Ansicht des Telegrafensaales im Palazzo in La Spezia ; ebd. S. L. ?
198. Ansicht des Treppenturms in La Spezia von innen mit futuristischer Dekoration; Foto: E. Neudecker 1996.
199. Ansicht und Schnitt eines Bücherregals, eines Regals für Register, eines Regals für postlagernde Post; AMC Rom, Möbelkatalog.

200. Ansicht und Schnitt eines Schrankes, eines Regales für die allgemeine Postverteilung, eines Tisches mit Regal und Perspektive eines Briefträgertisches; ebd.
201. Ansicht und Schnitt eines Schreibtisches, eines Stempelmaschinentisches, eines Handstempeltisches, eines Stuhles mit Sperrholzsitzfläche und eines Lederpolstersessels; ebd.
202. Entwurf Mazzonis für ein Tintenfass, einen Federhalter und eine Federhalterablage; AMC Rom, pacco 4920, Nr.000459.
203. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Biella (1931-33); AMC Rom, pacco 4749, Nr. 000188.
204. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Biella; ebd., Nr. 000193.
205. Grundriss des Entwurfs für den Palazzo in Marsala (1939); AMC Rom, pacco 4914, Nr. 000037.
206. Grundriss des Entwurfs für den Palazzo in Molfetta (1938-39); AMC Rom, pacco 4898, Nr. 000007.
207. Ansicht der Hauptfassade des Entwurfs für den Palazzo in Molfetta; ebd. Nr. 00008.
208. Grundriss des Palazzo in Augusta von G. Fichera (1937-39); AMC Rom, pacco 4915, Nr. 000344.
209. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Augusta; Foto: E. Neudecker 2003.
210. Entwurfsansicht des Palazzo in Augusta; AMC Rom, pacco 4915, Nr. 000911.
211. Schalterhalle des Palazzo in Augusta; Foto: E. Neudecker 2003.
212. Entwurfsansicht des Palazzo in Cattolica (1937-39); AMC Rom, pacco 4847, Nr. 000012.
213. Grundriss des Entwurfs für den Palazzo in Gallipoli (1939-41); AMC Rom, pacco 4898, Gallipoli, Nr. 000010.
214. Grundriss des Entwurfs für den Palazzo in Taormina (1939-40); AMC Rom, pacco 4915, Taormina.
215. Grundriss des Entwurfs für den Palazzo in Pantelleria (1940); ebd., Pantelleria Nr. 000 005.
216. Entwurfsansicht des Palazzo; ebd. Nr. 000008.
217. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Abetone von A. Mazzoni (1932-33); MART. Maz. B 36.
218. Ansicht des Palazzo; ebd.
219. Grundrisse des Palazzo; AMC Rom, pacco 4806, Nr. 000319.
220. Teilansicht des Palazzo in Ostia von A. Mazzoni (1932-34); Foto: E. Neudecker 1994.

221. Teilansicht der Bahnstation Cumana in Neapel (Fuorigrotta) von Frediano Frediani (1938-40); Foto: E. Neudecker 1994.
222. Grundriss des Palazzo in Ostia; Angiolo Mazzoni 1984, S. 141.
223. Nordansicht des Palazzo in Latina (Littoria) von A. Mazzoni (1932) mit Treppe zur Wohnung des Amtsleiters; Mariani 1982, S. 184.
224. Ansicht des Palazzo in Latina nach dem Umbau 1934 auf Postkarte.
225. Ansicht der Arbeiterunterkunft im Zentrum von „Quadrato“ des „Consorzio della Bonifica di Piscinara“ (Ort, auf dem Littorias entstand); Romaproli 1962, S. 14.
226. Ansicht der Villa Karma von Adolf Loos; Raspi Serra 1990, S. 168 (Fig. 77).
227. Grundriss des Palazzo in Latina; Architettura 1933, S. 286.
228. Ansicht des Entwurfs für den Palazzo in Pontinia von A. Mazzoni (1934-35); AMC Rom, pacco 4871, Nr. 000216.
229. Ansicht des Palazzo in Pontinia von Sequi (1935-36); Foto: E. Neudecker 1997.
230. Grundriss des Palazzo in Pontinia; AMC Rom, pacco 4871, Nr. 000180.
231. Grundriss des Palazzo in Aprilia (1936-37); AMC Roma, pacco 4872, Nr. 000099.
232. Ansicht des Palazzo in Aprilia; Foto: E. Neudecker 1997.
233. Ansicht des Palazzo in Pomezia; Foto: E. Neudecker 1997.
234. Grundriss des Palazzo in Pomezia (1938-39); AMC Roma, pacco 4872, Nr. 000033.
235. Luftbild von Sabaudia; Ianelli 1984, S. 139, ohne Datierung.
236. Ansicht des rückwärtigen Gebäudeteils des Palazzo von A. Mazzoni (1933-34) in Sabaudia mit Treppe zur Wohnung des Amtsleiters; MART, Maz.
237. Grundriss des Palazzo in Sabaudia; Campanella 1941, S. 31.
238. Ansicht der Haupteingänge des Palazzo in Sabaudia; Foto: E. Neudecker 1997.
239. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Sabaudia; ebd.
240. Ansicht der Gitter vor den Fenstern des Palazzo in Sabaudia; ebd.
241. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Sabaudia mit Fahnenhalter (1934); MART, Maz. S. L. 28/ 4.
242. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Sabaudia 1997; Foto: E. Neudecker.
243. Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Sabaudia mit Lichtband, 1934; MART, Maz.
244. Ansicht des rückwärtigen Gebäudeteils des Palazzo in Sabaudia; Foto: E. Neudecker 1997.

245. Teilansicht des rückwärtigen Gebäudeteils des Palazzo in Sabaudia; Foto: ebd.
246. Ansicht der anderen Hauptfassade mit Haupteingängen (geschlossen); Foto: ebd.
247. Ansicht der Rückfassade; MART, Maz.
248. Ansicht des Bahnhofs in Latina von A. Mazzoni vor dem Umbau; Angiolo Mazzoni 1984, S. 151.
249. Bericht über die Vorgänge und den Fortschritt der Arbeiten am Bau des Palazzo in Sabaudia vom 31.3.1934; AMC Rom, pacco 4871, Nr. 000363.
250. Statue des Heiligen Christopherus von Martinuzzi vor dem Palazzo in Palermo; Foto: E. Neudecker 2003.
251. Statue des Heiligen Georg von Martinuzzi am Eck des Palazzo in Ferrara; Businari 1931.
252. Statuen, die Postallegorien darstellen, auf den Säulen der Hauptfassade des Palazzo in Bergamo; Postkalender 2000, Hrsg. Postdirektion von Bergamo.
253. Statuen auf der Hauptfassade des Postpalazzo in Varese; Del Bufalo 1996, FMR, S. 196.
254. Statuen an der Hauptfassade des Palazzo in Taranto; ebd. S.186.
255. Statuen vor dem Haupteingang des Palazzo in Carrara; ebd. S. 62.
256. Zwei „Fanten“ und die „Vittoria fascista“ im Portikus des Palazzo in Agrigent; Foto: E. Neudecker 2003.
257. Steinrelief der „Vittoria Fascista“ und des Pferdes des „Bellerofonte“ an der Hauptfassade des Palazzo in Savona; Foto: E. Neudecker 2003.
258. Bronzestatue der „Vittoria Fascista“ von A. Martini im Vestibül des Palazzo in Neapel; Foto: E. Neudecker 1994.
259. Statue der Athena von A. Martini; Kunst und Macht 1996, S. 160.
260. Entwurf für ein Postwappen für die Hauptfassade des Palazzo in Cuneo; AMC Rom, pacco 4738, Nr. 000626.
261. Entwurf für ein Postwappen für die Hauptfassade des Palazzo in Chieti; AMC Rom, pacco 4832, Nr. 000624.
262. Bilder des Königs Vittorio Emanuele und des Duce im Direktorenzimmer des Palazzo in Aosta; AMC Rom, pacco 4745, Nr. 000260.
263. „Fasci“ an der Hauptfassade des Palazzo in Latina; Mariani 1982, S. 185.
264. „Fasci“ neben dem Palazzo in Palermo; MART, Maz.
265. Tafelbild „Die Architektur: Die Arbeit in der Stadt“ von Mario Sironi im ehemaligen Telegrafensaal des Palazzo in Bergamo; Postkalender 2000, Postdirektion Bergamo.

266. Tafelbild „Die Landwirtschaft: Die Arbeit auf den Feldern“ von M. Sironi im ehemaligen Telegrafensaal des Palazzo in Bergamo; Foto: Angiolo Mazzoni 2003, S. 217.
267. Il Combattente, Teil des Freskenzyklus „Le guerre producono vittime“ von G. Cadorin im Treppenhaus des Palazzo in Gorizia; Del Bufalo 1996, FMR, S. 101.
268. Freskenmalerei von Del Neri im Palazzo von Gorizia; Angiolo Mazzoni 1984, S. 140.
269. Mosaikmalerei von A. Castaman im Palazzo in Carrara; Del Bufalo 1996, FMR, S. 67.
270. Glasmalerei von E. Prampolini im Treppenhaus des Palazzo in Trento; ebd., S. 192.
271. Ausschnitt aus dem Fresko von L. Bonazza in der Loggia des Palazzo in Trento; Foto: E. Neudecker 2003.
272. Ansicht der Glaswände der ehemaligen Räume des Dopolavoro im Palazzo in Trento; Foto: E. Neudecker 2003.
273. Ansicht der Glasmalereien von Tato im Saal des Dopolavoro im Palazzo in Trento; Angiolo Mazzoni 1984, S. 157.
274. Glasmalerei von E. Prampolini „Il Risparmio“ im Palazzo in Trento; Angiolo Mazzoni 2003, S. 34.
275. Entwurf für die Glasmalereien von G. Tato; Angiolo Mazzoni 2003, S. 33.
276. Entwurf für die rechte Glasmalerei von Depero; Angiolo Mazzoni 1984, S. 161.
277. Entwurf für die mittlere Glasmalerei von Depero; ebd., S. 160.
278. Entwurf für die linke Glasmalerei von Depero; Angiolo Mazzoni 2003, S. 35.
279. Ansicht des Konferenzraumes des Palazzo in Palermo mit den Bilderzyklen von Benedetta Marinetti, der Bronzeskulptur von Martinuzzi und der Ausstattung von A. Mazzoni; Del Bufalo 1996, FMR, S. 134.
280. Mosaikmalerei von E. Prampolini im Treppenturm des Palazzo in La Spezia; Angiolo Mazzoni 2003, S. 31.
281. Mosaikmalerei von Fillia im Treppenhaus des Palazzo in La Spezia; Angiolo Mazzoni 2003, S. 32.
282. Ansicht der Mosaikmalerei G. Severinis an der Hauptfassade des Palazzo in Alessandria; Foto: E. Neudecker 2003.
283. Ausschnitt des Mosaiks von G. Severini im Atrium des Palazzo in Alessandria; Foto: E. Neudecker 2003.
284. Entwürfe für das Fassadenmosaik von G. Severini; Benzi 1992, S. 107-109.

285. Entwurf für das Mosaik von G. Severini für den Schreibsaal; ebd.
286. „Verkleidungsentwurf“ für das Postamt in Abetone von A. Mazzoni (1943); AMC Rom, pacco 4806, Nr. 000048.
287. Schalterhalle des Palazzo in Belluno (1933-37) von A. Novello; Del Bufalo 1996, FMR, S. 58.
288. Perspektive des Palazzo in Belluno; AMC Rom, pacco 4776.
289. Entwurfsansicht des Palazzo in Belluno; ebd., Nr. 000299.
290. Grundriss des Palazzo in Enna; AMC Rom, pacco 4914.
291. Grundriss des Entwurfs für den Palazzo in Frascati von C. Bazzani; AMC Rom, pacco 4872, Nr. 000046. .
292. Ansicht des Palazzo in Lucca (1925-28); Businari 1931.
293. Ansicht des Palazzo in Latina (1932) von A. Mazzoni 1996; Foto: E. Neudecker.
294. Perspektive des Entwurfs für die Erweiterung des Palazzo in Latina von A. Mazzoni 1934; Mariani 1982.
295. Entwurf für die neue Schalterhalle im Palazzo in Mailand von R. Narducci; AMC Rom, pacco 4753, Nr. 000337.
296. Entwurf für die Aufstockung des Palazzo in Mailand (1931); ebd., Nr. 000542.
297. Ansicht des Palazzo in Neapel (1931-36) von G. Vaccaro; Foto: E. Neudecker 1994.
298. Grundriss des Entwurfs für den Palazzo in Noto (1934-35) von G. Fichera; AMC Rom, pacco 4871, Nr. 00020.
299. Perspektive für den Entwurf für den Palazzo in Noto; ebd., Nr. 000026.
300. Ansicht des Palazzo in Pisa (1925-29); Businari 1931.
301. Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Pistoia von A. Mazzoni mit der Loggia von Brizzi (1935-37); MART, Maz. G 4, S. 3 bis.
302. Entwurfsansicht der Fassade des Palazzo in Pistoia (1934); MART, Maz. G 4, S. 3.
303. Grundriss des Palazzo in Predappio (1926); Comune di Forli 1999, S. 247.
304. Ansicht des Palazzo in Predappio; ebd.
305. Grundriss des Palazzo in Rimini (1938-1943?); AMC Rom, pacco 4797.
306. Ansicht des aufgestockten Palazzo in Terni (1936-38) von C. Bazzani; Giorgini 1988, S. 128.
307. Ansicht des Palazzo in Trento von A. Mazzoni (1930-33); Foto: E. Neudecker 2003.
308. Ansicht des Palazzo in Trento; MART, Maz. B 29.
309. Grundriss des Palazzo in Varese von A. Mazzoni (1930-33); Businari 1931.

310. Ansicht des Palazzo in Varese; MART, Maz. B 14, fasc. I/7.
311. Entwurfsansicht des Palazzo in Venezia-Lido von Maraffi (1935-36); AMC Rom, pacco 4775.
312. Schnitt des Postpalazzo Ex-Fontego dei Tedeschi in Venedig (1928-39); Del Bufalo 1996, FMR, S. 206.
313. Ansicht des Palazzo in Verona von Faggiuoli (1922-29); Businari 1931.

Abbildungen



Abb. 1 Ex-Convento der Malvezzi an der Piazza San Silvestro in Rom, jetzt Hauptpost
Abb. 2 Schalterhalle des Palazzo



Abb. 3 Ansicht des Palazzo Gravina in Neapel

Abb. 4 Grundriss des Postpalazzo in Genua



Abb. 5 Grundriss des Postpalazzo in Turin



Abb. 6 Grundriss des Postpalazzo in Florenz

Abbildungen



Abb. 7 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Florenz
Abb. 8 Schalterhalle des Palazzo in Florenz



Abb. 9 Ansicht der Hauptfassade der Hauptpost in Lausanne
Abb.10 Ansicht der Hauptfassade der Hauptpost in Genf



Abb. 11 Schalterhalle der Hauptpost in Genf

Abbildungen



Abb. 12 Schalterhalle des Palazzo in Triest



Abb. 13 Ansicht des Palazzo in Triest

Abb. 14 Ansicht des Palazzo in
Terni



Abb. 15 Ansicht des Palazzo in Macerata



Abbildungen



Abb. 16 Ansicht des Palazzo in Ascoli Piceno von C. Bazzani (1923-28)

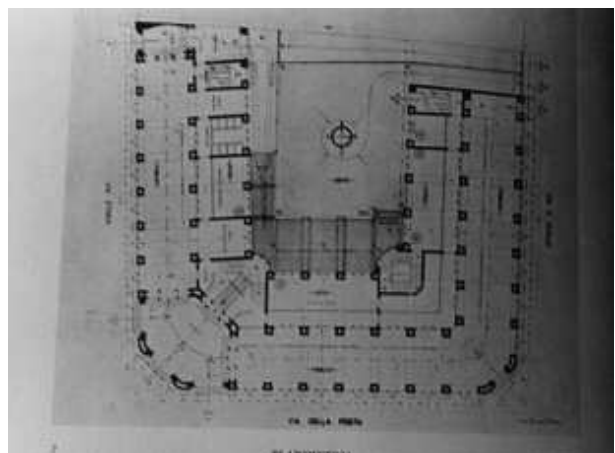
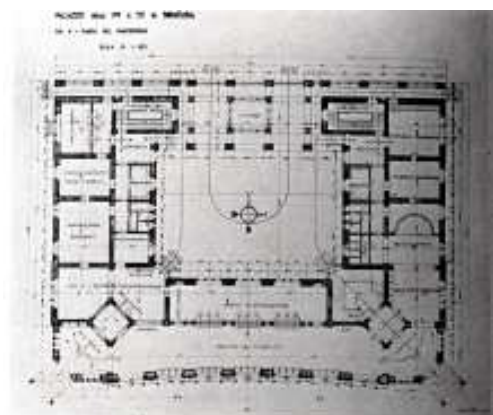


Abb. 17 Eingangsfassade des Palazzo in Catania von G. Fichera (1919-1929)

Abb. 18 Ansicht des Palazzo in Siracusa (1922-1929)

Abb. 19 Grundriss des Palazzo in Siracusa

Abb. 20 Grundriss des Palazzo in Catania



Abbildungen

Abb. 21 Grundriss des Palazzo in Reggio Calabria

Abb. 22 Hauptfassade des Palazzo in Chieti

Abb. 23 Schalterhalle des Palazzo in Cagliari

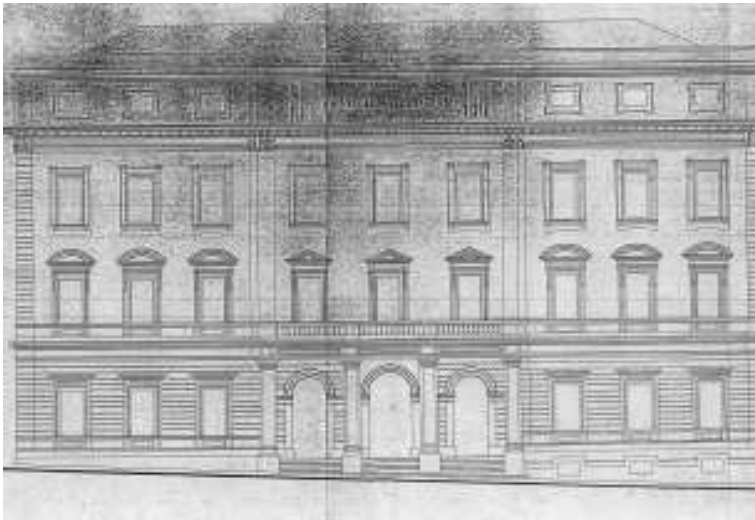




Abb. 24 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Trapani (1922-27)

i

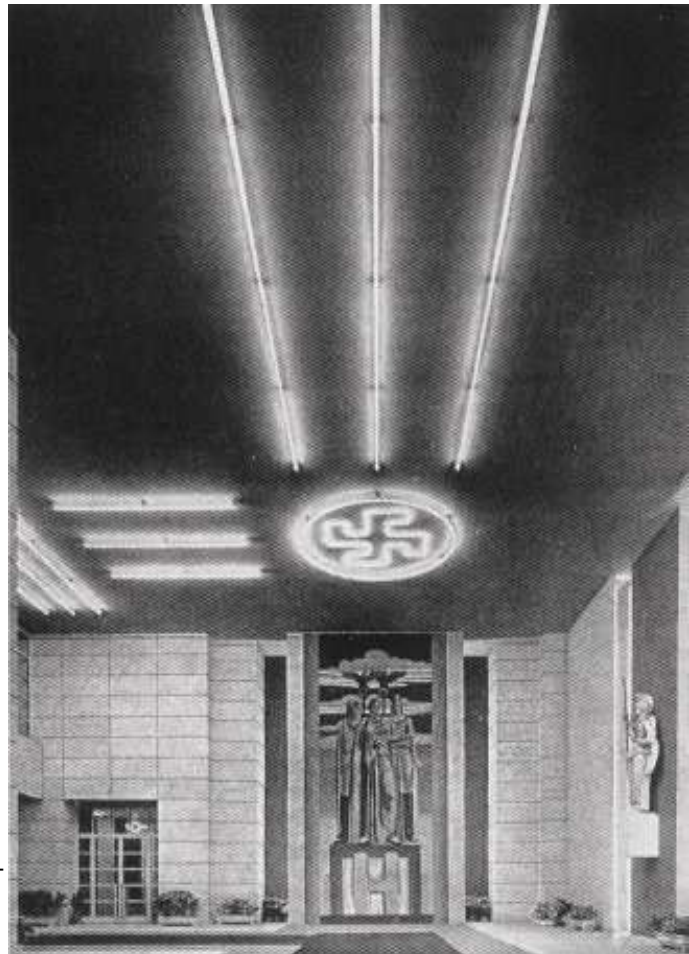
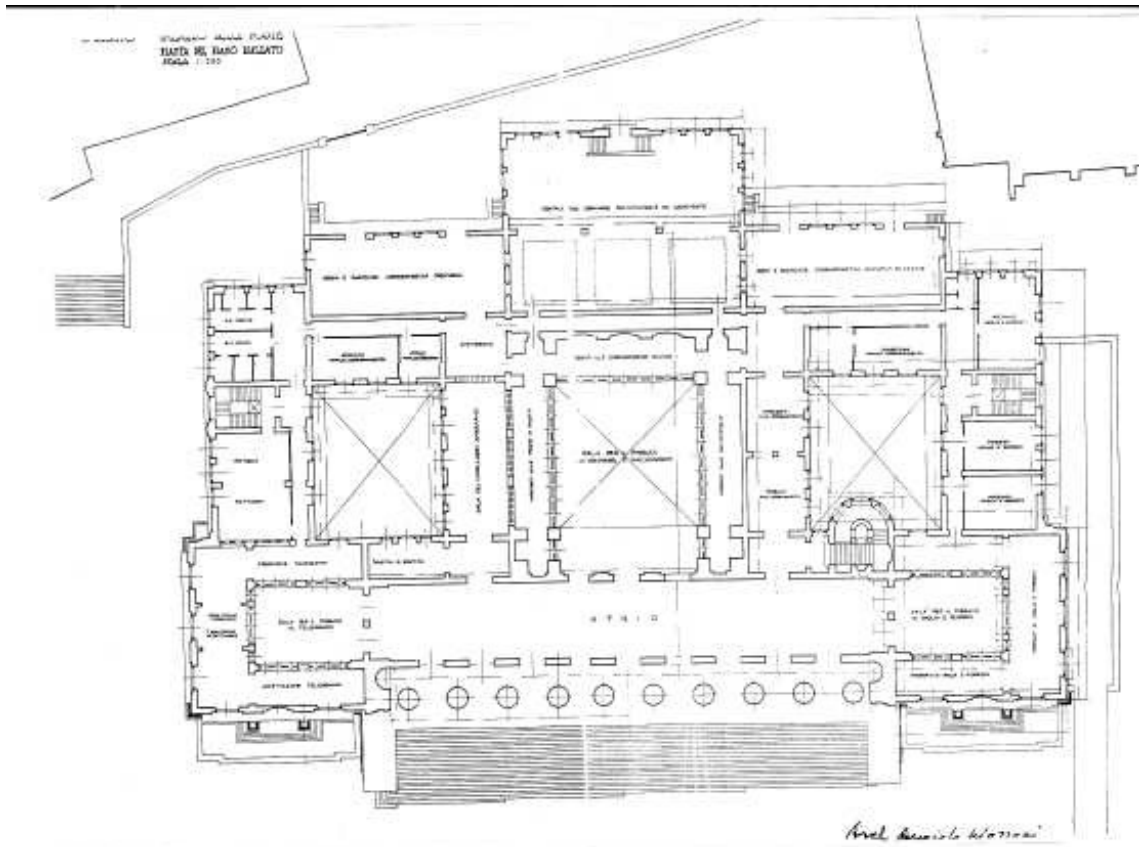


Abb.25 Pavillon „provisorio“ des Bahnhofs Roma Ostiense von Roberto Narducci (1938)



Abb. 26 Luftbild des Palazzo von Palermo von Angiolo Mazzoni von der Rückseite

Abb. 27 Grundriss des Palazzo (1928-34)



Abbildungen



Abb. 28 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Palermo
Abb. 29 Ansicht der Seitenfassade

Abb.30 Ansicht Hoffassade





Abb. 31 Der Postpalazzo von Palermo 1934



Abb. 32 Die Deutsche Botschaft in Sankt Petersburg von P. Behrens (1910-12)

Abb. 33 Entwurf von M. Piacentini für den Völkerbundpalast in Genf (1927)



Abbildungen

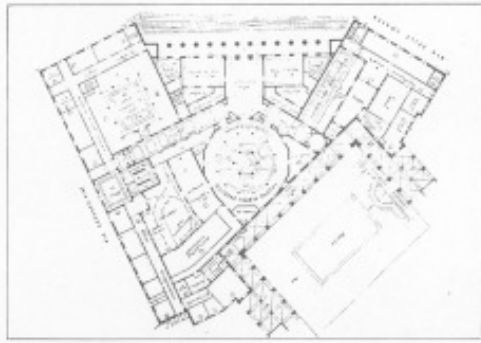


Abb. 34 Grundrissentwurf für den Palazzo für den Wettbewerb in Neapel (1928) von Aschieri und Giobbe

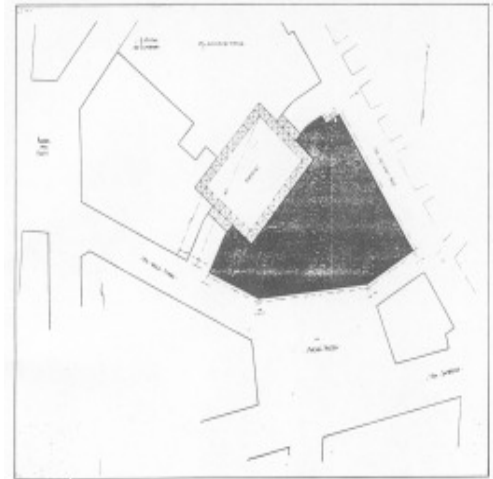
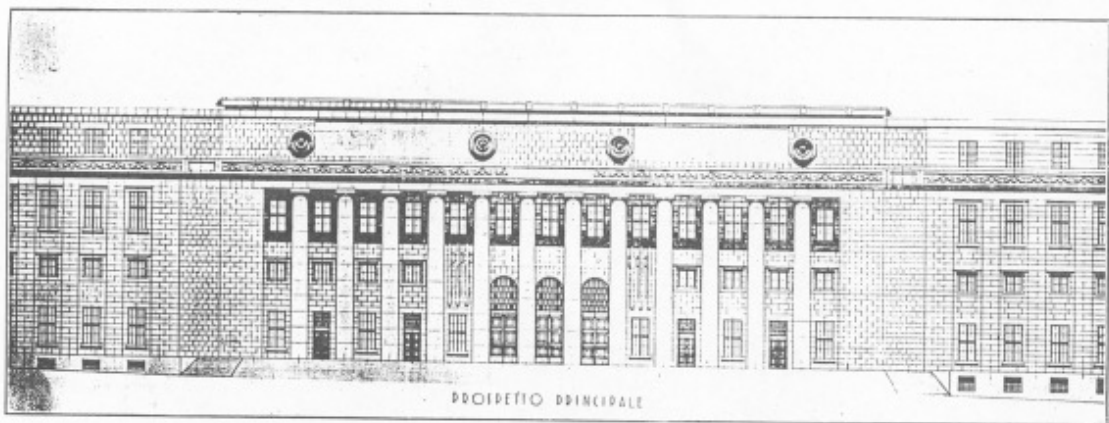


Abb. 35 Lageplan des Postpalazzo von Neapel

Abb. 36 Entwurfsansicht und Schnitt des Wettbewerbentwurfs von Aschieri



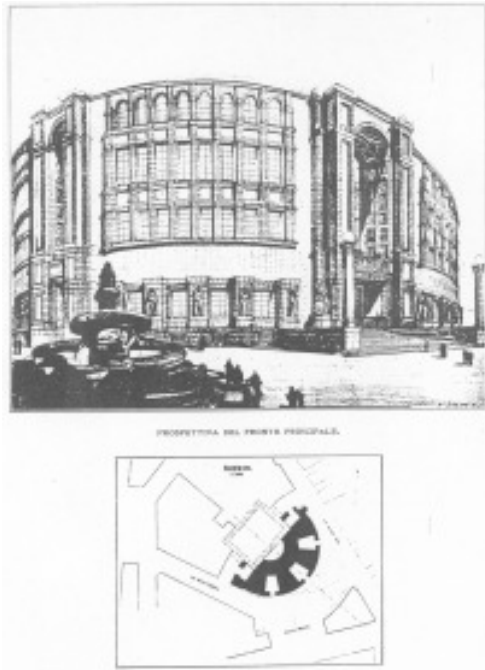
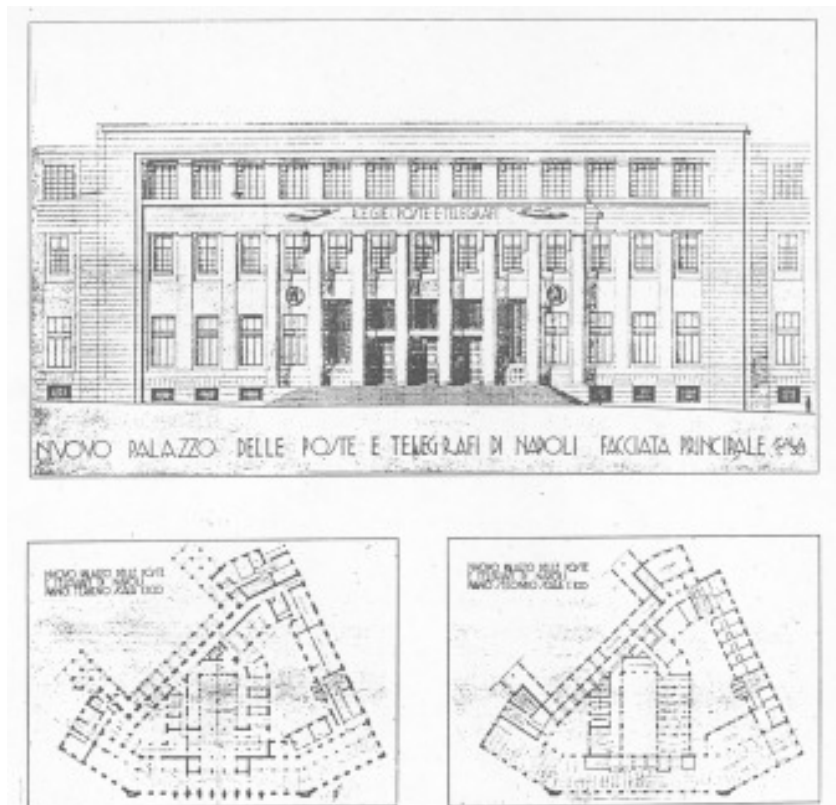


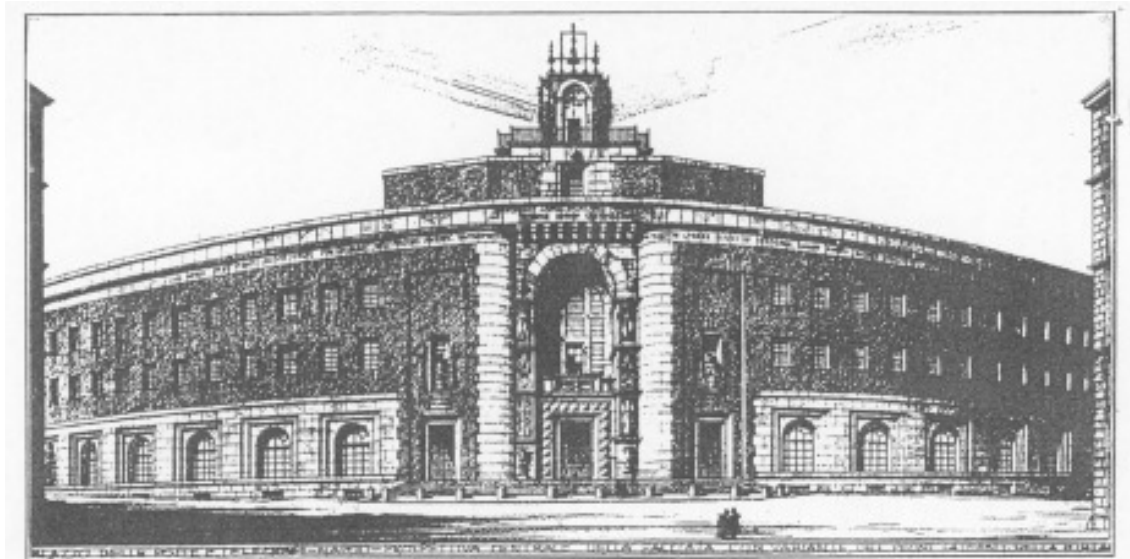
Abb. 37 Wettbewerbsentwurf von A. Limongelli



Abb. 38 Wettbewerbsentwurf von Canino

Abb. 39 Wettbewerbsentwurf von A. Titta





PROSPETTIVA DELLA FRONTE PRINCIPALE.

Abb. 40 Wettbewerbsentwurf für den Palazzo in Neapel von G.Vaccaro und Gino Franzì (1928)

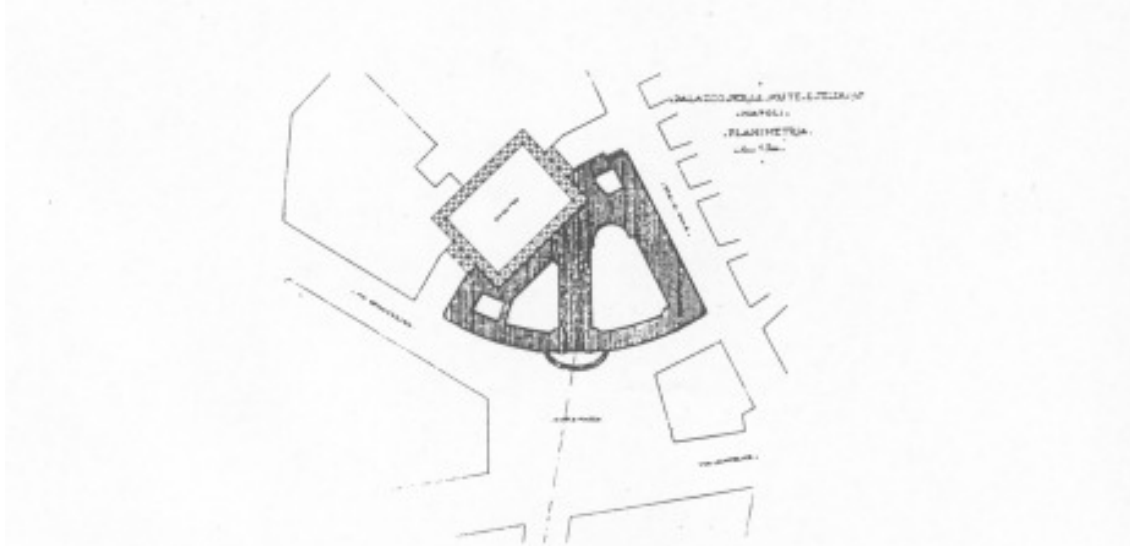


Abb. 41 Schalterhalle des Palazzo von Neapel (1933-1936) von G. Vaccaro und G. Franzì



Abb. 42 Grundrisse und Schnitt des Palazzo von Neapel von G. Vaccaro und Gino Franzini

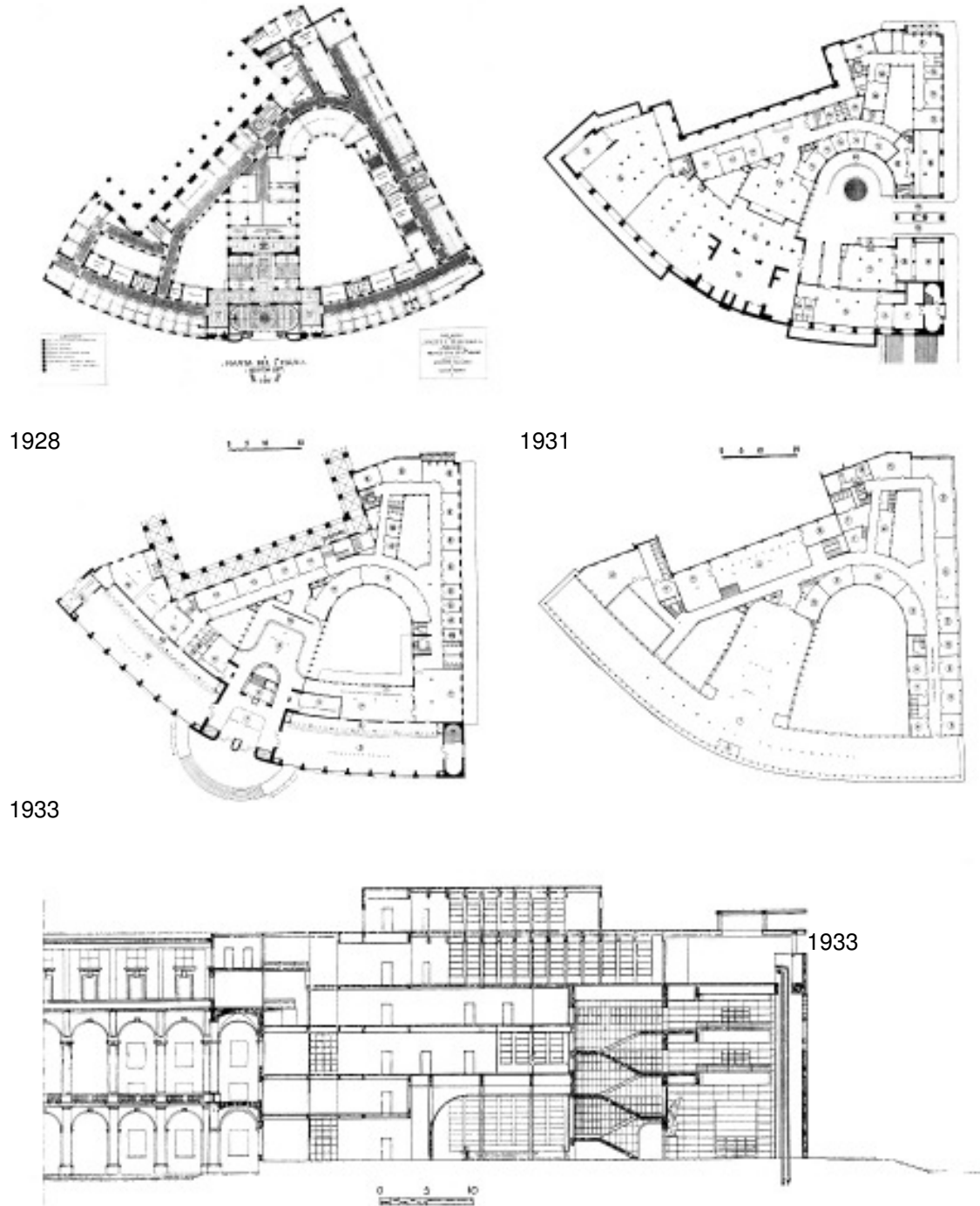


Abb. 43 Ansicht der Hauptfassade auf Postkarte (1936)



Abbildungen

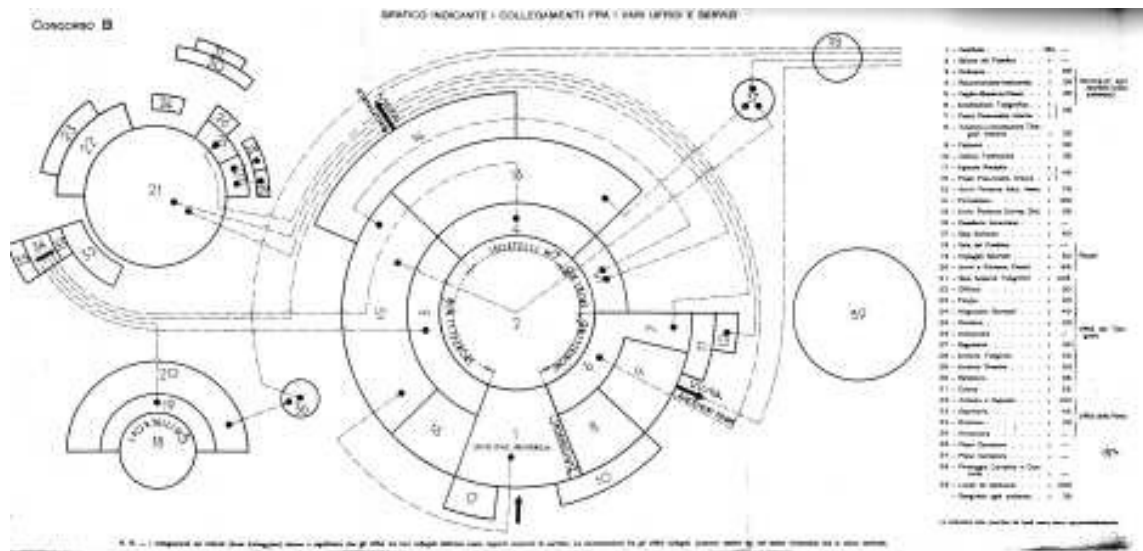


Abb. 44 Grafisches Schema der Funktionsverteilung für die Wettbewerbe für die Palazzi in Rom (1933)

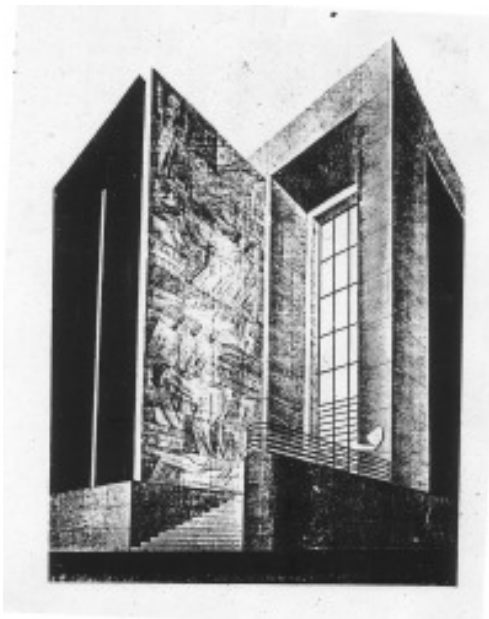


Abb. 45 Entwurf von B. Lapadula für den Wettbewerb (A), zweiter Preis



Abb. 46 Entwurf von G. Franzi für den Wettbewerb (B), 2. Preis

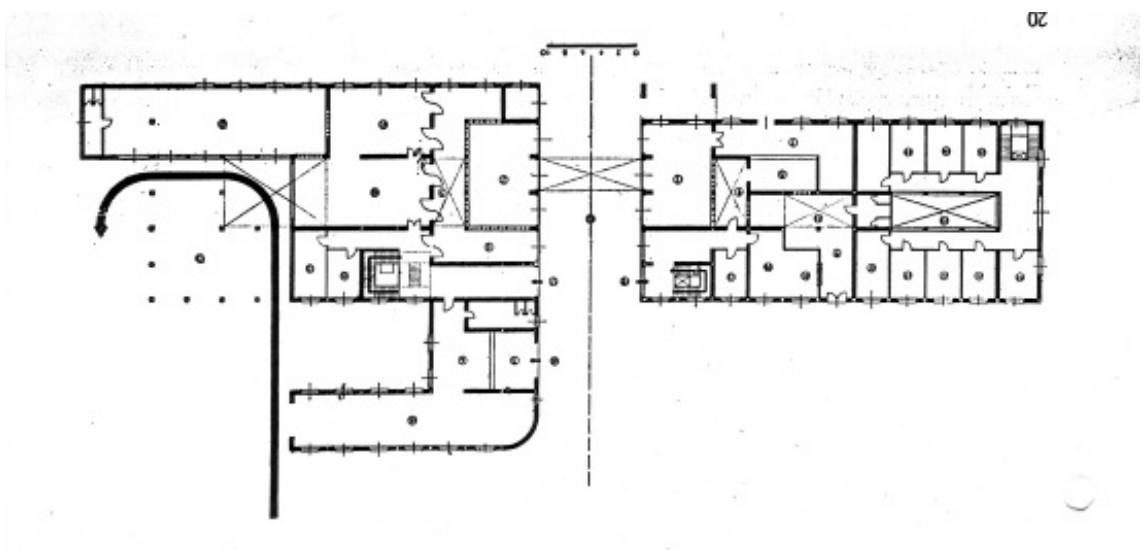
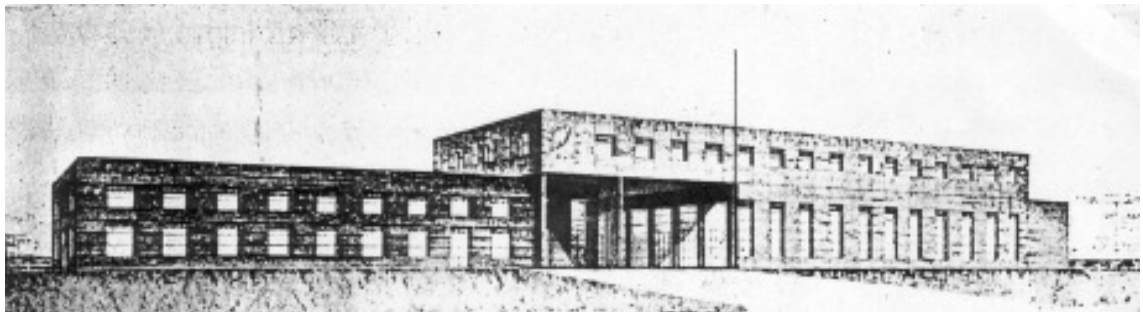
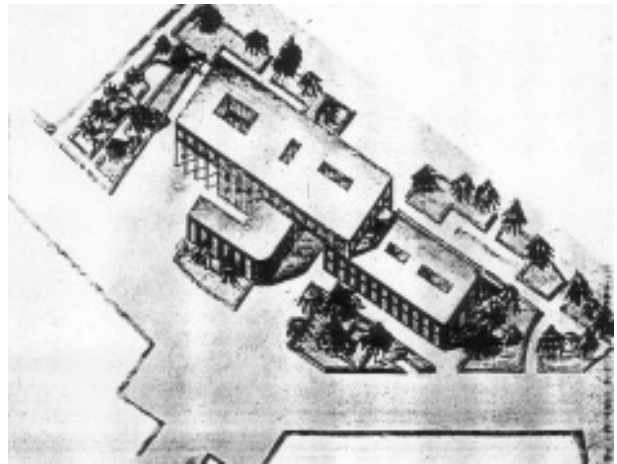


Abb. 47 Entwurf von F. Petrucci
für den Wettbewerb (C),
2. Preis



Abb.48 Entwurf von R. Marino für den
Wettbewerb (D), 2. Preis

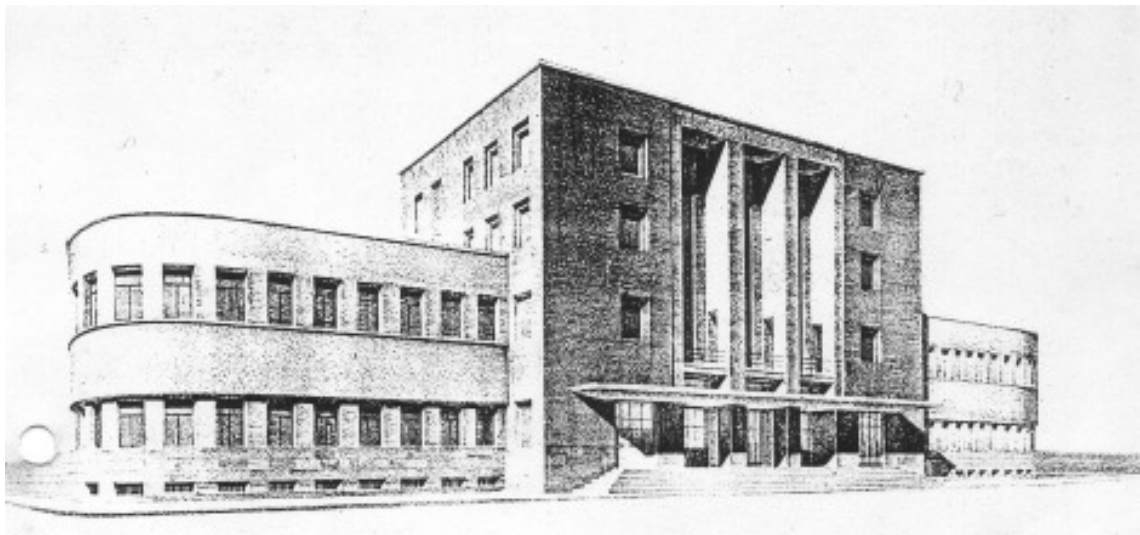
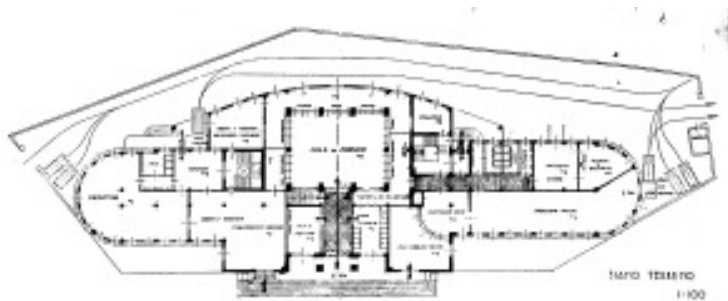




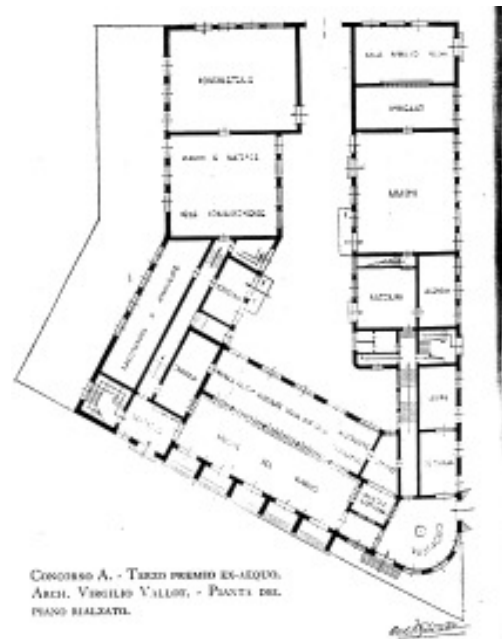
Abb.49 Entwurf von Pediconi und Paniconi für den Wettbewerb (A) 3. Preis



Abb.51 Entwurf von F. Leoni für den Wettbewerb (B), 3. Preis



Abb.50 Entwurf von V. Vallot für den Wettbewerb (A), 3. Preis



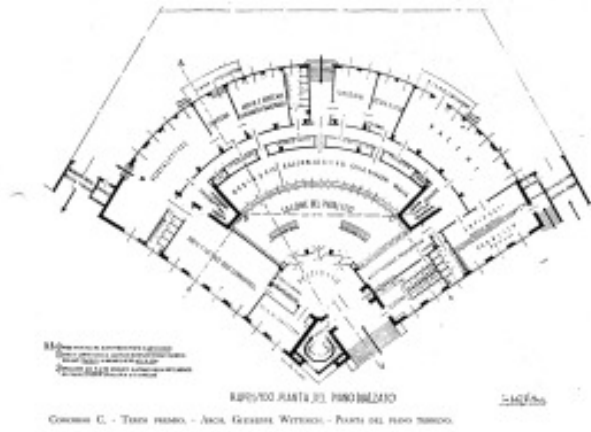
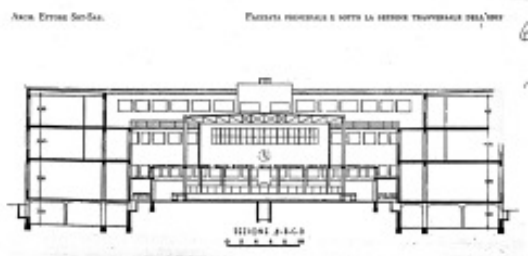
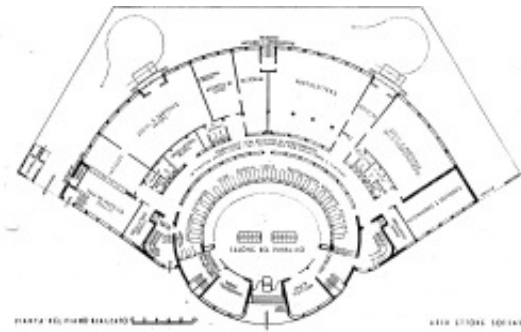


Abb.52 Entwurf von G. Wittinch für Wettbewerb (C), 3. Preis



Abb.53 Entwurf von E. Sotsass für den Wettbewerb (C), 3. Preis



Abbildungen

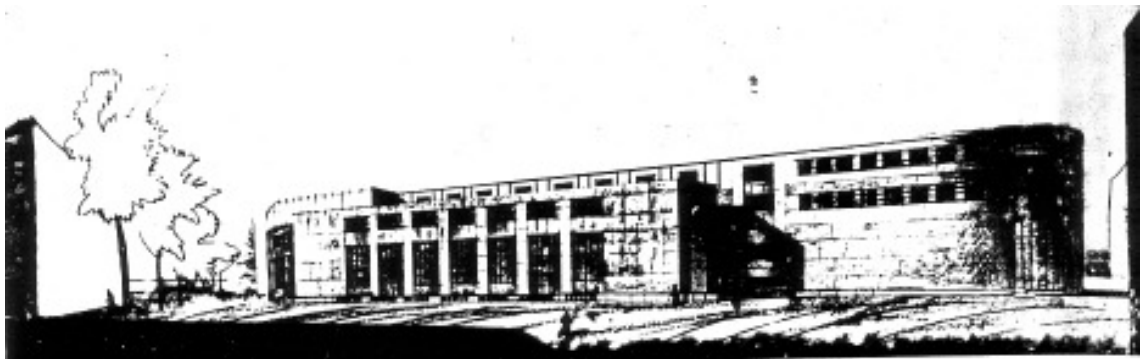
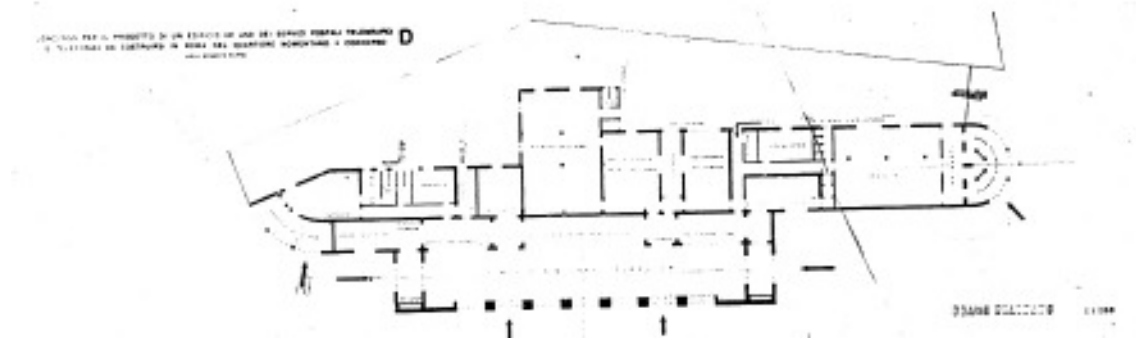


Abb.54 Entwurf von E. Puppo für den Wettbewerb (D), 3. Preis

Entwurf von G. Samonà für den
Wettbewerb (A), 1. Preis
Abb.55 Grundriss (1933)
Abb.56 Schaltherhalle (1935)



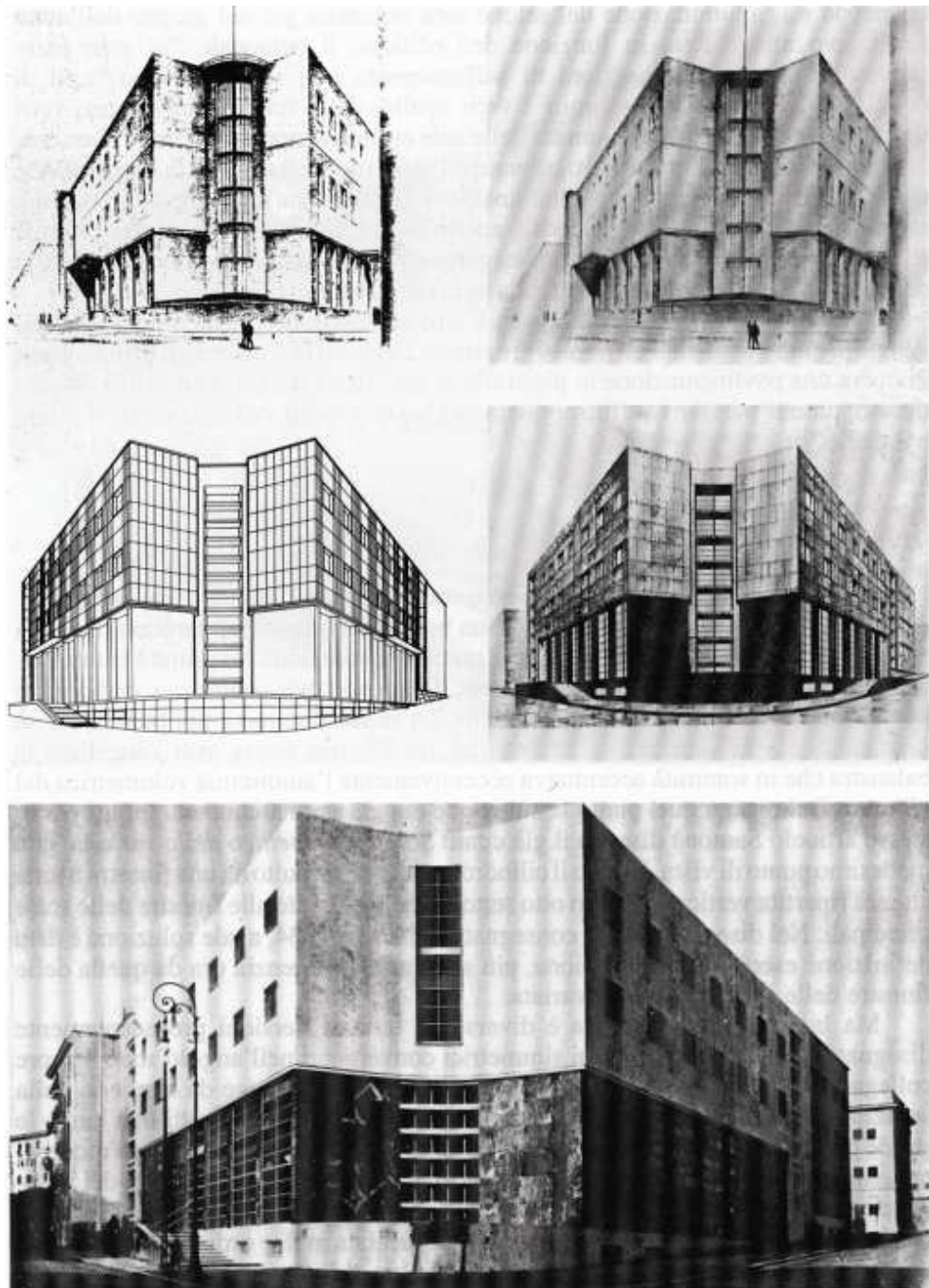
Abbildungen



Abb.57 Eckansicht der Hauptfassaden 1996
Abb.58 Ecklösungsvorschläge 1933/34



Abb.59 Haus des Metallarbeiters
in Berlin von Mendelsohn (1929)



Abbildungen

Entwurf von A. Titta für den
Wettbewerb (C), 1. Preis
Abb.60 Schaltherhalle (1935)



Abb.61 Grundriss (1933)

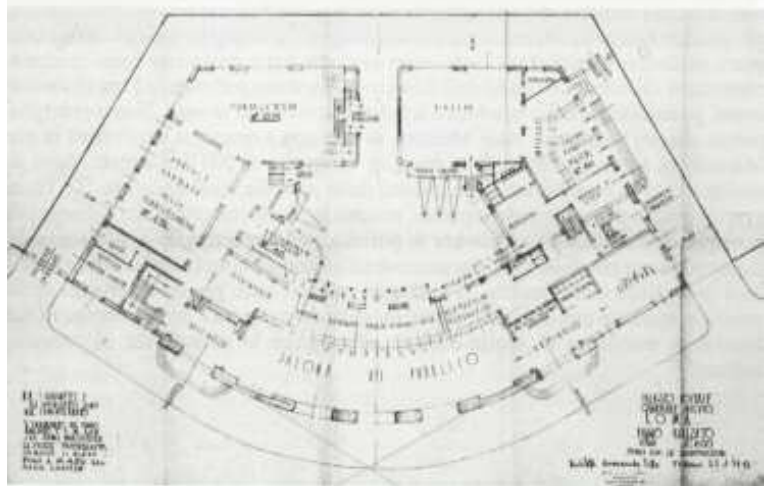
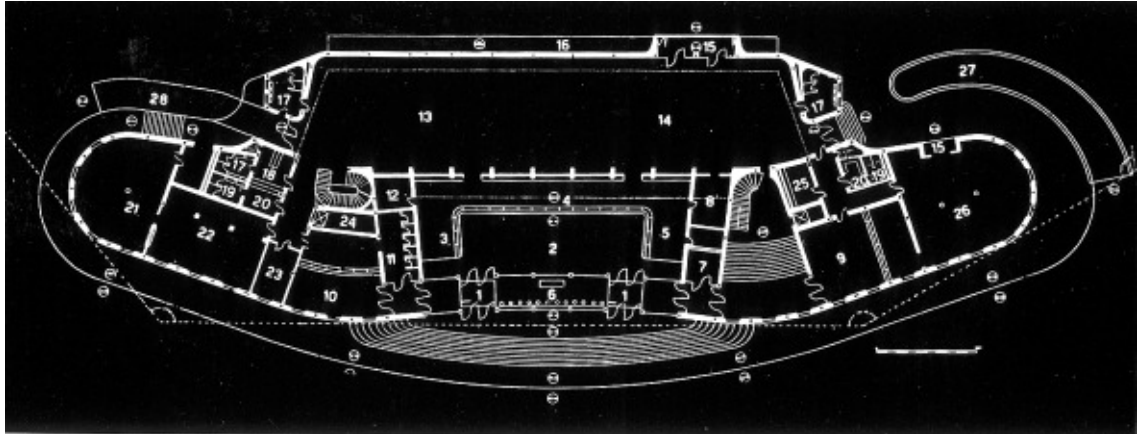


Abb.62 Ansicht der Hauptfassade mit
Eingang





Entwurf von M. Ridolfi für den Wettbewerb (D), 1. Preis

Abb.63 Grundriss (1933)

Abb.64 Ansicht der Hauptfassade (1933)

Abb.65 Ansicht der Rückfassade

Abb.66 Ansicht der Schalterhalle (1935)



Abbildungen

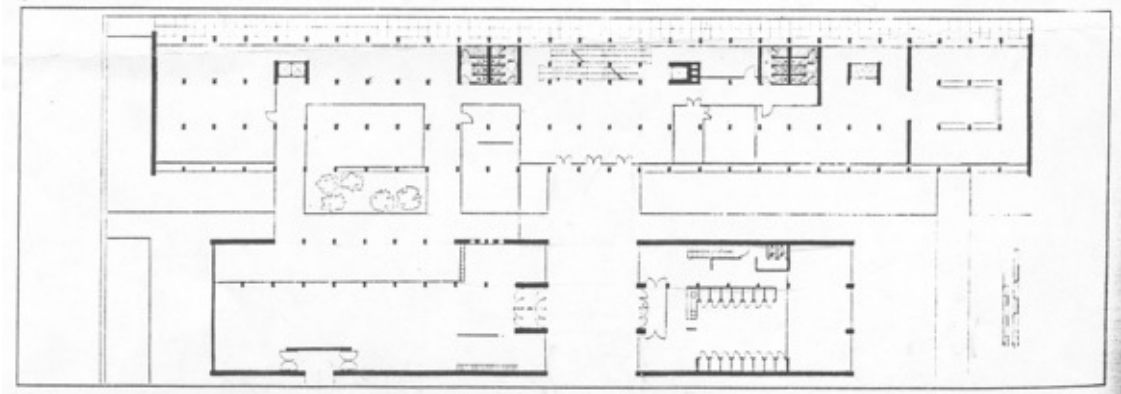


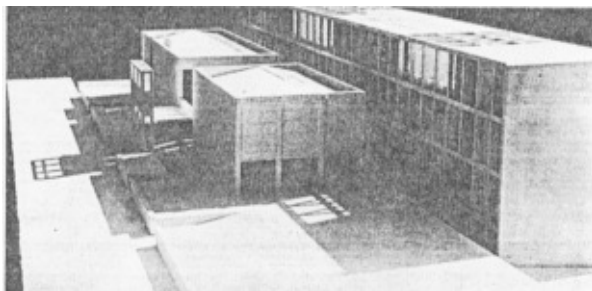
Abb.67 Grundriss des Palazzo von BBPR im EUR in Rom (1939-40)

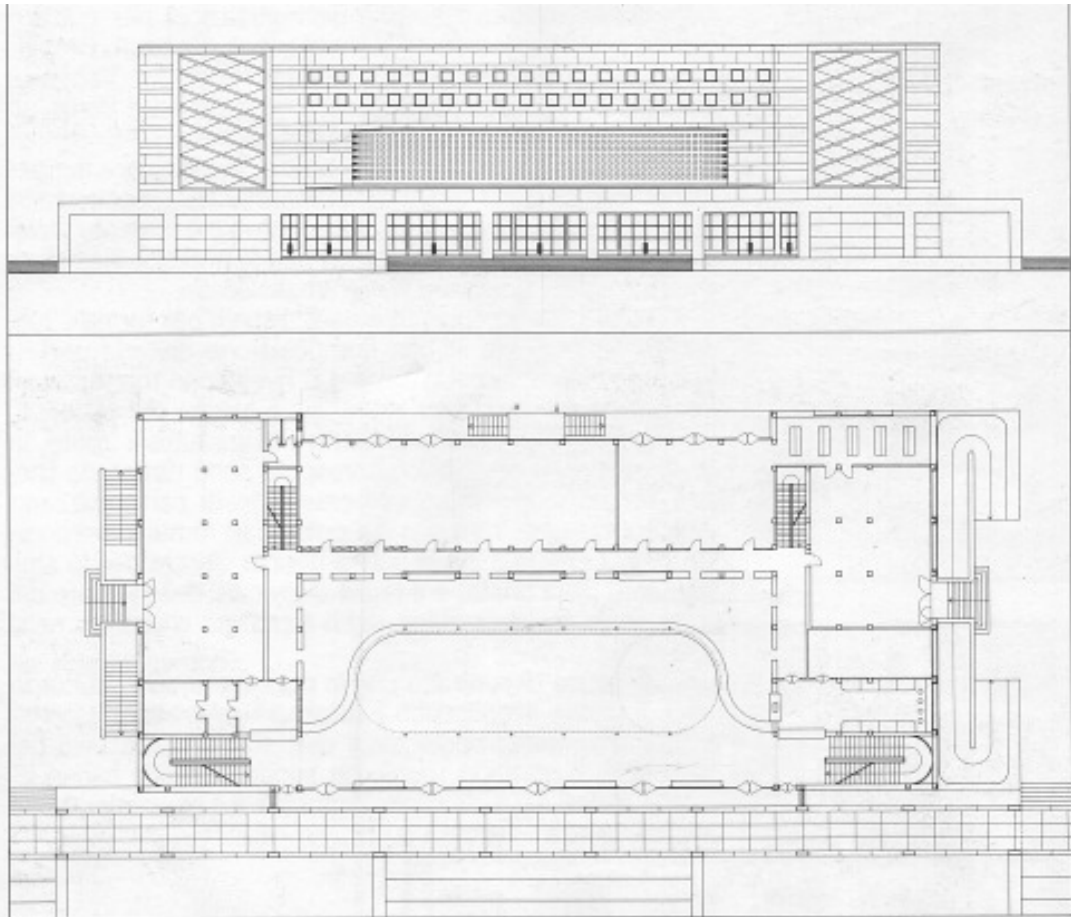
Abb.68 Ansicht der Eingangsfassade
Abb.69 Teilansicht



Abb.70 Modell des ersten Entwurfs
(1939)

Abb.71 Ansicht der Rückseite des
Verwaltungsgebäudes





Prospetto principale e pianta del piano terra.

Plastico.

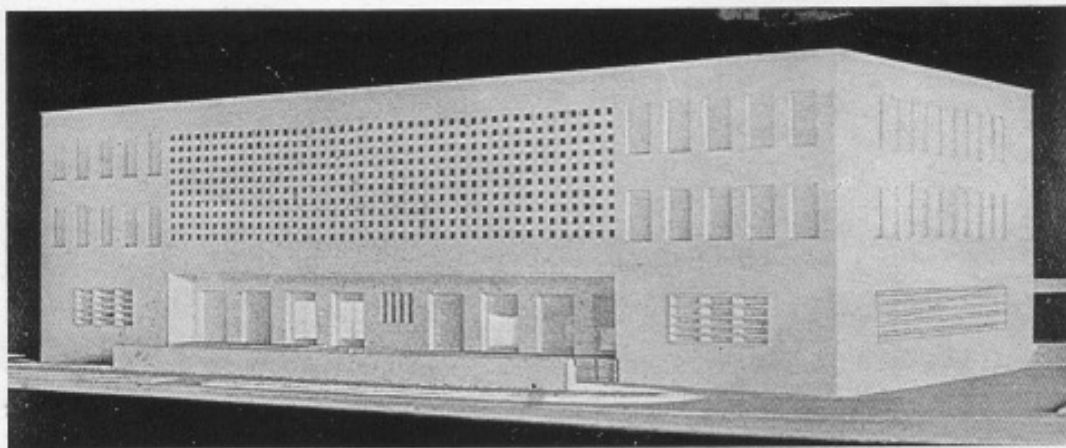


Abb.74 Entwurfsansicht der Hauptfassade (1933)

Abb.75 Grundriss des Entwurfs (1933)

Abb.76 Modellansicht der Rückfassade (1933)

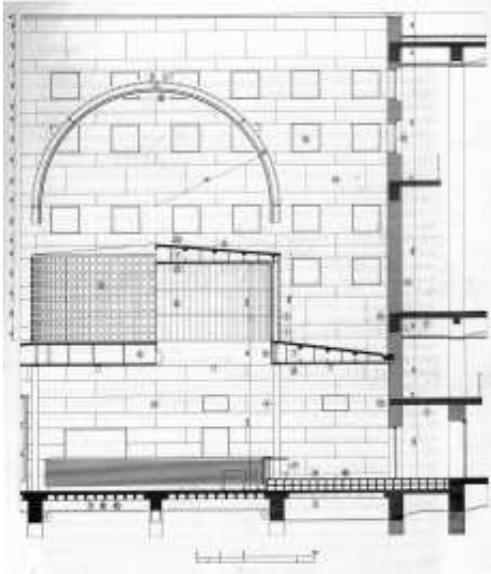


Abb.81 Schnitt durch die Schalterhalle
Abb.83 Golossow, Wettbewerb für das
Volkshaus in Iwanowo-Wosnessensk
(1924)

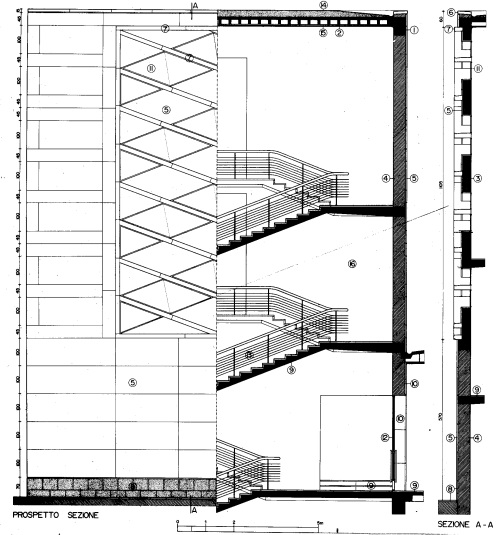


Abb.82 Schnitt durch das Treppenhaus



Abb.85 Blick aus einem Treppenhaus-
fenster auf die Cestius Pyramide
Abb.86 Blick auf die Hauptfassade

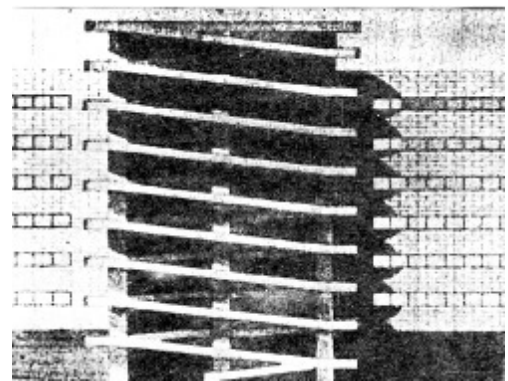


Abb.84 Treppenhaus des Entwurfs
für den Palazzo del Littorio
von Libera und Vaccaro





Abb.87 Blick vom Telegrafensaal auf die Hauptfassade

Abb.88 Blick vom Telegrafensaal auf die Rückfassade

Abb.90 Ansicht der Rückfassade

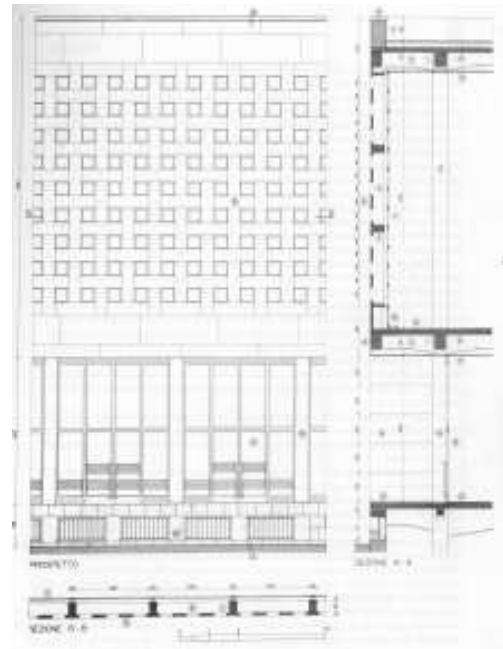
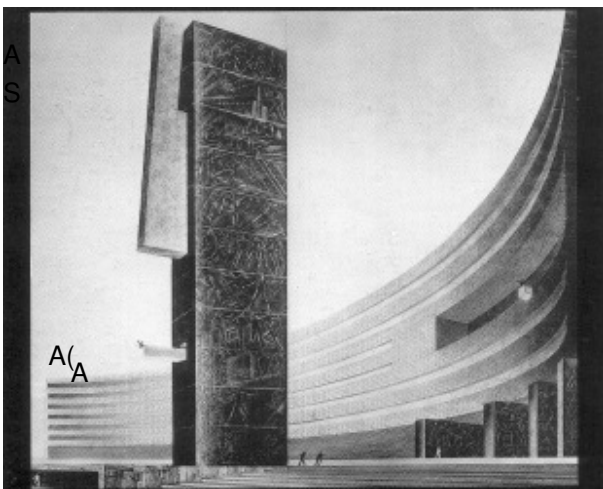


Abb.89 Ansicht und Schnitt der Rückfassade

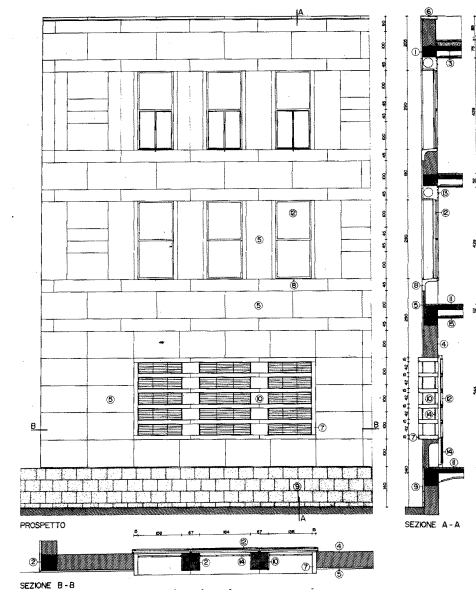


Abb. 91 Schnitt und Ansicht der Seitenfassaden

Abb.92 Wettbewerbsentwurf von Adalberto Libera für den Palazzo del Littorio (1934)

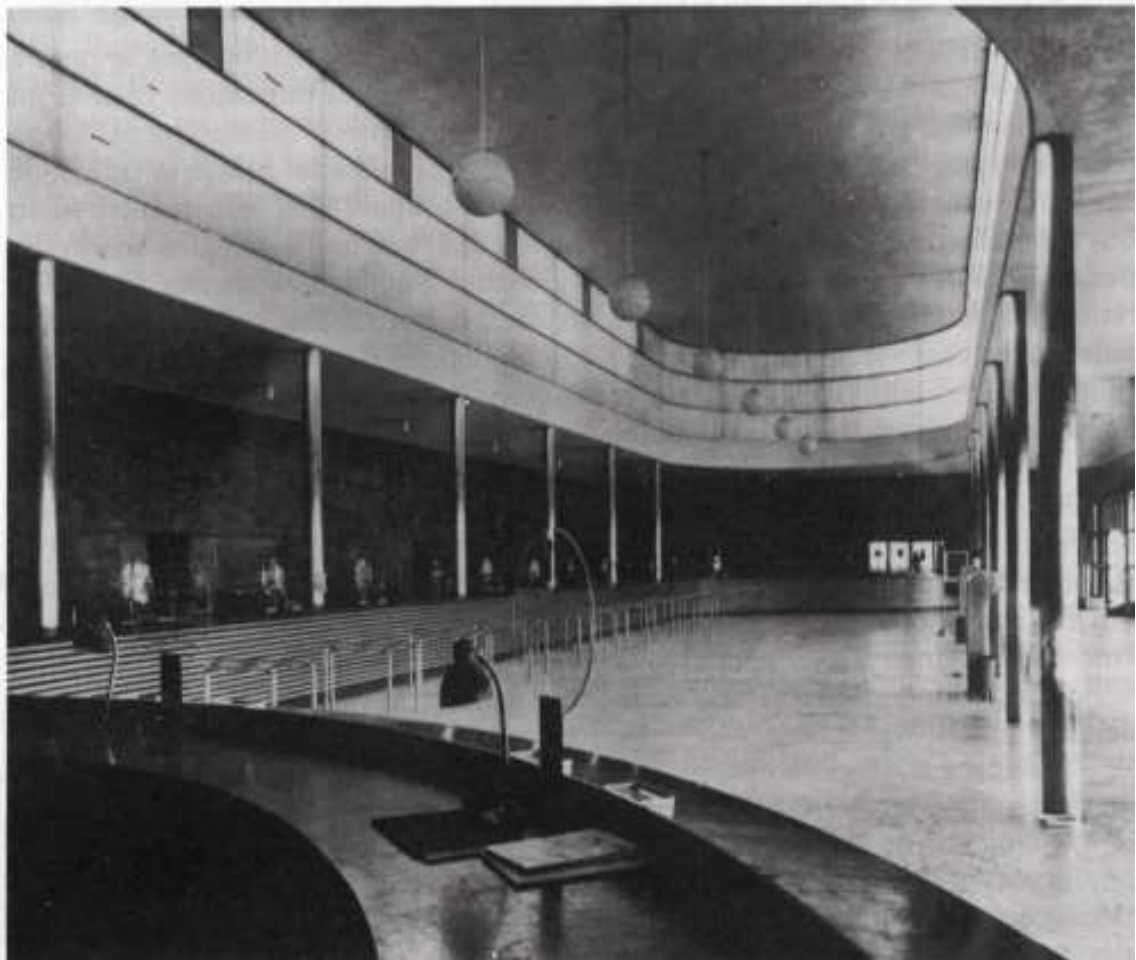


Abb.93 Ansicht der Schalterhalle 1936 von A. Libera und M. De Renzi

Abb.94 Ansicht der Schalterhalle 1936

Abb.95 Ansicht der Schalterhalle 1996

Abb.96 Ansicht des Eingangs der Schalterhalle von innen 1996



Abbildungen

Abb.97 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Ferrara (1930) von A. Mazzoni



Abb.98 Grundriss des Palazzo

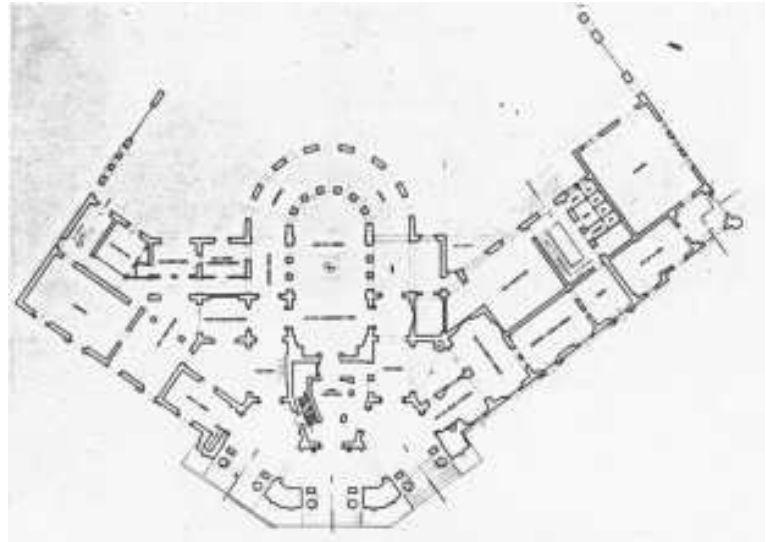


Abb.99 Ansicht des Palazzo in Grosseto von A. Mazzoni (1935)



Abb. 100 Modell des ersten Entwurfs

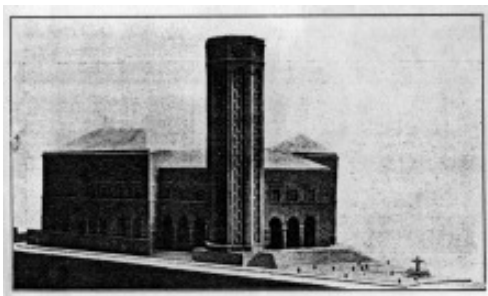


Abb.101 Grundriss des Palazzo in Grosseto (1928-32)



Abb.102 Grundriss des Hauses des Metallarbeiterverbandes in Berlin von E.Mendelsohn (1929)

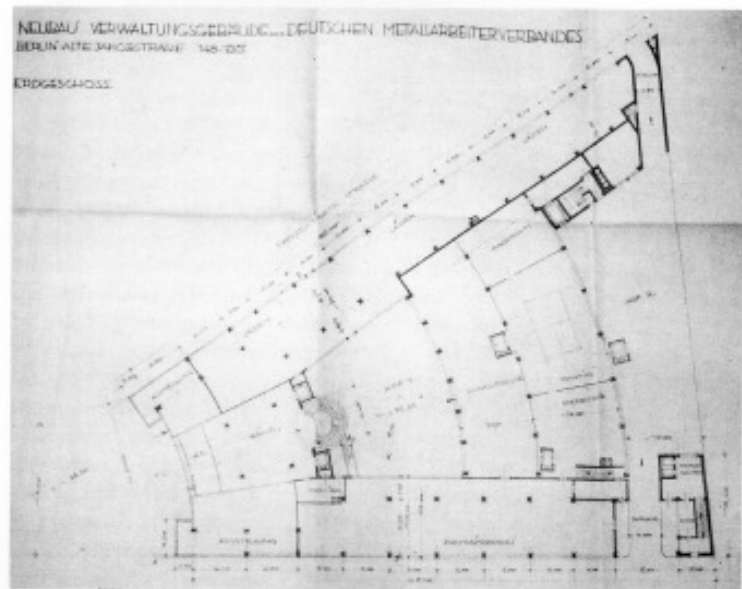


Abb.103 Grundriss des Palazzo in Pola von A. Mazzoni (1930-35)



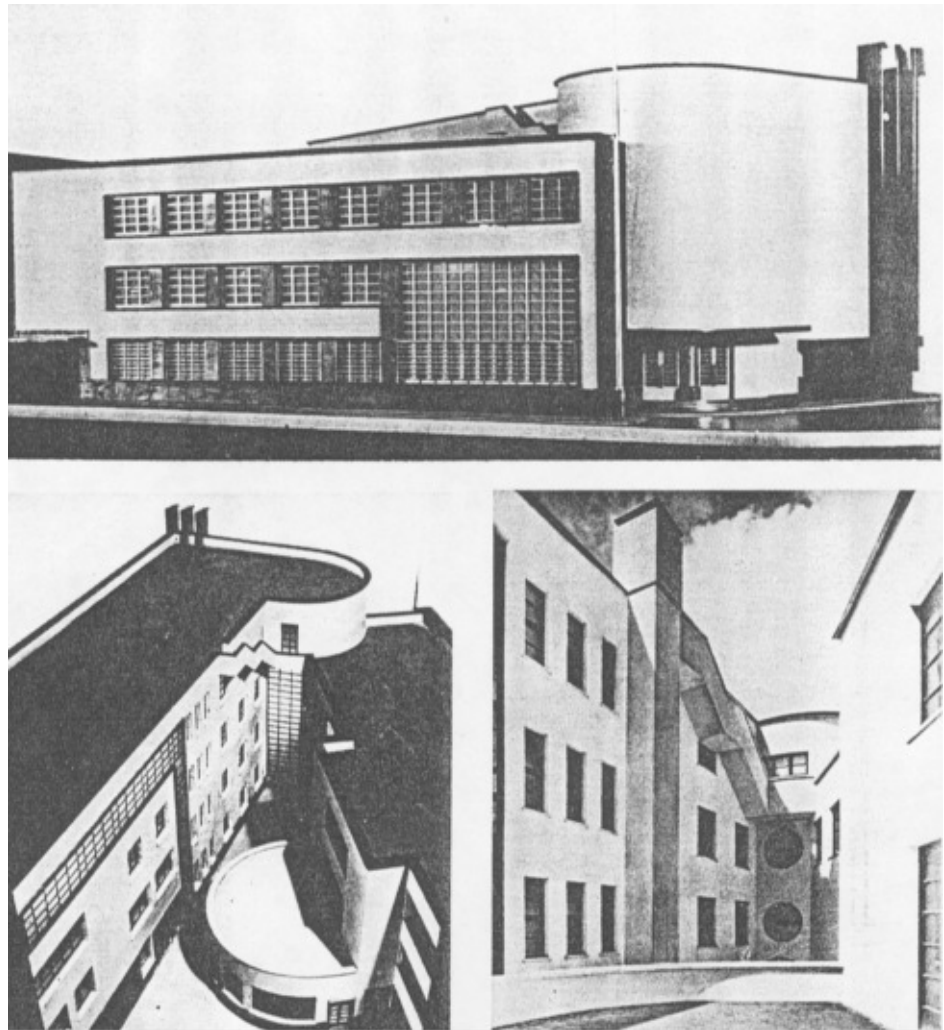


Abb.104-105 Ansichten des Entwurfsmodells des Palazzo in Pola

Abb.106 Ansicht der Hoffassaden

Abb.107 Ansicht der Hauptfassade mit fasci

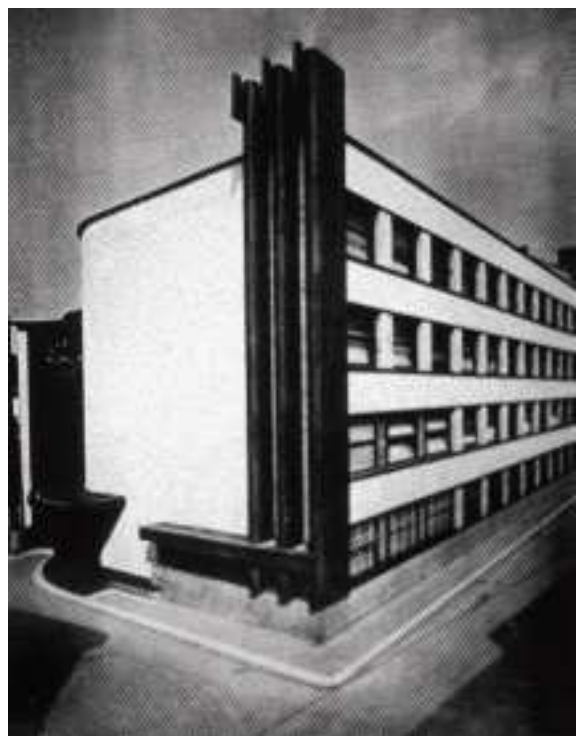


Abb.108 Ansicht der Hauptfassade für den Entwurf des Postpalazzo in Novara von A. Mazzoni (1927)

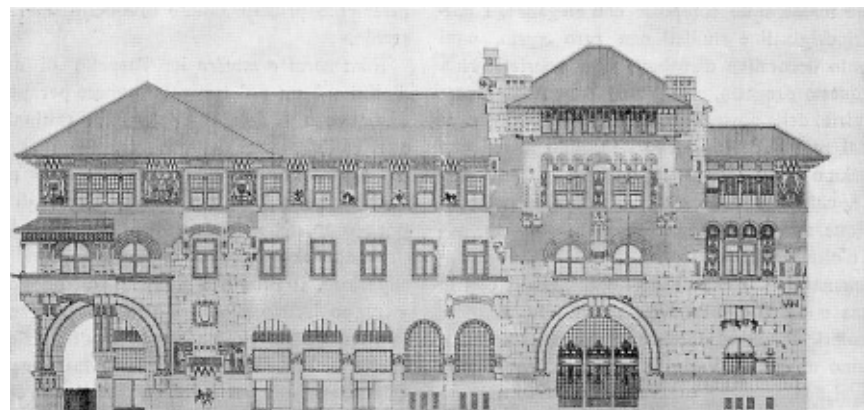
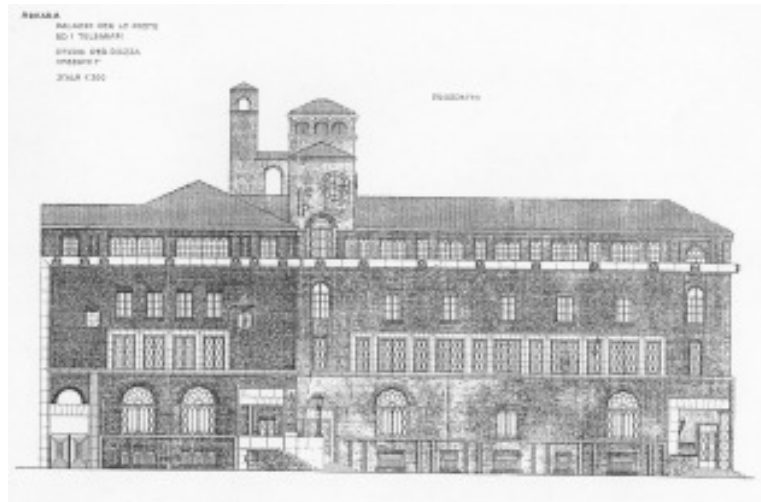


Abb.109 Ansicht der Hauptfassade für den Wettbewerbsentwurf Sant'Elia für die Sparkasse in Verona (1915)

Abb.110 Ansicht des Entwurfsmodells für den Palazzo in Gorizia von A. Mazzoni (1928)



Abbildungen

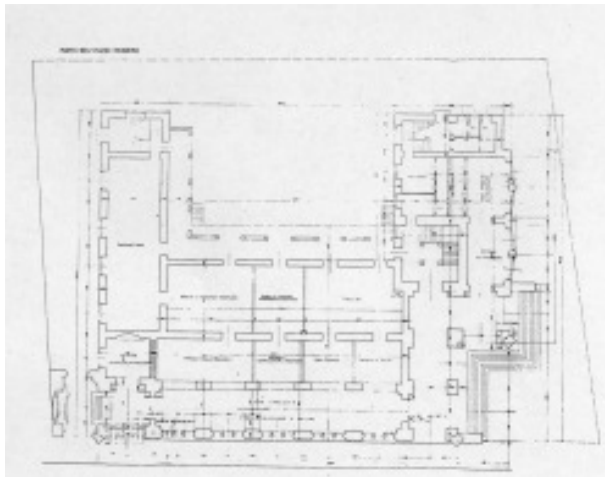


Abb.111 Grundriss des Palazzo in Gorizia
Abb.112 Schaltherhalle des Palazzo

Abb.113 Ansicht der Haupteingänge
des Palazzo in Bergamo von A.
Mazzoni

Abb.114 Ansicht der Hauptfassade des
Palazzo auf Postkarte 1932



Abbildungen

Abb.119-120 Ansicht und Grundriss des Palazzo in Nuoro

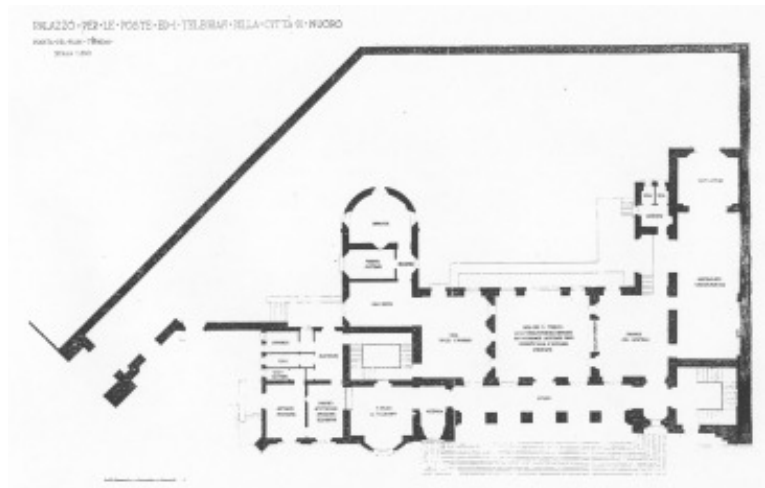


Abb.121 Entwurfsmodell für den Palazzo in Novara (1927) von Angiolo Mazzoni



Abb.122-123 Ansichten des Palazzo in Agrigent von A. Mazzoni (1930-35)



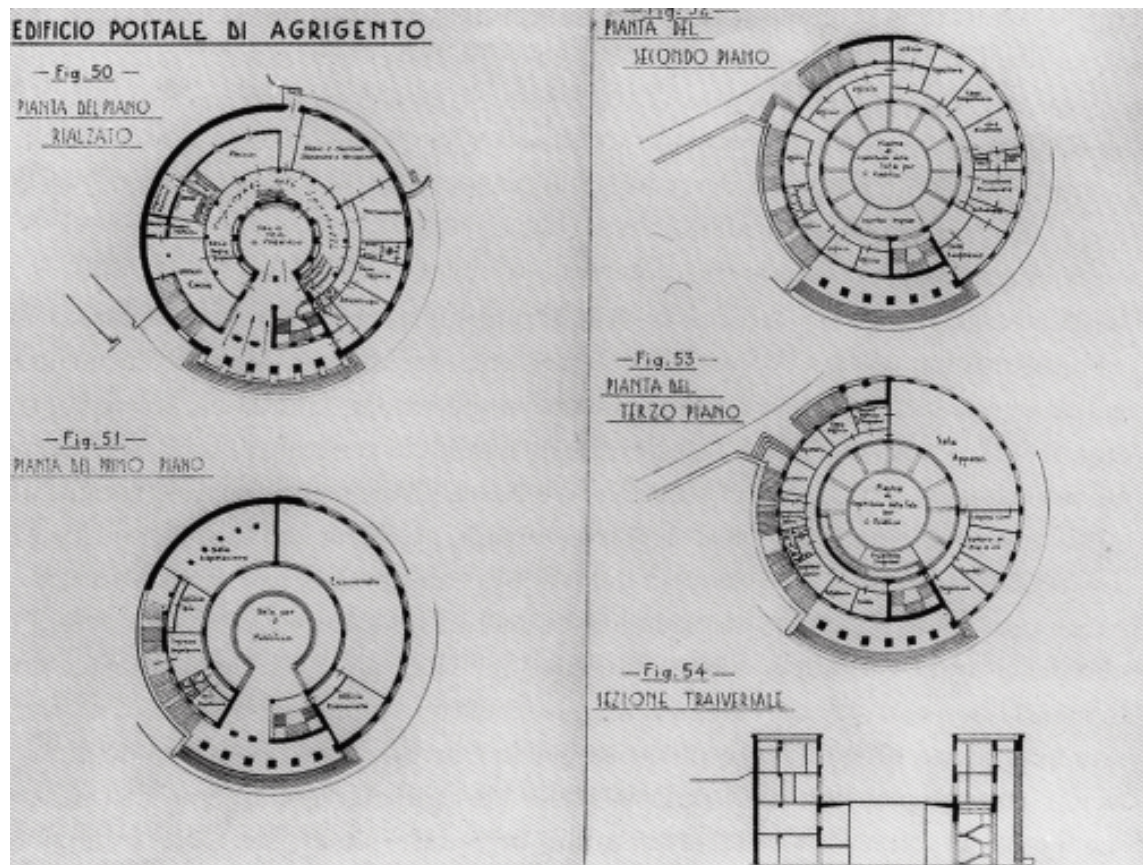


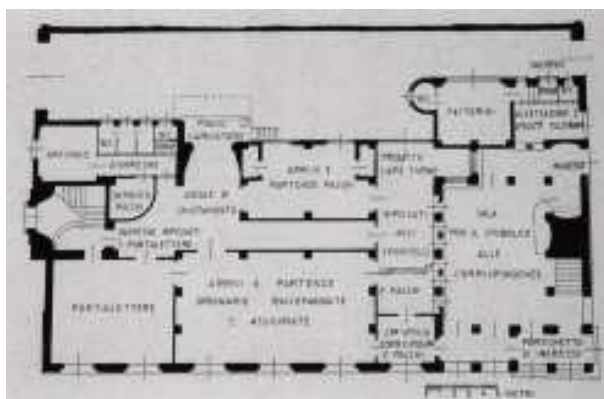
Abb.124 Grundrisse und Schnitt des Palazzo in Agrigent von A. Mazzone

Abb.125 Ansicht der Schalterhalle des Palazzo in Agrigent



Abb.126 Grundriss des ersten Entwurfes für den Palazzo in Ragusa von A. Mazzone (1927)

Abb.127 Ansicht des Palazzo in Ragusa von A. Mazzone (1936-38)



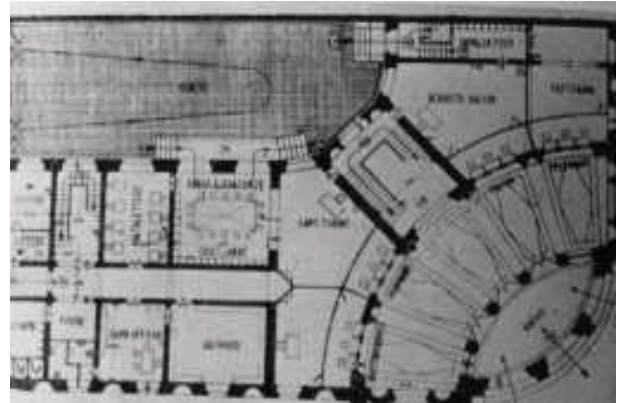


Abb.128-129 Ansicht und Grundriss des Entwurfs G. Ficheras für den Palazzo in Ragusa 1930

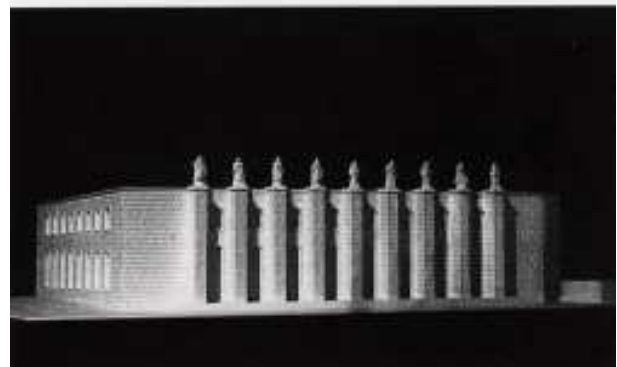
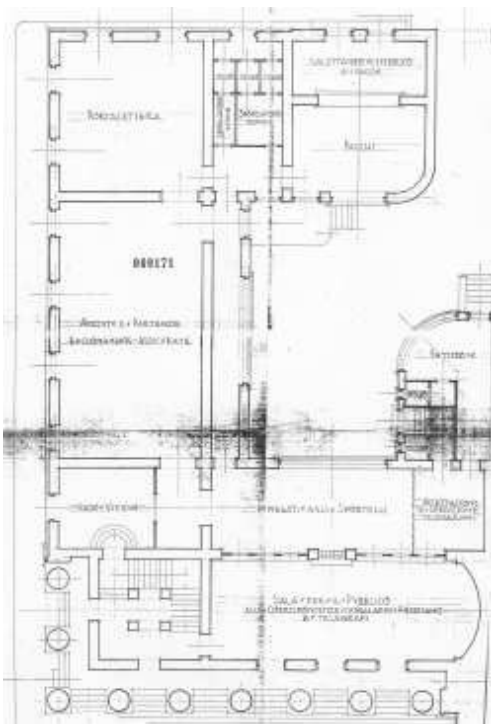
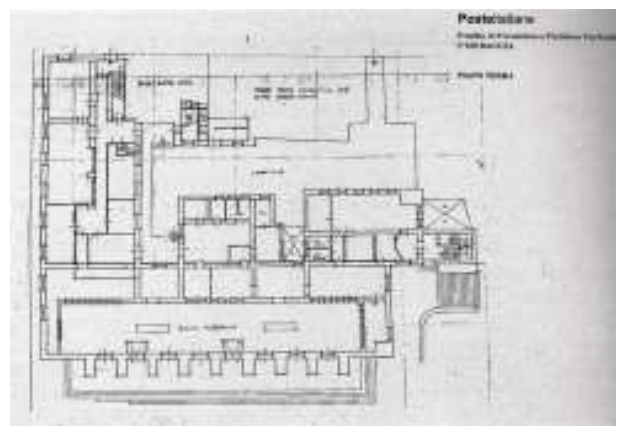


Abb.131 Modelle des 4. und 5. Entwurfs A. Mazzonis für den Palazzo

Abb.130 Grundriss des 2. Entwurfs von A. Mazzoni (1932)

Abb.132 Grundriss des 5. und realisierten Entwurfs von A. Mazzoni (1936-38)



Abbildungen

Abb.133 Grundriss des Palazzo in Rovigo von Roberto Narducci (1927-29)

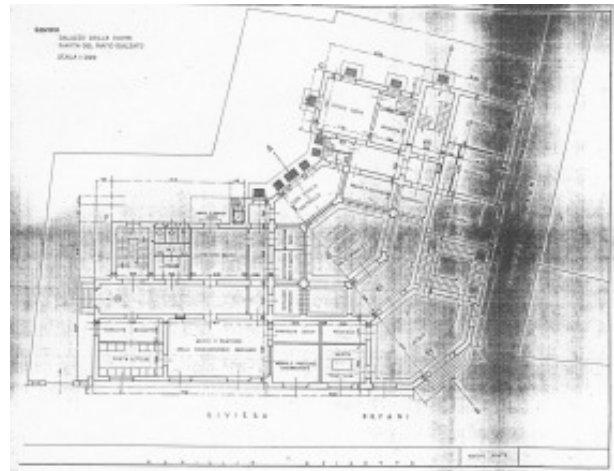
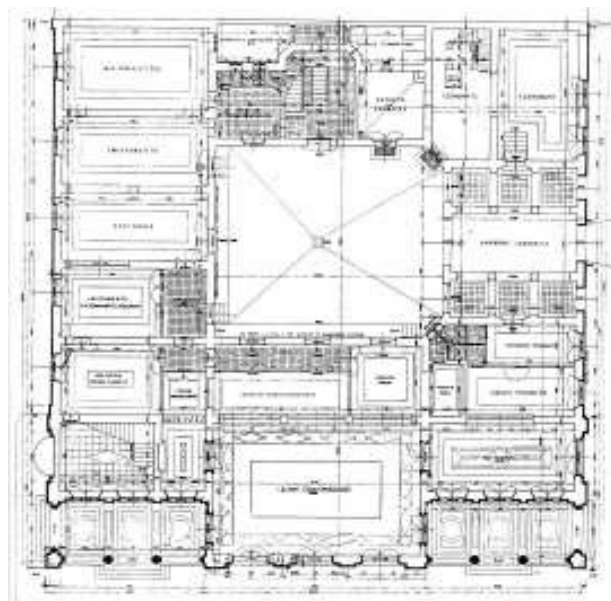
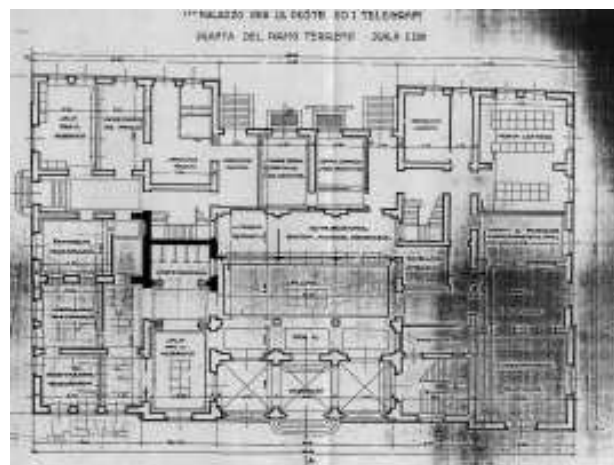


Abb.134 Ansicht des Palazzo in Cremona von R. Narducci (1927-29)

Abb.135 Grundriss des Palazzo in Cremona

Abb.136 Entwurfsansicht des Palazzo in Treviso von R. Narducci (1929-30)

Abb.137 Grundriss des Palazzo in Treviso



Abbildungen

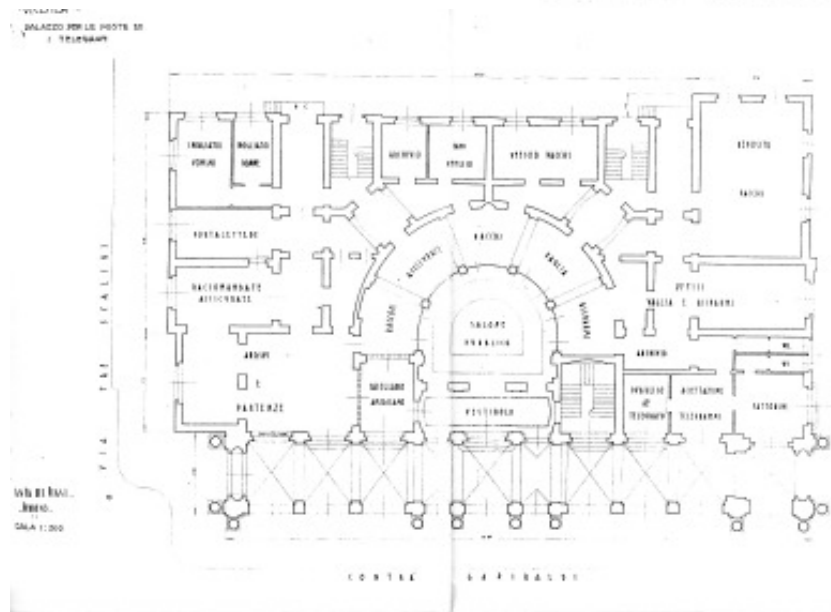
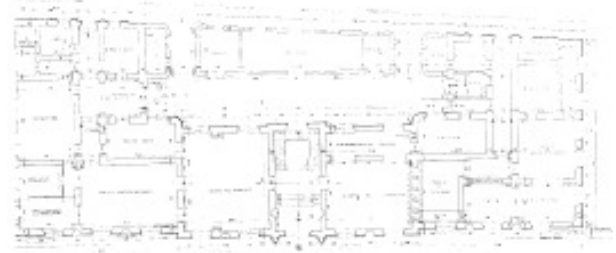


Abb.138 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Salerno von Roberto Narducci 1930-32

Abb.139 Grundriss des Palazzo in Salerno

Abb.140 Grundriss des Palazzo in Vicenza von R. Narducci (1930-32)

Abb.141 Ansicht des Palazzo in Vicenza (Postkarte von 1935)



Abbildungen



Abb.142 Modell des ersten Entwurfs für den Palazzo in Bari von R. Narducci (1930)

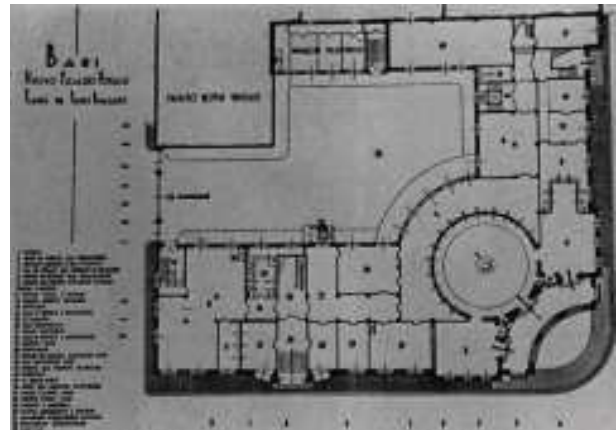
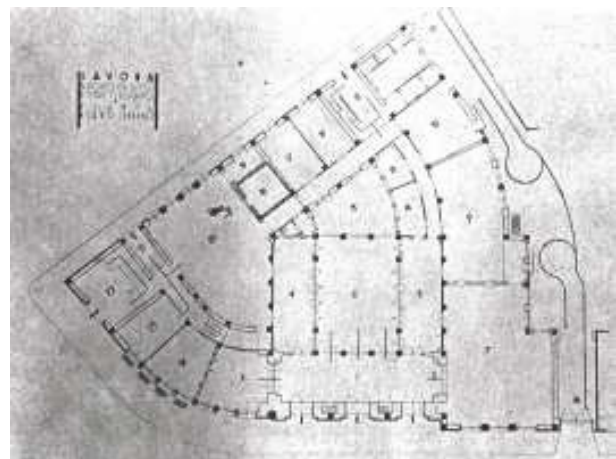


Abb.143 Grundriss des Palazzo in Bari (1930-33)

Abb.144 Ansicht des Haupteingangs des Palazzo in Bari



Abb.145-146 Ansicht und Grundriss des Palazzo in Savona von R. Narducci (1930-32)



Abbildungen



Abb.147 Ansicht des Palazzo in Savona



Abb.148 Schalterhalle des Palazzo in Savona

Abb.149 Grundriss des Palazzo in Benevento von R. Narducci (1932-34)

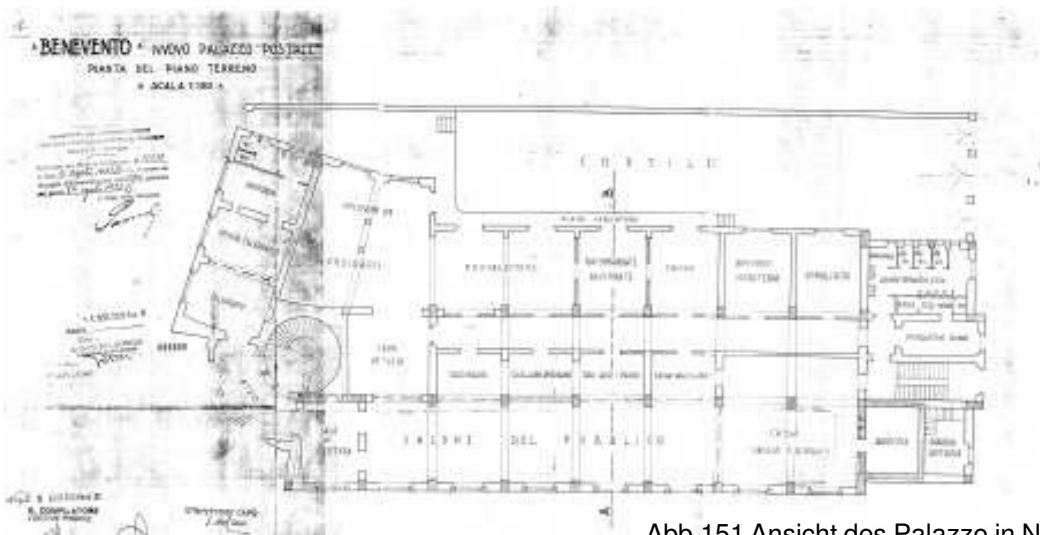


Abb.151 Ansicht des Palazzo in Novara von R. Narducci (1935)

Abb.150 Ansicht des Palazzo in Benevento (Postkarte von 1935)



Abbildungen



Abb.152-1543 Ansichten des Palazzo in Forlì von C. Bazzani (1930)

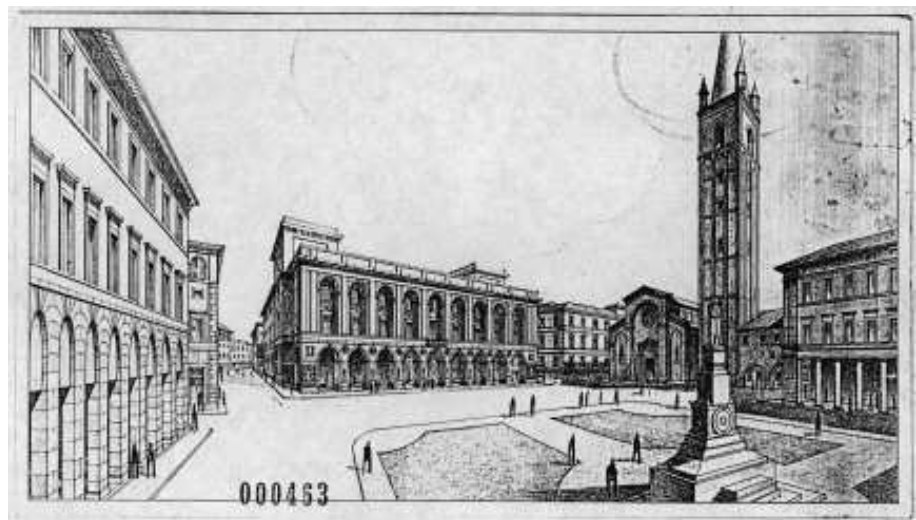


Abb.154 Perspektive der Piazza Sarfatti in Forlì



Abb.155 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Imperia von Cesare Bazzani (1930-32)

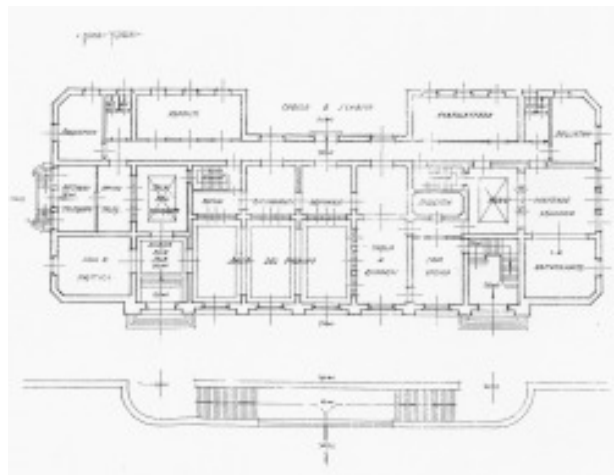


Abb.156 Grundriss des Palazzo

Abb.157 Entwurfsansicht der Hauptfassade des Palazzo

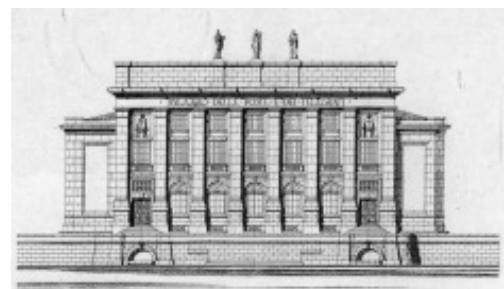




Abb.164 Grundriss des Palazzo in Taranto von C. Bazzani
Abb.163 Schalterhalle des Palazzo

Abb.165 Entwurfsansicht der Hauptfassade des Palazzo in Taranto (1933-35)

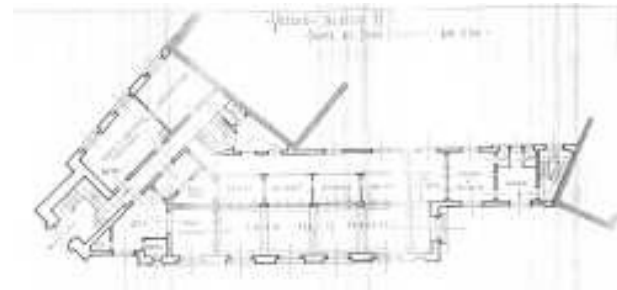
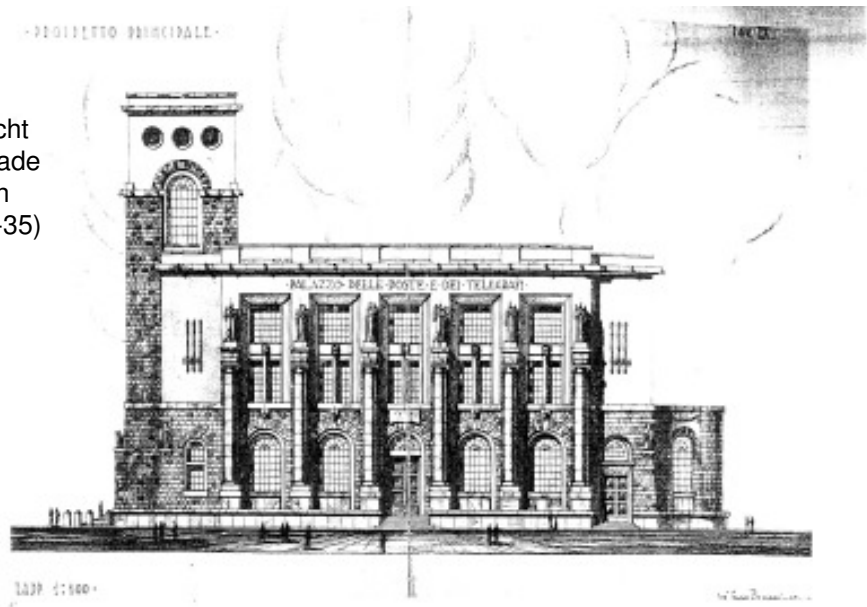


Abb.166 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Viterbo von C. Bazzani
Abb.167 Grundriss des Palazzo (1934-36)

Abbildungen

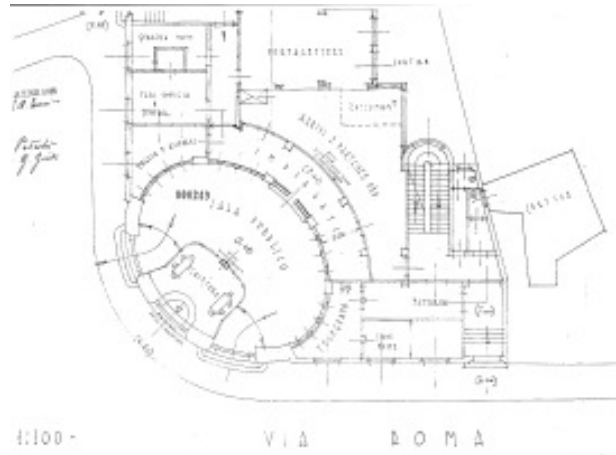


Abb.168-169 Ansicht und Grundriss des Palazzo in San Remo von C. Bazzani (1935-37)

Abb.170 Grundriss des Palazzo in Brescia
von M. Piacentini (1929-31)
Abb. 172-173 Ansichten des Palazzo

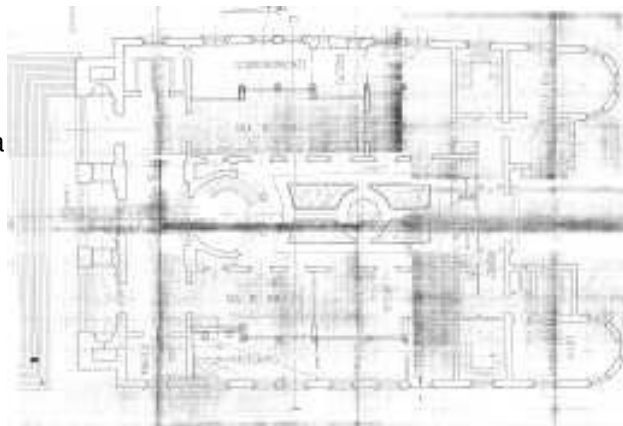


Abb.171 Ansicht der Hauptfassade
des ersten Entwurfs (1929)



Abbildungen

Abb.174-175 Entwurfsansicht und Grundriss des Palazzo in Frosinone (1934-39)

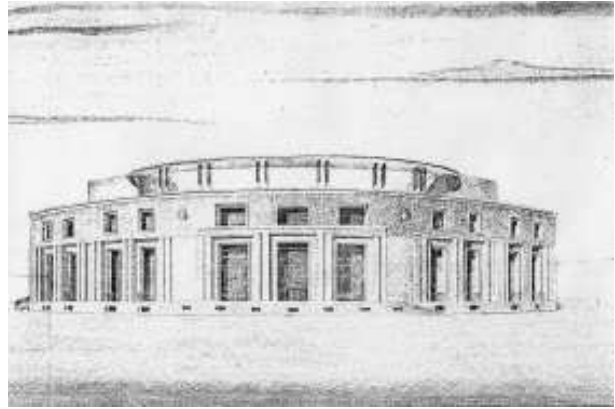


Abb.176-177 Grundriss und Entwurfsansicht des Palazzo in Catanzaro (1937-39)

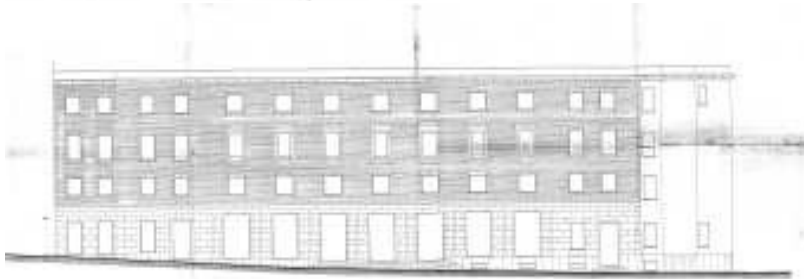
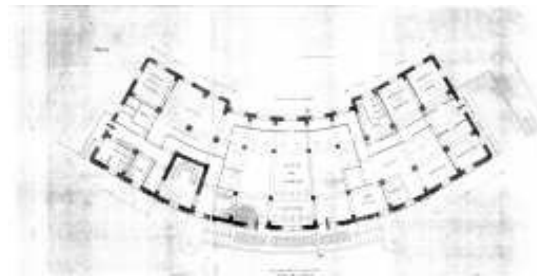
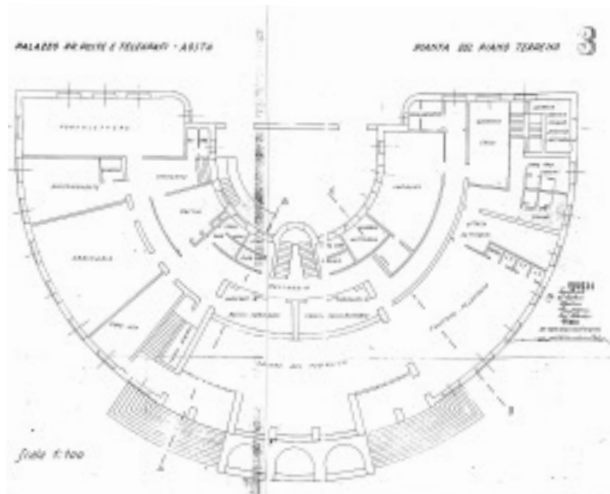


Abb.178-179 Grundriss und Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Aosta (1937-39)



Abbildungen

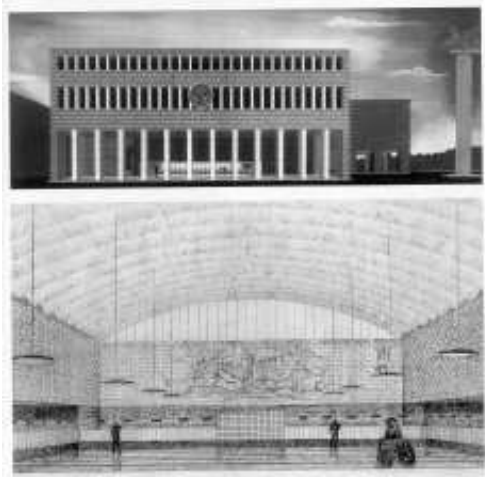


Abb.180-182 Palazzo in Reggio Emilia von G. Vaccaro (1936-1940)

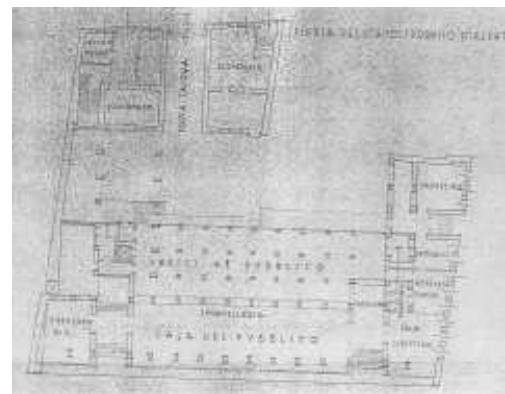
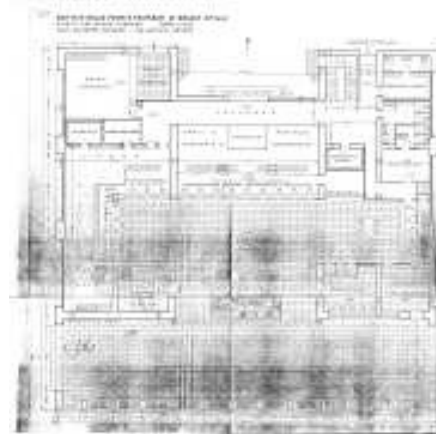


Abb.183-184 Ansicht und Grundriss des Palazzo in Alessandria (1937-41)

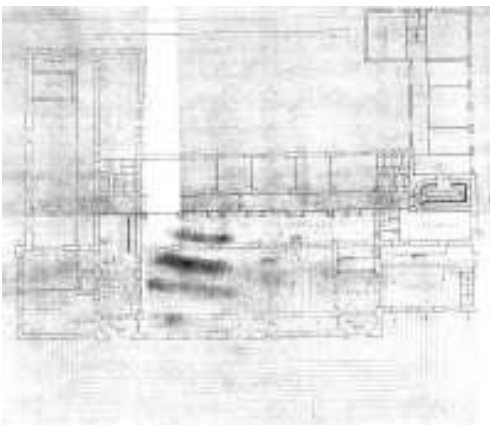


Abb. 185-186 Bozen (1938-1941)

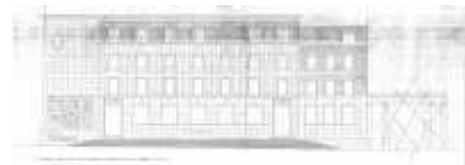
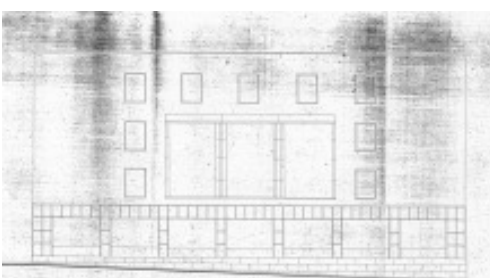


Abb.188 Potenza

Abb.187 Ansicht des Palazzo in Potenza (1938-41)



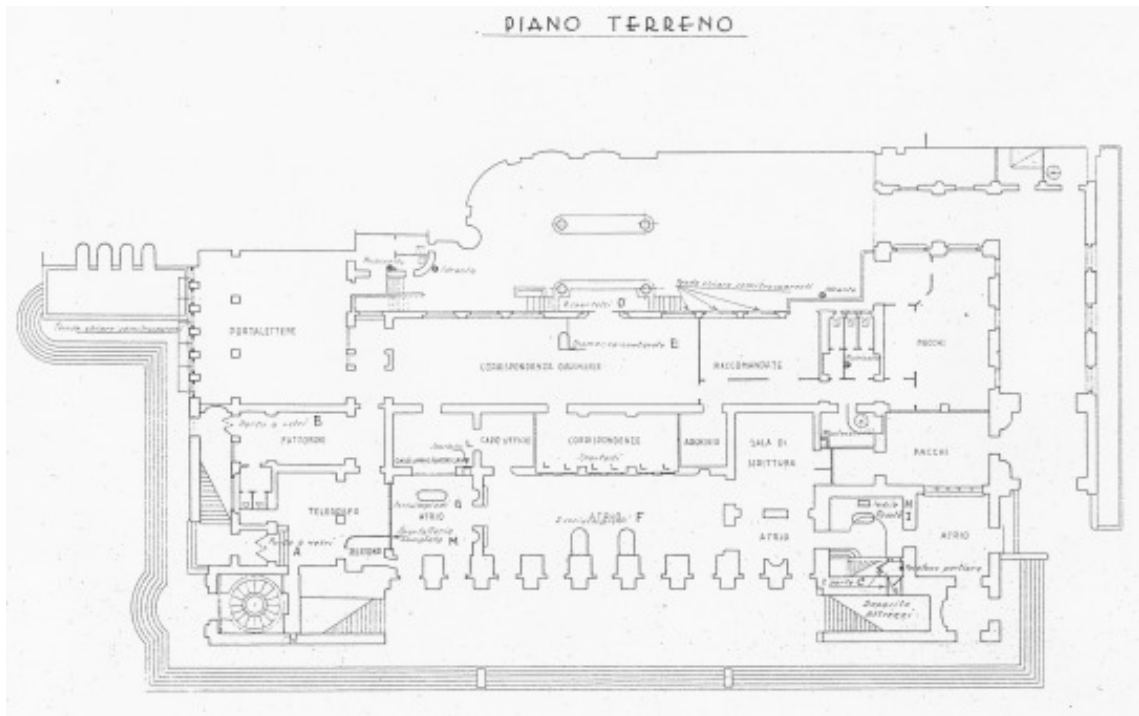


Abb.189 Grundriss des Palazzo in La Spezia von A. Mazzoni (1931)



Abb.190 Ansicht der Hauptfassade

Abb.191 Ansicht des Treppenturms

Abb.192 Ansicht der Außentreppe mit Brunnenanlage (1935)



Abbildungen

Abb.193 der Palazzo 1936

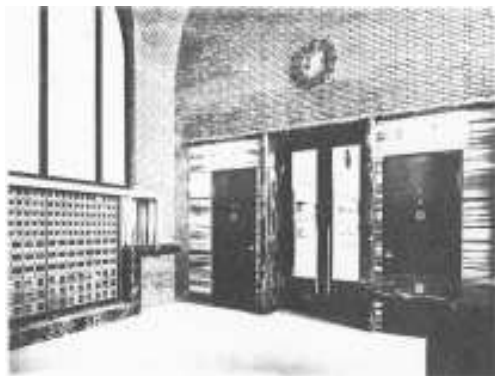
Abb.194 Schaltherhalle

Abb.195 Schließfächer

Abb.196 Schreiksaal

Abb.197 Telegrafensaal

Abb.198 Treppenturm



Abbildungen

Verschiedene Modelle aus dem Möbelkatalog „der gewöhnlichen Art“ für die Einrichtung von Post- und Telegrafenzentralen

Abb. 199 Bücherregal
Registerregal
Regal für postlagernde Post

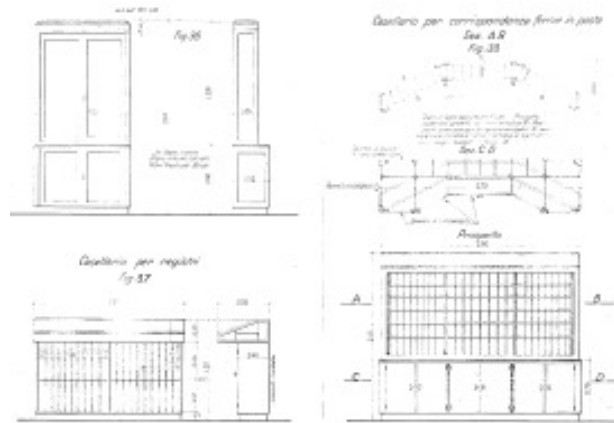


Abb. 200 Schrank
Regale für die allgemeine Postverteilung
Briefträgertisch
Regal mit Tisch

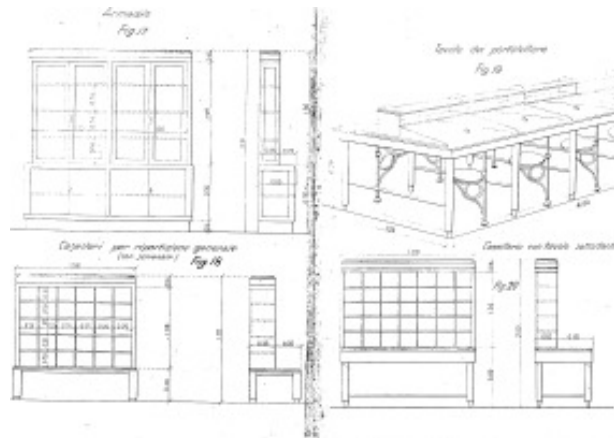


Abb. 201 Schreibtische
Tisch für Stempelmaschinen
Handstempeltisch
Stuhl mit Sperrholzsitzfläche
Lederpolstersessel

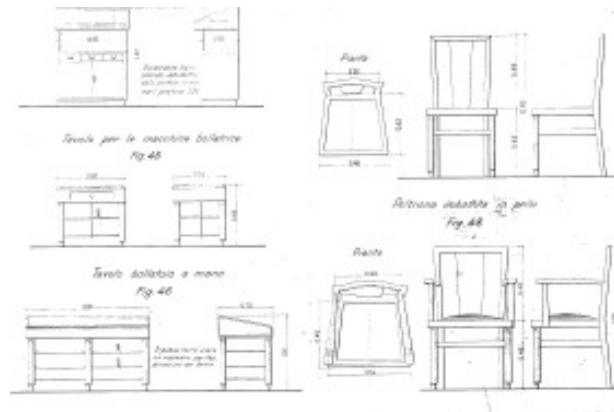
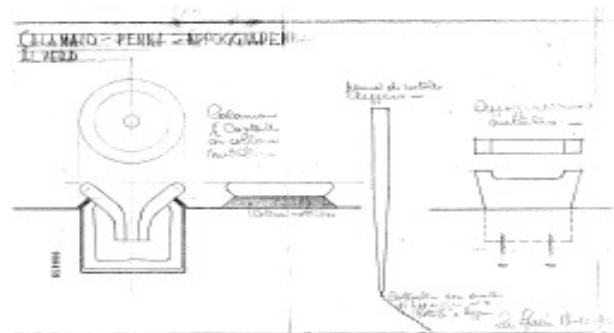


Abb. 202 Entwurf für ein Tintenfass, einen Federhalter und eine Federhalterablage von A. Mazzoni



Abbildungen



Abb.204-205 Ansicht der Hauptfassade und der Schalterhalle des Palazzo in Biella (1930-32)

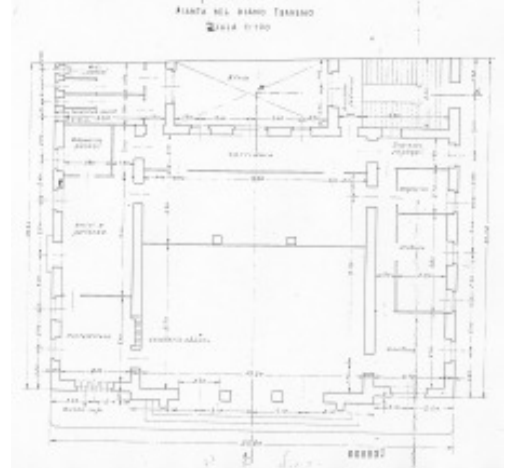
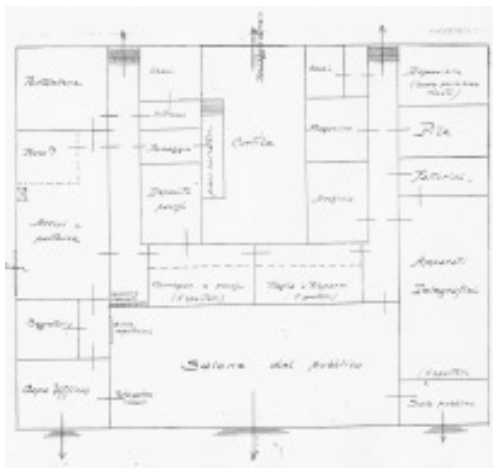


Abb.205 Grundriss des Palazzo in Marsala

Abb.206 Grundriss des Palazzo in Molfetta

Abb.207 Entwurfsansicht des Palazzo in Molfetta



Abb. 208 Grundriss des Palazzo in Augusta

Abb. 209 Ansicht des Palazzo in Augusta



Abbildungen

Abb.210 Entwurfsansicht der Hauptfassade des Palazzo in Augusta (1937-39)

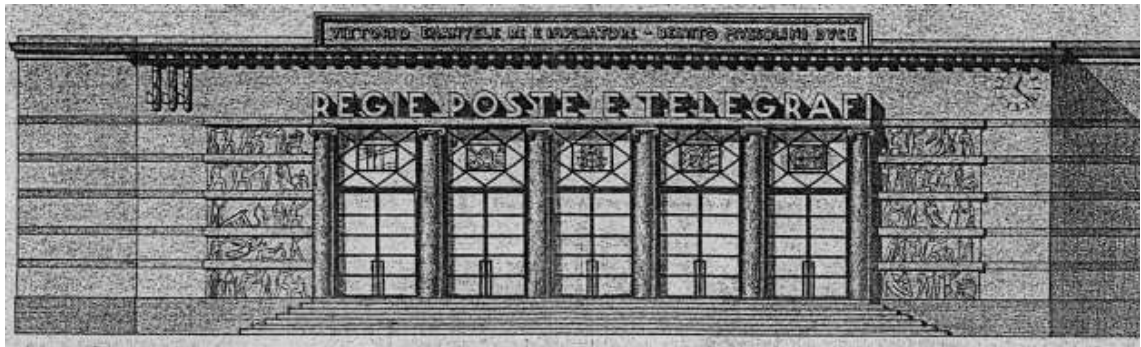


Abb. 211 Schalterhalle des Palazzo in Augusta



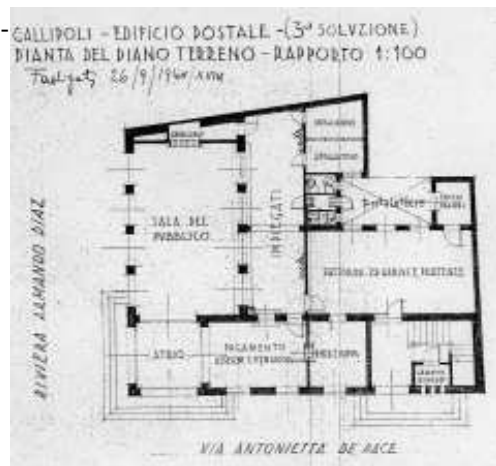
Abb. 212 Entwurfsansicht des Palazzo in Cattolica

Abb.213 Grundriss des Palazzo in Gallipoli

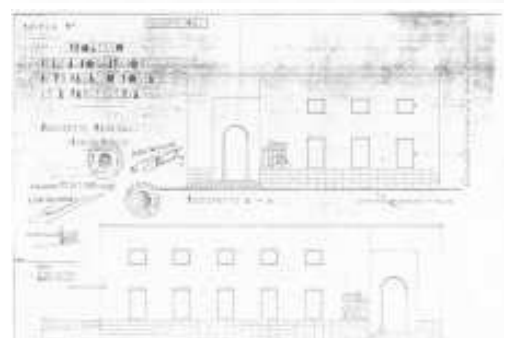
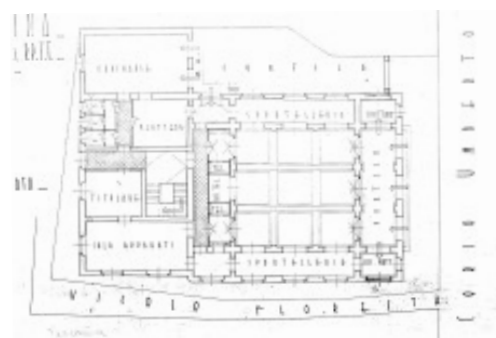
Abb. 214 Grundriss des Palazzo in Taormina

Abb.215 Grundriss des Palazzo in Pantelleria

Abb. 216 Entwurfsansicht des Palazzo



)



Abbildungen



Abb.217 Schalterhalle
Abb.218 Ansicht der Rückfassade

Abb.219 Grundrisse des Palazzo in
Abetone von A. Mazzoni

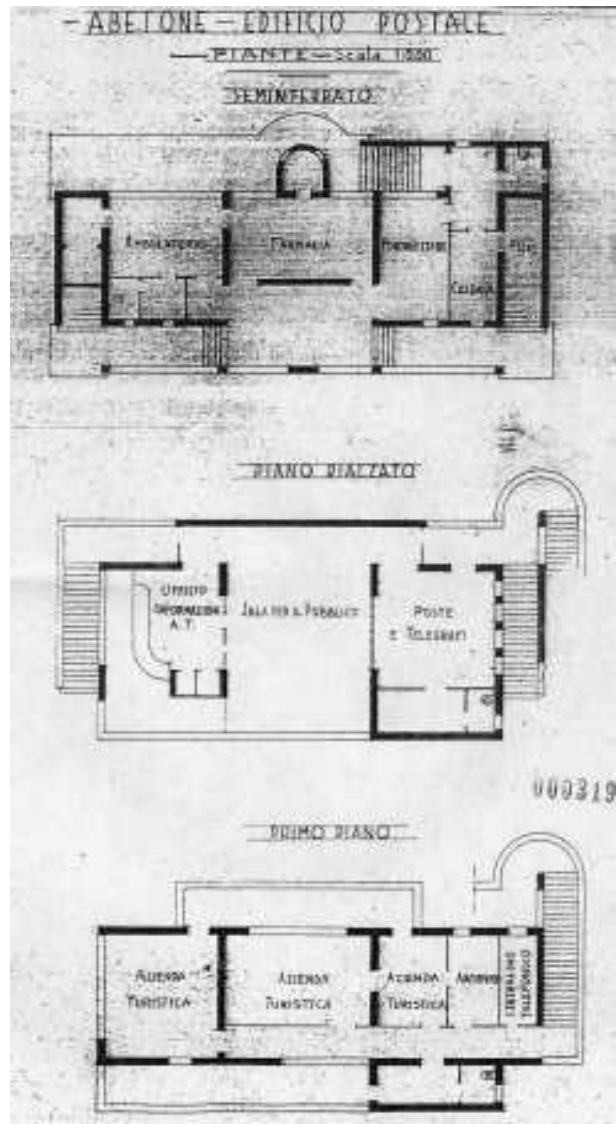
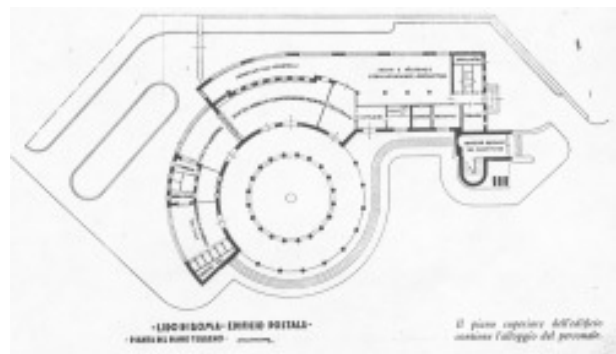
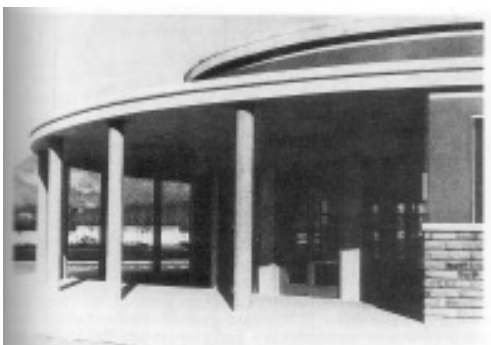


Abb.220 Ansicht des Postamtes in Ostia
von Angiolo Mazzoni (1934-36)
Abb.221 Ansicht der Bahnstation
Cumana in Neapel (Fuorigrotta)
Abb.222 Grundriss des Postamtes



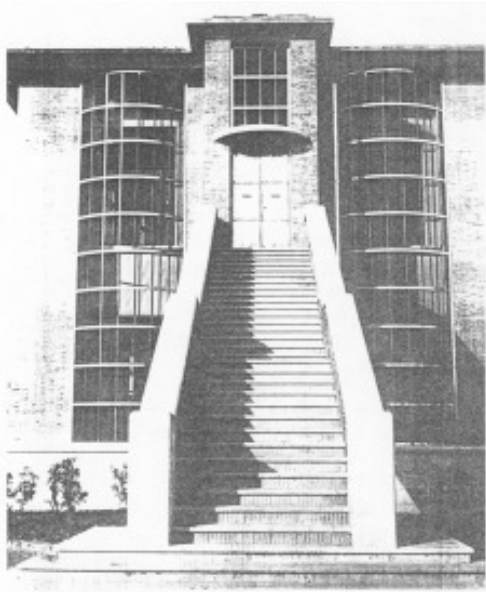


Abb.223 Treppe zur Wohnung des Amtsleiters des Postamtes in Latina (1932)



Abb.224 Postkarte vom Postamt in Latina nach der Erweiterung (1936)



Abb.225 Ansicht der Unterkunft für die Arbeiter im Zentrum von „Qadrato“

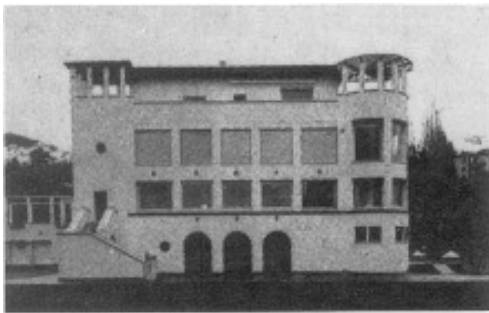


Abb.226 Ansicht der Villa Karma von Adolf Loos

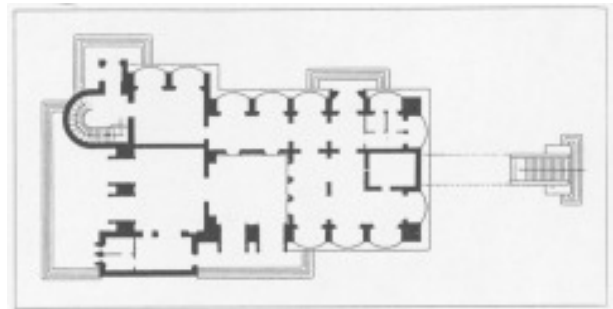


Abb.227 Grundriss des Postamtes in Latina (1932)

Abb.228 Entwurfsansicht des Postamtes in Pontinia von A. Mazzoni (1934-35)



Abbildungen



Abb.229 Ansicht des Postamtes von Pontinia (1935-36)

Abb.230 Grundriss des Postamtes



Abb.231 Grundriss des Postamtes in Aprilia (1936-37)

Abb.232 Ansicht der Hauptfassade

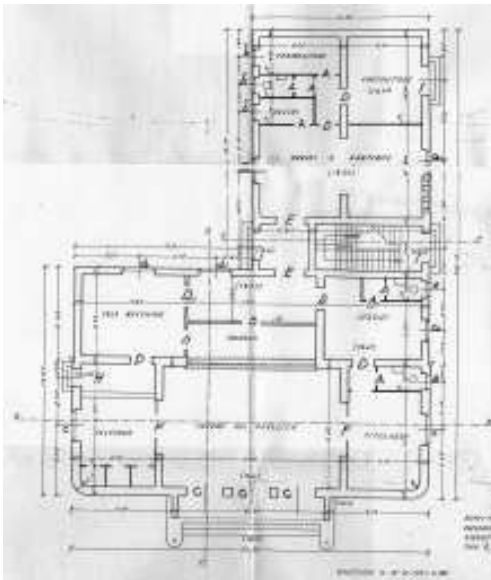
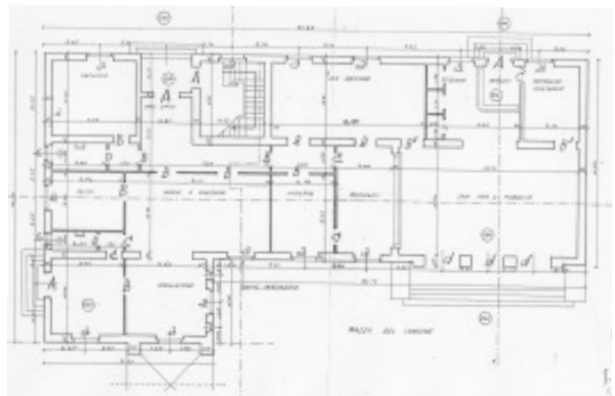


Abb.233-234 Ansicht und Grundriss des Postamtes in Pomezia (1938-39)



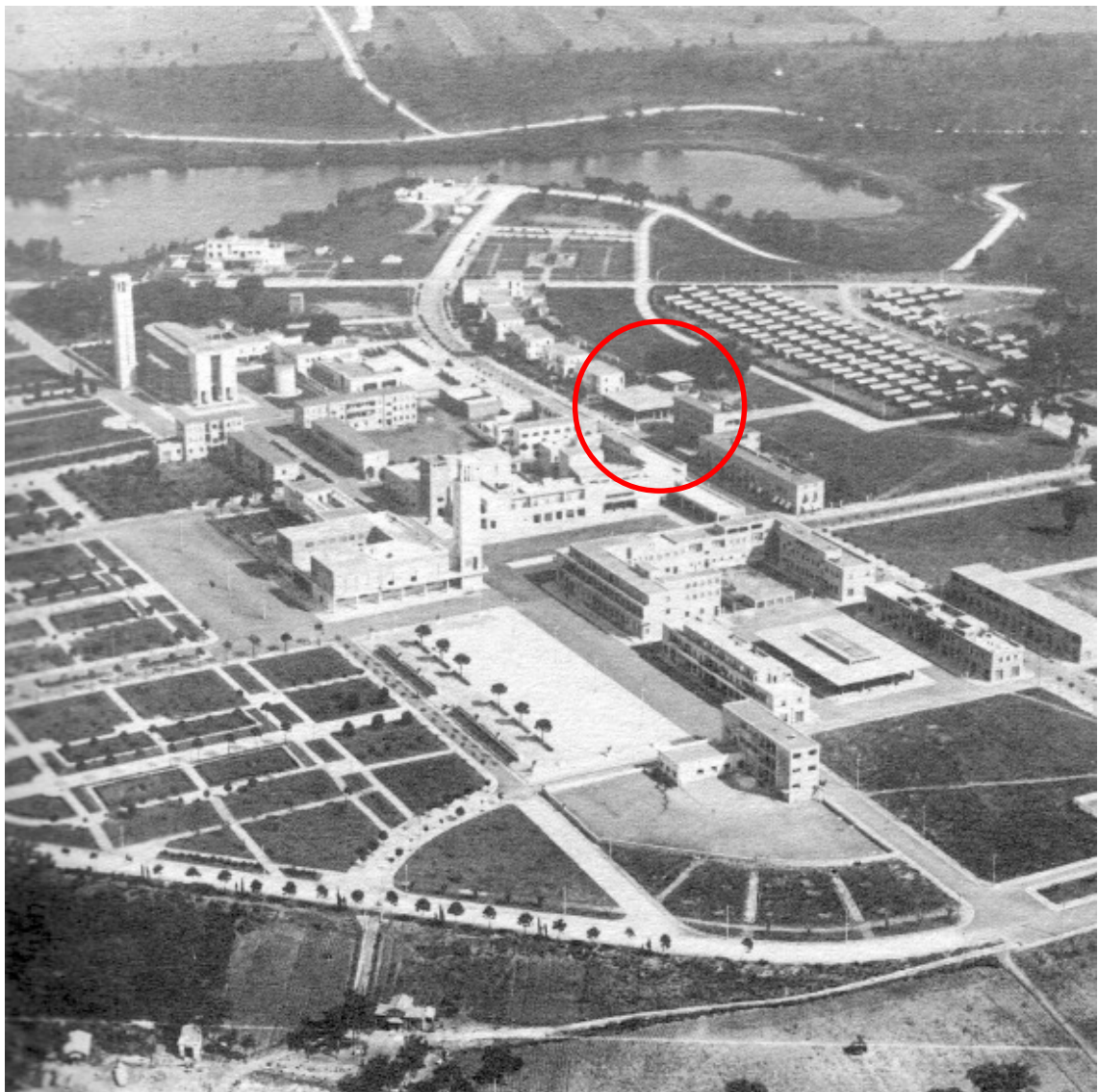


Abb.235 Luftbild von Sabaudia (1936)

Abb.236 Ansicht der Rückfassade mit Treppe des Postamtes von Sabaudia (1933-34)



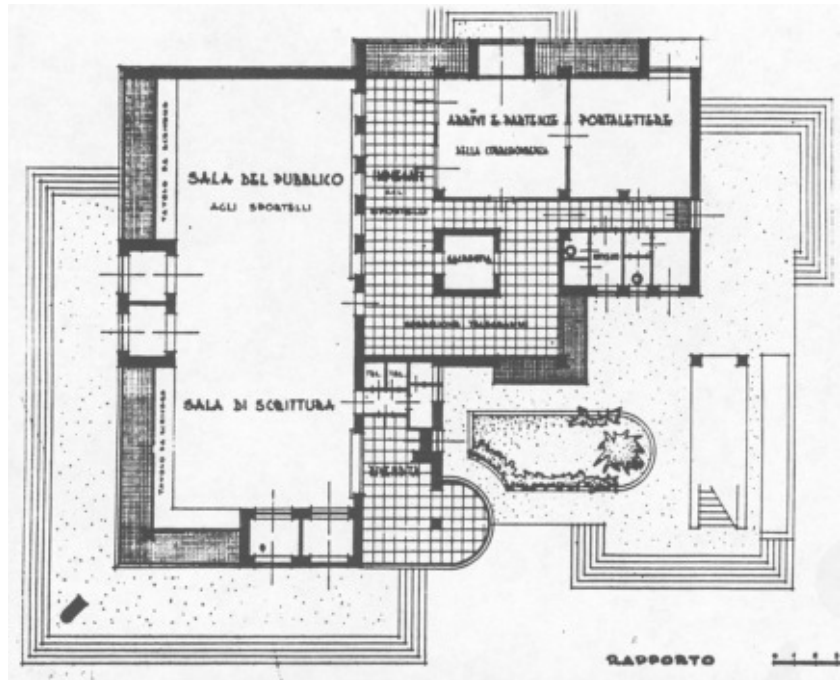
Abbildungen

Abb.237 Grundriss des Postamtes in Sabaudia von A. Mazzoni

Abb.238 Ansicht der Haupteingänge

Abb.239 Ansicht der Hauptfassade

Abb.240-241 Fenster mit Gitter gegen Malariamücken ohne(1995) und mit Fliegengitter (1934)



Abbildungen



Abb.242 Schalterhalle (1996)



Abb.243 Schalterhalle (1934)



Abb.244-247 Ansichten des Postamtes
in Sabaudia

Abb.248 Ansicht des Bahnhofs in La-
tina von A. Mazzoni (1932)



Abbildungen



Abb.250 Heiliger Christopherus in Palermo



Abb.251 Heiliger Georg in Ferrara

Abb.252 Postallegorien
vor der Hauptfassade in
in Bergamo

Abb.253 Statuen von Postallegorien
an der Hauptfassade in
in Varese

Abb.254 Statuen von Postallegorien
an der Hauptfassade in
Taranto





Abb.255 Einzelstatuen vor dem Palazzo
in Carrara



Abb.256 Fanten und die Vittoria Fascista
vor dem Eingang zum Palazzo
in Agrigent



Abb.257 Vittoria Fascista und Bellerofonte
der Fassade des Palazzo in Savona

Abb.258 Die Vittoria Fascista im Vestibolo
des Palazzo in Neapel

Abb.259 Athena von Arturo Martini
(1934-35)



Abbildungen

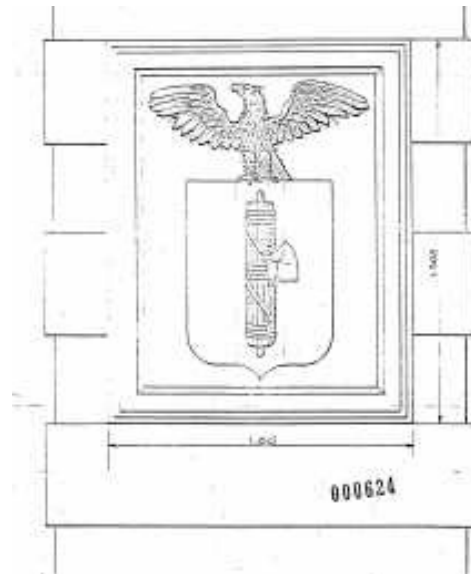
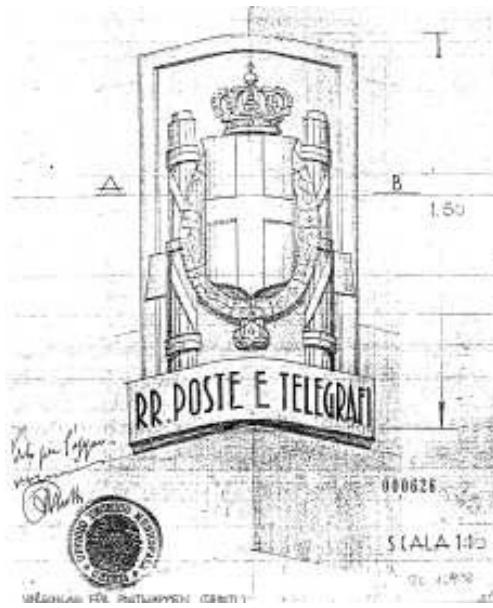


Abb.260-261 Postwappenentwürfe für die Palazzi in Cuneo und Chieti

Abb.262 Bilder des Königs und des Duce

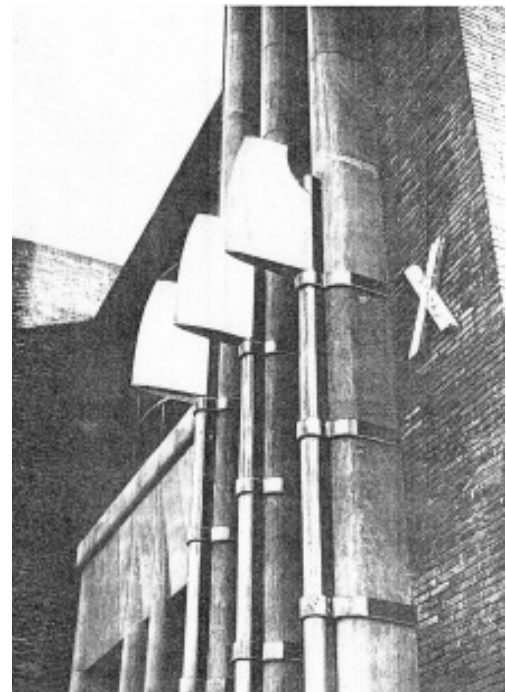


Abb.263 Fasci vor der Hauptfassade in Latina

Abb.264 Fasci vor dem Post-Palazzo in Palermo (1934)



Abbildungen



Abb.265 Tafelbild von M. Sironi in Bergamo



Abb.266 Tafelbild von M. Sironi im Palazzo in Bergamo

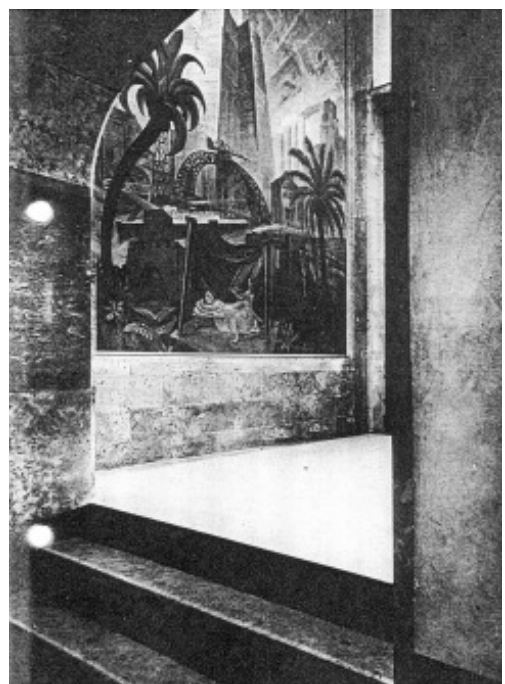


Abb.267 Fresken von G. Cadorin im Palazzo in Gorizia

Abb.268 Fresken von Del Neri im Palazzo von Gorizia

Abb.269 Mosaikmalerei von A. Castaman im Palazzo in Carrara





Abb.270 Glasmalerei von E. Prampolini im Palazzo in Trient (1933)



Abb.271 Ausschnitt der Freskenmalerei von L. Bonazza in der Loggia des Palazzo in Trient



Abb.272 Ansicht der Glaswände ohne Bemalung (2003)

Abb.273 Ansicht der Glasmalereien in den ehemaligen Räumen des Dopolavoro von Trient (1933-34)



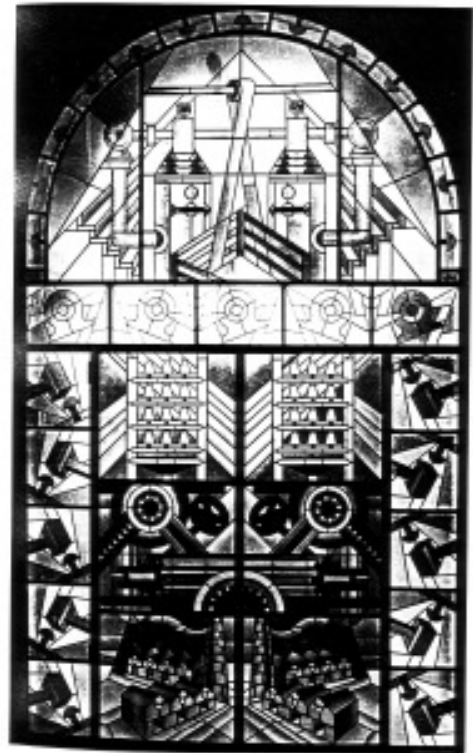


Abb.275-278 Glasmalereien von G. Tato und Depero in den Räumen des Dopolavoro im Palazzo in Trient (1933-34)



185. Depero, servizio centrale



186. Depero, servizio sinistra



Abb.279 Ansicht des Konferenzsaales mit den Bilderzyklen von Benedetta Marinetti im Palazzo in Palermo von A. Mazzoni (1934). F.M.R. 1996, Palazzi Storici delle Poste Ital. Photograph:Luciano Romano



Abb.280-281 Mosaikmalereien von Prampolini und Fillia im Palazzo in La Spezia 1933





Abb.282 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Alessandria mit den Mosaiken von G. Severini

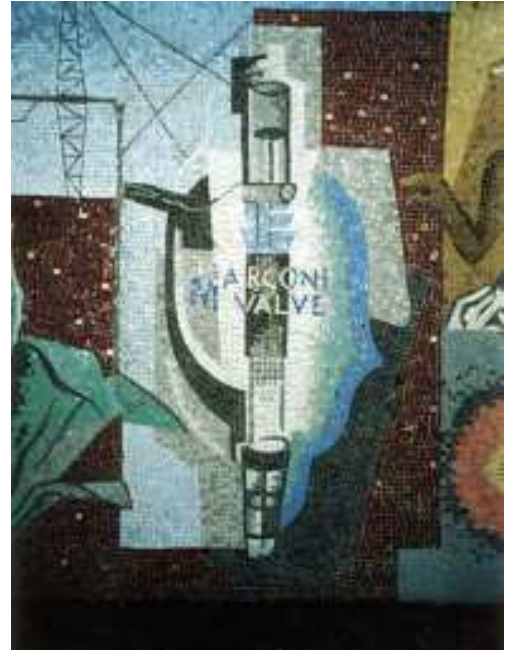
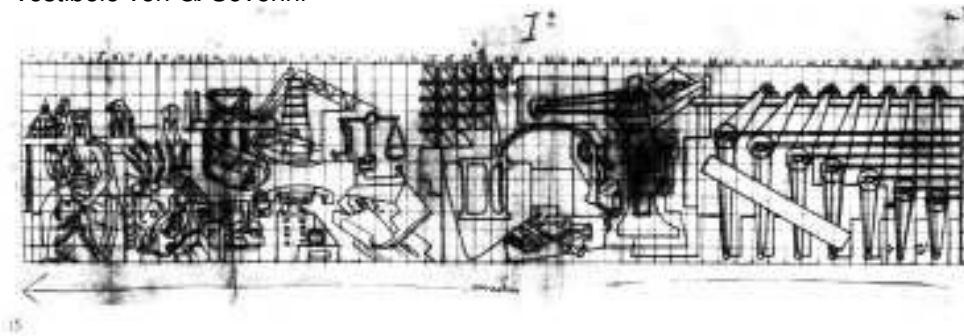


Abb.283 Ausschnitt des Mosaiks im Vestibolo von G. Severini



ENTWURF GINO SEVERINIS FÜR DAS FASSADENMOSAIK AM POSTAMT VON ALESSANDRIA

Abb.284 Entwurf für das Fassadenmosaik (1940-41)



Abb.285 Entwurf für das Mosaik im Vestibolo



Abb.287-289 Schalterhalle, Perspektive und Ansicht des Palazzo in Belluno (1934-36)

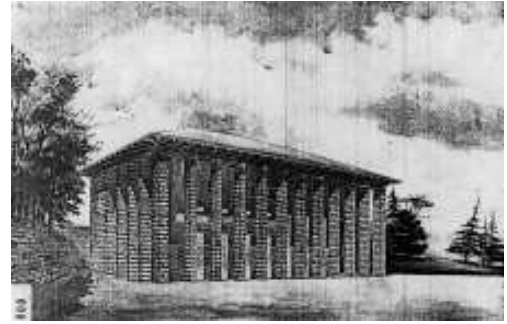


Abb.286 Entwurf für das Postamt in Abetone (1943)

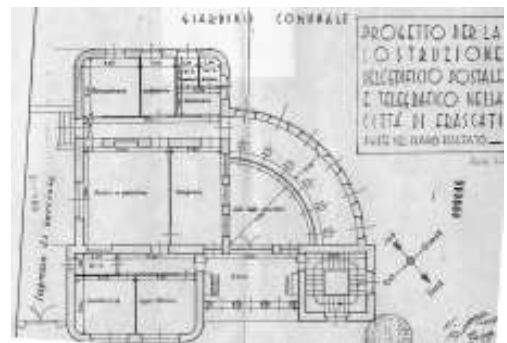
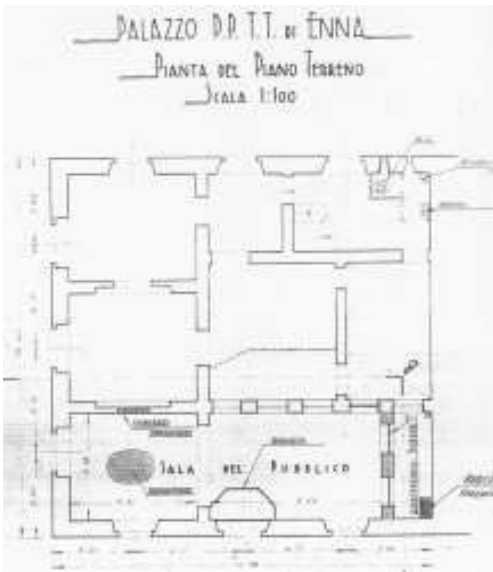


Abb.290 Grundriss des Palazzo in Enna (1935)

Abb.291 Grundriss des Palazzo in Frascati von C. Bazzani (1938-39)



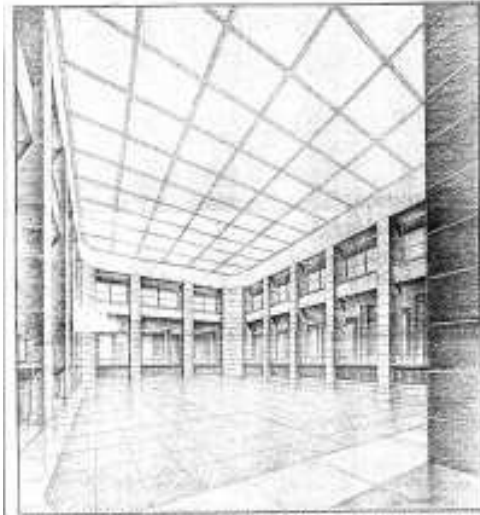
Abb.292 Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Lucca (1924-26)



Abb.293 Das Postamt in Littoria (1995)



Abb. 294 Entwurf für Umbau (1934)



MILANO, PALAZZO POSTE & TELEGRAPHI, SALONE DELLE TELESPONDERIE
Abb. 295 Entwurf für die Schalterhalle
im Palazzo in Mailand 1931



Abb. 296 Entwurf für die Aufstockung
des Palazzo in Mailand

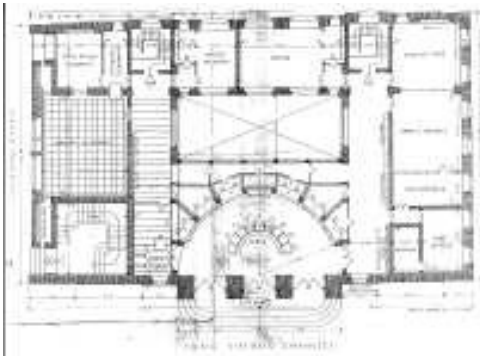


Abb. 297 Ansicht des Palazzo in
Neapel (1998)

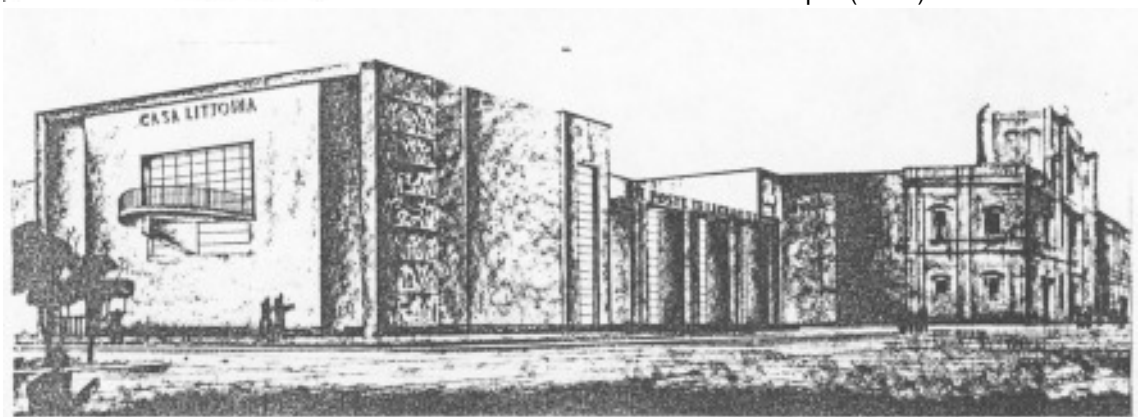


Abb. 298-299 Grundriss und Perspektive des Entwurfs für den Palazzo in Noto (1934)

Abbildungen

Abb. 300 Ansicht des Palazzo in Pisa



Abb. 301 Ansicht des Palazzo in Pistoia mit der Loggia von Brizzi

Abb. 302 Entwurfsansicht des Palazzo ohne Loggia



Abb. 303-304 Grundriss und Ansicht des Palazzo in Predappio (1926)

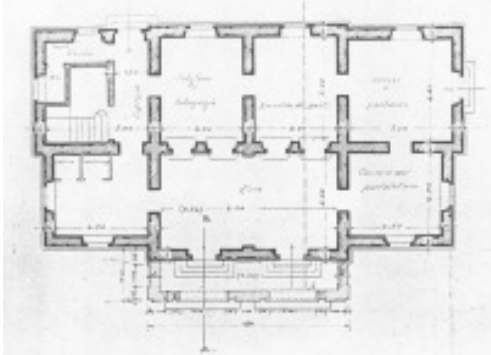
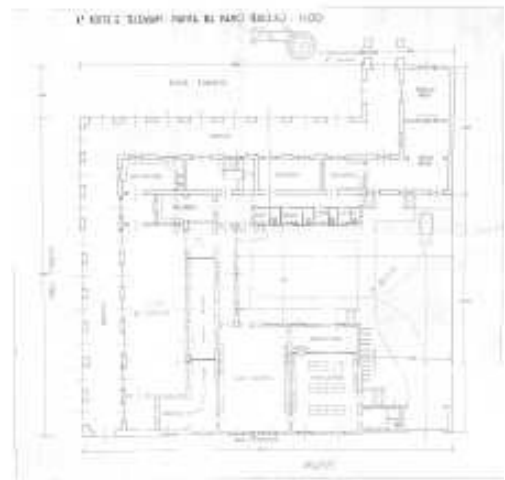


Abb. 305 Grundriss des Palazzo in Rimini (1938-43)

Abb. 306 Ansicht der Hauptfassaden des aufgestockten Palazzo in Terni von C. Bazzani (1936-38)



Abbildungen



Abb. 307 Ansicht des Palazzo in Trento (2002)

Abb. 308 Ansicht des Palazzo (1934)

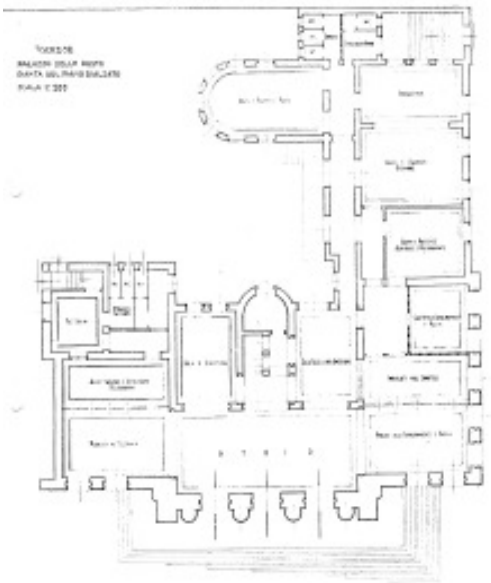


Abb. 309-310 Grundriss und Ansicht der Hauptfassade des Palazzo in Varese 1930-33



Abb. 311 Ansicht des Palazzo in Venezia-Lido



Abb. 312 Schnitt des Palazzo in Venedig



Abb. 313 Ansicht des Palazzo in Verona