

## Ricostruire gli architetti: continuità e oblio nell'Italia post-fascista<sup>1</sup>

### Reconstructing Architects: Continuity and Gaps in Post-Fascist Italy<sup>1</sup>

Giovanni Corbellini

Nelle vicende che hanno determinato il rapporto ambiguo tra architettura italiana e modernità, il secondo dopoguerra rappresenta un momento particolarmente decisivo. Condizioni economiche, tendenze politiche e ricerche estetiche affrontano in questo periodo rapide trasformazioni, intrecciando reciproche ragioni e producendo risultati tanto inaspettati quanto durevoli

*The end of WWII represents a particularly decisive moment for the ambiguous relationship between Italian architecture and modernity. Economic conditions, political tendencies and aesthetic researches underwent rapid transformation in this period, weaving their specific reasons and producing unexpected and lasting outcomes.*

Pubblicità in "Domus", n. 205,  
1946  
Advertisement on Domus, 205  
(1946), cover



## programma:

### Domus, la casa dell'uomo

Da ogni parte la casa dell'uomo è incrinata (fosse un vascello diremmo che fa acqua). Da ogni parte entrano le voci del vento e n'escono pianti di donne e di bimbi.

Dovremmo accorrere con un mattone, una trave, una lastra di vetro e, invece, eccoci qui con una rivista. All'affamato non diamo pane, al naufrago non una zattera, ma parole. Se il sentimento di solidarietà non ci è venuto meno e tuttavia siamo coscienti dei nostri atti, anche questo nostro offrire parole, per quanto possa parere fuor di luogo, deve avere nelle intenzioni un significato concreto, che si giustifichi.

Chi fa un viaggio per l'Italia, lungo l'Aurelia o la via Emilia o nelle Puglie o in Sicilia vede un immenso sfacelo: rovine e rovine. Certo, lo stesso è in Provenza o in Bretagna. Lo stesso è per ogni strada d'Europa.

Di fronte a tante sciagure il nostro impulso vorrebbe tradurre il sentimento morale nella precisione di un fatto economico: quante famiglie sono senza casa? quanto materiale occorre? quanto tempo?

Si pensa che ora viene l'inverno e avranno freddo.

Non si può pensare ad altro.

Che valore ha per questa gente la bellezza?

Poesia, musica, pittura, proporzione minacciano di diventare vuote ambizioni del nostro egoismo d'intellettuali: oggetti di lusso, strumenti di peccato.

Mentre ascoltavo l'altro giorno nella casa di un amico un concerto che riportava a noi le ampie cadenze d'un seicentista, mi sentii d'un tratto avvampare il viso d'intima vergogna (quale accendeva la terribile coscienza di S. Agostino) e i dubbi mi assalirono, che diventarono fitta folla di spettri minacciosi. Cosa stai a fare qui?

Ma quando il solista tolse l'archetto dalla viola d'amore e l'ultima nota librata si confuse con gli applausi, io non potei a meno di battere le mani con gli altri del pubblico (ed erano, vi assicuro, persone dabbene che non dedicano la vita agli ozii).

Il contrasto tra arte e morale diventa sensibile proprio ogni volta che si è sul punto di affrontare i problemi dell'esistenza sopra un piano di maggior severità di costumi, talchè, nelle epoche più religiose o in quelle più ansiose di affermare i valori immanenti della società, molti credono — sia pure muovendo per opposte direzioni — di dover volgere le spalle all'arte.

Questi sono da un lato gli asceti, dall'altro i materialisti. E gli uni e gli altri, quando non diventano addirittura iconoclasti, finiscono col ridurre l'arte a un puro mezzo che soddisfi alle mete del loro filosofare: a uno *strumentum regni*, aiuto, appoggio, sussidio di quel regno che, per i primi è negazione della materia e, per i secondi, dello spirito. D'altra parte c'è chi, con maggior presunzione dei religiosi e minor altruismo degli umanitari, facendo perno soltanto sulla propria persona, avulsa da ogni altra comunione o comunità, si trastulla con l'arte come se fosse oppio, che appaghi il loro mondo edonistico. Questi sono gli estetisti, giocatori senza innocenza.

Lontano dagli asceti, come dai materialisti e dagli estetisti, e tuttavia riconoscendo che ognuna di queste tendenze contiene una parte della verità, il nostro ideale si pone in mezzo ad esse, nel baricentro del triangolo.

La verità è nel rapporto; la parola che offriamo è dunque lì, in quel rapporto: vogliamo definirci funzionalisti?

Vogliamo essere tra coloro che cercano affannosamente di riunire i fili di un nodo sintetico dove ogni parte sia ugualmente necessaria alla consistenza del tutto.

Perchè rinunciare agli uomini? perchè agli dei? perchè alla bellezza, che spesso sostituisce le virtù nel fare da tramite?



Quei mobili che abbiamo visto, nei giorni più tristi di questa guerra fuggire, in cataste traballanti, nelle strade ancora fumose per gli incendi, rientrano ora in città. Rientrano a ripopolare quelle case dove erano stati unici testimoni del diritto dell'abitare, la rete metallica, il tavolo, la sedia, elementi indispensabili alla funzione elementare del vivere.

Rientrano i mobili, quelli che si sono salvati, rientrano gli sfollati, quelli che hanno ancora una casa in città: noi architetti vogliamo aiutarli in questo primo atto di ricostruzione. Ricostruzione della propria casa.

Così abbiamo chiamato questa rubrica "pronto soccorso".

Tutti coloro (non riusciamo a chiamarli fortunati) che hanno potuto salvare dalla guerra un asilo hanno questo problema da risolvere: ricostruire la propria casa con i mobili che si sono potuti salvare dalle bombe, dal logorio dei traslochi, dallo sfollamento e tuttavia ricreare la vita in un clima nuovo, più essenziale, più vero. Domus ha invitato cinque architetti per proporre loro cinque temi di pronto soccorso:

Ad ognuno di essi tre dati:

tipo della famiglia e numero dei componenti;

tipo dell'alloggio e numero dei locali;

un certo numero di mobili salvati dalla distruzione;

nello svolgimento del tema, la massima aderenza alla realtà.

### 5 proposte di 5 architetti

Nell'editoriale che apre "Domus" 205 – il primo numero dopo una pausa di un anno alla fine della seconda guerra mondiale – Ernesto Nathan Rogers quasi si scusa per aver pubblicato una rivista invece di affrettarsi "con un mattone, una trave, una lastra di vetro" a recuperare i numerosi edifici distrutti nelle città italiane<sup>2</sup>. In quel gennaio 1946, la situazione era ancora molto difficile, con vasti comparti urbani devastati. Mancavano infrastrutture, fabbriche e, soprattutto, case per la gente, che già prima del conflitto erano gravemente carenti. L'argomento portato da Rogers a sostegno della nuova uscita di "Domus" – "Nessun problema è risolto se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo"<sup>3</sup> – ricalca quasi letteralmente due concetti della triade di Vitruvio, *utilitas* (funzione) e *venustas* (bellezza), ma sostituisce l'unico legato alla costruzione, *firmitas* (solidità), con l'etica. È una scelta piuttosto sorprendente, data l'urgente necessità di ricostruzione, e che fornisce un indizio significativo riguardo alle questioni in gioco in quel

Ernesto N. Rogers, Programma: Domus, la casa dell'uomo, in "Domus", n. 205, 1946, p. 2

Ernesto N. Rogers, "Programma: Domus, the House of Man", Domus, 205 (1946), p. 2.

Pronto soccorso, in "Domus", n. 205, 1946, p. 6

"Ready Assistance", Domus, 205 (1946), p. 6

particolare momento, sugli sviluppi successivi, e sull'influenza esercitata dal suo profondo umanesimo. Rivendicare la moralità in un Paese che aveva vissuto una lunga dittatura, l'occupazione straniera, un'aspra guerra civile e che stava cercando una ricostituzione democratica significava chiedere al progetto di architettura di intensificare il proprio ruolo politico, di collaborare a ricostruire il corpo sociale dell'Italia mentre ne recuperava il corpo fisico. Gli architetti erano chiamati a estrarre dall'identità frammentata di una nazione sgretolata da tempi e eventi così duri un'espressione condivisa e unificante: ricostruendone lo spazio urbano, partecipavano a modellare un emergente soggetto collettivo attraverso l'atto della sua rappresentazione. Prendere posizione nei confronti del fascismo, l'ideologia che aveva condotto la nazione nel disastro della guerra, era pertanto un'operazione necessaria ma, allo stesso tempo particolarmente ardua, soprattutto per una professione intrinsecamente compromessa con il potere, i cui protagonisti principali, incluso





# RINASCITA

Superato il periodo bellico e tutte le conseguenti deficienze qualitative e quantitative delle materie prime, ci è finalmente possibile di presentare un prodotto perfezionato anzi, assolutamente perfetto

MADREPERLA  
*Nevisia*  
SUPERCREMA POLIVALENTE

pur conservando le caratteristiche della normale *Nevisia* risulta esaltata nelle sue virtù del "coefficiente N" il nuovo ritrovato che rende assoluto l'assorbimento dei principi attivi che lo informano e che, per affinità vengono assimilati dal derma umano. La nuovissima *Nevisia* scintillante del caratteristico argento-madrepelaceo candore, rinnovata nella sua formula e nella fine accurata confezione, è il prodotto della rinascita!

Rogers, avevano lavorato per il regime. Molte certezze disciplinari e personali, plasmate in questo ambiente totalitario, hanno quindi dovuto subire una profonda revisione, tesa a ridisegnare il ruolo sociale degli architetti e fornire loro una rinnovata cassetta degli attrezzi. Cosa per niente semplice. Il fascismo aveva infatti agito come fattore contraddittorio di sviluppo, mescolando retorica imperiale romana con il mito della gioventù, politiche sociali reazionarie con trasformazioni urbane radicali, tradizione rurale e industrializzazione. Prendendo a prestito la terminologia utilizzata da Marshall Berman, si può dire che abbia perseguito la modernizzazione (di produzione, infrastrutture,

Publicità della crema Nevisia in "Domus", n. 205, 1946  
*Nevisia cream advertisement on Domus, 205 (1946), cover.*

comunicazione) facendo a meno della modernità (come liberazione degli individui dai vincoli di genere, famiglia, religione...)<sup>4</sup>. L'attitudine che si sviluppa nel secondo dopoguerra sembra seguire un'opposta e altrettanto contraddittoria ricerca di modernità senza modernizzazione. Nel senso che l'intento di sintonizzarsi democraticamente con classi e gruppi sociali precedentemente trascurati si è sviluppato insieme al rifiuto neorealista<sup>5</sup> del progresso tecnologico. L'ossessione modernista per le prestazioni veniva in quel momento reinterpretata come elemento disumanizzante, a suo tempo decisivo nella corsa del mondo verso la catastrofe bellica. L'architettura che ne rappresentava il prodotto più

coerente costituiva quindi uno sgradito simbolo degli eventi che si voleva superare. In più, a differenza della Germania nazista – che, condannando il modernismo come "arte degenerata", ne aveva involontariamente preservato una successiva possibilità d'impiego –, l'Italia seguì una politica architettonica meno coerente, finendo per associare al regime totalitario anche il lavoro di quei progettisti – come Libera, Moretti, Pagano, Terragni, Vaccaro, persino Piacentini – che miravano a importare in Italia le ricerche più avanzate. La loro traduzione del modernismo in una lingua nazionale (monumentale, classica-mediterranea, di pietra, in grado di celebrare il potere di Mussolini) cessò ovviamente di essere un'opzione praticabile, in termini estetici e retorici. Le operazioni orchestrate da Marcello Piacentini negli anni trenta divennero esempi da evitare anche sotto altri punti di vista, a partire dal rapporto con la storia e le identità locali. Interventi urbani come piazza della Vittoria a Brescia o la spina di Borgo in Vaticano avevano inflitto ferite profonde ai tessuti urbani storici, di solito trasformati senza alcun riferimento alle situazioni precedenti<sup>6</sup>. Queste ingenti demolizioni avevano preceduto i bombardamenti, con effetti spesso più evidenti, rendendo improponibili ricostruzioni radicali come quelle di Rotterdam o Le Havre, e non solo per il minore grado di distruzione sofferto dalle nostre città. Il recente ricordo degli interventi fascisti faceva sì che la tabula rasa modernista diventasse, agli occhi dei più impegnati architetti italiani del dopoguerra, una scelta ideologicamente insostenibile. Va comunque riconosciuto che, più dell'elaborazione teorico-politica, nel guidare i nostri centri verso una prevalente riedificazione "com'era, dov'era"

fu determinante la diffusa volontà di dimenticare rapidamente la guerra. Questa formula molto italiana – coniata per il Campanile di San Marco a Venezia – sembrerebbe presupporre assoluta fedeltà all'originale, come nell'anastilosi, ma fin dal suo primo esempio ha implicato adeguamenti strutturali, soluzioni tecniche e altre modifiche difficilmente compatibili. Nella situazione del secondo dopoguerra, velocità dei lavori e risparmio di denaro erano ovviamente obiettivi più pressanti rispetto a correttezza e precisione storica, attuati attraverso la decisione di vincolare il finanziamento "degli edifici pubblici [e ...] privati al ripristino dello stato precedente alla guerra: eventuali opere di miglioramento o variazioni di qualunque tipo con aumento della spesa non sarebbero risultate risarcibili"<sup>7</sup>. Questo approccio conservativo rispondeva a evidenti ragioni pratiche: limitare la speculazione privata (evitando di finanziarla con denaro pubblico), facilitare le procedure (che nuovi progetti avrebbero inevitabilmente rallentato), contenere le spese (riutilizzando ciò che era rimasto in piedi e tutto il materiale recuperabile), impiegare la forza lavoro disponibile (ricostruendo il consenso politico insieme allo spazio pubblico e all'economia nazionale), venire incontro alla frammentazione delle imprese di costruzione e alla carenza di materiali e capacità tecniche. Con maggiore lungimiranza, tuttavia, si potevano cogliere le numerose opportunità di migliorare un patrimonio edilizio profondamente danneggiato<sup>8</sup> e, con esse, molte, possibili occasioni di sperimentazione e avanzamento per l'architettura italiana. Le vaste operazioni di ricostruzione dei tessuti urbani, condotte sotto la supervisione del Genio

In the editorial that opens Domus 205 – the first issue after a one year stop at the end of WWII – Ernesto Nathan Rogers almost apologizes for publishing a magazine instead of hurrying up 'with some bricks, or beams, or sheets of glass' to recover the many wrecked buildings of Italian cities.<sup>2</sup> In that January 1946, the situation was still very hard, with devastated cities, infrastructures, factories, and especially houses for the people, which already before the conflict suffered a serious shortage. Rogers' argument for the new publication of Domus – "No problem is solved as long as it does

not simultaneously comply with usefulness, morals and aesthetics"<sup>3</sup> – quotes almost literally two concepts of Vitruvius' triad, *utilitas* (commodity) and *venustas* (delight), but substitutes the only one tied to building, *firmitas* (firmness), with ethics. It is a rather surprising choice, given the urgent need of a re-construction, that provides an interesting clue about the issues at stake in that particular moment, on subsequent developments, and on the influence of his profoundly humanist attitude. Claiming morality in a country that experienced a long dictatorship, foreign

occupation, a harsh civil war, and was trying to build up democracy meant asking for an intensified 'political' role of architectural design, in which reconstructing the physical body of Italy would go along with reconstructing its society. Architects were called to extract from the fragmented identity of a nation mauled by so hard times and events a shared, unifying expression: re-building its urban space aimed therefore to shape an emerging, collective subject while portraying it. Claiming a position against fascism, the ideology that took Italy into the war catastrophe, became mandatory, especially

for a profession intrinsically compromised with power, whose main protagonists, Rogers included, worked under the regime. Many disciplinary certainties, formed within this totalitarian environment, needed a deep revision, aimed to redesign the social role of architects and provide them with a renewed toolbox. This was not a simple task. Fascism acted as a contradictory factor of development, mixing Roman imperial rhetoric with the myth of youth, reactionary social politics with radical urban transformations, rural tradition and industrialisation. In Marshall Berman's terms, it pursued modernisation (of

production, infrastructures, communication) getting rid of modernity (as liberation of individuals from the constraints of gender, family, religion).<sup>4</sup> The attitude developed after WWII seems to follow an opposite and again contradictory quest for modernity without modernisation. In the sense that the intent to get in tune 'democratically' with previously neglected social classes and groups came along with a 'Neorealist'<sup>5</sup> refusal of technological progress. The modernist obsession for performance was then interpreted as a dehumanising and decisive factor in taking

the world to the catastrophe. The architecture it produced became an unwelcome reminder of those facts they wanted to get past. Moreover, unlike Nazi Germany – which, condemning modernism as a 'degenerate art', unwittingly preserved its agency for further uses –, Italy followed a less consistent architectural policy, associating to the totalitarian regime also the work of those designers – such as Libera, Moretti, Pagano, Terragni, Vaccaro, even Piacentini – who aimed to import in Italy the most advanced researches. Their translation of modernism into a national language

(monumental, classical-Mediterranean, made of stone, able to celebrate Mussolini's power) ceased of course to be a viable option, in aesthetic and rhetoric terms. Operations like the ones orchestrated by Marcello Piacentini in the 1930s became examples in reverse also from different points of view, starting with the relationship with history and local identities. Urban interventions such as those of Piazza della Vittoria in Brescia or the Borgo's spine in Rome inflicted deep wounds onto historic urban fabrics, usually transformed without any reference to the previous situations.<sup>6</sup>

Those huge demolitions came before, and often were bigger, than wartime bombing, making it difficult for radical interventions, such as the reconstructions of Rotterdam or Le Havre, to be conceived and realized, and not only for the less intense destructions suffered by Italian cities. The recent memory of fascist interventions made the modernist *tabula rasa*, for the most engaged post-war Italian architects, an unsustainable ideological choice. Nevertheless, it must be acknowledged that, more than any architectural ideology, the common will to rapidly forgetting the war played

a central role in driving our historical centres towards a prevailing *com'era dov'era* recovery. This very Italian formula – coined for the rebuilding of St. Mark's Campanile in Venice 'as it was and where it was' – would recall faithful reconstructions, as in *anastylosis*, but, starting with the first example it implied rougher technical solutions and other modifications. In the post-war situation, speeding up works and saving money rather than historical correctness and precision were obviously the main goals, implemented through the decision to bind financing 'for both public and

private buildings [...] to the restoration of the pre-war state: any improvement works or variations of any kind with increased costs would not have been compensated.<sup>7</sup> This conservative approach met evident practical reasons: tackling private speculation (avoiding to finance it with public money), easing procedures (which new projects would have inevitably slowed down), limiting spending (reusing what was left standing and all recoverable materials), employing the abundant workforce available (re-building political consent along with public space and





Il Rosso Klytia per le labbra, è prodotto con materie selezionate scientificamente dal punto di vista igienico e con colori perfetta-

mente innocui. La pastosità delle sue tinte conferisce alle labbra un lucido di bellezza incomparabile.



**KLYTIA**

LABORATORIO ITALIANO  
MILANO

civile, non scatenarono comunque particolari reazioni disciplinari, anche perché erano intese come semplicemente tecniche, quasi automatiche: i valori storici, la qualità architettonica o la "correttezza politica" non erano evidentemente tra le domande più urgenti. Solo un paio di situazioni monumentali avrebbero suscitato una discussione nazionale sul loro futuro destino: l'abbazia di Monte Cassino, quasi completamente spazzata via dall'esercito alleato, e, soprattutto, la distruzione nazista nel centro di Firenze del ponte di Santa Trinita e delle case che davano accesso al ponte Vecchio. Come sempre, in questi casi, erano in gioco le opzioni della ricostruzione fedele, della sostituzione totale o di soluzioni contemporanee a integrare le rovine. Quest'ultimo approccio, che implica l'intenzione di conservare la memoria di eventi dolorosi e, di solito, risponde meglio al bisogno etico-architettonico di "verità", non ha mai avuto grandi possibilità in Italia, dove il desiderio delle persone di dimenticare le catastrofi e recuperare gli assetti precedenti ha sempre prevalso. Come è noto, l'abbazia e il ponte furono accuratamente ricostruiti, mentre le case di Por Santa Maria subirono una timida riprogettazione. Seguirono molte polemiche, principalmente intorno alla questione dell'"autenticità"<sup>9</sup>. A distanza di anni, i "falsi" del ponte e dell'abbazia sembrano disturbare la sensibilità architettonica meno degli edifici "sinceramente" contemporanei, la cui ricerca di radicamento locale nella trasformazione risulta ancora piuttosto fiacca. Quelle oneste case fiorentine non brillano per particolare qualità progettuale, più indebolite che sostenute dalla preoccupazione morfologica e contestuale. Ma è proprio l'intenzione di negoziare i nuovi interventi all'interno delle morfologie preesistenti, in seguito teorizzato da

the national economy), deal with the fragmentation of the construction businesses and the shortage of available materials and technical capability. On the other hand, the huge opportunity to get better performances, transforming a deeply damaged building stock, was often lost and with it the occasion for Italian architecture to experiment and advance.<sup>8</sup> This vast operation, run under the supervision of Genio Civile (State engineering administration), didn't trigger many disciplinary reactions, also because it was intended as merely technical,

almost automatic: historical values, architectural quality or 'political correctness' were not the most urgent questions. Just a couple of monumental situations sparked off a national debate around their future destiny: Monte Cassino Abbey, almost completely wiped out by the Allied Army, and especially the Nazi destruction of the centre of Florence, namely the Santa Trinita bridge and the houses that gave access to Ponte Vecchio. As always in these cases, three main options were at stake: faithful reconstruction, total substitution, or contemporary solutions integrating the

ruins. This latter, which entail the intention to keep memory of painful events and usually respond better to the architectural ethical need of being 'true', has never had great possibilities in Italy, where the people's wish to forget the catastrophe recovering the previous situation always prevailed. Therefore, the abbey and the bridge were accurately rebuilt, while the houses of Por Santa Maria Street underwent a timid redesign. Many polemics followed, mainly around the issue of 'authenticity'.<sup>9</sup> In the long run, the 'fake' bridge and abbey disturb the architectural sensibility less

than the 'sincere' buildings designed from scratch, whose search for a local feeling still sounds phoney and weak. Those honest Florentine houses certainly don't stand out for their design quality, more affected than enhanced by the morphological and contextual concern. But it is precisely this intent to set the new intervention within the pre-existing environment, later theorized by Ernesto Rogers, that marked Italian architecture, for better or worse, in the fifteen years of the reconstruction and far beyond.<sup>10</sup> Rogers' Torre Velasca in Milan (1954-58) represents

the symbol of this approach. It is a curious skyscraper that translates its structural expression – the typical exposed concrete framework of those years – into a sort of neo-medieval blow-up. Gino Valle, comparing it to his Torre Vriza in Trieste (1950-57), mocked the Velasca as an 'elephant in disguise', remarking its odd mix of historical mimicry and contemporary dimensions.<sup>11</sup> But Valle, who completed his education at Harvard, belonged to a generation of architects graduated after the war. He had no need to apologize for placing his research into international

Publicità in "Domus", n. 205, 1946

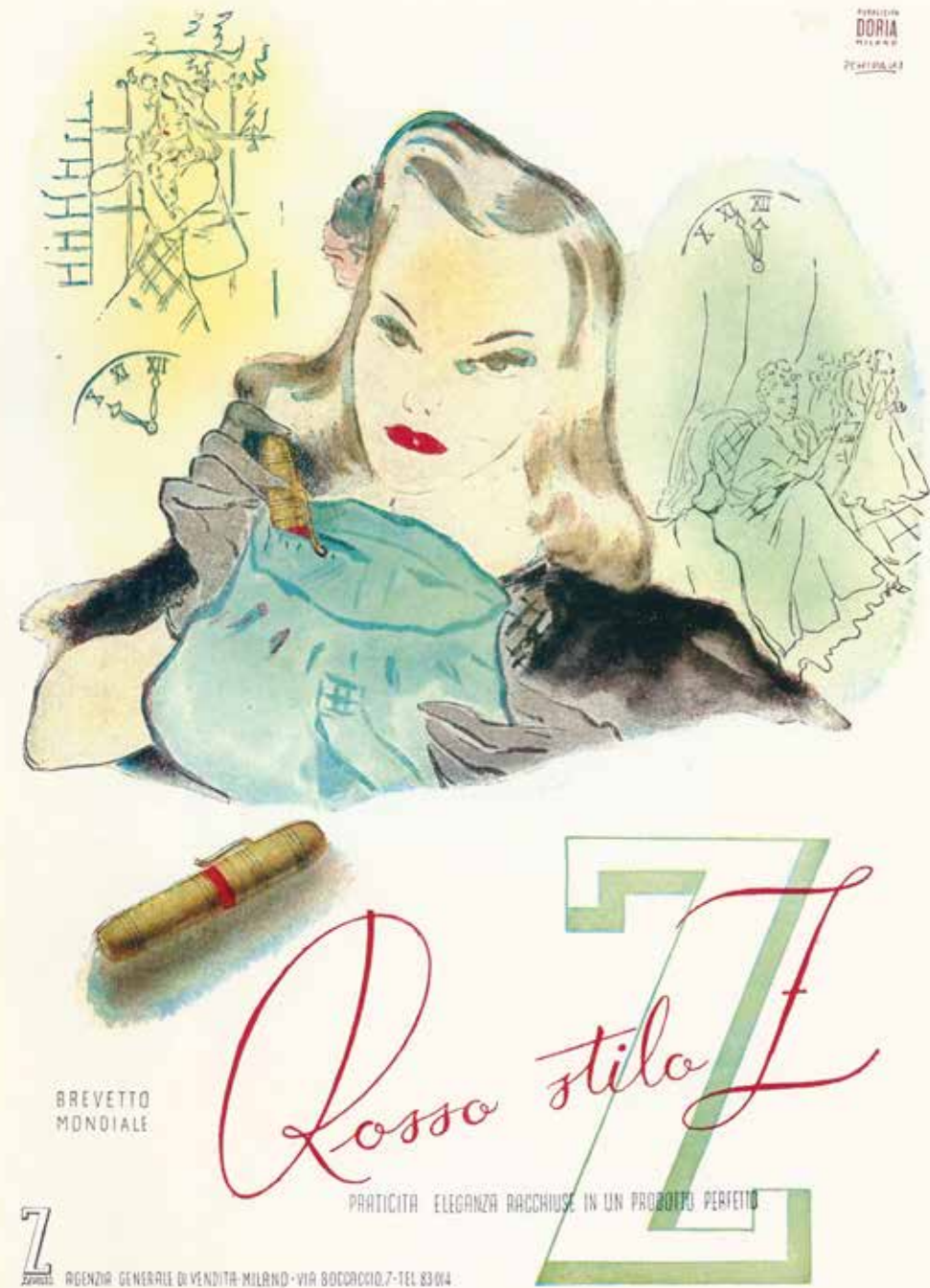
Advertisement on Domus, 205 (1946), cover

Ernesto Rogers, a segnare l'architettura italiana, nel bene e nel male, nei quindici anni di ricostruzione e molto oltre<sup>10</sup>.

La Torre Velasca di Rogers a Milano (1954-58) rappresenta il simbolo di questo approccio. È un curioso grattacielo che traduce l'espressione strutturale – la tipica struttura in cemento a vista di quegli anni – in una sorta di ingrandimento neomedievale. Gino Valle, paragonandolo alla sua Torre Vriza a Trieste (1950-57), prese in giro la Velasca come un "elefante in costume", osservando il suo strano miscuglio di mimetismo storico e dimensioni contemporanee<sup>11</sup>. Ma Valle, che completò la sua formazione a Harvard, apparteneva a una generazione di architetti laureati dopo la guerra: non aveva bisogno di scusarsi per aver sintonizzato la sua ricerca personale sulle tendenze internazionali ed era perciò in grado di impiegare tattiche progettuali più semplici e dirette. Mentre la stecca brutalista di Valle è arretrata rispetto alla strada, riducendo il suo impatto dai punti di vista più ravvicinati, la torre dei Bpr cerca un adattamento contestuale attraverso operazioni di linguaggio.

Tra i molti esempi storici delle città italiane, il Medioevo poteva offrire a Rogers e compagni un'aura in qualche modo "progressiva". Primi elementi di cittadinanza, cooperazione e alcune libertà di base ebbero un momento di sviluppo nell'età dei Comuni e citare quel periodo permetteva un riferimento simbolico e d'immagine molto diverso rispetto al classicismo "imperiale" sostenuto dall'ideologia totalitaria e anche rispetto al raffinato modernismo di Luigi Moretti. Quest'ultimo, imprigionato alla fine della guerra per i suoi trascorsi con il regime, conobbe in cella uno dei finanziatori delle sue case-albergo milanesi che, secondo le voci, raccolsero





investimenti di ambigua provenienza. Insistite simmetrie assiali e ripetizioni seriali, così come composizioni nude e non decorate, lasciarono il posto a frammentazione e differenziazione marginale, ordini gerarchici e rivestimenti in pietra all'uso decorativo di soluzioni costruttive che, tra l'altro, mantenevano una connessione significativa con le prime fonti d'ispirazione del movimento moderno. Dopotutto, Rogers era ancora membro dei Ciam e il suo tentativo di recuperare stili del passato, sublimandoli in una versione "contemporanea" con materiali e tecniche attuali, rivela un desiderio contraddittorio di essere sia contro che all'interno del campo modernista: condivideva l'inclinazione collettiva a dimenticare quei drammatici trent'anni del Novecento (le due guerre mondiali e ciò che si frapponeva erano percepiti come una catena connessa di eventi), ma senza credere completamente nella possibilità di riportare l'architettura alla sua condizione precedente al secolo breve. Un'attitudine più spregiudicata in questa direzione viene esplorata da architetti più giovani, che non avevano pertanto biografie personali da sovrascrivere. Roberto Gabetti e Aimaro Isola sperimentano in un sito distrutto dai bombardamenti proprio sotto la Mole antonelliana a Torino un raffinato risveglio delle atmosfere e dei dettagli del primo Novecento, inaugurando la stagione del neo-liberty. Rogers pubblica la loro Bottega d'Erasmus (1953-56) in "Casabella-continuità", facendolo diventare punto di riferimento anche di aspre polemiche proprio per la sua nonchalance nel trascurare l'ortodossia modernista<sup>12</sup>. Anche se i due progettisti sostenevano un'attitudine senza "precisi atteggiamenti verso il passato o l'avvenire" al fine di "vivere il presente come occasione isolata"<sup>13</sup> e non sentivano la

Publicità in "Domus", n. 205, 1946

Advertisement on Domus, 205 (1946), cover

definizione neo-liberty particolarmente vicina al loro approccio, essa inquadra precisamente quella forma di novità attraverso la nostalgia che la loro architettura offre spesso e che è diventata una sorta di marchio distintivo dell'Italia postbellica. La problematica relazione con il moderno che segnava la ricostruzione nei centri urbani italiani non poteva che estendere la sua influenza anche sui progetti di espansione della città. Nei nuovi insediamenti periferici, tuttavia, il confronto delle tecniche e dei linguaggi con la storia prende una piega maggiormente sociologica. Nonostante l'urgenza di affrontare rapidamente e a basso costo le pressanti necessità abitative fornisse argomenti agli architetti – per lo più milanesi, come Piero Bottoni, autore del Qt8 – che promuovevano prefabbricazione e standardizzazione, l'idea di applicare le tecniche di costruzione più avanzate venne ben presto superata da una opposta ricerca di identità, frammentazione e differenziazione locale<sup>14</sup>. Da un lato, gli architetti sembrano cercare maggiore sintonia con i bisogni e i desideri immateriali delle persone per cui stavano progettando, siano essi rifugiati provenienti da Istria e Dalmazia o ex lavoratori rurali e le loro famiglie venuti in città per guadagnarsi da vivere nelle nuove condizioni economiche. Dall'altro, le soluzioni vernacolari che intendevano ridurre il trauma dell'emigrazione, almeno in termini estetici e spaziali, venivano rese possibili da decisioni politico-finanziarie nazionali che seguivano altri obiettivi. Il cosiddetto "Piano Fanfani", o Ina-Casa, che promosse l'intervento pubblico nell'edilizia popolare dal 1949 al 1963, era un insieme di "Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per i lavoratori"<sup>15</sup>. In altre parole, era una misura keynesiana che intendeva

trends and was able to employ simpler design tactics. While Valle's brutalist slab is set back from the street, lowering its impact from closer views, BPR's high-rise look for a complicated contextual fitting by means on language operations. Among the many historical examples Italian cities offered to Rogers and his partners, Middle Ages offered however a sort of 'progressive' aura. First elements of citizenship, basic freedom and cooperation thrived for a while in the age of communes and quoting that period allowed for a very different symbolic and image reference

compared to the 'imperial' classicism that supported totalitarian ideologies, and also with respect to the refined modernism of Luigi Moretti. The Roman architect, imprisoned at the end of the war for his involvement with the regime, met there one of the investors of his Milanese hotel-houses, which, according to rumours, gathered investments of ambiguous origin. Insisted axial symmetries and serial repetitions, as well as naked, undecorated compositions, gave way to fragmentation and marginal differentiation, hierarchical orders and stone cladding to the decorative

use of constructive solutions that, by the way, kept a meaningful connection with Modern Movement's early sources of inspiration. Rogers, after all, was still a member of the CIAM and his attempt to recover past styles sublimating them in a dryer version with current materials and techniques reveals a contradictory desire to be both against and within the modernist camp. He did and wanted to share the collective inclination to forget the last dramatic thirty years (the two World Wars and what came in-between were perceived as a connected chain of events) but without completely

believing in the possibility to take architecture to its condition before the short 20th century. A more unbiased and relaxed attitude in that direction emerges in the work of two younger architects, who had no personal biographies to overwrite. Roberto Gabetti and Aimaro Isola experimented, in a plot cleared by bombing under the Mole Antonelliana in Turin, a refined revival of Art Nouveau atmospheres and detailing, inaugurating the 'Neo-Liberty' season. Their Bottega d'Erasmus (1953-56), published by Rogers in Casabella-continuità, became a sensation precisely because

of its ease in overlooking modernist orthodoxy.<sup>12</sup> Even though they declared an intention completely disconnected from history, with 'no particular attitudes towards the past or the future' in order to 'live in the present as isolated occasion',<sup>13</sup> and didn't feel the Neo-Liberty definition able to grasp their approach, it frames precisely that form of novelty by nostalgia their architecture often delivers and that became a sort of trademark of post-war Italy. The problematic relationship with modernism that highlights the reconstruction of Italian city centres couldn't

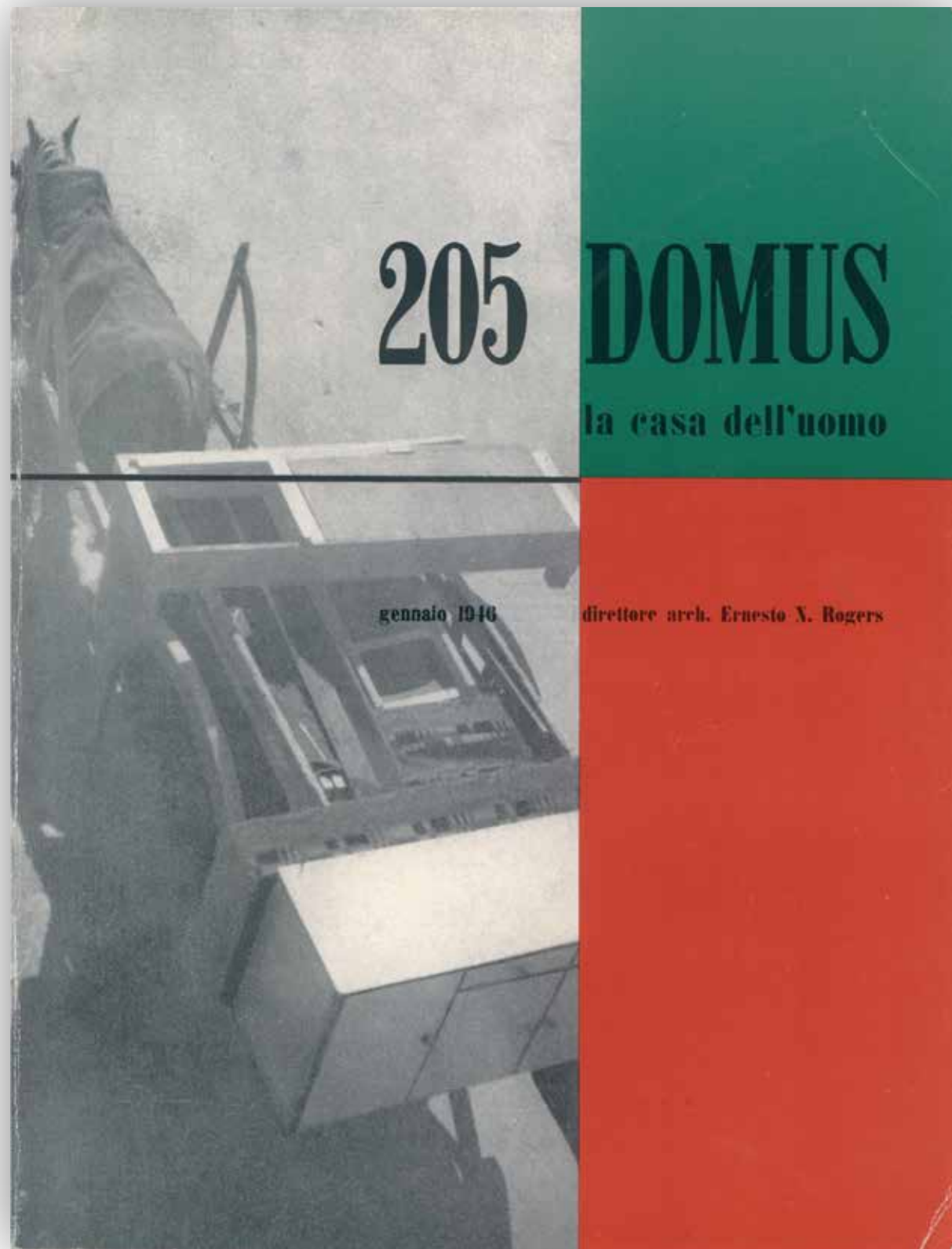
help to extend its influence on the urban extensions too. In these peripheral projects, however, the relationship between techniques, languages, and history takes on a more sociological turn. Although the urgent need to cope rapidly and cheaply with the housing shortage gave good reasons to the architects – mostly from Milan, like Piero Bottoni, author of the Qt8 project – who promoted standardisation and prefabrication, the will to apply the most advanced building techniques faded away, replaced by an opposite quest for identity, fragmentation and local

differentiation.<sup>14</sup> On the first hand, architects tried to get in tune with the immaterial needs and desires of the people they were designing for, whether refugees from Istria and Dalmatia or, mostly, former rural workers and their families who came in town to make a living in the new economic conditions. On the other hand, the vernacular solutions meant to reduce the migration trauma, at least from an aesthetic point of view, were made possible by national political-economic decisions aimed to different targets. The so-called 'Fanfani Plan' or INA-Casa, which promoted

the public intervention in social housing from 1949 to 1963, was literally a bundle of 'Provisions to Increase Employment, Facilitating the Construction of Workers' Homes'.<sup>15</sup> In other words, it was a Keynesian measure to improve the economy through public spending, which produced houses as a side effect. The budget for these interventions was accordingly more generous than the cheaper construction costs made possible by industrialisation and allowed for traditional, highly labour-intensive techniques, accessible also by a non-specialised workforce (designers included,

in a way). The problems of an underdeveloped production system met the architectural nostalgias in a common terrain of reciprocal legitimisation. The most famous of these housing projects is probably the Tiburtino (Rome, 1950-54), a controversial symbol of that season for its insisted research of language and space variations remembering vernacular traditions.<sup>16</sup> A more representative idea of the vast INA-Casa plan (355,000 housing units built in fourteen years in the whole country) can emerge by comparing it to another Turin example: the Falchera

project (Giovanni Astengo, Sandro Molli Boffa, Mario Passanti, Nello Renacco, Aldo Rizzotti, 1951-54). Less geometrically tormented than the Roman neighbourhood, the Falchera shares its same refusal for modernist regularity. The search for a continuous differentiation of both the in-between spaces and the objects that define them aimed to get individual, recognisable situations, which people could feel their own. The 'seismic' vibration of the Tiburtino turn out into another 'catastrophic' site plan in Turin, where housing is scattered, in the words of Carlo Mollino, like



'a derailed train',<sup>17</sup> forming various irregular courtyards. Here too, materials, building solutions, and details – terracotta pitched roofs, exposed brickwork, wood shutters – evoke those of the rural tradition and unify the work of the architects who designed its single buildings. Marked by their morphological and anti-urban obsession, the neo-realist housing projects failed to become plausible models for further developments, remaining isolated episodes even when the city expansion reached them. They ultimately followed the same destiny of those modern examples

they so stubbornly criticized. An analytical gaze would detect, beyond the surface of formal difference an language issues, a striking typological and quantitative continuity with functionalist researches. Relatively low density (lower than the one exploited by free-market operations), relationship with greenery, aggregation of dwellings and their arrangement and distribution don't show substantial differences. Actually, some compelling analogies with the typological and performative research worked out by Alexander Klein on the *Existenzminimum* emerge.<sup>18</sup>

The ethical position advocated by Ernesto Rogers turned out, as often in architecture, into an aesthetic endeavour. Browsing that first post-war issue of *Domus*, this is a result anticipated by the 'body language' of the journal. Articles and projects are in fact intermingled with almost as many pages of advertisement, which obviously made possible the publication. This unwitting manifestation of reality principle – coming from an emerging economy and culture – is marginally dedicated to those so necessary 'bricks, beams and sheets of glass:' more

than half of the ads were about voluptuary goods, wine, liqueurs, smoking items, clothes, perfumes, and, especially, cosmetics. Differently from the editor in chief's Platonic approach, they speak of a powerful dimension of desire and show some more confidence in the technological promise of a better future.<sup>19</sup> Shifting architectural self-awareness from the material-constructive component to a moral-political one meant, in those difficult times, opening a running room for aesthetic expression. Some immediate positive consequences came out:

INA-Casa neighbourhoods met usually better acceptance by their inhabitants than more 'rational' social housing interventions beyond the Alps.<sup>20</sup> But the focus on language fenced large part of Italian architecture into disciplinary autonomy, virtually detaching it from the realities of its production and, ultimately, from that post-war political commitment which triggered it and nurtured its international relevance.<sup>21</sup>

riavviare l'economia attraverso la spesa pubblica e che produceva case come effetto collaterale. Il finanziamento di questi interventi era di conseguenza più generoso rispetto ai costi di costruzione assicurati dall'industrializzazione edilizia e permetteva l'impiego di tecniche tradizionali, ad alta intensità di manodopera, in grado di coinvolgere una vasta forza lavoro non specializzata (progettisti inclusi, in un certo senso). Arretratezza del sistema produttivo e nostalgie neorealiste trovano pertanto un terreno coerente di reciproca legittimazione.

Il più noto tra gli interventi residenziali di questa stagione è probabilmente il Tiburtino (Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54), controverso simbolo di quella stagione per l'insistita ricerca di variazioni linguistiche e spaziali ascrivibili a tradizioni vernacolari<sup>16</sup>. Un'idea più rappresentativa dell'esito architettonico del vasto piano Ina-Casa (355.000 unità abitative costruite in quattordici anni in tutto il paese) si può tuttavia ricavare dal confronto con un esempio ancora torinese: il quartiere Falchera (Giovanni Astengo, Sandro Molli Boffa, Mario Passanti, Nello Renacco, Aldo Rizzotti, 1951-54). Meno tormentata del quartiere romano, la Falchera ne condivide il rifiuto verso la disorientante uniformità delle geometrie moderniste. La ricerca di una continua differenziazione sia degli spazi interclusi che degli oggetti che li definiscono mirava a ottenere situazioni individuali e riconoscibili, che le persone potevano sentire proprie. La vibrazione "sismica" del Tiburtino si trasforma in un altro effetto "catastrofico" a Torino, dove le abitazioni sono disposte sul lotto, nelle parole di Carlo Mollino, come "un convoglio ferroviario deragliato"<sup>17</sup>, formando vari cortili irregolari. Anche qui materiali, soluzioni e dettagli costruttivi – tetti a falde in cotto, mattoni a vista, scuri in legno – evocano quelli della tradizione rurale e unificano le soluzioni proposte dai diversi architetti che hanno progettato i suoi singoli edifici. Nella loro ossessione morfologica sostanzialmente antiurbana, i quartieri neorealisti non sono riusciti a diventare un modello plausibile per gli sviluppi successivi, rimanendo episodi isolati anche quando l'espansione della città li ha poi raggiunti. In definitiva, hanno seguito il medesimo destino degli esempi modernisti che avevano così pervicacemente criticato. A uno sguardo maggiormente analitico, dietro le superficiali differenze di forme e linguaggi emerge una sorprendente continuità tipologica e quantitativa con le ricerche funzionaliste. Densità

La copertina di "Domus", n. 205, 1946

*Domus*, 205 (1946), cover

relativamente basse (inferiori alle operazioni di libero mercato), ricerca di relazioni con il verde, aggregazioni delle unità abitative e modalità della loro distribuzione non mostrano differenze sostanziali. Emergono anzi forti analogie, se non dirette continuità con la ricerca tipologica condotta da Alexander Klein sull'*Existenzminimum* in senso eminentemente performativo<sup>18</sup>. La posizione etica sostenuta da Ernesto Rogers si è pertanto trasformata, come spesso in architettura, in una avventura estetica. Sfolgiando quel primo numero di "Domus" del dopoguerra, si tratta di un risultato anticipato dal "linguaggio del corpo" della rivista. Articoli e progetti sono infatti mescolati a quasi altrettante pagine pubblicitarie, che ovviamente ne avevano reso possibile la pubblicazione. Questa incontrollata manifestazione del principio di realtà – proveniente da un'economia e una cultura che cercavano di ripartire – è solo marginalmente dedicata a quei così necessari "mattoni, travi e lastre di vetro": più della metà degli annunci riguardava beni voluttuari, vino, liquori, articoli per fumatori, vestiti, profumi e, soprattutto, cosmetici. A differenza dell'approccio platonico del direttore, parlano di una potente dimensione del desiderio e mostrano una maggiore fiducia nella promessa tecnologica di un futuro migliore<sup>19</sup>. Spostare l'autoconsapevolezza dell'architettura dalla componente materiale-costruttiva a una politico-morale significava, in quei tempi difficili, aprire possibilità per l'espressione estetica. Non sono mancate alcune immediate conseguenze positive: i quartieri Ina-Casa hanno incontrato, rispetto agli interventi "razionali" di edilizia sociale oltre le Alpi, una migliore accettazione da parte dei loro abitanti e migliori destini di conservazione<sup>20</sup>. Tuttavia, l'attenzione al linguaggio ha finito per confinare il dibattito architettonico italiano nel recinto dell'autonomia disciplinare, distaccandola dalle realtà della sua produzione e, in definitiva, da quell'impegno politico che, nel secondo dopoguerra, ne aveva guidato l'elaborazione teorica e alimentato la rilevanza internazionale<sup>21</sup>.

**Giovanni Corbellini**

Architetto e Professore Ordinario in Composizione Architettonica e Urbana presso il DAD, Politecnico di Torino • Architect and Full Professor in Architectural and Urban Composition at DAD, Polytechnic of Turin  
giovanni.corbellini@polito.it



ASSOCIAZIONE  
DORIA  
MILANO

LOBINI



Colonia Profumi

Vincosta

napoli-milano

ufficio vendite milano via boccaccio 7 - tel. 83 014



## Note

- 1- Il presente articolo riprende l'intervento dell'autore al convegno "Post-War Reconstruction: Lessons from Europe after World War II", Beirut, 20 ottobre 2018.
- 2- Ernesto N. Rogers, Programma: Domus, la casa dell'uomo, in "Domus", n. 205, 1946, p. 2.
- 3- Ibid., p. 3.
- 4- Marshall Berman, All that Is Solid Melts into Air, Simon & Schuster, New York 1982.
- 5- Il neorealismo italiano è solitamente associato al cinema che affrontava in presa diretta la difficile situazione del Paese appena uscito dalla seconda guerra mondiale. Altre forme di espressione di quel momento storico, inclusa l'architettura, sono spesso inquadrare nella stessa definizione. Una interessante analisi delle relazioni tra le arti del secondo dopoguerra in Italia è condotta da Maristella Casciato, "L'invenzione della realtà: realismo e neorealismo nell'Italia degli anni cinquanta", in La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta, a cura di Paola Di Biagi, Donzelli, Roma 2010 (2001).
- 6- Paolo Nicoloso, Marcello Piacentini: Architettura e potere: una biografia, Gasparri, Udine 2018, ricostruisce la personalità opportunista dell'"archistar" fascista e il suo ambiguo rapporto con la storia.
- 7- Vittorio Bruno, "La ricostruzione del patrimonio contemporaneo", in Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale, a cura di Lorenzo de Stefani, con Carlotta Coccoli, Marsilio, Venezia 2011, p. 510.
- 8- La scarsità dei materiali da costruzione subito dopo la fine della guerra costringeva, in alcune occasioni, a ridurre le prestazioni strutturali, come avvenuto per la portata dei solai nel recupero della Fiat Lingotto a Torino. Vedi Barbara Vinardi, "I danni di guerra nelle fabbriche torinesi", in Guerra monumenti ricostruzione, cit., p. 533.
- 9- Amedeo Bellini, "La ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia", in Guerra monumenti ricostruzione, cit., pp. 14-65.
- 10- Ernesto N. Rogers, Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei, in "Casabella-continuità", n. 204, 1954.
- 11- Vedi Pierre-Alain Croset, Gino Valle, Progetti e architetture, Electa, Milano, 1989, p. 72; Gino Valle, L'architettura come pratica progettuale, in "Casabella", n. 450, 1979; Sandro Marpillero, Gino Valle, intervista in "Lotus navigator", n. 1 2000, p. 67.
- 12- "Casabella-continuità", n. 212, 1957.
- 13- Roberto Gabetti, Aimaro Isola, L'impegno della tradizione, carteggio con Vittorio Gregotti, in "Casabella-continuità", n. 215, 1957, citato in Carlo Melograni, Architetture nell'Italia della ricostruzione, Quodlibet, Macerata 2015, p. 158.
- 14- Vedi Paolo Nicoloso, "Genealogie del piano Fanfani. 1939-50", in La grande ricostruzione, cit., pp. 33-62.
- 15- È il titolo della legge n. 43, approvata dal Parlamento italiano il 28 Febbraio 1949. Inizialmente prevedeva un periodo di applicazione di sette anni, esteso di un altro settennio fino al 1963.
- 16- Uno degli autori del Tiburtino, Ludovico Quaroni, poco dopo il suo completamento, scrisse un articolo autocritico sull'intera operazione, parodiandolo con il titolo Il paese dei barocchi, in "Casabella-continuità", n. 215, 1957, p. 24.
- 17- La definizione di Mollino è riportata da Francesco Tentori, L'architettura urbana in Italia, in "Rassegna di architettura e urbanistica", nn. 58/59/60, 1984, p. 31.
- 18- L'interesse, ancora milanese, per le ricerche funzionaliste è testimoniato dalla pubblicazione, in quegli anni, di Alexander Klein, Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957, a cura di Matilde Baffa Rivolta e Augusto Rossari, Mazzotta, Milano 1957.
- 19- L'inserzione della "supercrema polivalente Nevisia", significativamente intitolata "Rinascita", promuove un "prodotto assolutamente perfetto", reso possibile dal miglioramento qualitativo e quantitativo degli approvvigionamenti dopo la guerra, "Domus", n. 205, p. 62.
- 20- Per una ricezione positiva dell'operazione Ina-Casa operation, meno critica rispetto ad analoghi studi italiani, vedi Stephanie Zeier-Pilat, Reconstructing Italy. The Ina-Casa Neighbourhoods of the Postwar Era, Ashgate, Farnham 2014.
- 21- L'impegno politico a sinistra degli architetti italiani, soprattutto della "progenie" di Rogers è stato recentemente studiato in rapporto con le pratiche didattiche da Beatriz Colomina, con il dottorato di Princeton, nella sua ricerca "Radical Pedagogies". La partecipazione alla sezione "Monditalia" della Biennale di Venezia 2014, dedicata specificamente al caso italiano, non scioglieva l'ambiguità dell'evoluzione neo-piacentiniana di molti tra i nostri più influenti architetti comunisti.

Pubblicità in "Domus", n. 205, 1946

Advertisement on Domus, 205 (1946), cover

## Notes

- 1 - This article is based upon the paper presented by the author at the conference "Post-War Reconstruction: Lessons from Europe after World War II", Beirut, 20 October 2018.
- 2 - Ernesto N. Rogers, "Programme: Domus, the House of Man", Domus, 205 (1946), p. 2.
- 3 - Ibid., p. 3.
- 4 - Marshall Berman, All that Is Solid Melts into Air (New York: Simon & Schuster, 1982).
- 5 - Italian neorealism is mostly associated with films about and within the difficult situation of the country after WWII. Other forms of expression of that time, architecture included, are often framed under this definition. An interesting analysis of the exchanges among the arts in that period is in Maristella Casciato, "L'invenzione della realtà: realismo e neorealismo nell'Italia degli anni cinquanta", La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta, ed. by Paola Di Biagi (Rome: Donzelli, 2010 (2001)).
- 6 - Paolo Nicoloso, Marcello Piacentini: Architecture and power: a biography (Udine: Gasparri, 2018), reconstructs the opportunist personality of the fascist 'starchitect' and his ambiguous attitude towards history.
- 7 - Vittorio Bruno, 'La ricostruzione del patrimonio contemporaneo', in Guerra monumenti ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale, ed. by Lorenzo de Stefani, with Carlotta Coccoli (Venice: Marsilio, 2011), p. 510, my translation.
- 8 - The shortage of building materials right after WWII obliged sometimes to downgrade the structural performances, as occurred, for instance, with the load bearing capacity of slabs in the recovery of the FIAT Lingotto factory in Turin. See Barbara Vinardi, 'I danni di guerra nelle fabbriche torinesi', in Guerra monumenti ricostruzione, ed. by De Stefani, p. 533.
- 9 - Amedeo Bellini, 'La ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia', in Guerra monumenti ricostruzione, ed. by De Stefani, p. 533. pp. 14-65.
- 10 - Ernesto N. Rogers, 'Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei', Casabella-continuità, 204 (1954).
- 11 - See Pierre-Alain Croset, Gino Valle: Progetti e architetture (Milano: Electa, 1989), p. 72; Gino Valle, 'L'architettura come pratica progettuale', Casabella, 450 (1979); Sandro Marpillero, Gino Valle, Lotus navigator, 1 (2000), p. 67.
- 12 - Casabella-continuità, 212 (1957).
- 13 - Roberto Gabetti, Aimaro Isola, 'L'impegno della tradizione', correspondence with Vittorio Gregotti, Casabella-continuità, 215 (1957), quoted in Carlo Melograni, Architetture nell'Italia della ricostruzione (Macerata: Quodlibet, 2015), p. 158.
- 14 - See Paolo Nicoloso, 'Genealogie del piano Fanfani. 1939-50', in La grande ricostruzione, ed. by Di Biagi, pp. 33-62.
- 15 - This is the title of the law approved by the Italian Parliament (n. 43, 28 February 1949). Firstly aimed to last for seven years, it was extended of other seven years until 1963.
- 16 - One of the authors of the Tiburtino, shortly after its completion, wrote a self-critical article about the whole operation, mocking it as 'The Baroque Village' (which in Italian sounds very similar to Pinocchio's 'Land of Toys'). Ludovico Quaroni, 'Il paese dei barocchi', Casabella-continuità, 215 (1957), p. 24.
- 17 - Mollino's definition is quoted by Francesco Tentori, 'L'architettura urbana in Italia', Rassegna di architettura e urbanistica, 58/59/60 (1984), p. 31.
- 18 - An interest, again from Milan, for functionalist researches is witnessed by the Italian translation in those years of Alexander Klein, Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957, ed. by Matilde Baffa Rivolta and Augusto Rossari (Milan: Mazzotta, 1957).
- 19 - The ad promoting the 'Nevisia polyvalent supercream', meaningfully titled 'Rebirth', praises for instance an 'absolutely perfect product', made possible by the improvement in quality and quantity of the available goods after the war, Domus, 205, p. 62.
- 20 - For a positive recognition of the whole INA-Casa operation, less critical than the Italian investigations, see Stephanie Zeier-Pilat, Reconstructing Italy: The Ina-Casa Neighbourhoods of the Postwar Era (Farnham: Ashgate, 2014).
- 21 - Beatriz Colomina, with the Princeton PhD, focussed recently on the leftist political commitment of Italian architects, above all of Rogers' 'progeny'. Her research 'Radical Pedagogies', dedicated to teaching practices, partook in the 'Monditalia' section of the 2014 Venice Biennale, addressing specifically the Italian case but without explaining the ambiguous, neo-Piacentinian evolution of many of our most influential communist architects.