

**INFLUÊNCIAS E CONTRIBUTOS DO RACIONALISMO ITALIANO NO  
DESENVOLVIMENTO DO NOVO PENSAMENTO DO MOVIMENTO MODERNO**  
**A obra de Cesare Cattaneo |1912- 1943| na segunda geração do racionalismo - reflexos de  
uma prática arquitectónica contemporânea**



## CAPITULO I

---

**MOVIMENTO MODERNO ITALIANO – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ARTÍSTICA**



## 1.1- A SOCIEDADE E A IDEOLOGIA FASCISTA

O Fascismo, enquanto ideologia será produto e invenção do Mundo Ocidental do século XX. O seu surgimento terá lugar numa fase bastante tardia a todas as convulsões políticas que vão sucedendo na Europa e no Ocidente entre os finais do século XVII e século XIX, onde ideais de conservadorismo, liberalismo e socialismo convivem e se entrecruzam no desenvolvimento das sociedades<sup>1</sup>.

A palavra fascismo tem origem no termo latino *fascis lictoris*, (feixe de lictor), o objecto que consistia num machado de bronze que simboliza o poder da vida e da morte, envolto num feixe de varas de bétula branca, que simboliza o poder de punir, amarradas por correias vermelhas (*fascis*), sendo este símbolo da soberania. Com origem etrusca, o objecto era utilizado pela cultura Romana nas procissões públicas levadas a cabo pelos magistrados enquanto símbolo de autoridade e de unidade do Estado. Posteriormente virá a ser muito utilizado na heráldica, como símbolo da força da união em torno do chefe. O termo *fascio* será, pela primeira vez, empregue pelos revolucionários sicilianos no final do século XIX, (*fasci siciliani*), evocando a solidariedade e o compromisso dos camponeses militantes que se insurgiram contra os proprietários das terras na região da Sicília a partir do ano de 1893.<sup>2</sup>

Na Itália, logo após a primeira Grande Guerra, está presente um pouco por toda a sociedade um sentimento geral de ansiedade e de medo, dentro da classe média que se sente progressivamente ameaçada. Benito Mussolini (1883 – 1945), inicia a formação do Movimento Fascista, cerca de uma década antes de Adolf Hitler (1889 – 1945) chegar ao poder na Alemanha. Em 1912, ano do nascimento de Cesare Cattaneo, Mussolini tinha 29 anos e era já um jovem partidário que com grande fervor defendia os ideais socialistas, chegando a tornar-se uma figura de destaque dentro da ala revolucionária do Partido Socialista Italiano, assumindo responsabilidades enquanto editor do jornal o *Avanti*. Acabará passados dois anos por ser expulso em 1914, mas a maioria pacifista do partido torna-se rapidamente oposição interna ao jovem revolucionário, uma vez que este é um acérrimo defensor da entrada de Itália na Primeira Guerra Mundial.

---

<sup>1</sup>. Ao contrário do fascismo que tem na sua essência um princípio de reacção, todas estas correntes terão sido profundamente amadurecidas enquanto filosofias políticas desde o século XVII com Jonh Locke e Adam Smith. São amplamente testadas num processo longo como acontece com Robert Owen e Fourier no desenvolvimento do ideário Socialista.

<sup>2</sup> PAXTON, Robert - *The anatomy of Fascism*; trad. ZIMBRES, Patricia – *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Edições paz e terra, 2007 Pag.15



## Fundação do Fascismo - I 1919 I

Oficialmente, o fascismo nasce a partir do movimento designado por *O Fasci di Combattimento*, na sala de reuniões da Aliança Industrial e Comercial de Milão, *Piazza de San Sepolcro*, numa manhã de domingo a 23 de Março de 1919<sup>3</sup>. Benito Mussolini encabeça um pequeno grupo que conta com pouco mais de 100 pessoas, entre os quais se encontram os veteranos da primeira Guerra Mundial, (que se sentem legitimados a assumir o poder face aos horrores passados em batalha e reencontram uma sociedade desesperada e sem rumo no seu regresso a casa): os sindicalistas Agostino Lanzillo (1886 - 1952) e Michele Bianchi (1883 - 1930) que haviam sido companheiros próximos de *Mussolini* na anterior luta de levar a Itália para a guerra e, por fim, os jovens intelectuais futuristas que pertenciam a uma associação livre, criada em 1909 em Paris por Filippo Tomaso Marinetti<sup>4</sup>. Este último grupo repudiava o legado cultural do passado e exaltavam as qualidades libertárias e vitalizantes da vertigem da velocidade e da violência: “um carro de corrida ruidoso é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*”.<sup>5</sup>

Em Maio de 1921, a associação, que já passara a constituir-se enquanto partido nacional, *Partito Nazionale Fascista*, ganha assento parlamentar, com um total de 35 lugares, assume-se como partido que combina princípios ideológicos de esquerda e de direita, alinhando pelas posições mais conservadoras. Desde logo é criado um programa para uma nova República, que aponta para duas questões centrais: a separação da Igreja do Estado e a formação de um exército nacional. É também fomentado o desenvolvimento de cooperativas e o surgimento de um imposto progressivo que visava os bens provenientes de heranças. O Fascismo é visto pela sociedade Italiana como grande fonte de esperança. Num sentimento geral de expectativa dentro da classe média, perspectiva-se a possibilidade de uma profunda alteração do modo de vida em Itália.

Sob o estandarte de uma ideologia autoritária e nacionalista, Mussolini explorou os medos perante um capitalismo que se afigurava uma ameaça na depressão do pós – guerra. Com efeito, as várias reacções traduziam um sentimento de vergonha nacional que provinha da humilhação generalizada, resultante da vitória mutilada da Itália nos tratados de paz da Primeira Grande Guerra.

---

<sup>3</sup> PAXTON, Robert - PAXTON, Robert - *The anatomy of Fascism*; trad. ZIMBRES, Patrícia – *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Edições paz e terra, 2007 Pag.51

<sup>4</sup> . Ver Subcapítulo 1.3 – O Contexto Italiano

<sup>5</sup> . Frase extraída do Manifesto Futurista publicado no diário Parisiense *Le Figaro* em 20 de Fevereiro de 1909. Esta escultura, também conhecida como a *Niké de Samotracia*, representa a deusa Atena *Niké*, peça actualmente exposta no museu do *Louvre* em lugar de grande destaque. Em Portugal, esta escultura estará sempre associada à capa da edição da História da Arte da Fundação Gulbenkian.

Por outro lado, e na mesma medida, a sedução marxista entre o proletariado urbano falha, levando a que a sociedade se sinta cada vez mais desprovida dos seus direitos, começando a recear a força crescente do comunismo sindicalista. Nesta medida, Mussolini encontrou aqui a condição ideal para fazer progredir uma vertente alternativa, que viria a preencher um vácuo político que se afigurava como a última esperança de uma Itália que procurava evitar o colapso.

### **Mussolini e a marcha sobre Roma - 1922**

Numa acção propagandística concertada, Mussolini movimenta-se entre a exaltação dos *squadristi*<sup>6</sup> e a forte debilidade de um governo fragmentado. Num parlamento com uma maioria de esquerda, alinhava-se o Partido Socialista Italiano (PSI), de orientação Marxista, detentor de cerca de um terço dos lugares. O outro terço pertencia ao Partido Popular Italiano (PPI). As várias propostas na aplicação das reformas sociais, em matérias como a propriedade das terras ou as relações entre classes, estariam, á partida, inviabilizadas na sua aplicação. A posição divergente em perspectivas centrais como a religião, torna-se evidente no debate em torno do ensino religioso nas escolas, onde a prática religiosa cristã se contrapõem a um marxismo ateu. Por esta via, torna-se impraticável a coligação, tão necessária entre os dois partidos, o que tornaria possível por em prática acções de carácter progressista. Se, por um lado, a força da religiosidade é impeditiva de viabilizar consensos, por outro, toda a esquerda marxista vivia deslumbrada com os resultados conseguidos pelos bolcheviques na Rússia.

Esta conjectura será a propícia ao sintoma de revolta e descontentamento da sociedade em geral, dando espaço ao surgimento da violenta extrema-direita. Será a partir de Março, que os “camisas negras” passaram da acção violeta localizada, deflagrando incêndios e pilhagens em algumas sedes socialistas e jornais locais<sup>7</sup>, para a ocupação organizada de cidades como Ferrara e Bolonha em Maio, expulsando as autoridades locais e implementando a seu próprio programa de obras públicas. Em Outubro será

---

<sup>6</sup> . (*Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale*), uma milícia de paramilitares e ex-combatentes da 1ª Guerra que se denominava por MVSN, e adoptaram uma camisa negra enquanto farda, nome pela qual também ficaram conhecidos.

<sup>7</sup> Perante a passividade das forças de segurança, os ataques vão-se intensificando e em Julho é destruída em Cremona na província da Lombardia a casa de Guido Miglioli, importante dirigente do partido da esquerda católica que havia organizado os trabalhadores das quintas produtoras de leite da região.



realizada a primeira investida no sul do país, num movimento que vem do norte, onde sempre teve uma grande adesão. Os *squadristi* chegam a Nápoles a 24 de Outubro, a pretexto da realização de um congresso nacional, onde também são tomadas estações ferroviárias e estações dos correios. Desta forma, Mussolini mede o pulso a Roma, que se adivinha enquanto a derradeira investida para uma tomada completa do poder.

Terá sido a partir de Milão que Mussolini ordenou que se concentrassem em três pontos estratégicos em torno de Roma. Esta atitude prudente salvaguardava um eventual falhanço na entrada na capital, embora a sua fuga estivesse assegurada tendo, a Suíça como destino mais provável.<sup>8</sup> A 28 de Outubro, cerca de 9 mil camisas negras<sup>9</sup>, entram em Roma, debaixo de uma chuva intensa. A sua aparência geral evidencia o desgaste de uma milícia mal armada e pouco nutrida. Na frente da “Marcha”, estavam em posição de comando quatro dirigentes: Italo Balbo (1896 – 1940), veterano de guerra e chefe dos *squadristi* da cidade de Ferrara; o General Emilio de Bono (1866 – 1944) e Michele Bianchi ex-sindicalistas e fundadores dos *Fasci di Combattimento*; e Cesare Maria del Vecchi (1884 – 1954), o líder monarca de Piemonte.

A acção desenrola-se perante um parlamento fragmentário e desorganizado, não restando grande alternativa ao rei Vittorio Emamanel III senão aceitar Mussolini enquanto o primeiro-ministro imposto. Uma acção de força chega ainda a ser ponderada, mas, dada a incerteza quanto a uma adesão por parte dos seus militares, esta acaba por ser anulada<sup>10</sup>. Será a 30 de Outubro, vindo de Milão num vagão dormitório, que o *Duce* se apresenta em Roma para se encontrar com o rei, a fim de tomar o lugar de primeiro-ministro. Desta forma, todos os festejos que se realizam no dia seguinte serão uma manobra propagandística na procura de uma união da causa fascista, explorando a divulgação de uma atitude colectiva enquanto manobra política de adesão das massas.

Toda a sua acção futura será sustentada na exaltação dos valores nacionais e na confirmação de um país de vanguarda, tendo como objectivo a procura na eficiente modernização da economia industrial, visando a diminuição das taxas de desemprego.

---

<sup>8</sup> PAXTON, Robert - *The anatomy of Fascism*; trad. ZIMBRES, Patricia – *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Edições paz e terra, 2007 Pag.154

<sup>9</sup> Terão sido publicitados, em todas as acções de propaganda e de festejos da celebração fascista, números muito superiores que rondariam cerca de 20 000 homens. Este número corresponde ao total dos mobilizados, sendo que mais de metade terá sido desmobilizado pelo fraco contingente policial que os terá intersectado nas estações de comboio.

<sup>10</sup> A possibilidade de uma adesão não era temida pelo rei apenas ao nível dos seus militares. Também seu primo, duque de Aosta, para além de algumas pretensões ao trono, demonstrava simpatia pela causa fascista

Apesar da abordagem a temas como a reforma social ou modelo de desenvolvimento económico, que à partida poderiam gerar alguma controvérsia na classe média dominante, (pela forma como tinham sido apresentadas no manifesto Fascista de Junho de 1919), o movimento foi apoiado pela classe média. Para além destes, os fascistas contavam com o apoio da maioria dos industriais e grandes proprietários de terras, que acalentavam a esperança de ter encontrado a resposta para a sua defesa face ao movimento da militância trabalhista, que era temido pelas acções que vinha a desenvolver, e que reclamava direitos sociais, mobilizando grupos de trabalhadores na paralisação de várias explorações.

## 1.2- CORRENTES ARTÍSTICAS MARCANTES

Dentro do ambiente de clamor vivido nos primeiros anos do século XX, a presença da máquina, já enraizada no quotidiano das sociedades ao longo de todo o século XIX, introduz um fascínio pelas capacidades ainda não reveladas na sua interacção com o homem. Produtos da mais avançada tecnologia da época, assumem formas idolatradas na maneira como são integradas. Um certo fascínio assume contornos de histeria colectiva nas expectativas modernizantes criadas a partir da capacidade dos objectos, por eles próprios, introduzirem as mais profundas alterações nos comportamentos da humanidade. Esta noção inscreve-se no sentido em que a visão da época é marcada por um certo sentido de constante conquista de um tempo futuro. Esta ideia é elaborada a partir de uma imaginação fervilhante e de uma elevada auto confiança nos recentes conhecimentos tecnológicos. Com características muito idênticas, esta nova atitude revela-se um pouco por todo o mundo ocidental, com especial incidência na Europa, na Rússia e Estados Unidos da América, onde surgem manifestações e correntes que contêm na sua essência a evolução da máquina e dos seus processos de interacção com o Homem. Dentro dos grandes centros urbanos, estas noções são mais sentidas, a partir do contacto directo com a industrialização das actividades. O sentido do natural, que cada vez é mais questionado e esquecido, será substituído por uma convulsão tecnológica que se acredita visionária.

Desde o século XIX, todos os processos de Industrialização trazem as populações dos meios rurais para a sua concentração em várias cidades, alargando exponencialmente os centros urbanos, que crescem de uma forma rápida e deficitária, surgindo a necessidade de resposta a problemas de saneamento e de planificação urbanística. Dá-se também o início do processo de Industrialização, onde o artífice ou artesão começa a ser substituído pelo standard da máquina. Ao longo do relato que a história traduz, será possível identificar autores de charneira, que identificam momentos em que tudo se altera, deixando uma herança que outros põem em execução numa aplicabilidade mais visível e consequente.



## A antevisão de Adolf Loos

Na transição para o século XX, surgem no mundo Ocidental manifestações de uma profunda alteração na relação da sociedade com a arte. Mas através de criadores do novo século, como Marcel Duchamp (1889-1968) que se virá a recolocar a consciência e o fazer artístico num mundo denominado pela lógica de produção e de eficácia, evidenciando, de uma forma clara, a separação do processo de concretização da necessária inspiração para o realizar.

O efeito notável da obra deste autor não se virá a reflectir tanto no testemunho deixado pelo exemplo das suas obras, mas antes na afirmação do seu pensamento que, sem ideologia ou moral, é um descrente dos grandes gestos ou das grandes causas. Foi responsável pelo conceito de *ready made* que aplicou em obras como “A roda de Bicicleta” (1913) ou “A Fonte” (1917), esta última será tornada ícone enquanto símbolo do novo entendimento na relação da vida com a arte.

A sua estética foi essencialmente a sua ética. Ao longo do tempo foi vivendo e criando a sua própria liberdade, fundada na recusa de todos os compromissos, da família à profissão, em nome da integridade e da coerência de sua obra e de sua vida.

Também Adolf Loos (1870-1933) na Arquitectura deixou marcas profundas. Para além dos exemplos concretizados em várias casas e edifícios em Viena, foi tal como Duchamp, a figura referencial para todos os arquitectos que absorvem e incorporam o seu pensamento naquilo a que classificamos hoje de Movimento Moderno. Nascido em Bruno na Morávia, conclui os seus estudos em Dresden na Alemanha, de onde parte em 1893 para os Estados Unidos da América, por um período de três anos. Ai tomará um conhecimento directo dos mais recentes desenvolvimentos de uma nova cultura, que inicia os primeiros passos de uma visão isenta e sem um peso cultural, permitindo-lhes total abertura á experimentação e á introdução de diferentes abordagens. Apesar de durante três anos não ter conseguido trabalhar como arquitecto, ficando assim por desenvolver qualquer experiência na prática da sua recente profissão, Loos, acabará por ter acesso a um contacto directo com o trabalho de Louis Sullivan (1856-1924) e aos mais recentes desenvolvimentos daquilo que ficará conhecido como a escola de Chicago. Esta experiência, permite-lhe perceber a aplicação prática de alguns dos mais recentes processos tecnológicos de construção em altura, introduzidos fundamentalmente pela estrutura metálica e pelo ascensor em Chicago. A cidade procura resposta a um enorme crescimento que se fundamenta na rápida reconstrução de uma urbe densamente povoada, parcialmente destruída pelo grande incêndio de 1871.

No contexto Americano e a par desta necessidade, surge o entendimento de uma nova relação com o adorno e com o ornamento. Sullivan inicia uma série de experiências de simplificação, como são os mausoléus das famílias Getty e Wainwright, desenhados em 1890 e 1892 respectivamente, sintetizando o refinamento e a consolidação na grande escala com o edifício Wainwright Building, concluído em 1891.<sup>11</sup> A utilização da nova tecnologia do aço e da mecânica induzem a novos entendimentos de uma equação, onde o adorno de motivos orientais é compositor das formas que procuram compatibilizar-se com soluções racionalizadas, que respondem directamente a uma exigência clara da aplicação tecnológica. Todo o desenvolvimento teórico de Sullivan está fortemente influenciado por um princípio anarco-socialista de William Morris (1834-1896) um dos principais fundadores do movimento socialista das *Arts and Crafts*, funda na Inglaterra a visão que acompanha a evolução do “Moderno”, num processo continuado de simplificação e de procura da essencialidade na arte. O texto de Sullivan, datado de 1892 e intitulado - *Ornamento na Arquitectura*, será a defesa nítida do autor por uma natureza que se manifesta na arte, através da qual a estrutura e a ornamentação são traduzidas no famoso slogan “a forma segue a função”, princípio que virá a ser seguido pela nova geração Europeia no início do século XX.

*“Poderia dizer que seria óptimo para o nosso bem estético se pudesse evitar completamente o uso do ornamento por alguns anos, de modo a que o nosso pensamento pudesse concentrar-se intensamente na produção de edifícios bem formados e agradáveis na sua nudez.*

*Nós acabaríamos por nos abster de muitas coisas indesejáveis e aprenderíamos, em contraste, como é eficiente pensar de uma maneira natural, bem-disposta e saudável...Aprenderíamos, porem, que o ornamento é mentalmente um luxo, não é uma necessidade, pois discerníamos tanto as limitações como o grande valor de massas não adornadas.”<sup>12</sup>*

---

<sup>11</sup> COLQUHOUN, Alan – *La arquitectura moderna: una história desapasionada*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005 Pag

<sup>12</sup> SULLIVAN, Louis – *Ornamento na Arquitectura*, 1892 citado em BENEVOLO, Leonardo – *História da arquitectura moderna*, São Paulo. Editora Perspectiva, 2004 Pag 248

Ao regressar a Viena, em 1896, Adolf Loos dá início à sua carreira profissional. Começa por fazer alguns projectos de remodelação de interiores e inicia a vertente crítica na área da imprensa escrita, nele a abordagem é bastante diversificada. Os temas são diversos, indo da música ao vestuário, ou das boas maneiras à arquitectura. Após alguns anos de dedicação á critica acérrima ao objecto de decoração e ao adorno, Loos remete duras criticas a alguns dos mais bem conotados arquitectos seus contemporâneos: Joseph Maria Olbrich (1867-1908) que no seu trabalho enquanto arquitecto defende uma pratica de referência muito forte ao universo das artes plásticas; Gustav Klimt e Koloman Moser, dois dos pintores por quem Olbrich se sente fascinado e que com ele fazem parte da revolta contra a academia Vienense em 1897. Também Henry van de Velde (1863-1957), será um dos alvos preferenciais de Loos, uma vez que este se assume como um dos representantes da Arte Nova. Este arquitecto, que tem formação de base em pintura, dedica-se preferencialmente às artes decorativas, dando inicio a um percurso de intervenções em espaços e interiores, assim como no desenho de algum mobiliário.

*“Certa altura, estava ele a comemorar o seu aniversário. A mulher e os filhos haviam lhe dado muitos presentes. Ele apreciou muito a escolha de eles e estava a desfruta-los ao máximo. Logo, porém, chegou o arquitecto para pôr as coisas em seu lugar e tomar as decisões sobre os problemas mais difíceis. O proprietário recebeu-o com grande prazer, pois tinha a cabeça cheia de ideias, mas o arquitecto nem pareceu tomar conhecimento dessa alegria. Tinha descoberto algo muito diferente e ficou lívido.”*Que chinelos são esses que o senhor está a usar?”, perguntou como se a dúvida o enchesse de dor. O dono da casa olhou para os seus chinelos bordados, mas de seguida respirou aliviado. Desta vez, sentiu-se sem culpa alguma. Os chinelos haviam sido confeccionados segundo a concepção original do arquitecto. Ele então respondeu, assumindo ares superiores: “Ora senhor arquitecto! Já se esqueceu de que foi o senhor que os desenhou?” “Claro que não me esqueci”, trovejou o arquitecto, “só que foram feitos para serem usados no quarto! Não será possível perceber que essas duas manchas impossíveis de cor acabam por completo com a harmonia desta sala?”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> LOOS, Adolf – *Ornamento e Crime*, 1908 citado em FRAMPTON, Kenneth – *História crítica da arquitectura Moderna*, tradução CAMARGO, Jefferson São Paulo: Edição Martins Fontes, 2003, Pag. 103

Neste texto, é feita uma referência clara a Van de Velde, de uma forma sarcástica, criticando a posição extrema do autor, uma vez que as roupas da sua mulher eram desenhadas por ele próprio para que pudesse estar em harmonia com o espaço da casa, por ele criado em Uccle em 1895.

Loos irá bater-se sempre pela posição contrária à que era dominante na altura em Viena, o que lhe custará o seu isolamento da designada Secessão Vienense. Do conjunto de artigos que escreve no contexto do debate pela reforma das artes aplicadas, ficará como referência para as gerações futuras um texto fundador. É apresentado no Segundo Congresso Internacional para a Nova Construção, em 1908, com o título *Ornamento e delito*. Nesta intervenção, o autor sustenta a eliminação do ornamento nos objectos utilitários como resultado de uma evolução cultural que conduzia à abolição do trabalho manual do ser humano, reduzindo assim o esforço físico para dar lugar ao desenvolvimento da mente. Por outro lado, invoca as questões de rentabilidade económica dos produtos e do desperdício material proveniente do ornamento, uma vez que o desgaste da forma pela mudança de gosto, seria bastante superior ao desgaste físico do material - princípio este que será desenvolvido posteriormente<sup>14</sup>.

Loos considera um absoluto desperdício de tempo e de material por parte dos artesões a construção do ornamento. No entanto tem a consciência de que este factor poderá servir enquanto estímulo no processo de desenvolvimento de quem faz, o que revela uma reflexão social consciente dos princípios que propõem. Encara o trabalho do artesão nos moldes em que se praticava um trabalho escravo, de alguém que, por falta de conhecimento, executa uma tarefa que não é retribuída e constata que o valor pago pelos produtos não é compensador do esforço necessário para o produzir.

Esta ponderação social incide também na relação entre urbano e rural, considerando que arquitectos e burguesia urbana, enquanto produtores e receptores da arquitectura, estavam já há muito afastados do sentido de um vernáculo rural, não estando assim em condições de poder ajuizar, de modo rigoroso a herança classicista que advêm de um modelo aristocrático ocidental. Criticava então o facto de terem criado uma cidade *Viena*, como se todos fossem aristocratas, ele considerava ser importante mudar-se, mas questionava-se o que viria a substituir uma arquitectura palaciana por uma popular.

*“Só uma parte muito pequena da arquitectura pertence à arte: o túmulo e o monumento. Toda a restante quando serve um fim deve ser excluída dos domínios da arte”*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Le Corbusier procura a criação do objecto tipo e de um princípio de aplicação da indústria à produção em “série”.

<sup>15</sup> LOOS, Adolf- *Architektur* citado em COLQUHOUN, Alan – *La arquitectura moderna, una história desapasionada*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005



Esta capacidade é reflectida na materialização formal dos projectos que constrói, a ausência de decoração ou adorno na referência estilística permite-lhe fundar os princípios da modernidade que estão vinculadas aos cinco princípios ditados por Le Corbusier.

Nas suas concepções espaciais está patente a ideia de uma planta livre ou de uma arquitectura que nasce do interior para o exterior<sup>16</sup>, este princípio é plenamente manifestado na Casa Muller em 1928, onde são introduzidos deslocamentos nos níveis dos andares, não apenas para criar movimento espacial, mas também para diferenciar um espaço de outro.

Esta admirável percepção de uma realidade, que é ainda hoje conhecida passado 100 anos é reveladora da capacidade de avaliação crítica de uma sociedade que ainda não tinha dado o seu verdadeiro início. Loos terá enunciado aquilo que outros terão vindo a responder num processo de depuração que ainda hoje está remanescente numa busca de essencialidade.

### ***L'esprit nouveau de Le Corbusier***

Figura incontornável na abordagem ao processo de depuração funcionalista, no seio do Movimento Moderno, será relevante pela sua reconhecida capacidade de escrita e comunicação, enquanto elemento difusor de um ideal de contornos doutrinários, condição que lhe atribuiu de uma forma generalizada, a personificação de todo o movimento Funcionalista.

Charles Edouard Jeanneret (1887-1965) que, a partir da publicação da revista *L'Esprit Nouveau* em 1921, assume o nome de Le Corbusier-Saunier, nasce na Suíça numa cidade fronteira com a França, onde terá desde muito jovem desenvolvido um carácter racionalista.<sup>17</sup> Na sua juventude, revela-se um aluno brilhante durante a formação numa escola de artes aplicadas, motivo pelo qual seu mestre, Charles L'Eplattenier o envia para Viena, no sentido de vir a trabalhar como aprendiz com Josef Hoffmann (1870-1956), facto que não chegou a acontecer.

---

<sup>16</sup> A primeira casa onde é possível identificar este princípio, será de alguma forma na Casa Steiner de 1910, onde ainda não é usada a aplicação tecnológica do betão armado, sendo esta a primeira de uma série de moradias em que Loos inicia o princípio do *Raumplan* – (Espacialidade planta, plano de volumes).

<sup>17</sup> Este princípio está muito presente na sua própria cidade *La Chaux-de-Fonds* que foi completamente reconstruída enquanto cidade Industrial dentro dos ditames da modernidade após um incêndio que ocorreu vinte anos antes do seu nascimento.

Será em 1907 na cidade de Lyon que conhece Tony Garnier (1869-1948), um visionário na proposta de uma nova cidade, responsável pelo trabalho conhecido desde 1904 como o projecto da *Cité Industrielle*. Este encontro será marcante no desenvolvimento do próprio ideal de Le Corbusier, que mais tarde se manifesta nas suas propostas da *ville contemporaine*.

Em Paris, no ano de 1908, colabora com Aguste Perret (1874-1954) e é com ele que percebe todas as potencialidades que o betão armado permite enquanto libertação da relação estrutura-forma, bem como na maleabilidade, duração e economia da execução. Este processo de aprendizagem será determinante na formulação da *Maison Dom-Inô* nos anos 20 que se torna um dos seus fortes princípios. A valorização da descoberta será de tal forma importante que, em 1913, em La Chaux-de-Fonds abre um escritório onde pretende divulgar ostensivamente o *béton armé* no desenvolvimento de uma afirmação racionalista da função.

Em 1916 é apresentado ao pintor Amédée Ozenfant (1886-1966), um dos Cubistas no movimento de vanguarda, e com ele, em 1920, publicará vários ensaios na revista que ambos criaram com o nome: *L'Esprit Nouveau*<sup>18</sup>. Todos os textos terão por base filosofia neo platónica que procurava ditar uma estética do purismo, afirmando-se como uma nova visão da civilização. A compilação destes artigos terá como consequência, em 1923, a publicação do livro "*Vers une Architecture*" que, em tom de manifesto, faz um apelo peremptório a uma nova atitude perante os desafios tecnológicos que são reflectidos na indústria e na máquina.

Neste texto, o primeiro artigo é dedicado á "Estética do Engenheiro", que debate a necessidade vital de atender às necessidades funcionais através de uma forma que é empírica e que não deriva do estilo ou de outra referência exterior á sua própria utilidade de uso. Este discurso é ilustrado com a ponte *Gabarit*, construção com 120 metros sobre o rio *Truyère* no sul de França, indicando a obra do engenheiro Gustave Eiffel (1832-1923) com a demonstração da mais avançada tecnologia da época.

Em "Olhos que não vêem..." o artigo é subdividido em três temas. ("Os Transatlânticos", "Os aviões", "Os automóveis"). Proclamando um anúncio claro do fim das artes decorativas.

---

<sup>18</sup> Este termo já teria sido anteriormente usado pelo poeta Guillaume Apollinaire, no seu manifesto "*O espírito novo e os poetas*" (1918), sendo este termo uma tendência geral das artes com relação às vanguardas da época. A revista *L'esprit nouveau* é publicada entre 1920-1925, num total de 28 números publicados.

*Uma grande época começa.*

*Um espírito novo existe.*

*Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas particularmente na produção Industrial.*

*Os Hábitos sufocam a arquitectura.*

*Os “estilos” são uma mentira.*

*O estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que não resulta de um estado de espírito caracterizado.*

*A nossa época fixa em cada dia um estilo.*

*Os nossos olhos, infelizmente, não sabem ainda discerni-lo.<sup>19</sup>*

A produção massiva da indústria e a criação de tipologias que estabelecem agrupamentos de géneros, são defendidas enquanto substitutos do estilo, que é entendido enquanto circunstância de uma época, resultante de um estado de espírito que deixou de ser estável e que se encontrava agora em constante alteração. O princípio enunciado por Loos adquire agora uma visibilidade que exclui por completo a dúvida da utilidade do ornamento. Os processos de produção com um standard são também o fim da reclamada escravidão artesanal.

A resposta é dada através da máquina e na comparação com a máquina. As referências a vagões dormitório ou a espaços funcionais de transatlânticos, são transpostos para a proposta da casa, que é, ela própria uma máquina de habitar. Todos os pressupostos enunciados assentam numa presumida premissa, de igualdade funcional, orgânica e de necessidades do homem.

Desta forma e através de um sistema padronizado, a finalidade tipo era encontrada e, a partir desta, seria possível melhorá-la ao ponto de a tornar perfeita, como finalidade de uma sociedade moderna. As referências do passado são usadas enquanto comprovação desta afirmação, sendo o *Parthenon* um exemplo recorrente que procura legitimar todo o discurso. Este exemplo, que pertence a um sistema padronizado pela civilização Grega, consiste na interpretação das ordens enquanto processo de padronização, que segundo Le Corbusier são levadas a um ponto de perfeição extrema. Assim este deixava de ser apenas um templo para se tornar “o ponto culminante da ascensão”, aquilo que, no seu entender, traduzia o estado mais puro da arquitectura num ponto de perfeição e de espiritualidade.

---

<sup>19</sup> CORBUSIER, Le -. *Vers une Architecture*. / Por uma arquitectura, Tradução Ubirajara Rebouça . 6ª edição . São Paulo: Perspectiva 2004, Capítulo – Os olhos que não vêem - Subcapítulo 1 - Os Transatlânticos Pag. 57

No capítulo “*Arquitectura - pura criação do espírito*”, manifesta, de uma forma clara, todo o seu fascínio pela exactidão técnica, e mais uma vez recorre do exemplo do *Partenon*, referenciando-o este como, produto de uma lógica de produção.

“*Toda essa mecânica da plástica é realizada sobre o mármore com o rigor que aprendemos a aplicar na máquina. A impressão é que é de aço puro e polido*”<sup>20</sup>

Le Corbusier leva este princípio mais longe, propondo várias casas tipo que se multiplicam e se constroem a partir de um conjunto de peças que são produzidas autonomamente como se de um automóvel ou aviões se tratassem, chegando mesmo atribuir nomes de marcas como *Citrohan* ou *Voisin* aos seus protótipos. A ideia de poder responder, de forma tipificada, leva a que todo o sistema de produção fosse em série, concebendo um primeiro modelo com a proposta da casa *Dom-Ino*, que assentava na criação de um módulo que poderia repetir e agrupar, tal como se de o jogo tratasse.

Neste sistema de conjugação de várias peças são formados conjuntos simétricos que, á semelhança do Palácio Barroco ou do falanstério de Fourier,<sup>21</sup> assumem a forma de pequenos centros urbanos, ideia que virá a ser desenvolvida, mais tarde, com as propostas da *Ville Radieuse*.

Esta proposta, que se insere numa época de grande crise económica na construção civil Francesa, apresenta-se como solução que responde a um custo baixo dos vários componentes e à ausência de uma mão-de-obra qualificada para a sua construção.

---

<sup>20</sup>CORBUSIER, Le -. *Vers une Architecture / Por uma arquitectura*, Tradução UBIRAJARA, Reboças . 6ª edição . São Paulo: Perspectiva 2004, Capítulo – *Arquitectura, criação pura do espírito*, Pag. 156 -Compilado a partir da obra *Pathemon*, de Collignon, publicado pelas edições Albert Morancé, Paris, e da obra *A Acrópole* da mesma editora

<sup>21</sup> Denominação das construções idealizadas pelo filósofo francês Charles Fourier, os falanstérios correspondiam a complexos construídos na proximidade das fábricas que reuniam todas as actividades humanas (residência, lazer, profissional). Estas estruturas edificadas pelos industriais, eram geridas a partir de associações voluntárias com cerca de 1600 membros. Depois de algumas experiências sem sucesso, o *Familistério de Godin* (1859) em Guise terá ficado notabilizado pelo seu êxito, funcionou como associação até 1968, sendo nos dias de hoje um edifício de fracções autónomas. Porém, esta estrutura, terá uma importância vital na reflexão sobre questões que serão mais tarde desenvolvidas por Le Corbusier nas suas *Unités d'Habitation* (1947-1953).

*Uma grande época começa.*

*Um espírito novo existe.*

*A indústria, exuberante como um rio que segue o seu destino, que nos traz os novos instrumentos adaptados a esta época nova e animada de um espírito novo.*

*A lei da economia gera imperativamente os nossos pensamentos.*

*O problema da casa é um problema de época. O equilíbrio das sociedades hoje depende dele. A arquitectura tem como primeiro dever, numa época de renovação, operar a revisão dos valores, a revisão dos elementos construtivos da casa.*

*A série está baseada sobre a análise e a experimentação.*

*A grande indústria deve ocupar-se da construção e estabelecer em série os elementos da casa.*

*É necessário criar o estado de espírito de série.*

*O estado de espírito de construir casas em série.*

*O estado de espírito de residir em casas em série*

*O estado de espírito de conceber casas em série.*

*Se arrancarmos do coração e do espírito os conceitos imóveis da casa e se encararmos a questão, de um ponto de vista crítico e objectivo, chegaremos á casa instrumento, casa em série sadia e bela pela estética dos instrumentos de trabalho que acompanham a nossa existência.<sup>22</sup>*

Esta visão de “um novo espírito”, que se constrói a partir de um sistema de produção em “série”, acabará por vir a revelar-se insuficiente perante a diversidade que a espécie humana contém, e pela unicidade do individuo. Esta é, precisamente, a situação mais contestada e o grande ponto de rebate posterior do funcionalismo. Para além dos sistemas de produção que são referidos, o autor alerta ainda para uma mudança no comportamento da arquitectura e dos seus autores e na relação que estabelecem com a economia. Previa, que a utilidade e a eficácia se substituíssem ao “estilo”, sem, contudo, perceber que estes, só por si não sustentariam a beleza.

---

<sup>22</sup> CORBUSIER, Le -. *Vers une Architecture / Por uma arquitectura*, Ed. Traduzida UBIRAJARA, Rebouças . 6ª edição . São Paulo: Perspectiva 2004, Capítulo – Casas em série, Pag-159

*“A arquitectura encontra-se diante de código modificado. As inovações construtivas são tais que os antigos estilos, pelos quais estamos obcecados, não podem mais corresponder a elas; os materiais empregues actualmente não se prestam às composições dos decoradores. Há uma tal novidade nas formas, nos ritmos, fornecida pelos procedimentos construtivos, uma tal novidade nas ordenações e nos novos programas industriais, locativos e urbanos, que finalmente explodem no nosso entendimento as leis verdadeiras, profundas da arquitectura que são estabelecidas sobre o volume, o ritmo e a proporção; os estilos não existem mais, os estilos são nos exteriores; se nos assediam ainda, são como parasitas.”<sup>23</sup>*

No capítulo “*Arquitectura ou Revolução*”, termina o seu texto com um anúncio do nascimento da era de ruptura, que localiza entre a catástrofe do pós I Guerra, e a tomada de consciência das novas necessidades de uma população que sempre se manteve fechada sobre o seu próprio ciclo. A tomada de consciência aconteceria de uma forma transversal na sociedade, sendo mais evidente nas “classes baixas”, onde a figura do operário vinha substituir o artesão e o seu ofício, que estava enraizado num saber transmitido dentro da própria célula familiar. Esta alteração profunda da relação das pessoas com o trabalho, estava a estabelecer-se de uma forma pré programada, passando o trabalho a funcionar em oito horas de actividade que se repetiam em três turnos contínuos que completavam as vinte e quatro horas. Este tipo de organização, inseria-se numa lógica de dependência do homem face à máquina e, ao mesmo tempo numa visão do homem como uma máquina, em que a sua realização passaria sempre pelo colectivo, uma vez que a participação seria sempre segmentada na contribuição dada na realização do pequeno componente que era parte da complexa engrenagem.

Todo este quadro antevê um novo processo de desenvolvimento da sociedade. Tem como reflexão directa um novo comportamento na relação com a propriedade, anunciando o fim de um sistema de aquisição e defendendo o sistema de arrendamento, numa concepção de reutilização da casa enquanto produto. Verá este princípio aplicado vinte anos mais tarde, em 1947 com a *Unité d'habitation*, com capacidade para viverem cerca de 1600 pessoas num edifício com 340 células bem como 26 tipos diferentes de serviços comuns. A casa enquanto máquina de habitar era a resposta ao seu tempo, que se fundamentava na sua grande capacidade de interpretação do presente e na sabedoria de como fazer as leituras correctas do passado.

---

<sup>23</sup> CORBUSIER, Le -. *Vers une Architecture/ Por uma arquitectura*, Ed. Traduzida UBIRAJARA, Reboças . 6ª edição . São Paulo: Perspectiva, 2004, Capítulo -- *Arquitectura ou Revolução* Pag. 203

## O processo Abstracto/Construtivista na Rússia – I 1912 I

Na Rússia, o processo de modernidade contesta e recusa a tradição clássica. O classicismo encontra o seu expoente máximo em 1857 Alexandre II quando sucede a Alexandre I, abrindo uma visão mais liberal que, reforça a identidade nacional. Impulsiona também um interesse generalizado por uma maior procura de escolarização e dinamiza o desenvolvimento de uma tradição Russa já meio esquecida dos seus valores culturais.

Desde meados do século XVIII, dois grandes pólos culturais com escolas de arquitectura - Moscovo e São Petersburgo rivalizam. Neste contexto, destacam-se a escola de Arquitectura da Imperial Academia das Artes de São Petersburgo, bastião do Classicismo, e o rival, departamento de Arquitectura do Colégio de Petersburgo que mais tarde se transformará no Instituto dos Engenheiros Civis, assim como, o Colégio Real de Moscovo, onde Mikhail Bykovsky (1801-1885), se revela na dinamização do pensamento livre e na criação da primeira associação independente de arquitectos.

Em 1870, com a crescente liberdade de expressão e com o desenvolvimento do sentimento popular, a Rússia entra em debate pela definição de um estilo nacional. Depois do assassinato de Alexandre II no ano de 1881, pelos revoltosos populares, o sucessor Alexandre III impõem uma política de maior rigidez, sendo escassas as liberalizações a manifestações culturais na capital Russa. Todavia, uma nova classe emergente surge no contexto de uma actividade económica, onde industriais e financeiros cultivam um sistema assente no mérito e defendem uma posição de contestação à visão de futuro do país. Esta nova classe é a impulsionadora dos exemplos de uma nova arquitectura que se concretizará nas suas habitações e escritórios. Fedor Shekhtel (1859-1926) destaca-se nesta subversão a uma política de censura. O seu trabalho invocará tanto uma arquitectura medieval Russa, como influências de Paris, Bruxelas, Viena ou Glasgow. A obra deste criador revela desde um Simbolismo Russo às teorias mais pré-revolucionárias de Vladimir Solove (1853-1926), introduzindo agora a tecnologia da indústria e o princípio funcional.

A estética racionalista inicia-se muito inspirada pela evolução tecnológica industrial, amplamente discutida com base em textos como; *A beleza das formas arquitectónicas: principios fundamentais* de Pavel Sokolov (1764-1835)

*“O ideal do belo na arquitectura é tão fluido como todos os ideais do espírito humano. Não pode ser determinado uma vez e validado para sempre. Os únicos elementos eternos são a ligação entre o homem e a natureza, e as leis eternas que governam o planeta. Será apenas o conhecimento dessas conexões e dessas leis que podem conduzir ao supremo resultado e ao pleno sucesso.”<sup>24</sup>*

Entre 1900 e o início da primeira Grande Guerra, cidades como São Petersburgo ou Moscovo eram reveladoras de uma enorme actividade cultural. Esta actividade, que é financeiramente apoiada e promovida pela nova classe emergente, chega a ser comparada com Paris, o grande centro Europeu palco de todas as novas manifestações artísticas.

Todo este processo de redescoberta cultural será muito inspirado no modelo de William Morris, onde patronos multimilionários apoiam as novas manifestações e correntes artísticas. Também todo o processo de divulgação realizado através de jornais como *Mir Iskusstva*<sup>25</sup>, ou de revistas que combinam as artes plásticas com a difusão das letras, revela-se fundamental na difusão interna e externa da *Avant-garde* Russa, que acompanha o percurso de novos movimentos artísticos Europeus, como são as obras de Olbrich ou Mackintosh.

O facto de alguns coleccionadores particulares como Ivan Morozov e Sergei Shchunkin se deslocarem anualmente a Paris, para enriquecer as suas colecções, permite aos jovens artistas Russos conhecerem de perto o trabalho recente de artistas Europeus como *Matisse*, *Picasso*, *Van Gogh* ou *Gauguin*. Revelador deste intercâmbio é facto de alguns dos mais conotados modernistas, como é o caso de Peter Behrens (1868-1940), expandirem as suas experiencias no estrangeiro. E 1912, ano do nascimento de Cesare Cattaneo, é construído em São Petersburgo a embaixada Alemã com projecto deste arquitecto. Esta permeabilidade cultural manifesta-se também pelo lado Russo, na facilidade com que a geração de Vasili Kandinsky (1866-1944) ou a geração mais nova como Kasimir Malevich e Vladimir Tatlin (1885-1953) tem no acesso e contacto com o exterior, sendo a organização de exposições e de intercâmbios culturais muito frequentes entre Paris, Munique e Moscovo.

---

<sup>24</sup> SOKOLOV, Pavel - *Krasota arkhitekturykh*, 1911

<sup>25</sup> *O mundo da arte* - Jornal publicado entre 1898 e 1905, inspirado nas teorias da arte pela arte, será o mais representativo da sua época e revelador do panorama artístico Europeu.



Com o fracasso da revolução de 1905, dá-se o fim da vitalidade da publicação da revista *Mir Iskusstva*, onde era dada uma particular atenção a todas as manifestações estrangeiras, nomeadamente às artes decorativas Francesas. Os elementos que davam ânimo a este importante meio, entre 1898 e 1905, desagregam-se e dão lugar a outras forças.

No período de 1905 a 1918, as transferências, bem como a própria força cultural, irão tornar-se cada vez mais intensas e radicais. Os intelectuais vivem a ânsia de uma renovação total e os novos movimentos juntam-se a uma causa politizada.

O movimento iniciático de toda a vanguarda Russa. Surge em Dezembro de 1912, com o manifesto do Cubo-Futurismo, publicado com o título "*Bofetada ao gosto do público*" e que estará intimamente ligado ao partido bolchevique.

Kandinsky era um dos artistas Russos a trabalhar em Munique com o grupo expressionista *Der Blaue Reiter*. Desta colaboração surgiu em 1909 a primeira publicação de um texto crítico com o apoio editorial do jornal *Appollon*, sucessor de *Mir Iskusstva*. Apenas no ano seguinte foi editada uma edição na Alemanha, com tal sucesso, que se terão esgotado rapidamente as três edições realizadas em língua germânica. Este autor, é um dos elementos chave que contribuiu de uma forma muito significativa para o surgimento de uma nova interpretação da composição. O termo construção e a expressão construtores da arte passa a usar-se de uma forma genérica, resumindo toda uma nova visão da arte enquanto método de experimentação.

Entre 1913 e 1915, todo o processo de abstracção na pintura terá o seu culminar marcado por Kazimir Malevich (1878-1935), que abandona por completo a figuração e inicia o designado realismo cubo futurista, definindo o Suprematismo. A influência do seu trabalho será marcante para o Construtivismo russo e para o neo-plasticismo holandês. Será essencial na demonstração de limite, da ausência da cor, da forma, da textura, da luz e de qualquer elemento plástico. Ficará por ventura, uma fortíssima afirmação do vazio ou do nada de onde tudo poderá surgir. O seu "*quadro negro sobre fundo branco*", apresentado na primeira afirmação suprematista na exposição "0,10" de 1915, é exposto de uma forma particular. A tela é colocada no canto de encontro de duas paredes com o tecto, tornando-se, tal como descreve Karshan:

*"Um objecto que abarca o espaço (...) Além disso, já que o fundo da pintura era aproximadamente da mesma cor que as paredes e o tecto, uma certa fusão com estes planos terá provavelmente ocorrido, potenciando o efeito do quadrado negro a flutuar opticamente no espaço" conclui Karshan, " o quadrado negro foi transformado numa quase -construção..."<sup>26</sup>*

Esta ideia de conversão de uma imagem bidimensional naquilo que os construtivistas mais tarde chamaram de "construção espacial" será a fase do "código construtivista" de Vladimir Tatlin que expõem na mesma exposição "contra relevo de canto" num diálogo óbvio. Enquanto referencia de limite na arte do abstracto, o quadrado traduz a sensibilidade e o fundo branco, o nada; numa demonstração plena da sensibilidade não objectiva, onde o nada é o decidir sobre o que está fora da sensibilidade. Com esta afirmação, que nega a arte enquanto tradução da religião ou do estado, bem como toda a representação da história dos costumes, procura um estado puro da arte onde o tempo nada representa, sendo invisível a capacidade do sensível. Esta corrente designada por Suprematismo surge em São Petersburgo no ano de 1915, e conta com a colaboração de *Vladimir Mayakovsky* (1883-1930) no cruzamento Futurista com a "supremacia da sensibilidade pura da arte".

Com a revolução de Outubro de 1918, aclaram-se as afirmações ideológicas na transferência para a arte. Lenin afirma:

*"Nós os socialistas desmascarámos... a falsa liberdade da arte burguesa, não para alcançar uma literatura e uma arte sem classes, mas sim para contrapor a arte aparentemente livre, ligada na realidade burguesa, acreditamos numa arte abertamente livre ligada ao proletariado"<sup>27</sup>.*

Com efeito, Malevich, Tatlin, Kandisky e Mayakovsky dirigem e difundem, a partir dos primeiros meses de 1918, a arte de vanguarda como a arte bolchevique, chegando a assumir funções de dirigentes em delegações da *Comissão do Povo para a Educação*,

---

<sup>26</sup> KARSHAN, Donald – *Malevich: The Graphic Work: 1913-1930, A Print Catalogue Raisonné*, Jerusalém: Israel Museum, 1975 – Pag.47

<sup>27</sup> Citado em *Dizionario delle arti*, voz: *Russia – Arte, Ultra*, 1950 a partir de DE FEO, Vittorio - *La architettura en la URSS 1917-1936* . Madrid: Alianza editorrial,1979 Pag. 23

Os futuristas declaram-se autênticos proletários da arte, e Malevich é convidado para professor na Escola de Belas Artes de Moscovo, enquanto Chagall é nomeado para comissário das Belas Artes. Kandisky torna-se professor em Moscovo e funcionário do governo, fundando a Academia das Ciências Artísticas e institui em toda a Rússia 22 novos museus. Malevich, Tatlin e Kandisky, no Secretariado Internacional de Arte, preparam o primeiro Congresso Internacional onde surgiram as primeiras divergências com o novo Estado.

Em 1919, Tatlin iniciará o seu projecto para o monumento à III Internacional, que permanecerá uma referência para mais um período marcado pelo construtivismo aplicado na arquitectura. Fruto de uma campanha realizada a favor dos monumentos da revolução, será exposto em Leninegrado em Dezembro de 1920, na exposição do VIII Congresso dos Sovietes. Este projecto opõem-se à concepção conformista do monumento estátua tradicional, negando a exaltação da personalidade individual em detrimento da identidade colectiva.

*“O monumento moderno deve reflectir a vida social da cidade: mas também, a própria cidade deve viver em si própria. Só o ritmo das metrópoles, e das fábricas e das máquinas, apenas a organização das massas deve impulsionar a nova arte: por isso, as obras plásticas da revolução devem surgir do espírito da colectividade”<sup>28</sup>*

Entretanto, a posição oficial assume uma oposição definitiva relativamente a todas as expressões artísticas nas manifestações de vanguarda, sendo esta inversão mais evidente nas artes plásticas. Chega mesmo a afirmar-se que: *“a corrente dos pintores futuristas é uma continuidade degenerada da arte burguesa”*, deixando-se de se enquadrar numa arte do e para o proletariado.

No entanto, o debate ideológico permanece e suprematistas, futuristas, funcionalistas e objectivistas acabarão por constatar o seu isolamento face ao sistema político que impõe um sistema artístico que dita os seus interesses na propaganda e difusão da causa da Comuna. Assim, em 1923, organizados na Frente da Esquerda para as Artes, designada por LEF, publicam uma revista de divulgação com carácter anónimo, dirigida pelo poeta e pensador Mayakovsky.

---

<sup>28</sup> Vladimir Tatlin citado por Fulop-Miller, op. Cit

Muito embora a criação gradual do movimento construtivista se tenha iniciado anteriormente à criação do LEF, tendo sido o seu fundador *Tatlin* em colaboração com *A. Pevsner* e *Naum Gabo* (1890-1977) quando apresentam o seu manifesto realista-construtivista em 1920, esta organização surgirá num contexto de idealismo estético, onde os artistas “constroem” as formas, do mesmo modo que a ciência avança no campo da electromagnética e em recentes descobertas como é o raio X.

O construtivismo terá aplicação em expressões artísticas mais diversas. Nas artes cénicas surge o exemplo de uma das manifestações mais importantes com as produções cenográficas de *Stepanova* e de *Alexander Vesnin* (1883-1957), ou ainda com os espectáculos de *Vsevolod Emilevitch Meyerhold* (1874-1940) enquanto director teatral de espectáculos como, “*baile de máquinas*”<sup>29</sup> de *Foregger*, que sustentava na sua teoria cénica a gesticulação industrial, ou ainda as coreografias de *Kasian Golerovsky*, que exigia em palco que os bailarinos reproduzissem como se fossem um robot todo o movimento das bielas e das engrenagens das máquinas dentro de um espírito de absoluto fascínio pela máquina.

Também no cinema *Dziga Vertov*<sup>30</sup> (1896-1954), será um marco importante na afirmação do construtivismo Russo. Procurava a sua versão do designado “*cinema verdade*”. O seu filme “*O Homem Câmara*” é um marco na história do cinema, enquanto documentário reflexivo, que filma o quotidiano de cidades Russas, em planos que são profundamente estudados. Usa o fotograma, por vezes, enquanto narrativa de uma acção, particularizando o sentido poético sem o recurso da imagem, o que, á partida, poderá parecer uma negação do cinema em si mesmo.

Sustentados por uma premissa psicológica da colectividade, os artistas soviéticos dedicam-se à elaboração de objectos industriais. *Anton Lavinsky* (1881-1968), *Varvara Stepanova* (1894-1958), *Vladimir Tatlin* (1885-1953), *Alexander Rodchenko* (1891-1956), *Lazar Lissizky* (1890-1941) e os *Vesnin*. (*Viktor*, *Leonid* e *Alexander*), desenham e produzem objectos e formas eficazes, dentro de uma concepção nítida e precisa, oriundos das mais diferentes disciplinas, aplicadas a temas tão diversos como, móveis, telas, cartazes publicitários, coreografias, cenografias ou produções cinematográficas.

---

<sup>29</sup> Peça coreografada segundo uma lógica de gesticulação industrial e de metro ritmos.

<sup>30</sup> Terá sido um dos primeiros cineastas Russos a usar técnicas de animação e desenvolve um conhecimento profundo da importância da montagem no cinema, O seu trabalho terá sido fundamental para o desenvolvimento da construção dramática para o surgimento do cinema directo, abordado já nos anos sessenta

Todos os trabalhos assentam na tese construtivista do total desconhecimento e ruptura com o passado e na negação de qualquer possibilidade de evolução dentro de uma tradição. Traduzem-se pelo desprezo da arte enquanto meio emotivo individual, e enquanto transposição directa do real. A criação objectiva permite unicamente que o produto seja considerado arte por uma intenção artística. O processo combinatório de arte/técnica, quantidade/qualidade não chega a alcançar o nível de maturidade nem de desenvolvimento que a Bauhaus na Alemanha atinge, quando esta faz a integração das artes aplicadas nos processos de sistematização e produção industrial, uma vez que os construtivistas são sempre demasiado extremados na relação criada entre binómios. A situação de uma técnica primitiva contrapõe-se ao romantismo artístico e o romantismo artístico à engenharia utilitária. O fetichismo pelos objectos úteis invade a generalidade das escolas, que vivem sobre a forte influência do construtivismo de Vladimir Tatlin. Dentro das escolas de arquitectura, os jovens estudantes projectam com grande intensidade objectos dos mais variados, que vão da lâmpada à grua ou de pontes rodoviárias a peças para automóveis, sem que para isso seja efectivo um mínimo conhecimento mais aprofundado da verdadeira funcionalidade de cada objecto.

A primeira grande afirmação construtivista na arquitectura terá lugar no monumento para a terceira Internacional que se caracteriza por uma exaltação á máquina e é composto, como o próprio descreve, por três enormes recintos:

*“Estes recintos estão colocados verticalmente, um em cima de outro, e rodeados de várias estruturas que se harmonizam entre si.*

*Graças a um mecanismo especial, mantêm-se sempre em movimento, e cada um deles em distinta velocidade*

*Será o mais abaixo um cubo que ao girar sobre si mesmo no espaço de tempo de um ano servirá as funções legislativas sendo no seu interior que se realizaram as conferência internacionais bem como as sessões de congressos e assembleias. O recinto intermédio com uma forma piramidal, gira sobre ele mesmo durante um mês e será nele que se reunirá os órgãos administrativos e executivos. No recinto superior, o cilíndrico girará num ciclo de um dia, estando destinado a informação e propaganda, como ponto de informação dos jornais e à difusão de manifestos; onde será instalado um telégrafo e a rádio bem como um projector de cinema...”<sup>31</sup>*

---

<sup>31</sup> Vladimir Tatlin citado por Fulop-Miller, op. Ci

A vitalidade do construtivismo tem também como causa fundamental a entusiástica atenção que a Europa Ocidental dá ao desenvolvimento da vanguarda Russa naquilo a que se considerava como a arte da era industrial ou da idade da máquina. A estética da máquina emergia em toda a Europa, encontrando fervorosos adeptos, como é o caso de Le Corbusier na sua “*máquina de habitar*” e em todo seu encantamento pelo processo industrial, tão evidente em textos como *Vers un architecture*, súpula do *Esprit Nouveau*.

Por seu lado a Rússia conta também com propagandistas incansáveis, como é Lisitsky, que em Berlim publica a revista *Vesch* (Objecto). Por outro lado, terá sido fundamental o seu encontro, em 1922, com Theo Van Doesburg, Moholy Nagy e Mies Van der Rohe na participação daquela que viria a ser a revista *De Stijl*, fundadora do neo plasticismo na Holanda, a que Rietveld dedica dois dos seus números.

A acção de Lisitsky revela resultados decisivos para a Internacional Construtivista em colaboração com Van Doesburg e, pouco antes, com o congresso de Dusseldorf, onde se encontravam vários artistas progressistas, entre os quais alguns dos racionalistas Italianos, que difundem eles próprios, de uma forma caracteristicamente apaixonada, as ideias ligadas ao abstraccionismo Russo.

Esta reacção seria contrária ao intento anterior. Em 1914, Filippo Marinetti faz uma viagem à Rússia empossado de uma representatividade dos futuristas italianos, de que resulta um debate violento com os cubo-futuristas, onde, ele próprio, com um certo sentido de superficialidade, chega a reclamar-se representante dos verdadeiros futuristas, designando os restantes de selvagens.

Também P.M. Bardi será muito crítico no exercício das suas funções. Enquanto correspondente da revista *L'architecture d'aujourd'hui*, em visita a Moscovo, será um crítico constante de alguma da arquitectura que vai conhecendo.

“ Não basta poder, é necessário querer. A revolução Russa terá tido essa possibilidade, mas faltou-lhes a vontade total; deveria ter sido excomungada a sobrevivência tolerada, e reconsiderados os princípios que pareciam fundamentais”<sup>32</sup>

Subjacente a esta afirmação, está a forma como o funcionalismo reduz as características biológicas e funcionais da arquitectura, desprezando o seu carácter de índole mais artístico que está contido na Arquitectura.

---

<sup>32</sup> DE FEO, Vittorio, *La arquitectura en la URSS 1917-1936*, Madrid: Alianza Editorial, 1979

### 1.3 – O CONTEXTO ITALIANO

No virar do século, os vários movimentos em torno do moderno, vêm por em causa a capacidade do neoclássico do século XIX para responder à ideologia progressista de uma sociedade industrialmente avançada. Na Itália, á semelhança de vários países Europeus, surge um conflito claro entre a tradição e a modernidade.

Foram marcantes as declarações de protesto dos Futuristas, que continham toda uma afirmação de fascínio pela máquina, numa acção que chega a assumir contornos exacerbados.

O desenvolvimento da ideologia Fascista depois da guerra de 1914-1918, tem origem em dois aspectos que são reconhecíveis no movimento futurista. Por um lado, a preocupação revolucionária de operar uma massiva reestruturação da sociedade, onde o culto da violência é o meio operativo e, por outro, o deslumbramento pelas possibilidades que são abertas pela tecnologia.

Este princípio está presente na declaração de 1909, “ *A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco*<sup>33</sup>”.

Este discurso será parte da retórica fascista, muito embora os quatro anos de conflito tenham, de certa forma, desmistificado um pouco a ideia de “cultura da máquina”, que passa a ser julgada com algum cepticismo, mesmo por aqueles que antes a defendiam com grande entusiasmo.

Nos anos seguintes ao fim da Guerra, com a tomada de poder, surge uma referência clara aos grandes períodos da arte Italiana. O movimento do *Novecento*, apesar de ter um apoio inicial dos nacionalistas cedo se torna incapaz de se manter enquanto modelo do regime. No decorrer da década de vinte, irá adquirir um crescente número de apoiantes, inspirados num certo sentido do clássico, numa reacção de ruptura com o passado

Na sua constituição diversa, artistas plásticos, filósofos e pensadores, todos se reúnem em torno de uma figura feminina próxima do *Duce*. Este facto, apesar de benéfico no apoio inicial da política fascista, cedo irá adquirir algumas vulnerabilidades, chegando mesmo a ser factor contributivo para o desaparecimento do movimento.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Declaração do terceiro ponto do Manifesto Futurista de *MARINETTI, Filippo Tommaso* publicado no jornal *Le Figaro* de 20 de Fevereiro de 1909

<sup>34</sup> O papel de *Margherita Sarfatti Grassini* (1880-1961) terá sido central na proximidade do movimento ao Partido Fascista, por um lado enquanto a grande dinamizadora de encontros de várias personalidades da cultura Italiana, por outro enquanto amante do ditador.





## A Exposição de Turim e o *Stile Liberty* – I 1890 I

Após a unificação política de Itália em 1870, surge a necessidade de unificar culturalmente o país através de um estilo nacional que encontre um denominador comum na afirmação de uma identidade que seja reveladora das várias e diversas províncias do país. Na província de Turim, o *Circolo Artistico di Torino* será promotor e dinamizador de vários encontros e debates, onde é discutida a arte e a arquitectura, e terá como resultado, em 1890, uma *Prima Esposizione Italiana di Architettura*.

Este acontecimento, não estaria indiferente ao evento do ano anterior que se destacará de todas as exposições do século XIX, a Exposição Universal de Paris de 1889, muito contestada pela comunidade artística que a critica pela monumentalidade e excentricidade de alguns elementos possíveis pelo avanço da engenharia. Com um recinto de cerca de um quilómetro quadrado, tinha como pórtico de entrada a Torre *Eiffel*, com cerca de 300 metros de altura. Esta dimensão não será justificada com qualquer função utilitária. No interior, a *Galerie des Machines*, com cento e onze metros de comprimento, configurava o maior espaço interior do mundo da época, uma estrutura que veio a ser destruída em 1910.<sup>35</sup>

Ao corrente destes recentes acontecimentos, os arquitectos e críticos Italianos, invocavam e defendiam uma perspectiva de racionalização na arquitectura. Simultaneamente, a discussão é centrada na discussão sobre o papel dos arquitectos e dos engenheiros numa sociedade iminentemente técnica, em que a engenharia capta todas as atenções. Em 1912, na *Pima Esposizione d' arte Decorativa Moderna*, também ela organizada pelo *Circolo Artistico di Torino*, um novo estilo surgia vindo principalmente da Bélgica e da Áustria. A *Art Nouveau* surgia como alternativa a um certo revivalismo histórico. Na Itália, o novo panorama artístico ficaria conhecido como *Stile Nuovo*, *Stile Moderno* ou simplesmente *Liberty*.

Todavia, a similitude dos edifícios Italianos deste novo estilo com a arquitectura Austríaca do *Sezession* Vienense de Joseph Hoffmann, Joseph Maria Olbrich e Otto Wagner, trouxe novamente à discussão a questão identitária e da representatividade nacional. Esta questão nacional era uma preocupação comum, tanto em críticos conservadores como progressistas, surgindo como tentativa de resposta inicial uma aplicação vernacular da arquitectura Italiana, estudada inclusivamente por Joseph Hoffmann e Ernst Lichthbau, em 1895 e 1908 respectivamente. Os seus desenhos publicados na revista *Der Architekt* viriam a ser motivos de grande influência em arquitectos Italianos como Antonio Sant' Elia. A feroz crítica ao adorno e à arte decorativa introduz uma nova dinâmica na expressão artística Italiana, numa alteração que procurará ruptura violenta, tal como Sant' Elia reclamará com o seu Futurismo.

---

<sup>35</sup> BENEVOLO, Leonardo - *História da Arquitectura Moderna* . 3ª Edição . São Paulo: Edições Perspectiva, Pag. 144

## Futurismo de Antonio San't Elia – I 1910 I

Conterrâneo de *Cattaneo* e de *Terragni*, Antonio San't Elia termina em 1905, com apenas 17 anos de idade, o curso de mestre-de-obras numa escola técnica em Como. Inicia logo de seguida a sua vida profissional, na companhia que havia realizado a construção do canal de *Villoresi*<sup>36</sup>e, mais tarde, torna-se funcionário da Autarquia de Milão.

Em 1909, é publicado na revista *La Casa* um trabalho seu, onde é clara a influência de Joseph Hoffmann. Neste artigo é fortemente criticado, chegando a ser considerado mais próximo de um mero exercício cenográfico do que de um projecto de arquitectura.

No ano de 1911, licencia-se em Arquitectura pela Academia de *Brera* e, no mesmo ano, terá como primeira encomenda uma casa no Como para o Industrial Romeo Longatti. De regresso a Milão, irá, conjuntamente com os colegas Ugo Nebbia, Mario Chiattone e outros, formar um grupo a que dão o nome *Nuove Tendenze*. Farão uma primeira aparição pública do grupo numa exposição em 1912<sup>37</sup>.

Será neste período que adere ao Futurismo, muito embora nunca se tenha revisto completamente na perspectiva anarquista e violenta de Marinetti. O seu trajecto enquanto arquitecto será também curto, dado que em 1915 alista-se para combater na Primeira Grande Guerra e morre na frente de batalha, no ano seguinte a 10 de Outubro de 1916. Será pela mão do seu parceiro Mario Chiattone que o Futurismo na Arquitectura se manterá nos anos seguintes. Mas apesar que com o fim da Guerra, o gosto pelo Neoclássico ressurgiu, com o nome de *Novecento*.

Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) será o elemento fundador do Futurismo no decorrer da primeira década do século vinte. Este transitou entre França e Itália, num processo de refinada absorção daquela que seria o centro da cultura Europeia, onde confluíam os interesses culturais do Ocidente<sup>38</sup>.

Com apenas 28 anos, em 1904, publica a sua própria revista de nome *Poesia*, onde vem manifestar oposição a todas as fórmulas usadas pela Academia. A palavra escrita e a publicação de artigos na imprensa deste movimento acontecem desde 1909, ano em que publica em Paris no jornal *Le Figaro* o seu Manifesto, ao qual se juntam um conjunto de poetas, escritores músicos e artistas plásticos que o acompanharam na defesa da causa Futurista<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Canal construído entre 1877 e 1890, com origem no rio *Ticino* e desaguando no rio *Adda*, num percurso de 86 km atravessando a região Lombarda, o mais comprido construído na Itália

<sup>37</sup> Ano de nascimento de *Cesare Cattaneo*

<sup>38</sup> Nascido no Egipto, filho de um comerciante abastado, inicia a sua formação em Alexandria e conclui os seus estudos em Paris, onde em 1891 se licencia em Literatura. Mas 8 anos mais tarde, em Pádua e Génova, na Itália, volta a licenciar-se em Direito

<sup>39</sup> Juntam-se *Umberto Boccioni*, *Luigi Russolo* e *Carlo Carrà*

A Arquitectura foi das últimas artes a terem representatividade no movimento. San't Elia adere ao Futurismo em 1914. Em Maio do mesmo ano, é realizada a exposição onde será consagrada a expressão arquitectónica da corrente futurista, servindo de exemplo os desenhos da sua proposta para a *Città Nuova*.

Os esboços para esta proposta, não são totalmente coerentes com os seus pressupostos teóricos expostos no texto *Messaggio*, que serve de prefácio à exposição. Assume total desprezo por toda a arquitectura comemorativa, estando, por isso, contra todas as formas estáticas e piramidais.

Por outro lado, os seus desenhos estão repletos de monumentalidade. As grandes centrais eléctricas e os edifícios de grande escala industrial, que são apresentados, não são mais do que belos elementos de composição cenográfica de uma cidade utópica e que cumpre a visão industrializada de *Tony Garnier*.

### **Novecento Italiano, modernidade / tradição – I 1922 I**

Na Itália, à semelhança de outros países que tiveram regimes totalitários depois da primeira Grande Guerra Mundial, é instalado um vazio nos anos imediatos ao fim do conflito. A interrupção abrupta de um desenvolvimento cultural e artístico cria um hiato entre o início e o fim do confronto.

O Futurismo, que aclamara a intervenção rápida e violenta, na exaltação dos valores da guerra e na posição firme de renegação do passado, será facilmente interrogado e posto em causa, não só por um sentimento generalizado da sociedade, bem como pelos próprios intelectuais que nele participaram e tiveram uma acção activa na sua fundação. Como reacção aos acontecimentos, procura-se, num certo regresso ao passado, o encontro de regras constantes, valores certos e permanentes, naquilo a que será designado por alguns dos fundadores como um movimento espiritual do clássico.

O *Novecento* é um movimento que nasce em Milão em 1922 e reúne a obra de um grupo de artistas ligados à galeria Pesaro: Anselmo Bucci (1887 - 1955), Leonardo Dudreville (1885 - 1975), Achille Funi (1890 - 1972), Gian Emilio Malerba (1880 - 1926), Pietro Marussig (1879 - 1937), Ubaldo Oppi (1889 - 1942) e Mario Sironi (1885 - 1961).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> BENEVOLO, Leonardo - *História da Arquitectura Moderna*. 3ª Edição. São Paulo: Edições Perspectiva Pag. 542

No início, o grupo é impulsionado pela crítica de arte Margherita Sarfatti Grassini (1880 - 1961), mulher erudita e conhecedora do mundo cosmopolita parisiense, onde se centram os últimos desenvolvimentos no mundo da arte. Está profundamente empenhada no desenvolvimento de um movimento artístico que seja representante da ideologia Fascista e investe todo o seu conhecimento e influência social na dinamização de encontros entre vários artistas que procura reunir em torno do seu projecto.

Oriunda de uma abastada família judia de Veneza, com quem entra em rotura aos 18 anos de idade, parte com Cesare Sarffati (1867 – 1924) para Milão, em 1902, onde virá a conhecer e encetar uma relação amorosa com o ditador Benito Mussolini<sup>41</sup>. Esta proximidade permitirá que o *Duce* esteja presente nas primeiras manifestações do movimento numa demonstração do seu apoio.

No decorrer da década de 20, o movimento é cada vez mais difundido, ganhando um número crescente de entusiastas e conseguindo reunir em 1922 na *Galleria Pesaro*, a primeira exposição de pintura.

Em 1925, o grupo é rebaptizado com o nome de *Novecento Italiano*, reflectindo esta alteração a ambição de representar a arte nacional italiana. Margherita Sarfatti reivindica o valor político desta escolha cultural, como sendo a que melhor. Representa a arte do regime, numa lógica de linha de sucessão de um primeiro Futurismo que estaria na sua fase de extinção.

A grande exposição do novo grupo, que contou com a participação de 110 artistas dos 130 convidados, ocorre em 14 de Fevereiro de 1926 em Milão no *Pallazo del Permanente*. Entre os novos artistas do movimento encontram-se alguns ex- entusiastas do futurismo, que procuram agora uma ordem dentro do clássico: Carlo Carrà (1881 - 1966), Massimo Campigli (1895 - 1971), Felice Casorati (1883 - 1963), Marino Marini (1901 - 1980), Arturo Martini (1889 - 1947) e Arturo Tosi (1871 – 1956).

Na sua abordagem, é afirmada uma tendência de recuperação da arte figurativa enquanto tradução idealizada, centrada na ideia de uma tradição mediterrânica representativa de uma arte Europeia recuperada.

O nome dado ao movimento sugere uma dupla associação: ao século XX e aos grandes períodos clássicos da arte italiana como o *Quattrocento* e o *Cinquecento*. Pretende lembrar a arte italiana naquela que será considerada a sua fonte mais pura, o período clássico.

---

<sup>41</sup> *Margherita Sarfatti e Benito Mussolini* conhecem-se antes da formação do partido Fascista, na redacção do jornal socialista *Avanti* onde a jornalista conhece o chefe de redacção, função que exerce entre 1912 e 1914.

Nesta Itália do pós-guerra, nesta vontade de se reencontrar uma ordem perdida, o Realismo volta a surgir. A pintura de cena é retomada. Surge a designada pintura metafísica de Giorgio de Chirico (1888 – 1978) e de Carlo Carrà, que vai exercer uma enorme influência sobre o *Novecento*. Apesar de estes serem detentores de um conhecimento pleno sobre a modernidade, não se deixam seduzir. Optam antes por um retornar aos códigos figurativos de representação, na recuperação de uma noção de arte como tradução idealizada do real.

Esta Pintura Metafísica surge numa recusa declarada ao futurismo. Contudo, a mesma visão nacionalista é parte integrante do movimento. Enquanto o Futurismo defende a vertiginosa alteração radical da perspectiva da actualidade, o trabalho de De Chirico procura coloca-se como exterior à temporalidade, numa atitude de negação do presente da realidade natural e social. Os elementos arquitectónicos mobilizados nas composições - colunas, praças, monumentos neoclássicos, chaminés de fábricas, constroem, paradoxalmente, espaços vazios e misteriosos.

Na confrontação do *Novecento* de Sarfatti com a revista *900* de Massimo Bontempelli (1878 – 1960)<sup>42</sup>, é de notar a diferença de perspectiva que impulsiona ambos dentro do apoio prestado ao regime Fascista, bem como a presença do estado na sua acção.

Muito embora tenham tido idêntica formação na área do jornalismo e um acumular de experiências comuns dos períodos vividos fora do País, os seus posicionamentos são opostos na forma como se manifesta o seu apoio ao estado.

Para Bontempelli o seu grande objectivo, será a divulgação e o intercâmbio cultural entre Itália e Paris, cidade que na altura concentra o panorama artístico ocidental da época. A sua revista reivindica a arte Italiana enquanto afirmação Europeia na promoção do estilo literário, o Realismo Mágico. A publicação dos primeiros números editados em Francês será prova da independência da instrumentalização do Estado, muito embora, mais tarde, por razões de identidade nacionalista, fosse obrigado a editar exclusivamente em Italiano, iniciando-se o fecho e o abandono da perspectiva de uma internacionalização.

---

<sup>42</sup> ( *900, Cahiers d'Italie et d'Europe* ) - Revista dirigida por Massimo Bontempelli conjuntamente com Curzio Malaparte como director adjunto, com uma 1ª edição em Novembro de 1926 e uma última em Junho de 1929. A revista ficará notabilizada por ter participação de autores como, James Joyce, Virginia Wolf, Anton Chekhov, Rainer Maria Rilke

Com Sarfatti, a procura será num sentido de obtenção de um aval autorizado por parte do regime, que, todavia, nunca se chega a concretizar. Em 1924, ano em que se torna viúva, é autora de uma obra biográfica *A vida de Benito Mussolini*, que atinge grande sucesso, sendo reeditada com o título *Dux* e traduzida em várias línguas numa campanha de enorme marketing político internacional.<sup>43</sup>

A sua participação em edições como *Il Popolo d'Italia*, ou na revista de teoria política *Gerarchia*, ambas fundadas por *Mussolini*, serão instrumentos da causa fascista, sem contudo nunca visarem o encontro de uma “política para uma arte de estado”.

Na I Mostra do *Novecento* Italiano, em 1926, *Mussolini* faz um discurso onde se interroga: “*Qual a relação que decorre entre a política e a Arte*”. Esta afirmação é feita sem integrar o *Novecento* como manifestação artística da política Fascista.

No mesmo discurso afirma “...*declaro que está longe de mim a ideia de encorajar qualquer coisa que possa assemelhar-se com arte de Estado*”<sup>44</sup>.

Mais tarde, em 1938, com a publicação do “manifesto da raça” e com a adesão da Itália às políticas anti-semitas da Alemanha, Sarfatti acabará por ter de se exilar na Argentina, de onde retornará só depois do fim da II Guerra, em 1947.

Durante os anos vinte em Milão, também a *Arquitectura*, está igualmente comprometida na relação entre tradição e modernidade. O *Novecento* vem traduzir esse esforço de simplificação no encontro desta dualidade. Consensualmente, artistas plásticos e arquitectos colaboram de uma forma estreita, na procura de um “conceito clássico da arte que tende a criar a unidade de entender e de operar”.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il fascismo*, architettura e città 1922-1944 . Torino: Einaudi, 2002 Pag. 64

<sup>44</sup> Discurso proferido na Exposições dos pintores do *Novecento*, na galeria *Pesaro*, Milão em 14 de Fevereiro de 1926 – CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il fascismo*, Milão 1989, p. 66

<sup>45</sup> Artigo sobre *Novecento* de 26 de Julho de 1934 *L' Ambrosiano* , citado por PATETA, Luciano – *L' architettura in Italia*. 1919-1943, Milão 1972, p. 107

### **Edifício Cà Brùta, Arquitectura do Novecento – I 1922 I**

Este edifício, referência particular na afirmação arquitectónica do *Novecento*, foi apelidado pelos populares durante a sua construção de *Cà Brùta*, que é um diminutivo de *Brutta* e que, na tradução literal, significa feio.

Esta atribuição deve-se ao facto de que, à data da sua construção, o edifício era mais um exemplo implantado na nova frente de expansão da cidade de Milão, o que implicaria a inevitável destruição de uma extensa e privilegiada área verde.

Toda a aura de desconfiança que envolvia este projecto devia-se também ao facto de este apresentar uma volumetria um tanto invulgar, o que alimentava não só uma série de especulações populares em seu redor, com atraia a atenção de vários dos profissionais da área.

A dimensão do empreendimento estaria ainda em correspondência com a grande ambição futurista, na concretização de um sonho que é anterior à primeira Grande Guerra, o nascimento da “Grande Milão”. Esta seria a projecção da cidade progressista, que se destacaria pela utilização da mais avançada tecnologia e que viria a reconfigurar toda a periferia da cidade oitocentista.

Neste contexto, foi aberta uma política urbanística que defendia a expansão da cidade, com a consequente ocupação das áreas pertencentes a antigos jardins de casas senhoriais de veraneio. Para o efeito, Mussolini convoca as associações profissionais de arquitectos e engenheiros para o debate público da vigência dos regulamentos em vigor, entregando, desta forma, à iniciativa privada toda a construção e, ao mesmo tempo, confiado aos projectistas a oportunidade de exprimirem a sua capacidade de inovar numa perspectiva de integração com arquitectura existente.

Neste contexto, Giovanni Muzio (1893 – 1982), um ainda muito jovem arquitecto, acabado de regressar da Guerra, vai colaborar com o escritório *Barelle-Colonnes*, uma sociedade de projectistas, entre um engenheiro e um arquitecto, respectivamente.

É neste escritório a sua colaboração de Muzio se irá revelar perfeitamente ajustado aos anseios do Estado, na execução da sua “expansão integrada”, na medida em que é o primeiro defensor do restabelecimento de uma ordem que se funda em valores do clássico.

*“O restabelecimento de um princípio de ordem para o qual a arquitectura, arte iminentemente social, deve ser num país antes de mais contínua nas suas características estilísticas, para ser susceptível de difusão e de formar com o complexo de edificios um todo harmónico e homogéneo”*<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> MUZIO, Giovanni – *l'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, “Emporium”, Maio de 1921

Não deixará de parecer um pouco paradoxal, que o defensor de um princípio da beleza fundada no respeito de uma regra tão concordante com a visão do Estado, se torne o centro de acusações de um certo individualismo e arbitrariedade em algumas opções do projecto.

Na realidade, a tradição que Muzio defende no artigo publicado na *Emporium*, não estava fechado nas questões formais, mas sim, aberto à interpretação de um vasto campo de escolhas que reflectia sobre o património histórico e ambiental, bem como a um diálogo permanente com as exigências contemporâneas da sociedade. A sua perspectiva de “...um todo harmónico e homogéneo”, seria um pouco divergente da visão do Estado e da opinião generalizada que, regra geral, tende a fazer leituras directas dos pressupostos que lhe são apresentados.

Esta procura de soluções específicas para problemas concretos, será uma constante no envolvimento de Muzio com este projecto, e será particular na reflexão que faz na proposta de alteração para ocupação do lote que lhe é confiado.

A quando da sua entrada na *Società anónima quartiere Moscova*<sup>47</sup>, parte de uma primeira implantação anteriormente aprovada, o jovem Muzio, sugere que se abandone a ideia de um edifício desenhado pelo limite da configuração do lote e propõem a abertura do grande pátio central no interior de quarteirão, ao espaço público, através de uma rua de carácter privado.

Esta operação, que carecia de uma segunda aprovação à implantação já aprovada, vem por em evidência o braço de ferro do projectista com a autoridade, uma vez que esta proposta vinha contrapor um princípio urbano e uma tradição de composição na unidade do edifício ao lote.

A argumentação usada, destacava a possibilidade de existir uma zona funcional e comercial da rua particular que viria a incrementar a valorização do edifício bem como uma fragmentação de uma volumetria que lhe parecia excessiva.

Ao fim de muitas configurações de ruas que foram sendo ajustadas, *Muzio*, vê aprovada a sua rua interior. No entanto, grande parte do debate irá incidir sobre o pórtico de entrada e a sua configuração, serão os grandes alvos de preocupação da autoridade reguladora. Estas observações episódicas revelam o entendimento do Estado face a questões primordiais, sendo claro o enfoque que é dado às questões meramente formais.

---

<sup>47</sup> **Sociedade anónima para o bairro de Moscova** - Sociedade promotora do empreendimento onde em que faria parte a sociedade *Barelli-Colonnese*







## CAPITULO II

---

### **DUAS GERAÇÕES DO RACIONALISMO ITALIANO**



## 2.1 - DIFERENTES DISCURSOS URBANÍSTICOS

A expressão do Movimento Moderno em Itália, não se caracteriza por ser um movimento homogéneo, ou monolítico. O racionalismo Italiano é composto por arquitectos que ao partilharem uma visão comum sobre os problemas da Arquitectura do seu tempo e fazem uma reflexão conjunta sobre a fase de transição que lhes afigura no mundo do pós Primeira Grande Guerra.

Esse intercâmbio de novas visões, que são trazidas pelo movimento em curso um pouco por toda a Europa, não deixa de estar condicionados individualmente por um conjunto de referências que são pertença do seu contexto particular.

A distância entre Roma e Milão estará para além da sua distância geográfica. A cidade de Roma, para além da capital da Nação, é também nome do Império do período clássico, tão marcante influência civilizacional do mundo ocidental que deixa heranças e testemunhos vivos que se vão depositando em camadas estratificadas no decorrer do tempo, desde a sua formação até ao século XX.

De diferente modo, Milão enquanto a capital da região da Lombardia, para além de gozar de uma posição geográfica de proximidade privilegiada com o centro da Europa, detêm a indústria e com ela uma sociedade burguesa, mais permeável às alterações culturais, revelando uma maior capacidade de abertura à influência internacional.



## Roma

*“Roma, cidade parasita de aluguer, de engraxadores, de prostitutas, de pretos e de burocracia, Roma - cidade sem proletariado digno deste nome - não é o centro da vida política nacional, mas antes o centro e o lar da infecção da vida política nacional.”*<sup>48</sup>

Esta é a visão de Mussolini, num contexto de discurso propagandístico e revolucionário de um ideal socialista, numa fase antecessora da sua chegada ao poder. Esta percepção antecipa a dificuldade com que se irá debater na alteração do *status quo* desta sociedade. Mais tarde, este tema está novamente em discussão, nos planos urbanísticos para uma intervenção radical, onde pretende destruir parte da cidade. Roma será sempre marcada por uma potência omnipresente da arquitectura robusta e massiva do passado, pertença de peças que marcam a história cultural do ocidente, referenciadas no *Panteon*, no *Colosseo*, nos banhos de *Diocleciano*, ou na Colunata de *Bernini* e nas obras de *Borromini*, e de toda uma história da Arquitectura.

Após a tomada do poder fascista na marcha de 1922, pelas principais avenidas da cidade, Roma e toda a sua vivencia urbana e arquitectónica configuram-se, num processo contraditório. Este conflito é criado a partir das exigências do governo e dos interesses opostos da administração municipal. A capital vai-se construindo segundo uma variável constante e indefinida de escolhas do governo que, num processo de contínua e repetida alteração de programa e directrizes, faz deslocar arbitrariamente ministérios e edifícios públicos, sede de parlamento e monumentos. Por seu lado a administração municipal procura por em prática um plano que contradiz a decisão ao nível central.

Existe no entanto uma ideia central, um programa comum, que se procura demonstrar a qualquer custo. Roma, o coração de toda a nação, deverá exprimir um imaginário comum que possibilite a representatividade da unidade do país, contribuindo para o reforço do orgulho nacional, através da exaltação da retórica de um país glorioso. Roma prefigura-se enquanto uma cidade em que o seu património arqueológico e todo o seu valor histórico representam o símbolo de uma Itália que se vai construindo e afirmando. Roma antiga, a sua glória, a sua potência, a sua força civil e militar, são exaltadas como a herança que se constitui na mais jovem nação europeia, e na mais tardia revolução.

Assim e a partir do momento que se afigura enquanto capital, passa a ser idealizada como cidade harmónica, integrada e equilibrada, espelho de um país ideal, centro de uma cultura nacional.

---

<sup>48</sup> MUSSOLINI, Benito., *Il Giornalismo della capitale* . 17 de Setembro de 1910 . «Lotta di classe», 1910

Na realidade, o desenvolvimento de Roma depois de 1870 acontece de um modo fragmentado e com profundos desequilíbrios, oscilando entre por em prática um plano que é muito importante para o país, e toda a pressão especulativa sobre o seu território<sup>49</sup>.

O mistificado modo com que se constrói a história do último século e o balanço que se faz entre a retórica da *romanità* e o espírito da cidade de Roma, contrapõe-se à triste realidade de um desenvolvimento económico débil e de um crescimento urbano com aspectos caóticos e incontroláveis. Este é fruto de uma atitude governamental que, ao invés de afrontar os problemas concretos, prefere adoptar um papel mais empírico e instrumental.

Roma passa de 244 mil habitantes em 1871, para 542 mil habitantes em 1911 e a um milhão em 1931.<sup>50</sup> Nesta excessiva aglomeração populacional, verifica-se um enorme desequilíbrio entre a percentagem de oferta de trabalho e o tecido empresarial com capacidade de absorver a maioria dos trabalhadores, que na sua grande percentagem são constituídos por um proletariado operário pouco qualificado.

Com a conseqüente exclusão da classe operária da capital e da vida social da cidade, é introduzido aqui um factor de desequilíbrio na imagem que se pretende manter para a restante nação, onde a capital seria o primeiro bastião da revolução fascista, exemplo de todo o equilíbrio nacional e de toda a harmonia do regime.

É, pelo contrário, o próprio regime, que leva às últimas conseqüências o contraste entre a retórica da *romanità* e a realidade do crescimento urbano caótico e incontrolável, que tem início antes da primeira grande guerra. O fascismo, com efeito, não só não persegue um desígnio unitário da política da cidade, como durante vinte anos gere, de modo contraditório, a questão que é herdada do final do século XIX.

Em Roma vai-se delineando de forma contrastante um centro urbano onde se sente uma presença nacional e uma periferia subdesenvolvida. Nos anos do fascismo, amplas áreas centrais da cidade vão sendo esvaziadas de edifícios. Neste processo, nem sempre é salvaguardado o seu contexto, criando situações em que os edifícios são isolados e fragmentando a sua antiguidade.

---

<sup>49</sup> De 1870 a 1914, os sucessivos governos trataram de implantar um programa de modernização económica, administrativa e militar. Para equilibrar a situação financeira, o ministério formado em 1869 por *Giovanni Lanza* e *Quintino Sella* tratou de diminuir os gastos públicos e aumentar os impostos

<sup>50</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il fascismo*, architettura e città 1922-1944, Torino: Einaudi 2002 – pag. 78



Ao mesmo tempo, nas zonas mais periféricas, a partir de 1927, inicia-se a construção de toda uma segunda cidade suburbana, que é a imagem concreta da cidade que foi incapaz de integrar a actividade produtiva, degradando todo o território periférico que é utilizado como um reservatório da classe proletária.

Retórica e realidade, caminham a par e passo, mas em direcções opostas. Coabitam, a cidade monumental, que cresce com as demolições de tecidos consolidados, onde se erguem grandes edifícios de estado num efeito cenográfico do discurso da revolução fascista. E não muito longe, amontoam-se as barracas na periferia, construídas com os materiais provenientes das demolições realizadas nas áreas centrais da cidade.

## Milão

Cidade Italiana que no início dos anos vinte se evidencia pela sua capacidade reformista e intervencionista, esta capital da Lombardia é constituída por uma estrutura social e económica bastante desenvolvida. Conta com a concentração da actividade industrial, transformando-a num pólo financeiro.

A expressão cultural da cidade é marcada seu pelo seu desenvolvimento urbano que não está comprometido com o passado, como acontece em Roma. Será antes a diversidade da actividade industrial e a sua capacidade de alteração o factor que implica um contínuo ajustamento dos instrumentos de planeamento. O plano urbanístico não é tanto um instrumento de controlo ditado pelo município, mas antes um elemento de mediação perante as exigências de vários grupos de poder.

A sucessão de regulamentos e de planos, que caracteriza Milão na primeira década do século XX, são os elementos que irão definir os seus limites exteriores, assim como o centro, reorganizado em consequência da pressão da actividade do sector terciário. Também Milão, tal como acontece em Roma, terá um súbito crescimento. A área da cidade passa de 76 quilómetros quadrados para 182 quilómetros e o número de habitantes passará de 491 000 em 1901 para 990 000 passado trinta anos.<sup>51</sup>

Assim, é estabelecida uma unidade de centro onde está instalada a administração, que parte da *Piazza del Duomo*, para uma expansão da cidade que se constrói numa lógica radiocentrica.

---

<sup>51</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il fascismo*, architettura e città 1922-1944, Torino: Einaudi, 2002 – pag. 58

Entre 1926-1927 com um carácter inusitado na Itália, é aberto o *Concorso Nazionale per lo Studio di un Piano Regolatore e d'ampiamiento par la città di Milano*<sup>52</sup>, promovido por Cesare Albertini, chefe do gabinete técnico de Milão e personagem de relevo no debate urbanístico na Europa.

O programa enuncia uma metrópole que se prevê num plano de expansão de cerca de setenta anos, numa perspectiva de Milão dos anos 2000. Como grande objectivo programático, este plano deveria reflectir sobre os problemas da estrutura mono cêntrica tão característica da cidade de Milão.

Pretende ainda uma estratégia que incorpore e reorganize os onze subúrbios que se anexaram à cidade e, por último, uma rede de transportes públicos que torne possível estabelecer a ligação em todas as áreas de actividade.

Como resultado do concurso será classificado em primeiro lugar a dupla Piero Portaluppi (1888- 1967) e Marco Semeza com a proposta intitulada *Cio per amor*. O projecto vencedor testemunha a vontade de relacionar a gestão do desenvolvimento urbano suposto por Albertini. Com efeito o plano de Portaluppi e *Semenza* reorganizava a cidade de uma forma profunda, sem contudo alterar a sua estrutura de base, num plano que assenta em quatro pontos fundamentais, (transportes, zonamentos, área urbana e área de influência na região), o que pressupõem uma operação de colonização das áreas exteriores da cidade, considerando-as como potencial metrópole.

O plano confronta o problema urbanístico de uma estrutura monocêntrica, propondo uma sistematização de zonas que são interligadas com uma racionalização da rede de transportes que, segundo o autor, são reveladoras das exigências de uma vida moderna.

As zonas identificam essencialmente as áreas monofuncionais, tornando-se zonas homogéneas e coexistindo tanto no centro histórico como nas novas áreas propostas, criando duas distinções fundamentais.

A primeira é atribuída a uma zona de (habitação, Indústria, etc.). A segunda perpetua os tipos de edifícios que estão designados para as diferentes zonas. Os onze subúrbios existentes são agrupados em sete novos centros mono funcionais centros cívicos, (residencial cidade jardim, industrial, desportos e área militar)<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Concorso Nacional para o estudo de um plano regulador e de ampliação da cidade de Milão

<sup>53</sup> STASI, Barbara – *L'architettura della città in Giuseppe de Finetti* [texto policopiado]: *Piani e progetti per Milano, 1927-1951* . [s.n.] : Falcoltà di Architettura – Università di Genova . Tese de Doutoramento

O concurso de 1926-1927 representa um momento crucial também para o debate sobre o urbanismo. O realismo do projecto vencedor confronta-se com a posição cultural mais teórica do segundo classificado, do qual fazem parte um grupo alargado que constitui o designado *Club degli urbanisti*.

Deste grupo fazem parte Alberto Alpago Novello, Giuseppe De Finetti, Giovanni Muzio, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati, Guido Ferrazza, Emilio Lancia, Michele Marelli, Gio Ponti, Ambrogio Gadol, Antonio Minali, Pietro Palumbo e Ferdinando Reggiori.<sup>54</sup>

*Club degli urbanisti* apresenta a proposta *Forma Urbis Mediolani*<sup>55</sup>. Esta solução propõe como grande elemento urbano a inserção de uma estrada de ligação a que é dado o nome *raccheta*<sup>56</sup>. Esta afirmação de uma imagem formal, que pretende ser solução para os problemas da cidade, está mais próximo de um objecto metafísico do que de uma solução técnica. A diferença da forma como os primeiros classificados partem para as propostas está patente no texto do artigo de Muzio.

*“Para este grupo de pessoas, e para os amigos do Clube de Urbanistas, a urbanística é regressar ao classicismo... apenas de uma disciplina e de uma comunhão dos sentidos se saberá, pouco a pouco, uma nova arquitectura”*<sup>57</sup>

O Clube de urbanistas projecta e cultiva o sonho de uma cidade dentro de uma visão Iluminista, dominada pela alta burguesia. O classicismo de Muzio é oposto à clareza e ecletismo de Portaluppi, assim como à perspectiva de gestão de cidade de Albertini. Enquanto o primeiro faz um discurso sobre a forma urbana, Albertini acredita na urbanística como técnica.

A diferença de posição estará demonstrada na discussão para o plano de aterro de *Navigli* e a demolição da muralha espanhola, em que o clube se bate por salvar a imagem histórica da cidade.

A procura de Muzio toca essencialmente as questões da forma urbana. A sua arquitectura traduz uma metáfora da estrutura da cidade, a sua expressão recorda o desenho da trama do passado.

---

<sup>54</sup> Piacentini, Marcello – O concurso nacional para o estudo de um plano urbanístico e de ampliação da cidade de Milão in *Architettura e Arti Decorative* Nov-Dez 1927

<sup>55</sup> Título da proposta urbanística classificada em segundo lugar

<sup>56</sup> Tradução de Raqueta

<sup>57</sup> MUZIO, Giovanni, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia* . «Dedalo» . 11 de Agosto de 1931



## 2.2- A PRIMEIRA GERAÇÃO

Na altura em que o Movimento Moderno surge em Itália, já o partido Fascista está no poder desde 1922. Este factor é determinante para que o Racionalismo seja parte integrante deste princípio Ideológico, de forma um pouco semelhante ao que acontecia na Rússia com os Construtivistas na sua relação com o poder político.

Ambos procuravam uma síntese que espelhasse, ao mesmo tempo, os fundamentos dos valores nacionalistas do clássico, organizados agora numa nova lógica estrutural da era da máquina. Os Racionalistas pretendem demonstrar um princípio na sua aplicação quotidiana. Acreditam que esta arquitectura poderia ser associativa na procura dos valores da tradição. Acreditam também no papel fundamental que a orientação e a regulação da classe média têm na capacidade organizativa das funções administrativas, sendo também por via da arquitectura possível adquirir os principais meios para o conseguir

Na região da Lombardia, na cidade de Milão, o movimento desta nova iniciativa tem como sede uma convivência estudantil no Instituto Politécnico. Este percurso conjunto não termina com a conclusão das suas licenciaturas entre 1925-1926, Giuseppe Terragni, juntamente com Luigi Figini, Guido Frette, a que se juntam Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Adalberto Libera, serão as faces mais visíveis do grupo de jovens que se apresentam na edição nº 10 da revista *Rassegna Italiana*.

Esta formação, designada por *Gruppo 7*, realizará, no ano seguinte, o fim da sua licenciatura, uma primeira exposição na Bienal de *Monza* de 1927, onde a apresentação de alguns dos seus projectos são recebidos com grande receptividade.

Este acontecimento vai permitir ao grupo a realização no ano seguinte, (1928) a apresentação da primeira mostra Italiana de Arquitectura Racional. Que terá lugar na capital, no prestigiado Edifício de Exposições Nacionais.

Em 1931, organizada por *Pier Maria Bardi*, o grupo tentará afirmar o MIAR (*Movimento Italiano per l'architettura Razionale*), levando, de forma provocatória, a tentativa de tornar a Arquitectura Racionalista. Representante oficial da revolução fascista. A consequência da atitude provocatória acaba por ter um efeito contrário ao esperado e a dissolução do movimento acaba por acontecer a partir desta data.

Paralelamente ao êxito de difusão nacional, o *Gruppo 7* está integrado nos principais acontecimentos internacionais, marcando presença desde o primeiro CIAM de 1928 até ao IV CIAM de 1933 de onde surgiu a carta de Atenas.



## A formação do *Gruppo 7* – I 1926 I

Depois de um percurso académico comum e no fim das suas graduações no Politécnico de Milão no ano escolar de 1925-1926, Giuseppe Terragni juntamente com Luigi Figini e Gino Pollini a que se juntam outros três impulsionadores Guido Frette, Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava. Sendo que o sétimo elemento do grupo será numa fase inicial Ubaldo Castagnoli, passando poucos meses depois a ser substituído por *Adalberto Libera*.

Este jovem grupo apresentam-se publicamente através de quatro ensaios, em que o primeiro tem lugar na publicação nº 10 da revista *Rassegna Italiana*.

Esta revista será editada entre Dezembro de 1926 e Maio de 1927, e será neste período que os vários elementos do grupo produzem o anúncio de uma revolução no modo de pensar arquitectura, são formuladas um conjunto de afirmações num discurso escrito, que vão sendo organizadas e construídas com notável clareza.

Esta afirmação passará a objectivar-se enquanto proposta material na primeira oportunidade de mostrar alguns dos seus trabalhos que são pela primeira vez apresentados numa exposição do grupo.

Terá lugar esta primeira oportunidade, na III Bienal de Monza de 1927, onde são recebidos com grande entusiasmo. Deste modo estão criadas as circunstâncias, que iram permitir que alguns dos projectos dos recém-licenciados do grupo Comasco se transformem numa oportunidade da afirmação racionalista, como define Carlo Carrá esta exposição será a sua grande oportunidade de lançamento na “comercialização intelectual em grande estilo”<sup>58</sup>

Para a mostra é-lhes cedida uma pequena sala, que o grupo, pela mão de Luigi Figini, com grande empenho, transforma e reestrutura para a exposição. O pequeno espaço expositivo constitui-se em si mesmo uma afirmação tal como afirma Polin

“A entrada oficial da arquitectura no pretenso Movimento Moderno, acontece na exposição numa pequena sala, que é em si mesmo a demonstração de arquitectura moderna”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> FIOCCETTO, Rosanna - *Cesare Cattaneo*, Roma: Officina edizioni, 1987 Pag.8

<sup>59</sup> Idem

Na mostra, são apresentados alguns trabalhos de Pietro Lingeri, que entre 1926-1928 realiza nas margens do lago Como, em *Tremezzo*, o Clube Náutico AMILA. Este edifício, numa tentativa de alusão à engenharia naval, remete para uma tradução formal, de um modo um pouco simplista, pretendendo, assim, Lingeri homenagear a obra de Le Corbusier, a grande referência do grupo. Também Terragni, numa aproximação à “estética do engenheiro” desenvolve uma proposta, para uma fábrica de gás em tubos de aço.

Este acontecimento e a forma como é recebido vai permitir a este jovem grupo criar a oportunidade de realizar, no ano seguinte, a primeira mostra Italiana de Arquitectura Racional, que terá lugar em Roma no prestigiado Edifício de Exposições Nacionais.

O grupo não se limita numa questão de disputa interna e nacional, participando no mesmo ano em 1927 na II Exposição da *Werkbund* em Estugarda; no ano seguinte em Essen na “*Bauten der Technik*” e, em 1929, são já referidos em várias edições de Berlim, facto demonstrativo do apoio que o grupo tem na Europa.

A participação nos CIAM é também reveladora de uma integração no Movimento Moderno, participando em 1928 na 1ª reunião em *La Sarraz* na Suíça (Fundação dos CIAM), em que foram representantes Alberto Sartoris e Carlo Rava e, em 1929, no II congresso em Frankfurt sobre o tema *Existenzminimum*<sup>60</sup>, e no III Congresso realizado em Bruxelas (Desenvolvimento racional do lote), em que as representações estiveram a cargo de Piero Bottoni, Gino Pollini e Vietti, assim como no IV CIAM em Atenas (A cidade funcional) de 1933, juntando-se aos mesmos Pietro Maria Bardi e Giuseppe Terragni.

---

<sup>60</sup> Unidade mínima de habitação



## Primeira Exposição de Arquitectura Racional –I 1928 I

A primeira exposição, acontece em Abril de 1928 e será delineada por Adalberto Libera (1903 - 1963) conjuntamente com Gaetano Minnucci (1896-1980), contando para a sua realização com imprescindível patrocínio do SNFA -*Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, a que preside Alberto Calza Bini (1881 - 1957).

A exposição acontece em paralelo com a realização do I Congresso de Estudos Romanos, onde se iriam debater os problemas da cidade e, em particular, o futuro de Roma.

Esta mostra, para além de ser uma exposição de arquitectura, apresenta ainda uma outra característica. Pela primeira vez estão reunidos um colectivo de jovens arquitectos de Turim, tendo Alberto Sartoris (1917-1943) como figura representativa do grupo. Marcam também presença um grupo de urbanistas da cidade anfitriã *GUR - Gruppo urbanisti di Roma* e, com directas responsabilidades sobre a organização do evento, o *Gruppo 7*, a que se juntam ainda em representação de Milão Bottoni e Baldesari enquanto membros isolados.

A partir desta exposição, a figura de Adalberto Libera assume rapidamente um lugar de relevo. Ganha uma posição de destaque com base na sua capacidade de pesquisa arquitectónica, assim como da sua capacidade organizativa e de intervenção. Este será o elemento do *Gruppo 7* que se torna o grande impulsionador da abertura da *architettura razionale* a um nível nacional, retirando-a da posição local e de carácter individual ou personalizado.

Na colaboração que mantém com Mario Ridolfi <sup>61</sup>(1904 - 1984), desperta para o facto que a *architettura razionale* não se restringe às questões meramente funcionalistas, o que será ponto de partida para algumas experiencias onde é introduzida uma “decoreção necessária”.

Libera, no seu projecto para um refúgio de montanha, está patente o uso das instalações sanitárias enquanto cilindros de vidro que caracterizam a fachada num exercício de expressão lírica do moderno, deste modo afirma a sua arquitectura enquanto arte da imaginação construtiva<sup>62</sup>.

Confrontando os projectos de *Libera* com outros membros do *Gruppo 7*, denota-se um certo individualismo que o distingue dos vários outros elementos do grupo, a que a expressão individual é negada.

---

<sup>61</sup> Junta-se ao MIAR e colaborou com Adalberto Libera em vários projectos até 1932.

Após a Segunda Guerra Mundial, apoiando a causa organicista, leccionou na *Scuola di Architettura Organica*, tornou-se co-editor (com Luigi Piccinato) da *Metron* (1945) e ajudou a produzir um programa de desenvolvimento urbano importante para Roma

<sup>62</sup> AA.VV- *Adalberto Libera Opera Completa*, Milão 1989

Ao grupo fundador do movimento juntaram-se em Roma, 43 Arquitectos, que aderem ao racionalismo de uma forma entusiástica, entre outros Mario Ridolfi, Luigi Piccinato, Alberto Sartoris e Giacomo Mattè-Trucco.

No catálogo da Primeira Exposição de Arquitectura Racional, podia ler-se uma clara e rigorosa definição do funcionalismo,

*“A Arquitectura Racional, como nós a entendemos, reencontra a harmonia, o ritmo a simetria do novo esquema construtivo, no carácter dos materiais e na perfeita resposta à exigência que um edifício é destinado”*<sup>63</sup>.

Neste excerto são claras as aproximações que existem ao texto de *Vers une architecture*, e a toda a problemática de Le Corbusier.

O *Gruppo 7* vêm propor uma relação moderada entre o Futurismo e o *Novecento* bem como na relação que mantêm entre a tradição e o moderno, a arquitectura Racionalista propõem-se mediar esta relação de conflito, muito embora esteja fundamentalmente assente nos princípios estruturalista integrados na era da expansão da máquina.

*“O nosso passado e o nosso presente não são incompatíveis. Não desejamos ignorar o nosso legado tradicional.*

*É a tradição que se transforma e assume novos aspectos, que somente alguns, poucos são capazes de reconhecer.”*<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> FIOCCHETTO, Rosanna - *Cesare Cattaneo*, Roma: Officina edizioni, 1987 Pag.9

<sup>64</sup> Gruppo 7, in *Rassegna Italiana*., Dezembro 1926

### MIAR (*Movimento Italiano per l'architettura Razionale*) – I 1931 I

A 30 de Março de 1931, será inaugurada em Roma a Segunda Exposição de Arquitectura Racional organizada por Piero Maria Bard (1900 – 1999) na sua galeria da *Via Veneto*. O acontecimento pretende dar continuidade a uma projecção do Racionalismo que se inicia na exposição inaugural de 1928, sendo que movimento conta agora com a presença do Estado e do próprio Mussolini. Bardi reúne apoios necessários para manter o confronto com algum academicíssimo, uma vez que se encontra nesta altura numa clara posição de vantagem<sup>65</sup>.

Parte do grupo tentará formalizar o recentemente criado MIAR enquanto organização nacional, relacionando o Racionalismo com o Fascismo e, deste modo, ocupar o papel discursivo do Estado. Por ocasião da exposição, Bardi escreve no *L'Ambrosiano*<sup>66</sup>

*“A cidade fascista, o urbanismo fascista, ou, se quiserem, a pura sistematização fascista necessitam de uma intervenção moral. Tudo quanto é arquitectura deve ser verificado e testado rigorosamente por especialistas competentes, e a selecção deve romper em nome da ideia imposta por Mussolini, em nome da ideia para a moralização da Itália*

*Sob o jugo do presente parecer, acreditamos, que não passará tão depressa o plano urbanístico de Roma.”*<sup>67</sup>

Será o início da polémica sobre *architettura arte di stato* que trataremos mais à frente,<sup>68</sup> o momento em que culmina a confrontação de posições opostas, num ataque directo a toda a estrutura do SNFA<sup>69</sup>, visando particularmente a figura de Marcello Piacentini (1881 – 1960). Para a exposição é preparado um painel provocatório intitulado *Tavolo degli orrori*<sup>70</sup>, uma colagem sobreposta de fotografias de obras de figuras eminentes do panorama arquitectónico nacional (Armando Brasini, Cesare Bazzani, Gustavo Giovannoni e claro Marcello Piacentini).

<sup>65</sup> Mussolini financia directamente a Galeria na *Via Veneto* em Roma, onde Bardi realiza a II Exposição de Arquitectura Racional.

<sup>66</sup> Jornal diário de Milão existiu entre 1922-44 com forte apoio do regime fascista

<sup>67</sup> BARDI, Piero Maria – *Petizione a Mussolini per architettura* . «L'Ambrosiano» . 14 de Fevereiro de 1931

<sup>68</sup> Ver Subcapítulo 2.3- A política fascista e o seu relacionamento com a arte

<sup>69</sup> SNFA<sup>69</sup> -*Sindacato Nazionale Fascista Architetti*

<sup>70</sup> Painel dos horrores

A consequência de toda a atitude provocatória acaba por ter um efeito contrário ao esperado, e a dissolução do movimento acaba por acontecer a partir desta data. A mesma organização, próxima do partido fascista e das figuras representativas do Estado, muito orientada pela mão de Adalberto Libera, que teve a capacidade de reunir em 1928 todos os arquitectos racionalistas Italianos numa primeira mostra nacional, e que consegue oficializar o movimento MIAR em 1930, expandindo-se e conseguindo resultados que se ramificaram em vários grupos (Milaneses, Romanos e de Turim), verá agora os apoiantes transformarem-se em opositores.

A esta manifestação de dispersão, por parte dos apoiantes do MIAR, não está associada uma ideia de oposição ao ideário racionalista, mas antes ao forçar de uma tomada de posição contra a academia e, em particular, contra a figura de Piacentini, o que se adivinha como porta para alguns compromissos definitivos. A polémica sobre as posições que o movimento moderno e os princípios que a arquitectura racional defende são agora relegados para um segundo plano e todos os esforços estão concentradas na obtenção do apoio do Estado e na procura de conseguir ocupar um papel de representatividade.

A segunda exposição de arquitectura racionalista, representa o fim e não o início de um período. O grande escândalo, criado por Bardi na exposição, centra-se na apresentação do painel intitulado *Tavolo degli orrori*, em simultâneo com o seu *Rapporto sull'architettura per Mussolini*, texto que estará incluído no catálogo da exposição, onde denuncia, de uma forma bastante clara, toda “a ditadura monopolística praticada em Itália pelos profissionais privados de valor artístico”, declarando-os frontalmente como inimigos do racionalismo.

A exposição irá manter-se em Roma, por pouco tempo. *Gaetano Minnucci*, um dos organizadores do evento, envia uma carta endereçada ao grupo milanês do MIAR, reclamando uma “*absoluta necessidade de uma renúncia momentânea às anteriores manifestações que puderam vir a azedar a situação*”<sup>71</sup>, acusando Bardi de estar a criar uma polémica pessoal.

O SNFA -*Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, emite um comunicado oficial a 9 de Maio, reprovando a exposição e recusa-se ainda a publicar qualquer artigo sobre o evento na sua revista *Architettura e Arti Decorative*. O sindicato reajusta-se e toma a iniciativa de criar um movimento RAMI - *Raggruppamento Architetti Moderni Italiani*.

---

<sup>71</sup> Carta de 1 de Maio de MINNUCCI, *Gaetano* ao grupo milanês do MIAR, *Materiali per analisi dell'architettura moderna, Il Mir*

A exposição, que é agora transferida para Milão, reabre na *Galleria il Milione* em Junho, e, sem um organismo oficial que fosse capaz de sustentar a interligação dos vários grupos autónomos, o sentido de aplicação nacional e de representatividade institucional deixa de existir. Os racionalistas voltam a formar-se em pequenos grupos com um carácter regional, contando nesse reagrupamento com a falta de alguns elementos fundadores do *gruppo 7*, como acontece com Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava, acusado de comportamento “*assolutamente pouco serio e lea*”<sup>72</sup>, Adalberto Libera associa-se ao RAMI

Com a corrente difamatória por parte da propaganda académica, que se vai publicando em artigos de opinião, é criado um preconceito anti-racionalista. O racionalismo que Terragni representava constituía-se por si próprio como um grupo independente e com capacidades demonstradas, para o fazer, terá como expoente máximo do racionalismo Italiano a *Casa del Fascio* de Como (1932-1936). Com esta obra, Terragni é muitas vezes acusado de criar um “*edificio insólito*”<sup>73</sup>, que procura uma certa “*excepcionalidade*”<sup>74</sup>, o que, na opinião de Pagano, identifica uma unidade que para além da “*capacidade discursiva da academia, que é forte com palavras*”<sup>75</sup> não terá a capacidade de recolher o valor social da arquitectura.

---

<sup>72</sup> Carta de 1 de Maio de MINNUCCI, *Gaetano* ao grupo milanês do MIAR, *Materiali per analisi dell'architettura moderna, Il Miar*

<sup>73</sup> PAGANO, *Giuseppe- Tre anni di architettura in Italia*, artigo publicado na revista *Quadrante* no nº 35-36 . Outubro de 1936

<sup>74</sup> *Idem*

<sup>75</sup> *Idem*



### 2.3- A POLÍTICA FASCISTA E O SEU RELACIONAMENTO COM A ARTE

No decurso de cerca de vinte anos de política fascista, os racionalistas, acreditam que a sua Arquitectura seria contributiva para o desenvolvimento de uma nova cultura de massas, suficientemente verdadeira para poder ser decisiva na interpretação da retórica do ideal Fascista.

Todavia, o regime faz uma leitura diferente, identificando na Arquitectura dos racionalistas um exercício de síntese, o que evidencia uma carência de iconografia de fácil entendimento, pelo que, sem grande dificuldade, opta por recriar uma interpretação própria de um clássico simplificado, que terá o seu expoente máximo na Exposição Universal de 1942 e na projecção da nova capital monumental, criada a partir de um vislumbre utópico e reaccionário, fora de qualquer realidade social.

A discussão em torno de “arquitectura, arte de estado”, é alargada às mais variadas interpretações e a terminologias diversas, que, ao serem apropriadas por uma conveniência de circunstancias, acabaram por ter significados distintos.

Ao reclamarem a arquitectura do racionalismo enquanto expressão do regime político fascista, os racionalistas perdem o apoio do Estado e de muitos dos seus apoiantes, passando *Marcello Piacentini* a gerir uma relação entre Estado e Arquitectura, entre Racionalistas e o *Novecento*. Deste modo, acabará por surgir o *Stile Littorio*, que se resume a uma simplificação que serviria, de forma mais cómoda, todos os interesses do estado.

O Estado lança uma campanha de concursos públicos, onde se procura conquistar o debate da arquitectura enquanto representativa do Estado. Desde os mais jovens aos mais velhos, académicos a modernistas, neo-clássicos a racionalistas, todos estavam interessados na promoção de uma arquitectura que identificasse um “estilo fascista”, que contivesse uma linguagem comum representativa da identidade nacional e do estado. O processo inicia-se com o resultado do concurso para a nova estação de Florença, e com a construção das novas cidades do *Agro Pontino*.

A E 42 seria uma Exposição Mundial planeada para ter lugar em Roma, mas que não chegou a realizar-se, devido à entrada da Itália na Segunda Guerra Mundial. Durante a preparação do evento, o governo construiu um novo bairro na zona sudoeste da cidade, denominado *Esposizione Universale Roma*, ou apenas EUR. Foram projectadas inúmeras referências à idade Antiga e Imperial de Roma, como a construção do *Palazzo della Civiltà*, um Coliseu cúbico, um obelisco a Guglielmo Marconi, e um Arco do Triunfo, que não chegou a ser construído, ficando apenas conhecido através das imagens dos cartazes utilizados na promoção da Exposição.





### “Architettura, arte di Stato” – I 1931 I

Esta expressão é o nome do artigo jornalístico que será o mote para uma ampla discussão a partir da sua edição no *L' Ambrosiano*,<sup>76</sup> a 31 de Janeiro de 1931. Este tema será mais tarde retomado, de uma forma mais ampla e complexa, quando Pietro Maria Bardi faz a apresentação do seu *rapporto sull'architettura indirizzato a Mussolini*<sup>77</sup>, por ocasião da segunda exposição nacional de arquitectura racional.

O artigo sublinha o valor ideal da Arquitectura, a sua capacidade de ampliar e ilustrar os avanços e as conquistas do fascismo, que considera ser “*prova de primazia no mundo*”<sup>78</sup>, não só num contexto de desígnio nacionalista, mas também a partir das “indicações” que são dadas por *Mussolini* na intervenção da sessão inaugural da I Exposição quadrienal da Arte Nacional a 3 de Janeiro de 1931 em Roma.

Considera que, a maior relevância na contribuição do Estado nestas iniciativas estará muito para além do seu apoio financeiro e logístico, atribuindo a uma orientação política o seu papel fundamental.

No âmbito da reorganização estatal em curso, *Bardi* considera imperativa uma revisão da legislação de arquitectura, defendendo a criação de um organismo central que fornecesse indicações precisas acerca da “*indicação generalizada das ideias urbanísticas e das preferências morais da Itália fascista*”<sup>79</sup>, de forma a possibilitar uma “*harmonia fascista*”, libertando assim as influências oitocentistas daquilo que seria uma Arquitectura de Estado.

Esta arquitectura deixaria ainda espaço para uma nova consciência artística Italiana, assumindo, assim, um papel de regulador e vigilante interveniente.

Esta manifestação, insere-se dentro de uma cultura de estado que pretende “oficializar” todas as manifestações culturais a partir da criação de vários organismos que funcionam como aparelho do próprio Estado. Este manifestou-se primeiramente em 1926, com a criação do Instituto Nacional Fascista de Cultura, com as leis aprovadas sobre arte em 1927 ou ainda a criação da Academia de Itália que inicia funções em 1929. Esta concepção de identidade cultural está espelhada na frase do Ministro da Instrução Publica;

“*Tudo o que é espiritual deve estar dentro da grande esfera também ela espiritual, que é o Estado*”<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> *L' Ambrosiano*, jornal diário de Milão existiu entre 1922-44 com forte apoio do regime fascista, muito dedicado à arte e a ciência onde serão notórios alguns artigos de opinião que serviram de Fórum no meio da crítica de arte.

<sup>77</sup> *Relato a Mussolini sobre Architettura* – Tema do catálogo da III exposição do grupo 7, a Segunda Exposição Nacional de Arquitectura Racionalista, apresentada inicialmente em Roma na galeria da *via Veneto* e mais tarde em Milão na Galeria *il Millione* de *Bardi* em 1931

<sup>78</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il Facismo - Architettura e città 1922-1944*. Torino. Einaudi, Pag. 110

<sup>79</sup> *Idem*, pag. 111

<sup>80</sup> GENTILE, *Giovanni* – *Fascismo e Cultura*, Milão:1928, Pag.173

Para a arquitectura, o tema da linguagem nacional, que era designado até ao fim do século XIX, não era mais reconhecível enquanto um estilo no passado, possível de se reconhecer a partir de um conjunto de códigos comuns numa linguagem. Os racionalistas defendiam, antes, que o estilo é necessário enquanto uso de uma linguagem como expressão de um determinado conteúdo político. Um edifício valida-se, mais ou menos, em relação à sua capacidade que tem ou não de representar a ideia fascista.

A demonstração desta visão pode ser exemplificada a partir da ideia de transparência, mote de uma noção que é criada e transposta directamente para uma procura de atribuição de significados, *Mussolini* chega a afirmar que “o fascismo é uma casa de vidro”.

Esta ideia será um dos temas dominantes, num conjunto de reflexões que podem ser retirados da arquitectura racionalista. Terá uma particular evidência com *Terragni*, em exemplos subtis, como na materialização da *Casa del Fascio* de *Como* (1932-1936) onde a arquitectura responde, de uma forma precisa, aos pressupostos definidos pelo Estado. Este edifício torna-se uma espécie de testemunho arquitectónico de um idealizado estilo fascista, ou um expoente maximizado da própria ideologia.

No debate levantado por Bardi é colocada a discussão dos pressupostos do Movimento Moderno dentro de um “estilo fascista”, atribuindo a forte influência estrangeira chegada da Europa, com particular destaque de *Vers un Architecture* de *Le Corbusier*.

O reconhecimento de que a arquitectura Italiana estaria desligada do mundo e que, conseqüentemente, existiria um atraso no seu desenvolvimento, já vinha a ser reclamado por *Marcello Piacentini*, desde do princípio dos anos vinte, ainda que este estivesse afastado da partilha dos pressupostos do Movimento Moderno enquanto movimento europeu.

Coloca como urgente a criação de um programa na criação de “*nostro stile nuovo*” na identificação de uma arquitectura nacional; “...*arquitectura nacional, que deve submergir das proporções, do cromatismo, da verdade da matéria, no pormenor, e sobretudo da perfeição de execução*”<sup>81</sup>.

Estes princípios de uma nova estética são também alguns dos temas de debate dos jovens racionalistas, que, na, visão de abertura a uma contemporaneidade europeia, recebem uma forte influência de exemplos holandeses, bem como alemães e franceses.

---

<sup>81</sup> PIACENTINI, Marcello - *Il momento architettonico all'estero*, « *Architettura e Arti Decorative* » . edic Maio-Junho 1921

Acima de tudo, a estes exemplos vão buscar uma forte ideia de “esquematisação”, no encontro de um apuramento da funcionalidade, como é declarado nos primeiros artigos de apresentação do *Gruppo 7* onde se fala de “*uinificazione dello stile*”, como uma das condições mais importantes para a possibilidade de surgimento de uma arquitectura verdadeiramente Italiana.

*“O espírito da tradição é assim profundo em nós, que, necessariamente e quase mecanicamente a nova arquitectura não poderá deixar de conservar uma marca tipicamente nossa.*

*Isto atesta o quanto são infundadas os receios de uma excessiva influencia externa: por exemplo, uma das características da mais recente arquitectura Alemã e Holandesa, é a sua absoluta assimetria, tanto na volumetria como na composição dos elementos; ora não podemos negar que desta condição é possível retirarmos notabilíssimos e interessantes resultados, todavia, saberemos reconhecer que isso não se coaduna com uma estética Italiana. O substrato clássico que está em nós, pede, se não uma simetria absoluta, pelo menos um jogo de compensação que equilibre as várias partes. Logo, esta será uma segura garantia de independência para a arquitectura Italiana, e uma razão de profunda originalidade.”<sup>82</sup>*

Esta justificação do clássico, enquanto elemento pertencente a uma cultura racionalista, fará ter inevitáveis pontos de interesse comum com aqueles que, á partida poderão parecer seus opositores. A arquitectura dos racionalistas pretende ser representativa e um elo de ligação, fazendo a ponte entre uma tradição que é forte, com o “novo espírito” que é desejado”

Em Roma, no ano de 1928, na *Prima Esposizione Italiana per l’architettura Razionale*, Enrico Rava, será o elemento do grupo 7 que revela maior apetência para uma vertente mais activa no combate de opinião. Na acusação que é feita aos racionalistas, de excessiva proximidade da arquitectura vinda da Alemanha, Rava responde que o ataque que é dirigido á arquitectura racionalista acontece porque temem que esteja a pôr em causa os valores essenciais da Itália. E defende que uma arquitectura nacional, digna representante do Estado, deverá integrar uma influência europeia, uma vez que esta integração seria demonstrativa de ultrapassar “os limites do povo que a cria” valorizando assim, a antiga “forma imperialista...mais merecedora de uma Itália de hoje”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> GRUPPO 7, Architettura (IV)

<sup>83</sup> RAVA, Enrico - *Dell’europismo in architettura*

A crença que o Fascismo estaria comprometido com os valores do Movimento Moderno e do Racionalismo de tal modo que seria capaz de sacrificar qualquer grupo ou movimento que procurasse servir a causa terá sido um pouco ingénuo por parte dos racionalistas Comascos.

Por outro lado a sua participação na causa Fascista seria a sua participação numa sociedade que estaria em revolução, tal como *Ernesto Rogers* (1909-1969) no final da Segunda Guerra sintetiza:

“Nós baseávamo-nos num silogismo, que *grosso modo* seria este: O fascismo é uma revolução, a Arquitectura moderna é revolucionária; desta forma ela deve ser a Arquitectura do Fascismo”<sup>84</sup>

Nesta discussão será *Piecentini* que no final dos anos vinte, quem a levará para um plano mais concreto, argumentando factores económicos e sociais, dando um maior ênfase aos aspectos utilitários ligados a uma arquitectura que incorpora uma forte vertente industrial e que reflecte um desenvolvimento das cidades. Desta forma consegue obter um apoio mais declarado do estado e conseguirá encontrar um ponto satisfatório para uma política de estado que se pretendia pouco perturbadora e de fácil apreensão.

A invocação dos “valores do clássico” não se acentua tanto na relação com as interferências exteriores mas sim nos modelos que são parte de um discurso e de uma retórica.

A discussão em torno de “arquitectura, arte de estado”, é alargada às mais variadas interpretações. Esta variedade de posições dá origem a terminologias diversas; (monumentalidade, moralidade, estilo, arquitectura fascista) - que ao serem apropriadas por uma conveniência de circunstâncias, acabaram por ter significados distintos, para uns fascista para outros racional.

No dia seguinte à apresentação do MIAR a 30 de Março de 1931 na galeria da *Via Veneto*, será publicado um artigo intitulado *La città fascista*, onde o seu autor, jornalista e crítico de arte Carlo Belli (1903 - 1991) centra a questão em debate sobre a “arte de estado” e vem resumir, de certa forma, aquela que será a expectativa dos racionalistas na sua acção através da arquitectura.

“Depois de anos de batalha para se desmantelar o bastião da cidade burguesa – a guerra é iniciada em 1909 – chega-se finalmente a uma conclusão. O que quer dizer a ida do Duce à galeria da *Via Veneto*. O que se quer? Não se quer nada. Pretende-se dar-se uma fisionomia fascista à *Itália fascista*”.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> ROGERS, Ernesto – *l'esperienza degli architetti in: Fascismo e antifascismo, 1918-1936: lezioni e testimonianze* Milão 1962. Apud DOORDAN, Dennis P. *Building Modern Italy Italian architecture 1914-1936* New York: Princeton Press, 1988. P.131

<sup>85</sup> BELLI, Carlo – *La città Fascista*, artigo do jornal «*Il Popolo d'Italia*» . 31 de Março de 1931

Numa afirmação repetitiva, em que o enfoque está na ideia de que arquitectura fascista é o mesmo que arte de Estado (fascista), Belli coloca a questão de uma forma inquestionável. Para este, a arquitectura do fascismo não se deve confundir com a arquitectura de referências do clássico, uma vez que será a partir das suas invariantes que a arquitectura fascista nasce e se transpõem do período clássico para a contemporaneidade.

Embora possa parecer existir uma certa contradição neste raciocínio, para Belli, a arquitectura fascista na construção da cidade fascista terá subjacente o funcionalismo de uma arquitectura moderna que se pretende educadora das massas, desconstruindo a ideia de cidade burguesa do passado, numa sociedade a que este identifica como “*massa bambina*”.

Esta perspectiva de um crítico de arte e de arquitectura, estará, de um modo abstracto e generalizado, em consonância com todos aqueles que, de diversas formas, são defensores da causa do racionalismo, uma vez que neste discurso está expresso a inclusão do conteúdo do moderno no estado fascista.

Em todo caso, será necessário notar diferenças. Todo o enorme esforço e empenho que Bardi dedica na promoção da arquitectura racional como arte de estado, não é partilhado de igual forma por quem a concretiza.

Como será exemplo o caso de *Terragni*, que sustem que o problema não está na definição da arquitectura como arte de Estado, mas antes no papel do Estado na libertação dos caminhos jurídicos e burocráticos que por vezes impedem que a arquitectura se consolide no trabalho diário dos arquitectos.<sup>86</sup>

Defende este que, ao contrário do artista plástico que opera tendo apenas por base a sua própria sensibilidade, o arquitecto, por sua vez, terá sempre a inevitável e constante confrontação com o seu cliente. Para *Terragni*, será no confronto e no debate entre realidade quotidiana e a poética do arquitecto, que se encontrará resposta a uma possível identificação da “arte ao Estado”.

Espera este que, o Estado, desempenhe o papel de promotor relativamente às condições necessárias para que a sociedade seja educada, viabilizando desta forma aquilo que a nova arquitectura traduz.

Esta sua realidade idealizada criaria uma atmosfera possível de estabelecer uma comunicação de massas e educar a sociedade através da representação dos mitos contidos na cultura do regime fascista.

---

<sup>86</sup> Bardi terá sido defensor da regulamentação legislativa no modelo de 1927, onde a arquitectura seria considerada enquanto actividade artística similar à pintura ou à escultura.

Desta forma, Terragni distingue, uma “arquitectura, arte de estado” daquilo que seria na sua vontade, a consolidação de uma arquitectura enquanto processo imaginativo no desenvolvimento de um regime revolucionário, diferenciando assim aquilo que seria um entendimento moral de um entendimento político da arquitectura.

Esta posição remete para o ponto essencial da discussão e define, de uma forma clara, as duas frentes da barricada onde se encontra os defensores de uma arquitectura moderna e racional.

### **O *Stile Littorio* de Piacentinni – I 1932 I**

As referências à tradição clássica, a que o fascismo ficará associado, surgem sobretudo a partir de 1930. O nome “estilo lictório” surge em alusão ao guarda do lictor<sup>87</sup>, figura que na Roma antiga acompanhava o grupo constituído por elementos da superior magistratura. O símbolo é de origem etrusca e será representante do poder e da autoridade no Império Romano.

O primeiro grande evento desta designada “modernidade nacionalista” terá como principal difusor, Marcello Piacentini (1881 – 1960). Este será designado como director geral e arquitecto chefe da equipa a constituir para a concepção dos vários edificios que faziam parte do conjunto da cidade universitária de Roma.

Ao contrário da campanha que o Estado tinha em curso no inicio dos anos trinta, esta não foi uma escolha realizada a partir de um concurso público, mas antes uma encomenda directa a Piacentini entre 1932 e 1934.

Do seu atelier colaboram Arnaldo Foschini e Gaetano Rapisardi e as restantes equipas de Giuseppe Capponi, Giovanni Michelucci, Gio Ponti, Minnucci e Giuseppe Pagano. Farão ainda parte destas equipas três jovens licenciados em 1933, Giorgio Calza Bini, Severio Muratori e Francesco Fariello. Como responsável pela coordenação dos vários projectos ficará Eugenio Montuori.

---

<sup>87</sup> Ver Capitulo I em subcapítulo 1.1 - **A sociedade e a Ideologia Fascista**

A selecção dos elementos que constituem as equipas será da sua livre escolha, sendo que a escolha não traduz uma procura de grupo homogéneo. A característica mais próxima, para além do facto de se encontrarem na faixa etária dos 30 a 40 anos de idade, será a de que os vários elementos são representantes de uma forte influência de opinião local, uma vez que alguns estão na direcção de revistas de arquitectura, ou são membros ligados a acontecimentos que reúnem um grupo de opinião.

Pagano, é, na altura director da *Casabella* em Turim e Milão. Ponti é director da *Domus* em Milão. Michelucci é o vencedor, no mesmo ano de 1932, do concurso para a estação ferroviária de Florença, em conjunto com um grupo Toscano. Desta forma, Piacentini garante uma mediatização nacional a partir do interior do grupo de trabalho, que muito lhe facilitará a divulgação e aceitação do projecto.

No plano geral da cidade universitária, a expressão será de grande monumentalidade. A marcação dos grandes eixos e simetrias formam desenhos de conjunto de grande escala. Formalmente existe uma linguagem comum a partir dos elementos arquitectónicos que são adoptados na identificação do moderno, como são os vãos rasgados e ritmados em alinhamentos rigorosos ou ainda o remate das cornijas de coroamento.

O edifício da reitoria, localizado na praça central, será ladeado pela faculdade de letras e pela faculdade de direito, numa posição simétrica aos edifícios do instituto de física de Giuseppe Pagano e ao instituto de química de Pietro Aschieri. Também, as duas extremidades da praça serão em espelho simétrico, com os edifícios do instituto de geologia de Giovanni Michelucci e o instituto de matemática de Gio Ponti

A praça conta ainda no centro com um fontanário de Eugenio Montuori e a estátua da Minerva de autoria de Arturo Martini.

O edifício de Michelucci será o que mais se destaca no conjunto. Terá algum carácter unitário, recorrendo a um discurso que utiliza as janelas rasgadas ou as grandes superfícies vidradas, considerando tratar-se da aplicação de alguns elementos de composição do *“internacional style”*. O resultado é dificilmente qualificável. Não terão a imagem expressiva e coerente da estação de Florença, onde é revelada uma certa inspiração *Novecentista*, o que caracteriza muita da arquitectura dos anos trinta, identificada também como *Stile Littorio*. O autor chega a explicitar, num reconhecimento auto crítico do seu trabalho, em 1935, o envolvimento que teve em Florença enquanto reconhecimento de um trabalho mais profundo.

*“Eu estou longe dessa obra (da estação) porque a amargura que me deu fez-me ter-lhe ódio e por isso não tem a mesma base de arquitectura da Cidade Universitária”*<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> SAVI, V. – *De Autore*, Florença 1985, Pag56, Carta a *Roberto Papini* de 14 de Novembro de 1935

O critério que Piacentini usa ao optar por chamar qualquer arquitecto a projectar na cidade universitária, leva a uma imagem global anónima, tendo como resultado um carácter pouco unitário, o que para além de não conseguir um profundo envolvimento dos seus autores, não defende essa pertença característica de uma arquitectura italiana representativa.

Estes resultados geram polémica, despoletada a partir de um artigo de Ugo Ojetti que reclama a *italianità* que deve ser característica da arquitectura Italiana.

*“Italiano, Italiano, fascista, fascista...já em arquitectura a palavra Italiano não é mais do que flexível significado de grandes volumes e de fáceis simetrias”*<sup>89</sup>

### **Concursos, a imagem de Estado – I 1932 I**

No início dos anos trinta, será debatida a importância dos concursos de arquitectura na representatividade do Estado, discussão intimamente ligada à visão anterior de uma “arquitectura, arte de estado”.

Em Setembro de 1933, o secretário-geral do SNFA -*Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, o arquitecto Alberto Calza Bini, vem defender junto do Conselho Nacional a importância dos concursos de arquitectura. Na sua apresentação defende a importância da realização de concursos para o Estado, dando destaque a duas questões essenciais. A primeira estaria relacionada com um controlo no desenvolvimento dos processos de produção arquitectónica, onde também os jovens profissionais estariam incluídos e envolvidos na participação do estado, fornecendo “*sempre nova e renovada energia destinada á notoriedade mais lisonjeira*”<sup>90</sup> e conseguindo, desta forma, a expressão a uma só voz, em torno da criação da imagem do estado.

Por outro lado, estaria facilitado todo o processo comunicação entre as estruturas criadas no aparelho, passando a ser reportado, de uma forma mais eficiente, qualquer eventual perturbação que não defendesse convenientemente a causa fascista.

<sup>89</sup> OJETTI, Ugo – *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi*, Pegasos, Fevereiro de 1933

<sup>90</sup> BINI, Alberto Calza – *Relazione al Consiglio Nazionale del Sindacato Fascista Architetti*, Milão:15 de Setembro de 1933, citado in *Architettura* nº XII de Outubro de 1933



Esta segunda, não se limitaria a uma genérica verificação das irregularidades no funcionamento do sistema, contribuiria ainda para impedir que situações de monopólio que pudessem acontecer a encoberto do anonimato de alguns autores, que seriam clarificadas através do registo no Sindicato.

A função do *SNFA*, asseguraria a estabilização das definições e das características de uma linguagem arquitectónica plenamente identificada com o estado fascista. Para o efeito, contaria com a posição informada de alguns membros, que forneciam indicações relativas a situações particulares, bem como sobre qual a linguagem a adoptar em cada situação.

No quadro desta organização, estariam os membros críticos consultores tão diversos como, Giovanni Muzio, Adalberto Libera, Marcello Piacentini, Gio Ponti, Giuseppe Pagano. Nesta referência a alguns nomes, torna-se clara a diversidade encontrada, desde os mais jovens aos mais velhos, académicos a modernistas, neo-clássicos a racionalistas. Todos estavam interessados na promoção de uma arquitectura que identificasse um “estilo fascista”, que contivesse uma linguagem comum representativa da identidade nacional e do estado.<sup>91</sup>

No ano de 1933, a esta ideia de pluralidade na procura de uma certa “homogeneização” de Estado, será testada na sua verificação prática. O processo inicia-se com o resultado do concurso para a nova estação de Florença e a construção das novas cidades do *Agro Pontino*.

A estação Ferroviária, inaugurada a 30 de Outubro de 1935, localiza-se nas costas da Igreja que lhe dá o nome, *Santa Maria Novella*. No concurso foram apresentadas um grande número de propostas. A vencedora foi do denominado grupo Toscano, encabeçado por Giovanni Michelucci (1891 - 1990), o grupo constituiu-se por cinco jovens que teriam sido seus alunos, ( Pier Nicholas Berardi, Em Barons, Italo Gamberini, Sarre Guarmieri, Leonardo Lusanna).

O júri do concurso é constituído por, Casare Bazzani, Armando Brasini, Marcello Piacentini, Ugo Ojetti, F.T. Marinetti, e o escultor Romano Romanelli.

Toda a polémica em torno deste projecto irá centrar-se na discussão da escolha a que estará associada a identificação de uma arquitectura de Estado, que tenha a capacidade de reflectir o “estilo fascista”.

No processo de selecção, a presença de Marinetti e de Piacentini terão sido preponderantes para o resultado. Durante a defesa entusiasta do projecto, terão exercido uma forte influência sobre Brasini que acaba por defender “que o projecto do Grupo Toscano será o menos ofensivo para Florença”<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il Facismo - Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi, 2002 Pag. 132

<sup>92</sup> BRASINI, A. – Carta ao jornal *Il giornale d'Italia* de 8 de Março de 1933

O projecto propõe uma solução que se insere claramente numa manifestação do Movimento Moderno: uma arquitectura que pretende afirmar a sua pertinência num confronto tão difícil de gerir como é a modernidade num contexto histórico consolidado. Relativamente à escolha dos materiais, estão numa aproximação com a Igreja de *Santa Maria Novella*, sendo usada a mesma pedra Florentina que constitui o edifício. Mussolini, na apreciação que faz de uma planta do projecto, consegue ver representado o símbolo fascista do facho *littoriano*, facto que será bastante para estar identificado no objectivo proposto. No desenvolvimento dos anos 30, *Sabaudia* é uma das cinco cidades que o regime fascista construiu em Itália entre 1932 e 1938, integradas no plano de secagem dos pântanos da região de *Pontine*, a cerca de oitenta quilómetros a sul de Roma.

Para além da secagem dos pântanos e sua transformação em terreno agrícola, o plano compreendia a criação de cerca de quatro mil unidades de produção agrícola, dezassete aldeias e a fundação de cinco novas cidades - *Littoria*, *Sabaudia*, *Pontinia*, *Aprilia* e *Pomezia* centros desta região. Este plano de expansão do *Agro Pontino* era propagandeado pelo estado fascista como um passo fundamental no estabelecimento de uma nova ordem social.

Para o efeito, foi realizado em 1933 um concurso para a elaboração do plano de *Sabaudia*, que viria a ser ganho por um grupo de jovens arquitectos, (Luigi Piccinato, Eugénio Montuori, Gino Cancelloti e Alfredo Scalpelli)<sup>93</sup>. Figuras dominantes do movimento racionalista, este grupo viria a ser um dos núcleos disperso após a apresentação do MIAR no ano de 1931.

Quando o projecto é apresentado publicamente, é bastante contestado. Rapidamente se ouvem as vozes de defesa dos valores da *romanità* e do cristianismo do regime. A discussão chega ao Parlamento Italiano e torna-se necessária a intervenção de *Mussolini* no debate, acabando por defender a proposta da via de uma nova arquitectura modernista do racionalismo,

*“È absurdo não querer uma architettura razional e funcional para o nosso tempo. Cada época tem produzido a sua própria Architettura... alguns têm criticado Sabaudia, mas eu digo-lhes... que Sabaudia me parece excelente e eu acho-a bela. Isto é o que uma cidade do 12º ano da era fascista deve parecer, e não deveria ser feita de outra maneira”.*

---

<sup>93</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il Facismo - Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi, 2002 Pag. 139

.A defesa do projecto de *Sabaudia* por Mussolini vem corroborar a defesa de uma identidade nacional, numa perspectiva de apoio ao desenvolvimento da arquitectura moderna, estando assim criadas condições para que a critica da vertente tradicionalista não opusesse ao desenvolvimento de um novo modo de fazer.

Entre os anos 20 e 40, a Arquitectura será utilizada enquanto instrumento político na afirmação de uma ideologia, numa relação que se manterá verdadeira enquanto esta se cumprir eficaz nos objectivos do *Duce*.

Sendo *Sabaudia* a primeira e mais importante das novas cidades Italianas do regime, virá assumir um papel emblemático na perspectiva da projecção internacional, sendo esta divulgada enquanto modelo de cidade na Exposição Internacional de Paris de 1937. Este será o local onde se apresentam ao público, pela primeira vez, desenhos e documentos originais.

Quando é lançado o concurso do Plano de Desenvolvimento da Região do *Agro Pontino*, o promotor terá como primeiro objectivo o desenvolvimento de um centro comunal de uma municipalidade agrícola de 20 mil habitantes, 5 mil dos quais residiriam no próprio centro.

De acordo com o programa de concurso:

*“...O plano de desenvolvimento deve conter todos os serviços públicos necessários para o funcionamento eficiente de um novo centro agrícola, e deve incluir todas as instituições típicas do Regime Fascista (as quais deverão ser constituídas antes de quaisquer outros edificios) tais como: a Câmara Municipal e a sua Torre, a Casa del Fascio (sede do partido Fascista), um clube de trabalhadores, quartéis para a milícia Fascista, os Carabinieri (policia militar), e a Pubblica Sicurezza (policia); a sede da Ballila (organização da juventude Fascista); uma igreja com campanário e residência eclesiástica; uma creche; uma escola primária; um hospital; uma maternidade e centro materno-infantil; clube de veteranos; a sede da Opera Nazionale per i Combattenti local; uma estação de correio; um campo desportivo; um mercado coberto; um hotel; um cinema; um matadouro; habitação a promover pelo Estado, com 70 fogos e 30 lojas; um cemitério.”<sup>94</sup>*

Existem neste excerto do programa, dois aspectos importantes a realçar. O primeiro prende-se com o facto de *Sabaudia* ser insistentemente definida não como uma cidade nova mas antes como um “centro agrícola ao serviço de toda a região”. De facto, todo o plano do *Agro Pontino* era parte integrante das políticas anti-urbanas e ruralização do regime fascista, da grande campanha política de renascimento da Nação Italiana, tendo por base a defesa dos valores tradicionais da família patriarcal e de um modo de vida rural.

Estes princípios eram utilizados pelo regime para propagandear os valores anti-urbanos e anti-proletários da ideologia Fascista.

O segundo aspecto diz respeito à prioridade de construção dos edifícios públicos, que se centram antes de mais na criação dos equipamentos do Estado, criando assim uma imagem de eficácia do Estado fascista, bastante explorada pela propaganda do regime.

O lançamento da primeira pedra, fez-se no dia 5 de Agosto de 1933, na presença do próprio Mussolini, e o conjunto de edifícios públicos inaugurados 253 dias mais tarde, em Abril de 1934.

Para ser possível a realização deste feito, num prazo tão curto, mas assumido pelo próprio Mussolini, foi necessário a constituição de três turnos diários de oito horas num período contínuo que se processou ao longo de Outono e Inverno.

O plano da cidade dá uma posição dominante às principais instituições fascistas, sendo a sua estrutura básica constituída por dois eixos principais que se encontram no centro, e seguem a orientação de *cardo* e *decumano*<sup>95</sup>

A principal estrada de acesso, vinda de Roma, aponta para a Torre Fascista do Município, que é visível de uma grande distância. O edifício da Câmara está assim colocado no fim da longa rua que vem da *via Ápia* e constitui a principal fachada da *Piazza del Comune*. A Torre é ligada ao corpo principal do edifício por uma grande varanda, plataforma que servirá para presidir a manifestações de massas a realizar na principal praça, a *Piazza della Rivoluzione*. Outros edifícios a rodear a *Piazza del Comune* são, de um lado, a *Casa del Fascio* e o cinema e, do outro, o hotel. A Igreja ocupa uma posição dominante na estrutura urbana, e define, com a Câmara Municipal e o Quartel da Milícia (situado no outro extremo da *Piazza della Rivoluzione*), o principal eixo do núcleo central da cidade.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Orientação de acordo com a rotação sol, usada desde o período clássico nos acampamentos militares das legiões Romanas, do Latim *Cardo* – Norte/Sul e *Decumano* – Este/Oeste

<sup>96</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il Fascismo - Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi, 2002 Pag. 139

A habitação é constituída por dois tipos: blocos de apartamentos e moradias geminadas e para as moradias serão criadas seis tipologias diferentes, que se constituíam enquanto modelos que poderiam vir a ser repetidos à medida que a cidade se fosse expandindo.

Os blocos de apartamentos são de dois pisos, construídos ao longo das ruas centrais, prevendo lojas e pequenas oficinas nos pisos térreos e organizando as habitações nos pisos superiores, estabelecendo como premissa de composição uma imagem de horizontalidade e alguma leveza formal das fachadas.

A organização espacial da cidade privilegia a localização dos equipamentos do Estado, que prevêem espaços que possam albergar manifestações políticas das massas. A natureza simbólica da decoração e mesmo de alguns elementos de Arquitectura reflectem a forte componente retórica espacial Fascista. Neste sentido, é possível observar na Igreja um grande painel de mosaico na fachada, onde está representado o tema da Anunciação. No conjunto está incluída uma cena agrícola que serve de fundo ao painel, onde o próprio *Duce* está representado numa figura que está a trabalhar na colheita do trigo.

#### **E42 – Roma como modelo monumental – I 1942 I**

Para o fascismo, Roma é a capital de um país, em que o passado, presente e futuro estão de forma inequívoca reconhecidos no mundo. Uma primeira Roma, que é a cidade fundadora dá nome a um Império. A segunda pertencente à igreja, pela presença inseparável do cristianismo. Uma terceira pertence a Mussolini. A exposição universal E 42, seria a antevisão que sintetizava o símbolo do futuro, isto é a visão de uma quarta Roma.<sup>97</sup>

O império que se pretende celebrar nesta exposição universal, será o mesmo que foi anunciado a 9 de Maio de 1936, quatro dias após a ocupação da Etiópia por parte dos militares Italianos a *Adis Abeba*, capital do país Africano. No momento do discurso da proclamação do Império, *Mussolini* sublinha dois aspectos desse mesmo império, um *Impero di pace* (império de paz) e um *Impero di civiltà* (império de civilização).

---

<sup>97</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il Facismo - Architettura e città 1922-1944* . Torino: Einaudi, 2002 pag. 181

“A Itália tem finalmente o seu Império [...] Império de paz, porque a Itália quer a paz para si e para todos e se decide pela guerra apenas quando se vê forçada de forma imperiosa, incoercível necessidade de vida. Império de civilização e de humanidade para toda a população da Etiópia [...] erga-se ao alto, o legionário, a insígnia, o ferro e o coração, a saudar, depois de quinze séculos, o ressurgimento do Império, nas colinas de Roma fatal.”<sup>98</sup>

As sanções económicas que são decretadas pela Sociedade das Nações contra a Itália, a 18 de Novembro de 1935, como medidas de retaliação à invasão da Etiópia, durarão um ano, sendo levantadas em 15 de Julho de 1936. Estas sanções vêm colocar a imagem do País em destaque pela criação de uma potência Imperial, dando espaço político a uma política de protecção, criando a 25 de Março de 1936 a promessa de uma nova economia do império.

A vinte e cinco dias da anulação das sanções, o comité internacional de exposições vota favoravelmente por unanimidade a reserva do ano de 1941 para a Itália organizar uma exposição internacional. Mussolini, às comemorações do império pretende juntar a celebração dos vinte anos da revolução fascista. Por isso o evento é anunciado como “*Esposizione 1941-42*”, passando desde o início de 1937 a ser divulgada como EUR 42, e mais tarde, como E 42.

No mesmo ano em que a Alemanha realiza as olimpíadas de Berlim de 1936, em que se afirma como a primeira nação do mundo no campo desportivo, é anunciado por Mussolini como gesto de paz e de afirmação do império e da “*pace romana*” a *Olimpiade delle Civiltà*.<sup>99</sup> Nos contactos privilegiados que mantém com Hitler, é celebrado um acordo com o aval do Japão, em que são assumidas responsabilidades enquanto potências de defesa do mundo inteiro contra os possíveis ataques do comunismo.

A E 42 é pensada como um evento que reúne vários objectivos no plano interno, assim como internacionalmente pretende celebrar a paz num confronto civilizacional, demonstrar a Itália como potencia mundial que opera pela paz, apresentar o regime fascista como elemento de equilíbrio de uma nova Europa, fornecer amplitude a uma ideia de sistema corporativo enquanto terceira via entre os outros dois sistemas, o comunista destruidor da ordem e o capitalista que está em plena crise.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> MUSSOLINI, Benito – *La proclamazione dell'Impero*, «*Popolo d'Italia*» . 10 de Maio 1936

<sup>99</sup> FIORAVANTI, G- *L'Olimpiade delle civiltà: programmi, strutture, organizzazione*, - *E 42 Utopia e scenario del regime*, vol I Pag. 91

<sup>100</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il Fascismo - Architettura e città 1922-1944* . Torino: Einaudi Pag. 181

Também no plano interno a E 42 é ambiciosa. Mussolini pretende fazer da capital uma Roma centro do império fascista, representativa dos desígnios do regime, objecto e modelo monumental para toda a nação. Este núcleo seria ainda o posto de comando de todo o mar mediterrâneo que o regime julgava ter sob domínio absoluto, tal como havia acontecido na versão antiga do Império original do século II.

O plano da E 42, seria muito mais que uma exposição universal. Tornara-se pretexto para transformar Roma na nova cidade com vários edifícios ligados ao tema do novo império. Estes deixariam de ter um carácter provisório enquanto espaço expositivo efémero e passariam a pertencer a uma nova estrutura, que ia sendo delineada pelo gabinete técnico para a E 42, dirigido por Marcello Piacentini.

O novo complexo era atravessado por um grande eixo com mais de cem metros de largura, a via imperial, que com uma orientação norte/sul, estabelecia num dos seus extremos a ligação da E 42 a Roma. Este eixo que atravessava o centro da cidade e terminava no *Foro Mussolini*. A *via imperiale* representaria uma nova espinha dorsal de Roma, de ligação do seu cérebro (E42) ao coração da cidade.<sup>101</sup>

Depois da experiência que haviam tido na cidade universitária, Pagano julga ser possível por em prática um compromisso com Piacentini, que tornaria real a possibilidade tornar a exposição mundial numa oportunidade de afirmar a arquitectura do movimento moderno italiano. Este entendimento nunca será possível, transformando-se antes no elemento fracturante definitivo da visão entre uma arquitectura historicista e uma afirmação revolucionária. Depois das ilusões, entusiasmos e polémicas, a lição moral de Pagano é dramática, acabando por vir a falecer num campo de concentração em Mauthausen<sup>102</sup>, fruto da sua declarada oposição ao regime que outrora defendera.

---

<sup>101</sup> CIUCCI, Giorgio – *Gli architetti e il Facismo - Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi, 2002 Pag. 199

<sup>102</sup> Conhecido desde o verão de 1942 este campo de extermínio localizava-se na proximidade das aldeias de *Gusen* e *Mauthausen*, a cerca de 20 quilómetros a leste da cidade de *Linz* na Áustria





## 2.4- A GERAÇÃO DE CESARE CATTANEO

A geração de Cattaneo é caracterizada pela forma como se distancia dos padrões do passado. Durante a década da formação, os anos vinte, toda esta geração adere, de uma forma plena, à ilusão do ideal fascista, da mesma forma que o racionalismo demonstrava ser uma alternativa linguística da monumentalidade.

Após a dissolução do MIAR, concretizado na apresentação pública de *Rapporto sull'architettura per Mussolini*, os racionalistas de Milão reagrupam-se. Aos fundadores, junta-se a geração de Cesare Cattaneo. Esta vem introduzir uma diversidade no conhecimento que vai da pintura à escultura ou da literatura à filosofia.

O grupo Comasco, forma como são designados pela sua origem comum da cidade de Como. Procura recriar uma criatividade inspirada nos princípios da cultura moderna ocidental, contando para isso com todo o percurso do racionalismo já traçado pelos seus “irmãos mais velhos”.

Muito impulsionado por Franco Ciliberti, o grupo cria um manifesto sob o nome *Valori Primordiali*. Este, nasce da procura de elementos essenciais e originais de cada disciplina, assim com do valor mítico da criação, enquanto reflexão sobre o primeiro sentido do universo ocidental.



### Trajectória de uma selecção cultural

Recorrendo a um exercício de simplificação que estabelece uma comparação temporal de vários acontecimentos, será porventura uma forma de perceber de um modo mais claro o encadeamento de vários momentos simultâneos desta trajectória. Podemos pensar que três anos antes do nascimento de Cesare Cattaneo a 26 de Julho de 1912, já Marinetti publicava em Paris no jornal *Le Figaro* de 20 de Fevereiro 1909 o seu manifesto futurista. E que apenas dois anos mais tarde do seu nascimento em Maio de 1914, a Arquitectura do Futurismo de Sant'Elia dava os seus primeiros passos na apresentação do texto *Messaggio* que servia de suporte teórico à apresentação da proposta para uma *Città Nuova*.

Continuando este exercício, podemos ainda pensar que quando o *Novecento* é apresentado na primeira mostra organizada por Margherita Sarfatti na *Galleria Pesaro* em 1922, é a altura em que Cattaneo tem apenas dez anos. E quando *Terragni* e o seu grupo saem do Politécnico de Milão e fundam o *Gruppo 7* em 1926, Cattaneo está a quatro anos de iniciar o seu curso na mesma Instituição, contando apenas catorze anos.

A geração de Cattaneo caracteriza-se pela forma declarada com que se distancia dos padrões comprometidos do passado. Durante a década da sua formação, a segunda do novo século, toda esta geração bem como a *intelligenza* que dela emana, adere de uma forma plena à ilusão do Fascismo.

Esta adesão, pode ser entendida num sentido conveniente. Caso não fosse plenamente voluntária, rapidamente poderia passar a ser por força das consequências negativas que daí poderiam surgir. Por outro lado, a expressão do racionalismo, herdada directamente da geração anterior, demonstrava ser uma alternativa linguística á monumentalidade. Como defende Persico “a grande inferioridade do *Novecento* face à aspiração dos jovens, consiste no exercício apropriado a um ideal prático”<sup>103</sup>

Deste modo a galeria de arte *Il Milione* em Milão de Pietro Maria Bardi, será uma sede de grande importância na dinamização e expansão do movimento. Este espaço será palco do desenrolar de vários acontecimentos na afirmação das novas correntes ao longo de todo o processo Italiano, deste são parte integrante o grupo de jovens que se denominaram por grupo de Como ou grupo Comasco que atravessa duas gerações. Terragni e o seu grupo, até Cattaneo e os *astrattisti comaschi*.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> FIOCCHETTO, Rosanna - *Cesare Cattaneo 1912-1943 - la seconda generazione del razionalismo*, Roma: officina edizioni, 1987 Pag.8

<sup>104</sup> grupo de arte italiano, nascido no início dos anos trinta em torno de artistas *Manlio Rho* e *Mario Radice* e que incluiu artistas como *Aldo Galli*, *Carla Badiali*, *Carla Prina*. Com forte influencia dos arquitetos *Sant'Elia* e *Giuseppe Terragni* e pela visão *Kandinsky* e dos textos de *Bauhaus*

*Il Milione* servirá também enquanto embaixada cultural dos racionalistas, quer, no contacto internacional das várias actividades artísticas, assim como, na discussão do pensamento.

Os mesmos pintores, que na apresentação do seu próprio trabalho, fazem uma interpretação conceptual da sua tendência, desta forma em 1934 publicaram o *Bolletino del Milione* que se constituirá como uma declaração dos autores, numa aproximação provisória de um manifesto de abstraccionismo;

*“demonstraremos que a geometria pode tornar-se sentimento, poesia mais interessante do que a expressa na face dos homens”.*<sup>105</sup>

Enquanto elemento de uma importante ligação ao exterior, a figura de Alberto Sartoris (1901-1998), terá um papel decisivo. Após conclusão da sua formação em Genebra é um dos teóricos do racionalismo e ao mesmo tempo um dos membros fundadores dos CIAM que mantém um contacto privilegiado com o panorama internacional da época.

No interior do grupo comasco, a relação estreita entre as artes plásticas e a arquitectura são comuns, na interacção que ambas as actividades criativas desenvolvem, ambas mantêm uma partilha recíproca na discussão do objecto criativo e na sua produção.

Este trabalho partilhado torna-se muito evidente na produção de Cesare Cattaneo quando este se associa a Mario Radice (1898 – 1987) em 1935 no projecto da Escultura e Fontanário para a Praça *Corsica a Carmerlata*, este artista plástico seria mais tarde considerado um dos fundadores do abstraccionismo Italiano.

As primeiras experiencias abstraccionistas chegam para além da acção impulsionadora de Terragni. A figura de Carla Badiali (1907-1992) que chega de Paris em 1927 para trabalhar como desenhadora de tecidos, elabora nessa altura os primeiros trabalhos de carácter abstracto onde desde logo se junta a elementos como Mario Radice, Aldo Galli, Carla Prina e Manlio Rho.

Dadas as suas posições contra o regime fascista, Badiali não conseguirá ter um grande desenvolvimento do seu trabalho, chegando a ser mais tarde perseguida, presa e torturada pelo grupo de Koch<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup>

<sup>106</sup> Grupo liderado por Pietro Koch, militar Italiano pertencente ao Departamento Especial de Segurança do partido fascista de descendência Alemã, tem o apoio das SS do terceiro Reich numa acção extremista de perseguição da oposição, que chega a ser temida pelo próprio *Duce*.

Na primeira metade da década de trinta o abstraccionismo Italiano terá o seu apogeu com a primeira mostra colectiva em Milão, muito embora fosse possível desde 1932 identificar a formação de um grupo declaradamente abstraccionista, ampliando-se esta questão em 1934 com as questões em torno da “obra de arte total”<sup>107</sup>. Lugares como o café Polonio da *Via B. Luini*. São o ponto de encontro e de acesos debates de vários temas. São exemplo questões como a polémica entre secção áurea na pintura ou a fachada abstracta da *Ville savoye* de Le Corbusier, estas discussões são levadas com grande entusiasmo quer por arquitectos quer por artistas plásticos<sup>108</sup>.

Numa poética profundamente ligada ao funcionalismo, é possível observar a colaboração entre Terragni e Mario Radice nos anos que medeiam 1933 e 36, em que na sua intervenção na *Casa del Fascio*, Radice desenvolve oito grandes frescos, tornando-se assim a primeira expressão Italiana de uma arte abstracta realizada no interior de um edifício moderno e de carácter público.

### Um ideal partilhado –I 1933 I

A cidade de Como, com a particular característica da sua condição morfológica, está implantada nas margens de um lago envolto por montanhas. Consegue ser guardiã das características de um lugar de pequena escala e ao mesmo tempo estar de portas abertas a um lado mais cosmopolita, dado que se encontra suficientemente perto da grande capital da indústria italiana, Milão. Esta proximidade, permite-lhe beneficiar do contacto com os vários acontecimentos na cidade, assim como ao nível internacional, dada a sua proximidade da Europa central, uma vez que se encontra na zona fronteiriça com a Suíça.

Estas características naturais, terão permitido que Terragni e Cattaneo, que são de gerações diferentes, partilhassem da mesma formação académica e, ao mesmo tempo, pudessem manter um espírito de proximidade na cidade do Como.

---

<sup>107</sup> **Gesamtkunstwerk**, ou **obra de arte total**, é um termo da língua alemã atribuído ao compositor alemão *Richard Wagner* e refere-se a uma apresentação de ópera que conjuga música, teatro, canto, dança e artes plásticas

<sup>108</sup> FIOCCHETTO, Rosanna - *Cesare Cattaneo 1912-1943 - la seconda generazione del razionalismo*, Roma: officina edizioni, 1987 Pag.14

Muito embora a sua formação universitária seja comum, licenciados no Instituto Politécnico de Milão, a distância temporal que os separa é de oito anos. Cattaneo ingressou no Instituto em 1930. O início de um contacto mais próximo entre os dois, será durante a colaboração de Cattaneo no atelier de Terragni, no ano de 1933, onde este o impressiona pela sua particular dedicação e empenho. Ainda estudante de terceiro ano do curso e com apenas vinte e um anos, Cattaneo é um dos elementos que constituem a parceria e grupo de trabalho, *Como - Milão 8* que disputa o concurso para o desenvolvimento de um novo plano urbanístico de Como. Será uma colaboração notada pelo reconhecimento de Terragni e de todo o grupo, pelas capacidades reveladas pelo jovem estudante. Este reconhecimento será explicitado pela inserção de Cattaneo como membro activo na equipa de trabalho, que muito embora não sendo tutelado de uma licenciatura, constará da lista de nomes de autoria no concurso<sup>109</sup>.

Esta primeira participação será marcante na sua actividade académica, e a sua tese de licenciatura, em 1935, versará sobre o tema "*l'ampliamento delle città intorno ai 50.000 abitanti in generale e di Como in particolare*"<sup>110</sup>.

É no intercâmbio constante entre estas duas figuras, que é Terragni irá, em 1940, desenvolver dentro deste contexto um completo estudo diagnóstico da cidade, um inquérito que com uma vertente histórica, produtiva e turística, inserindo-se numa ampla rede de relações que interagem num quadro regional e extra regional.

Esta aprendizagem metodológica será decisiva para Cattaneo no desenvolvimento da forma de conceber e realizar o projecto. Muito embora sempre tenha mantido uma particular e vigorosa independência, não é de todo indiferente a um sentimento apaixonado e de forte inquietação que é transmitido pelo seu mestre. Cesare Cattaneo, é um dos autores que é frequentemente citado na maioria das publicações que são referentes ao racionalismo, sendo considerado por o próprio Giuseppe Terragni como o jovem mais promissor do grupo, consideração demonstrativa da sua admiração que era partilhada por todo o restante grupo como é claro no discurso de Luigi Zucconi.

---

<sup>109</sup> O grupo Como - Milão 8 é constituído por Giuseppe Terragni, Cesare Cattaneo, Piero Bottoni, Luigi Dodi, Gabriele Giussani, Pietro Lingeri, Mario Pucci e Renato Uslengi – CAVADINI, Nicoletta Ossana, *Casa Cattaneo a Cernobbio*. Milão, 2005 p. 12

<sup>110</sup> A expansão das cidades em torno de 50 000 habitantes de uma cidade e a de *Como* em particular. Citado em CIUCCI, Giorgio – *Giuseppe Terragni* – Opera Completa, Milão pag.196

*“De modo geral não tinha muita simpatia nem pelos jovens architectos, considerava-os arrivistas e pouco dispostos a lutarem contra tudo. Não foi assim com Cattaneo, desde logo teve-lhe um grande apreço, pelo extraordinário empenho no estudo dos problemas da architectura que o levavam a não ser cuidadoso com a sua frágil saúde. A família que era abastada reunia todas as condições para o poder curar, mas ele vivia emerso nos seus projectos demonstrando grande entusiasmo em cada um deles”<sup>111</sup>*

A sua breve vida profissional, desenvolvida durante um curto espaço de tempo, onde apenas se contam oito anos de desempenho profissional enquanto architecto autor, não terá sido o suficiente para lhe permitir um desenvolvimento completo de toda a sua pesquisa.

Em todos estes sua experimentação de novos materiais, num período em que o principio teórico estruturante do pensamento não estava em paralelo com a disponibilidade tecnológica, nem com a progressão técnica de construção, tudo era reflectido e construído sem que grandes suportes de certeza existissem ou que fizessem parte de uma prática comum.

Na sua actividade, que cedo se revela que não está limitada a uma prática architectónica, é também muito impulsionado por Terragni, quando ainda em 1934 Cattaneo publica na revista *Quadrante* o seu primeiro artigo “*Nuovo accademismo architettonico*”, dentro de um registo de uma crítica de contestação e de polémica, que Terragni via como exercício de manifestação crítica essencial na complementaridade da formação dos mais jovens, visando uma abertura a uma postura crítica que fomentasse uma melhor compreensão da modernidade.

Esta visão está em perfeito alinhamento com a própria formação do *Gruppo 7*, em 1926 e 1927, onde, através da *Rassegna Italiana*, os jovens licenciados haviam manifestado a sua afirmação.

---

<sup>111</sup>CAVADINI, Nicoletta – *Casa Cattaneo a Cemobbio*, Milão 2005, Pag15, cita ZUCCOLI, Luigi, *Ricordo dell'arch Cesare Caataneo- Quindici anni di vita e lavoro com l'amico e maestro Giuseppe Terragni*, Como 1981, pag. 51

## O grupo Comasco – I 1926 I

Desde o início do século, surgem, um pouco por toda a Europa, várias correntes, dentro do universo da representação não figurativa, ou abstracta. A renovação envolve toda a Europa no surgimento do Estilo Internacional. As novas possibilidades tecnológicas, combinadas com a forte mudança social que se verifica no ocidente, induzem à experimentação de novas formas de linguagem.

Na Alemanha é fundada em 1907 a *Deutscher Werkbund*, que se lança num investimento qualitativo da arte e da indústria, tirando partido da experimentada manufactura artesanal. Na mesma data, Pablo Picasso (1881-1974) inaugura a expressão cubista, em paralelo com Georges Braque (1882-1963). Na Holanda, o Neoplasticismo é conhecido a partir da revista *De Stijl* (1917), que consequentemente dá nome ao movimento que se gera em torno de Theo van Doesburg. A Leste, o Suprematismo de Malévich, bem como todas as correntes que estão associadas ao processo abstracto/construtivista, eclode com grande veemência na Rússia. Em França, Le Corbusier publica o seu *Vers une architecture* em 1923 obra que será decisiva no desenvolvimento de todo o movimento moderno na arquitectura durante o século XX.

Esta profusão de acontecimentos, no primeiro quartel do novo século, não deixará indiferente a Itália da segunda metade dos anos vinte, que se esforça por encontrar uma posição avançada na cultura arquitectónica europeia. O funcionalismo e a expressão “a forma segue a função”<sup>112</sup> são bem recebidas pelos jovens arquitectos que procuram encontrar novas tipologias e diferentes lógicas de adequação. Este tema será objecto de reflexão, de uma forma transversal, pela comunidade artística Italiana, embora seja mais evidente e com maior sucesso uma implementação a norte.

Milão, enquanto a capital da região da Lombardia, para além de gozar de uma posição geográfica de proximidade privilegiada com o centro da Europa, detêm a Industria e com ela uma sociedade burguesa. Esta será mais informada, revelando uma maior capacidade de abertura à influência internacional. Por seu lado, sendo Roma a capital, torna-se mais oficial e mais burocrática, estabelecendo uma relação mais difícil na sua abertura à entrada do movimento moderno.

---

<sup>112</sup> Princípio funcionalista associado à arquitectura e design do movimento moderno do início do século XX. É também uma célebre frase proferida pelo arquitecto Louis Sullivan.



Após o desmembramento do MIAR, em 1931, na capital, e da reposição da exposição na galeria *Il Millione* de Bardi em Milão, o grupo Comasco reagrupa-se com a inclusão de uma segunda geração. Carla Badiali, Osvaldo Licini, Pietro Ingeri, Bruno Munari, Marcello Nizzoli, Mário Radice, Manlio Rho, Anastasio Soldati e Giuseppe Terragni, fazem parte integrante do mesmo grupo que em 23 de Fevereiro de 1938, publicará o manifesto com o nome *Valori Primordiali*<sup>113</sup> do qual o filósofo Franco Ciliberti é promotor. O movimento, que começa por se chamar *Movimento del Primordialismo*, em 1936, reúne quadrantes tão diversos como a literatura, a filosofia, a pintura, a escultura e a arquitectura. O valor primordial nasce de uma procura de elementos essenciais e originais de cada respectiva disciplina. O sentido de primordial é entendido como valor mítico, criação sem derivação como o designa Ciliberti, "o que reflecte o primeiro princípio do universo"<sup>114</sup>

O grupo procura encontrar uma nova consciência, culturalmente inspirada numa criatividade moderna, mas que se fundamenta nos princípios da cultura da civilização ocidental.

## **A Formação – I 1934 I**

Cesare Cattaneo licencia-se em Arquitectura no Politécnico de Milão no ano de 1935, mas a sua experiência e o contacto com a profissão acontecem muito antes de terminar a sua formação académica. Com apenas 21 anos de idade e a 2 anos antes de terminar a sua licenciatura, inicia uma actividade de colaboração com a primeira geração do racionalismo Italiano. É convidado por Giuseppe Terragni a colaborar no seu atelier, passando a participar nas várias actividades.

A partir desta data estará inserido num grupo que é formado por um espectro alargado de interesses e conhecimentos, fazendo parte deste grupo Filósofos, Artistas Plásticos e Engenheiros que, em reuniões de amplo debate, discutem e trocam experiências de uma vontade e de um acreditar que lhes é a todos comum. Estes recursos serão o que lhe permitirá fundamentar um princípio de que é ele próprio precursor.

---

<sup>113</sup> O manifesto do grupo era escrito em 14 de Janeiro de 1938, e Cesare Cattaneo vai incluí-lo no seu texto *Giovanni e Giuseppe – Dialoghi di architettura*, ver em ANEXOS os textos seleccionados

<sup>114</sup> CAVADINI, Nicoletta – *Casa Cattaneo a Cernobbio*. Milão: Silvana editoriale, 2005 Pag28

Em 1935, e logo após ter terminado a sua licenciatura, Cattaneo abre um ateliê próprio em Como, mas fica em contacto com todos os amigos do grupo com que se relacionava, mantendo um relacionamento próximo com Osvaldo Licini, Bruno Munari, Marcello Nizzoli, Atanasio Soldati, Carla Prina, Aldo Galli, Ponina Tallone e Cordelia Cattaneo.

Quando o jovem arquitecto entra activamente no ambiente profissional, as polémicas sobre o racionalismo são agora mais pacíficas na região de Como, graças ao trabalho de uma divulgação paciente e dedicada do “espírito novo”, onde o *Gruppo 7* e o MIAR tiveram um papel crucial.

A administração do Estado fascista é mais sensível a certas questões, possibilitando a introdução de novas ideias, graças á presença do seu quadro interno, o engenheiro Attilio Terragni<sup>115</sup>.

Por outro lado, os comerciantes mais interessados iniciam um processo de renovação das suas lojas, encomendando os projectos aos racionalistas. (A loja *Vitrum* é encomendada a Terragni em Como, e a loja *Parker* é confiada a Marcello Nizzoli em Milão). Os investidores importantes concordaram em atribuir os projectos de habitação aos jovens Arquitectos *Comascos*, como é o caso do *Novocomum* e a casa *Giuliani Frigerio* que é encomendada a Terragni.

Ainda na faculdade, Cesare Cattaneo cedo se revela polémico perante a cultura académica dominante, que se demonstra incapaz de estimular os estudantes a tentarem o moderno. O seu maior desejo manifesta-se sobretudo contra a corrente do ecletismo.

*“De que eram impregnadas todas as nossas ideias...e do esforço de fazer conciliar mil coisas opostas no nosso cérebro. Enquanto durante as aulas ofegávamos perante a cópia do relevo de um monumento antigo, nós estávamos apaixonados pelas revistas pelas exposições e pelos projectos dos alunos dos anos mais avançados que tentavam fazer o moderno.”*<sup>116</sup>.

Esta referência centra-se particularmente na figura de Gaetano Moretti, que naqueles anos dirige o Politécnico de Milão e que é também seu docente na cadeira de Composição Arquitectónica. Este obriga os estudantes a uma actividade de projectar “com estilo”, exigindo que os trabalhos fossem apresentados com várias aguarelas.

---

<sup>115</sup> Irmão de Giuseppe Terragni engenheiro e membro integrado na *Amministrazione Comunale* (Câmara Municipal)

<sup>116</sup> CATTANEO, Cesare- *Nuovo accademismo architettonico*, «Quadrante» 14-15 1934

Entre os professores do jovem Cattaneo, podemos evidenciar vários nomes de referência - Piero Portaluppi e Enrico Agostino Griffini, docentes de Arquitectura prática, também estes pertencentes à segunda jovem geração, agora mais ligada à corrente de *Novecento*.

Por outro lado, Ambrogio Annoni, seu professor de História da Arquitectura, introduz uma viragem importante na renovação didáctica daquele período, propondo aos alunos um estudo aberto na consciência estilística, apostando fundamentalmente na análise crítica dos valores estéticos e construtivos. A estima e consideração por este professor são reflectidas na dedicação que dá a esta cadeira, que concluiu com uma das notas mais altas de curso.

Esta premissa foi também fundamental na formação de todos os arquitectos milaneses que por lá passaram e que vem mais tarde a formar o *gruppo 7.*, ou mesmo no grupo BBPR, onde Ernesto Nathan Rogers <sup>117</sup>termina no mesmo ano a sua *tese laurea* com o tema “Arquitectura Moderna” com o professor Annoni.<sup>118</sup>

Igualmente impulsionador de um estímulo cultural progressista foi Umberto Sabbioni, docente de Elementos de Arquitectura e Ornamentação, que se tornara vencedor do projecto *dell'Arengario* em Milão.

Significativo para Cattaneo é também a presença de Mário Cavallé, docente de Técnica de Construção, que coloca em evidência o conhecimento dos mais avançados sistemas estruturais em betão armado, resultantes da experimentação do Moderno na nova tecnologia construtiva.

A importância do estudo da cidade contemporânea vem por Cesare Chiodi, professor de Técnica Urbanística, um convicto defensor de uma forma urbana descentralizada, em que o sistema de transportes e de infra-estruturas deverá ser considerado o principal factor a bem da organização do território, tendo em vista os recursos primários da Indústria, procurando assim ao mesmo tempo o descongestionamento da grande cidade mono cêntrica.<sup>119</sup>

Cattaneo permanece fascinado com a possibilidade de concluir o ciclo de estudos aplicando tal análise ao plano da cidade de Como, alargando-a segundo a “Metodologia da Função” sancionada mais tarde no congresso do CIAM.

---

<sup>117</sup> Irmão do arquitecto Richard Rogers, tem como obra mais conhecida a Torre *Velasca* no centro histórico de Milão

<sup>118</sup> CAVADINI, Nicoletta – *Casa Cattaneo a Cernobbio*. Milão: Silvana editoriale, 2005 Pag.13

<sup>119</sup> Idem pag.14

A sua amizade com Terragni e a importante formação desenvolvida no interior do atelier foram fundamentais para o início da formação de Cattaneo. Contudo, esta experiência não se traduz em qualquer tipo de dependência ideológica na relação do pupilo para o mestre. Cattaneo possui um espírito independente, que se revê por completo nos princípios de arquitectura racional que ambos têm em comum, bem como num certo espírito polémico que possuem.<sup>120</sup>

A convivência com amigos comuns, nos quais contam os artistas Mário Radice, Carla Badiali e Manlio Rho e os arquitectos Alberto Sartoris, Pietro Lingeri, o engenheiro Luigi Origoni e o designer Ico Parasi e do Filósofo Franco Ciliberti, consolida a pertença de Cesare Cattaneo ao grupo Comasco.

As discussões informadas que se realizam durante o tempo livre, bem como a presença assídua nas conferências de Ciliberti (fundador do movimento “*Valori Primordiali*”), fundamentam o confronto de ideias e a colaboração mútua, permitindo uma estreita troca dos vários pensadores envolvidos nas questões que se relacionam entre si abrindo a perspectiva de mudança.

A formação deste grupo tem um carácter espontâneo. Sem qualquer espécie de organização fundadora, será mais tarde a crítica que os vem reconhecer enquanto “*Gruppo Como*” ou “*Gruppo Comasco*”, o que evidencia, por um lado, a legitimidade de uma afirmação e, por outro, a convergência de todos aqueles que por ela lutavam, sendo este processo desenvolvido num paralelo de teorização e experimentação.

Logo após a sua licenciatura no Politécnico de Milão em 1935, Cattaneo abre o seu atelier em Como, sem deixar de manter uma relação estreita com o grupo e com todos os seus companheiros<sup>121</sup>.

A partir desse momento, entra definitivamente e de uma forma bastante activa, num ambiente profissional que terá como principal objectivo a difusão do novo gosto, na aplicação dos princípios de uma visão defendida pelo grupo 7 e pelo MIAR. Neste processo de renovação, será importante notar também o facto de Attilio Terragni, engenheiro e membro integrado na *L' amministrazione Comunale*, ser um factor coadjuvante na possibilidade de abertura de algum espaço para uma nova abordagem.

Depois de ter participado em vários concursos, ainda com Lingeri e Terragni, Cattaneo terá a primeira experiência de obra construída, no ano de 1934, ano anterior à conclusão da sua licenciatura, com a obra relativa à sala de remo, integrada na exposição de desporto, realizada no *Palazzo dell' Arte* em Milão.

---

<sup>120</sup> CIUCCI, Giorgio – *Giuseppe Terragni – 1904 / 1945*, 2ª Edição, Milão : Electa 2003

<sup>121</sup> Deste grupo fazem parte personalidades como: Osvaldo Licini, Bruno Munari, Marcello Nizzoli, Atanasio Soldati, Carla Prina, Aldo Galli, Ponina Tallone e Cordelia Cattaneo - CAVADINI, Nicoletta Ossana, *Casa Cattaneo a Cernobbio* . Milão: Silvana editoriale, 2005 Pag 13





## CAPITULO III

---

**A OBRA DE CESARE CATTANEO 1932 - 1942**





### **3.1 - OBRA PROYECTADA**

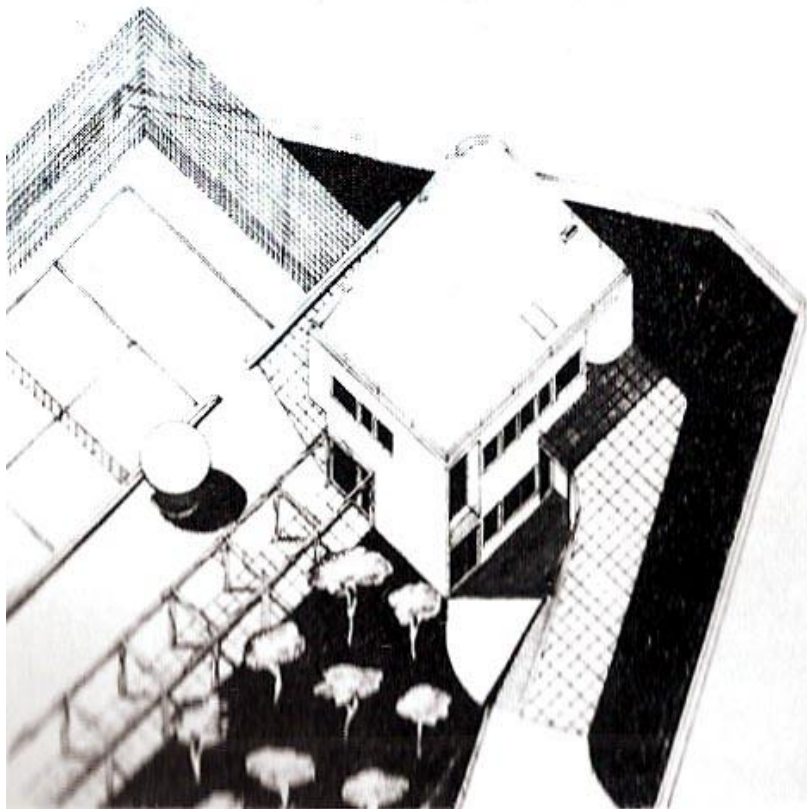


### I 1932 I - *Villa al Tennis* . Casa com corte de ténis (Exercício Académico)

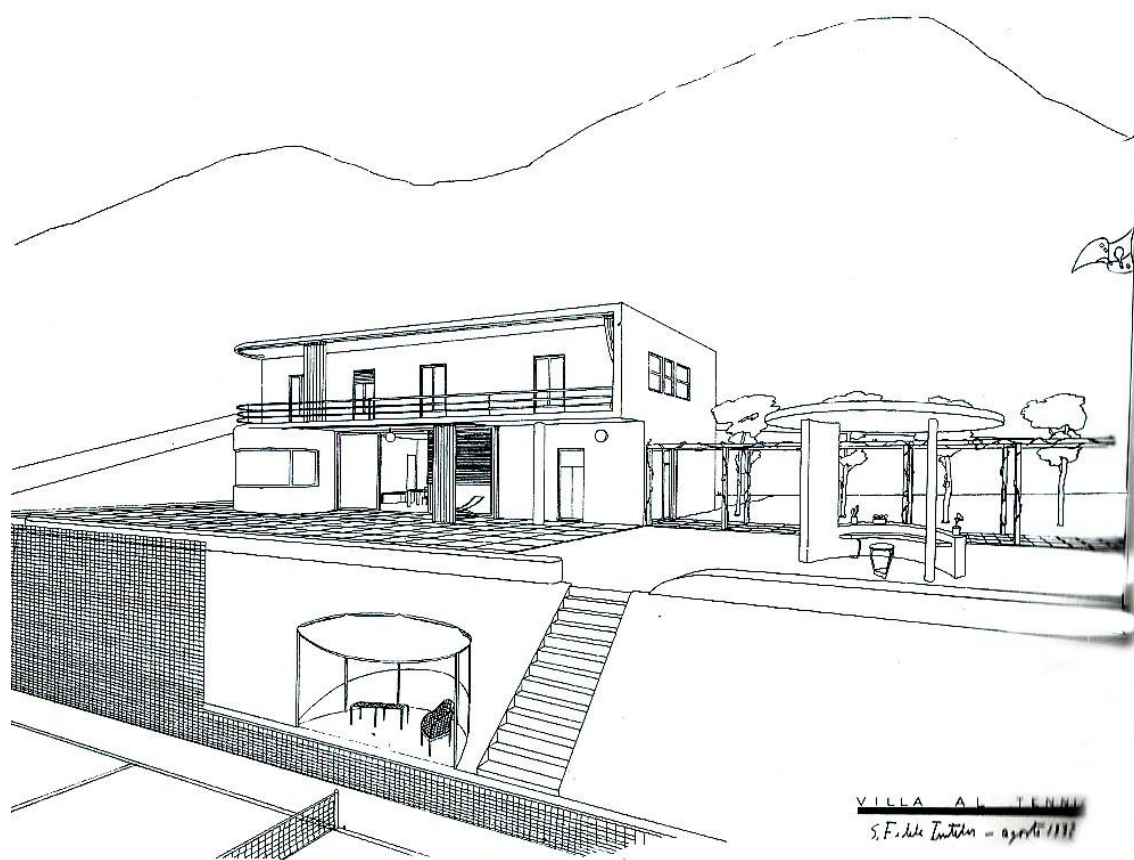
---

Projecto académico do seu segundo ano do curso, na Faculdade de Arquitectura do Instituto Politécnico de Milão, este exercício foi realizado em Agosto de 1932, a um ano de distância da segunda mostra do MIAR na galeria de *Bardi*.

Neste seu projecto de segundo ano, é possível identificar o momento de viragem na atitude formal, comparativamente com alguns exercícios do primeiro ano. Neste exercício, o abandono das coberturas de telha, ou a ausência de uma simetria de composição clássica, são elementos reveladores desta mudança. O seu interesse por uma gramática que pertence à corrente modernista, vai coloca-lo em contacto com algumas das experiências mais recentes, onde se inclui toda a actividade dos arquitectos racionalistas de Como.



01 **Perspectiva Axonométrica** – Projecto *Villa al tennis* / Casa com corte de ténis, 1932



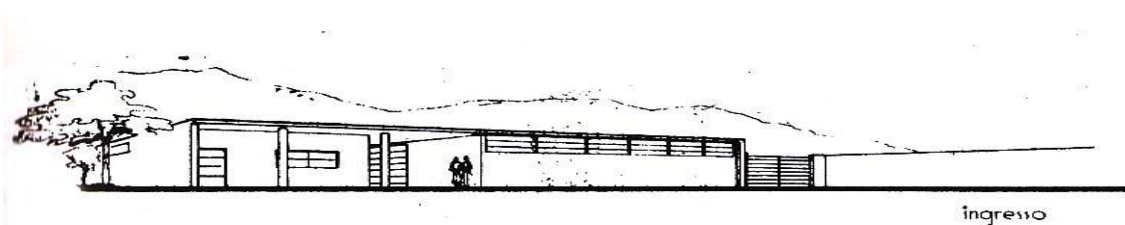
VILLA AL TENNIS  
S. F. de Indtón - agosto 1931

02 Perspectiva – Projecto *Villa al tennis* / Casa com corte de ténis, 1932

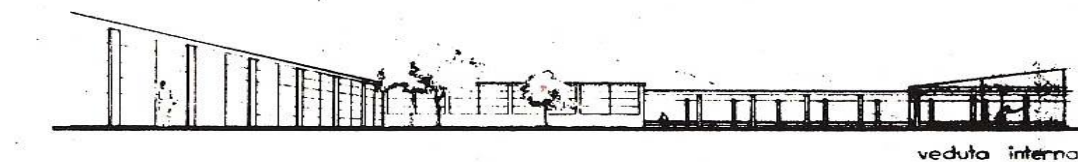
**I 1933 I - Circolo di tennis sul lago- Clube de ténis junto ao lago (Exercício Académico)**  
**(com Vito Latis)**

---

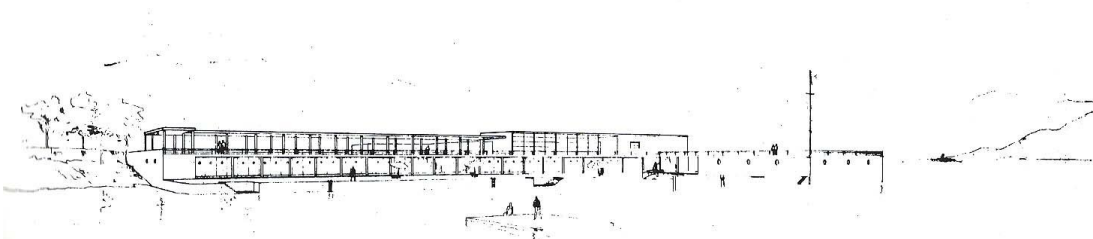
Este exercício, foi realizado em conjunto com um colega de curso *Vito Latis* para um exame, é apresentado em três perspectivas do conjunto (a entrada, a vista interior e vista a partir do lago)



03 **Perspectiva da entrada** - Projecto *Circolo di tennis sul lago* / Clube de ténis junto ao lago, 1933



04 **Perspectiva do interior** - Projecto *Circolo di tennis sul lago* / Clube de ténis junto ao lago, 1933



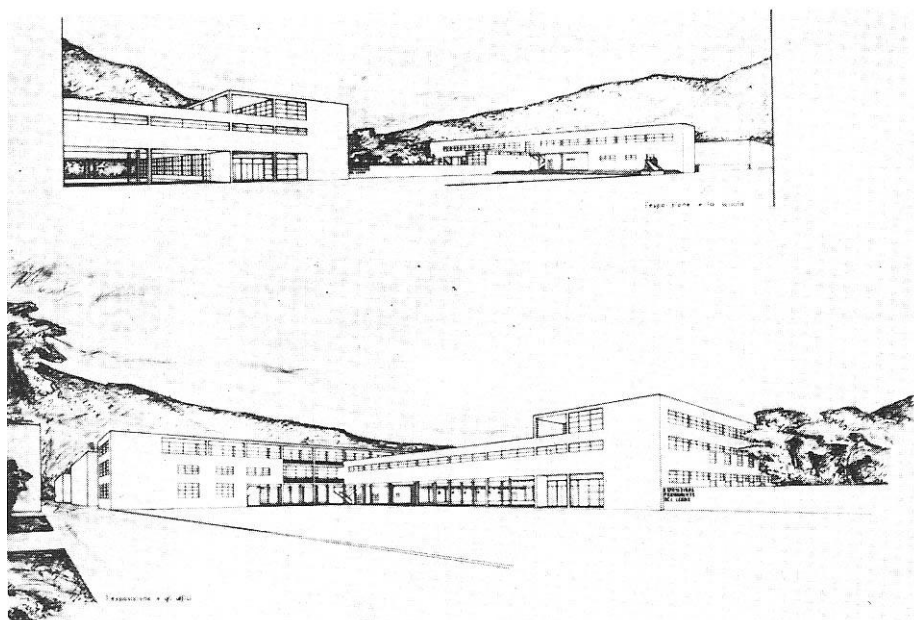
05 **Perspectiva a partir do lago** - Projecto *Circolo di tennis sul lago* / Clube de ténis junto ao lago, 1933



### I 1933 I – *Scuola di ebanisteria* - Escola de marcenaria em Como (Exercício Académico)

---

Neste exercício, onde a natureza do programa do edifício tem uma componente de carácter funcional muito marcada, constam, (espaço de oficinas, laboratórios e espaços expositivos), Cattaneo experimenta a indefinição exterior dos espaços, criando vãos que percorrem em contínuo os volumes que constroem a expressão do edifício.



06 Desenho de duas Perspectivas - Projecto *Scuola di ebanisteria* / Escola de carpintaria, 1933





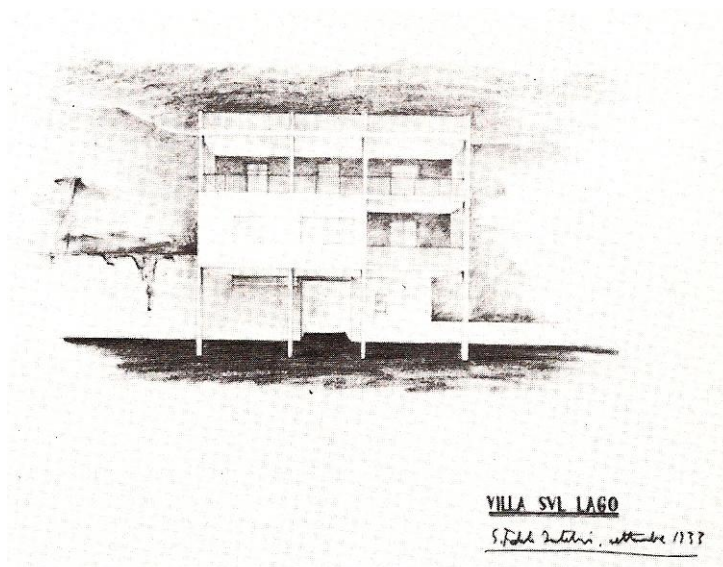
## I 1933 I – *Villa sul lago*- Casa no lago (Exercício Académico)

---

Em Setembro de 1933, durante as suas férias em S. Fedele, Cattaneo realiza uma evolução na sua pesquisa em torno do tema da casa e do habitar.

Neste exercício académico estão presentes, de uma forma muito clara, alguns dos princípios Corbusianos, destacando-se a presença de uma estrutura reticulada em que os *pilotis* suspendem a casa sobre a água, permitindo o acesso directo de barco ao interior da habitação. O destaque que é dado à garagem e a presença que esta tem no conjunto, torna clara a importância que se atribui os meios de transporte na arquitectura.

Esta abordagem evoca ainda a capacidade que a casa tem na leitura do lugar que ocupa, enquanto elemento que unifica água e terra no meio construído.



07 **Perspectiva** - Projecto *Villa sul lago* / Casa sobre o lago, 1933

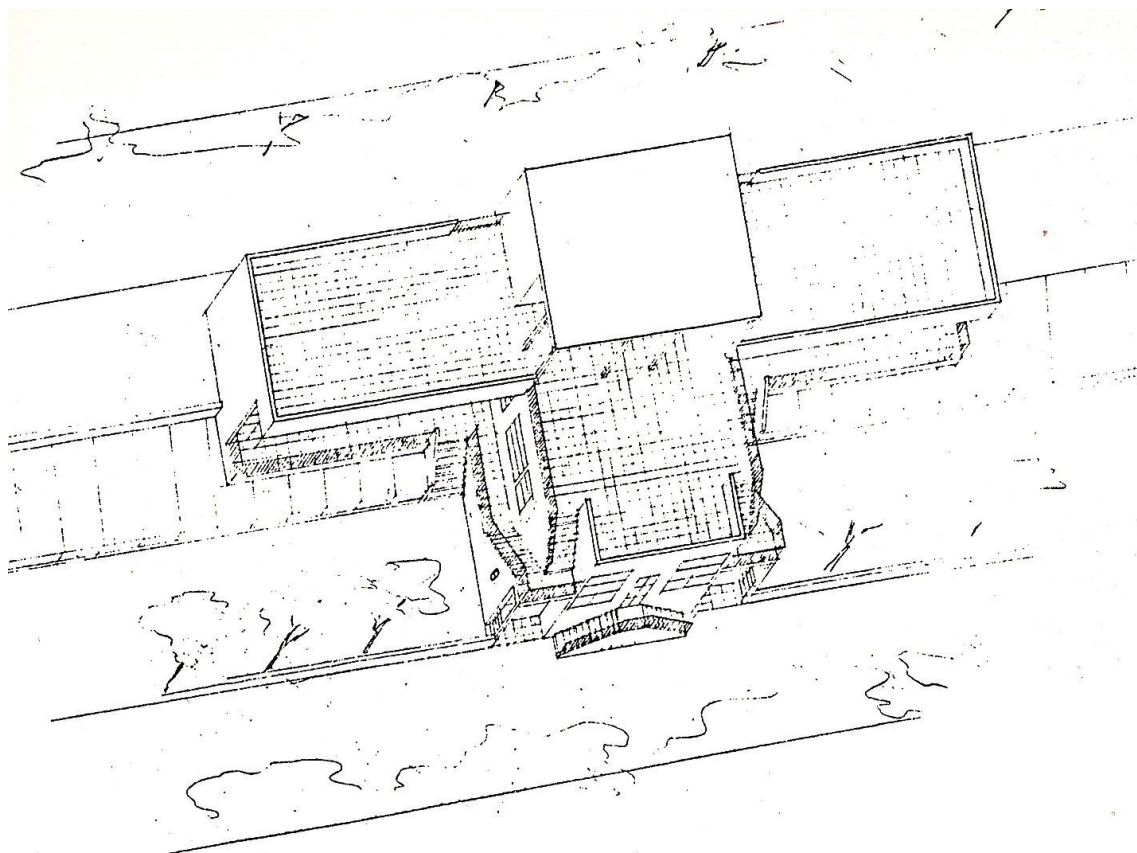


### I 1933 I- *Asilo infantil* – Projecto de um infantário (Exercício Académico)

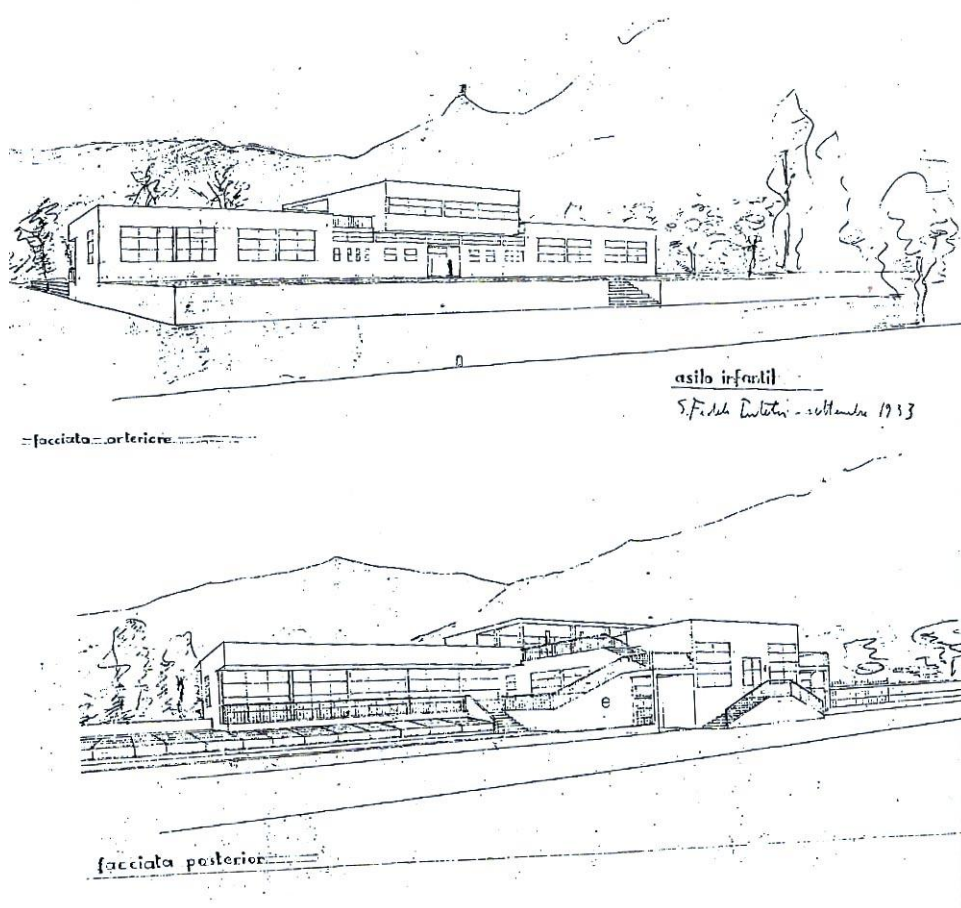
---

Datado do mesmo mês da *Villa sul lago*, (Setembro de 1933), este projecto académico é fonte de uma primeira reflexão sobre o estudo do Infantário que, dois anos mais tarde, entre 1935-1937, será o seu primeiro edifício construído, já após a conclusão da licenciatura.

Neste projecto será possível reconhecer uma primeira ideia de articulação entre zona de recreio coberto e área exterior, mas nesta primeira abordagem Cattaneo vai fazê-lo à custa dos vários desnivelamentos que introduz entre as áreas do programa, remetendo para a cobertura plana a grande área lúdica exterior. O cumprimento desta vontade torna-se evidente num dos principais desígnios da modernidade, na ocupação da cobertura que se quer plana. Como resultado, terá uma soma infindável e esgotante de articulações entre rampas e escadas *piranesianas*.



08 **Perspectiva axonometrica** - Projecto *Asilo infantil* / Infantário, 1933



09 **Perspectiva da entrada** - Projecto *Asilo infantile* / Infantário, 1933

10 **Perspectiva posterior** - Projecto *Asilo infantile* / Infantário, 1933

## I 1933 I – Concurso para Plano Urbanístico de Como-1933-34, 1º Prémio

### Equipa C.M. 8 (Como/Milão 8)

(com Piero Bottoni, Luigi Dodi, Gabriele Giussani, Pietro Lingeri, Mario Pucci, Giuseppe Terragni e Renato Uslenghi)

---

Para Cesare Cattaneo, este concurso será absolutamente determinante para o seu percurso. É a partir desta colaboração com Terragni e os restantes elementos da equipa que a sua aproximação à geração anterior de Racionalistas se concretiza.<sup>122</sup>

Esta experiência poderá ainda ser considerada como o primeiro contacto com uma prática de Arquitectura, se considerarmos que todas as formulações e estudos que se inserem dentro do espírito académico se revelaram sempre incompletos na objectividade da concretização. Uma vez que a prática da Arquitectura apenas lida com situações e problemas reais.

A sua participação será bastante notada por todos os elementos da equipa, com particular apressado de Terragni que encontra no jovem estudante, uma invulgar capacidade de se dedicar ao tema que estava subjacente a este Plano, um exercício de “*metodologia analítica da função*”<sup>123</sup>, como está expresso no testemunho de um outro estagiário que participa neste concurso, Luigi Origon.

*“Estávamos todos completamente envolvidos numa ardente paixão artística e social...o problema mais importante naquele ano era o da realização do Plano Urbanístico da nossa cidade, Como. A solução para a qual estávamos impregnados por vários racionalistas do grupo C.M.8, para o projecto que ficou classificado em 1º lugar, começou por ser analisado de um modo particular por Terragni, Cattaneo e eu, dedicando-nos sucessivamente à melhor realização da solução principal”*<sup>124</sup>

Os arquitectos trabalham sobre uma síntese do desenvolvimento histórico da cidade, bem como a sua previsão demográfica, distribuição de espaços verdes, movimentos e circulação de tráfego, descentralização de áreas industriais e planos de zonamento, e ainda na previsão do isolamento da cidade murada e da sua configuração regional.

---

<sup>122</sup> Ver Capítulo II - subcapítulo 2.4 – A geração de Cesare Cattaneo no tema - Um ideal partilhado

<sup>123</sup> FIOCCHETTO, Rosanna – *Cesare Cattaneo- La seconda generazione del razionalismo*, Roma: 1987 - Pag.20

<sup>124</sup> Idem, Pag. 60

O plano introduz o saneamento do bairro *Cortesella*, *Via Vitani*, *Marcello Vecchio*, *Via Volpi* e *Via Bodoni*, limitando a demolição "ao absolutamente necessário e mais urgente numa perspectiva higiénica e de viabilidade"<sup>125</sup>.

A proposta indica uma ampliação da cidade a Sul e a Este, e propõem criar um zonamento na área centro, no intuito de aliviar a sua densidade, propondo nova construção em áreas como (*Carmerlata*, *Tavernola*, *Monte Olimpino*, e *Ponte Chiasso*).

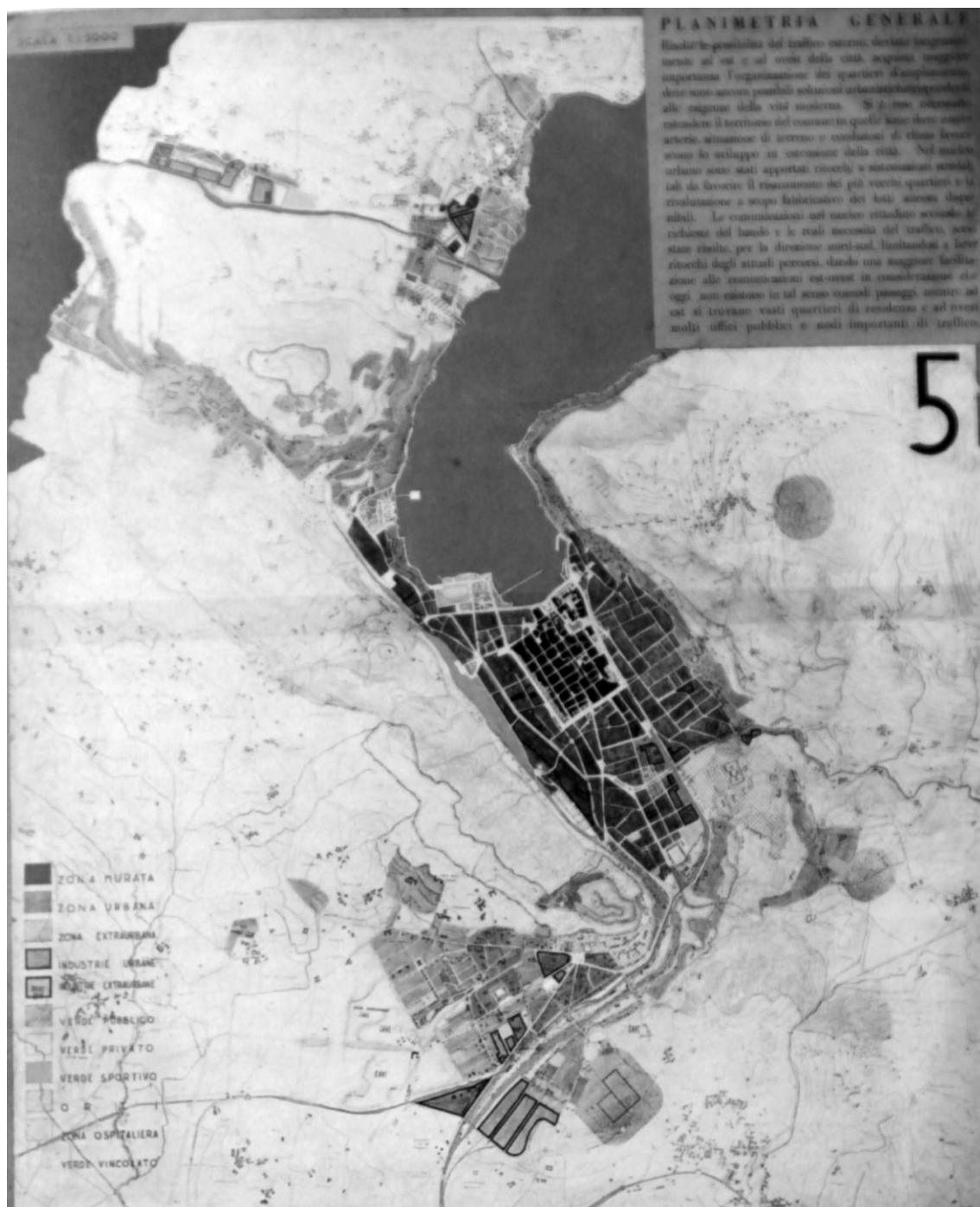
Propõem ainda o recuo da Estação Ferroviária, transferência do porto e ainda a proposta de um aeroporto em *Tremezzo*, aposta num sistema de circulação pedonal e de várias novas vias de circulação automóvel.

O plano propõe, dentro de uma lógica funcionalista bastante rígida de acordo com os princípios defendidos na carta de Atenas, uma nova cultura de cidade, inédita ainda para uma Itália que não estava ainda preparada para este tipo de mudança: Uma cidade que seguia os ditames da separação das áreas funcionais que se criam autónomas, em que a cidade enquanto organismo estaria mais perto da lógica da máquina e do fundamento científico e mais distante da vivência humanizada.

Esta posição reformista não terá uma grande aceitação política e, em 1936, o Gabinete Técnico da Província de Como fará a revisão de um outro grupo premiado (R. Campanini, R. Magnani, C. Trolli, S. Venturini, A. Moroni e F. Natoli)

---

<sup>125</sup> Frase de Terragni numa das peças do concurso



11 Pannello de concorso nº 5 – Progetto Concorso per il Piano Regolare di Como / Concorso para o plano urbanístico de Como, 1933



12 Pannello de concorso n° 10 – Progetto Concorso per il Piano Regolare di Como / Concorso para o plano urbanístico de Como, 1933



## I 1934 I - Concurso para o Instituto de Higiene Social da Província de Como

(com *Carlo Origoni e Luigi Origoni*)

---

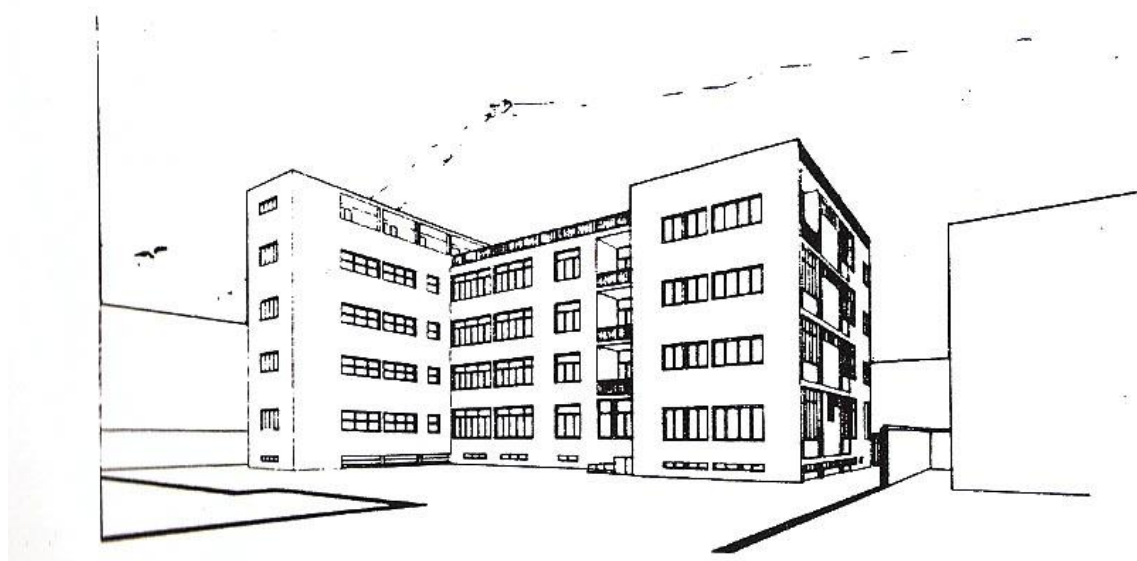
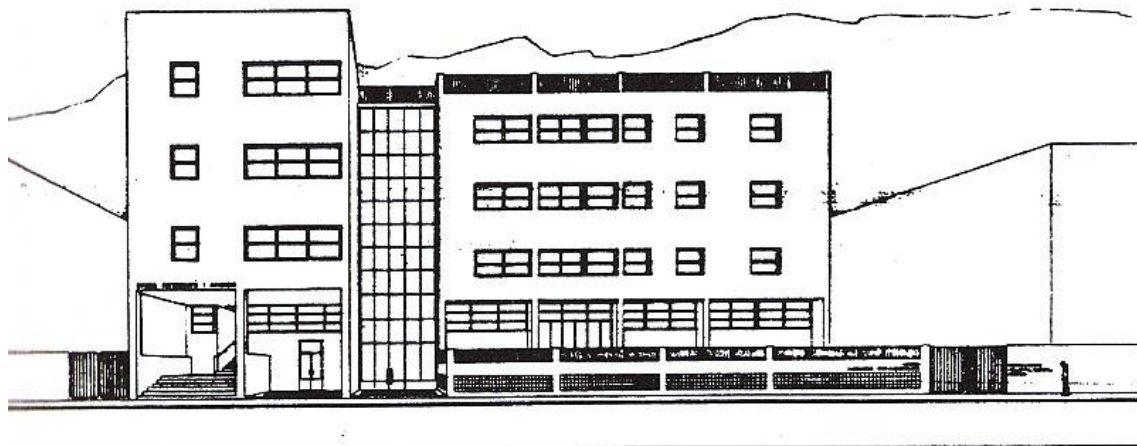
Para este concurso, que é realizado pouco tempo depois do Concurso para o Plano Urbanístico de Como com o grupo C.M.8, Cattaneo, juntamente com o seu colega, também ele estagiário na equipa anterior, (Luigi Origoni) forma novamente equipa, desta vez com a participação de seu irmão Carlo Origoni.

Em Agosto de 1933, a administração da Província de Como lança um concurso para o novo edifício do Instituto de Higiene Social. Este edifício destina-se a acolher no piso térreo os consultórios para despistagem da tuberculose. No primeiro piso seria localizado os consultórios de pré natal e infantil. Este piso conta ainda com consultórios para doentes de foro psiquiátrico. No segundo piso está instalado o laboratório de higiene e profilaxia. No terceiro e último piso é instalado um laboratório de química.

No fim de Janeiro de 1934, Cattaneo e os irmãos Origoni, apresentam uma segunda proposta, mas o júri acabará por decidir pela proposta de Muzio e Portaluppi. Em Maio, quando é comunicado o projecto vencedor, Cattaneo faz uma exposição dirigida ao Presidente da Administração, na tentativa de defender o seu projecto. Realça a ausência de simetria ou elementos decorativos, (característica dos edifícios do Estado) e defende ainda uma distribuição que reflecte a preocupação de individualizar percursos, como é o caso dos doentes tuberculosos. Estes podem entrar pela lateral do edifício, chegando ao piso sem serem expostos às restantes circulações. Este princípio, indica uma análise dos comportamentos psicológicos do utente, problemática que foi amplamente tratada por Alvar Aalto no seu Sanatório em *Paimio* (1929-1933).

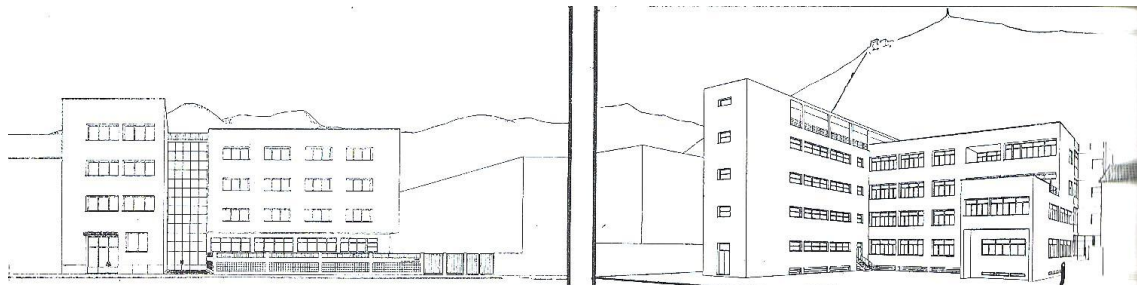
A estrutura que se desenvolve em quatro pisos, assim como a cobertura que se exigia plana e funcional, é toda ela construída em pórticos de betão armado usando lajes fungiformes na separação dos pisos.

O projecto acabará por ser publicado em Julho de 1934 na *Casabella*, num acto de reconhecimento da sua validade e pertinência.



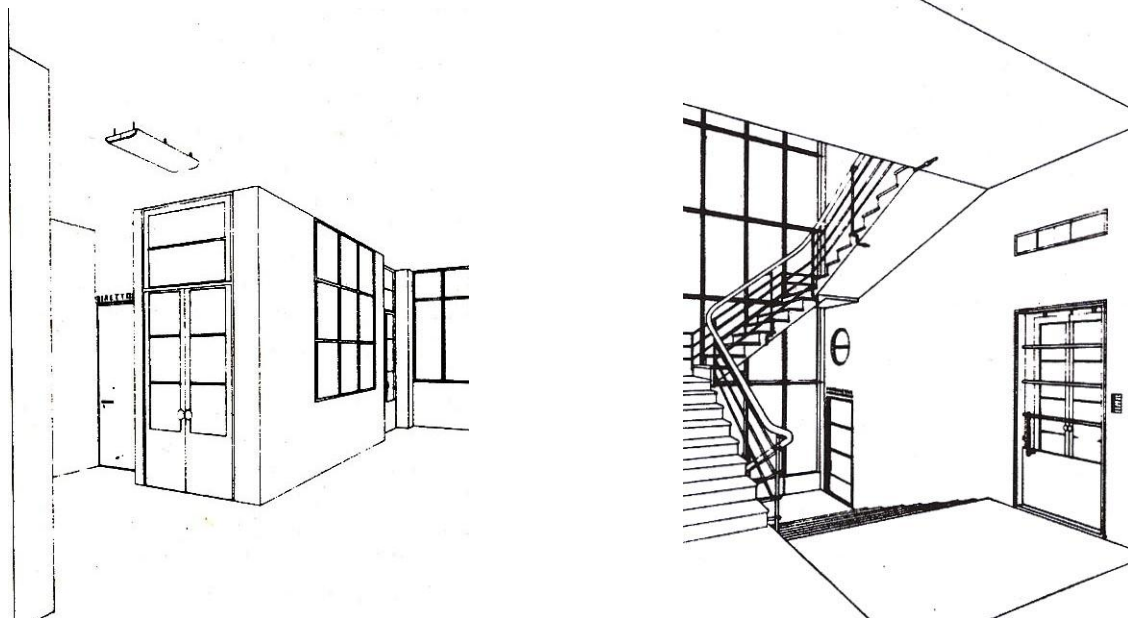
13 Fig. Cima . **Perspectiva anterior da 1ª proposta** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Provincia, 1934

14 Fig. Baixo . **Perspectiva posterior da 1ª proposta** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Provincia, 1934



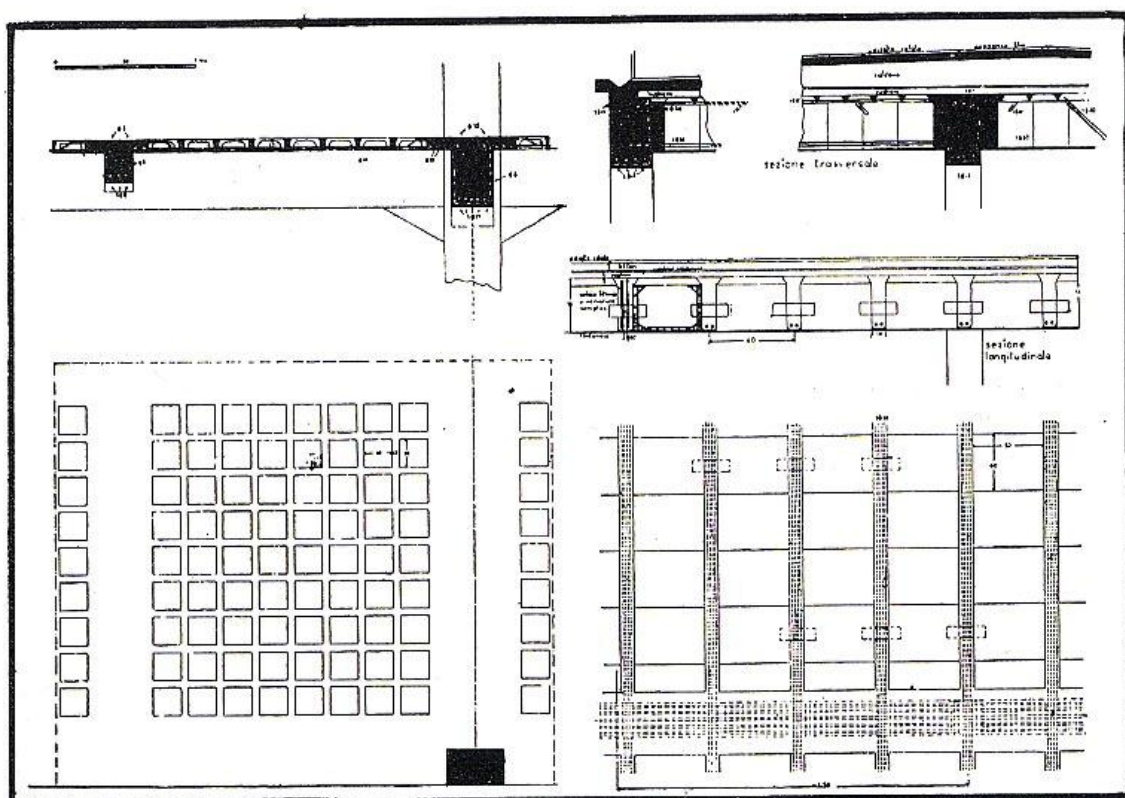
15 Fig. Esquerda . **Perspectiva anterior da 2ª proposta** – *Istituto Provincial de Higiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

16 Fig. Direita . **Perspectiva posterior da 2ª proposta** – *Istituto Provincial de Higiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934



17 Fig. Esquerda . **Perspectiva interior** – *Istituto Provincial de Higiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

18 Fig. Direita . **Perspectiva interior** – *Istituto Provincial de Higiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

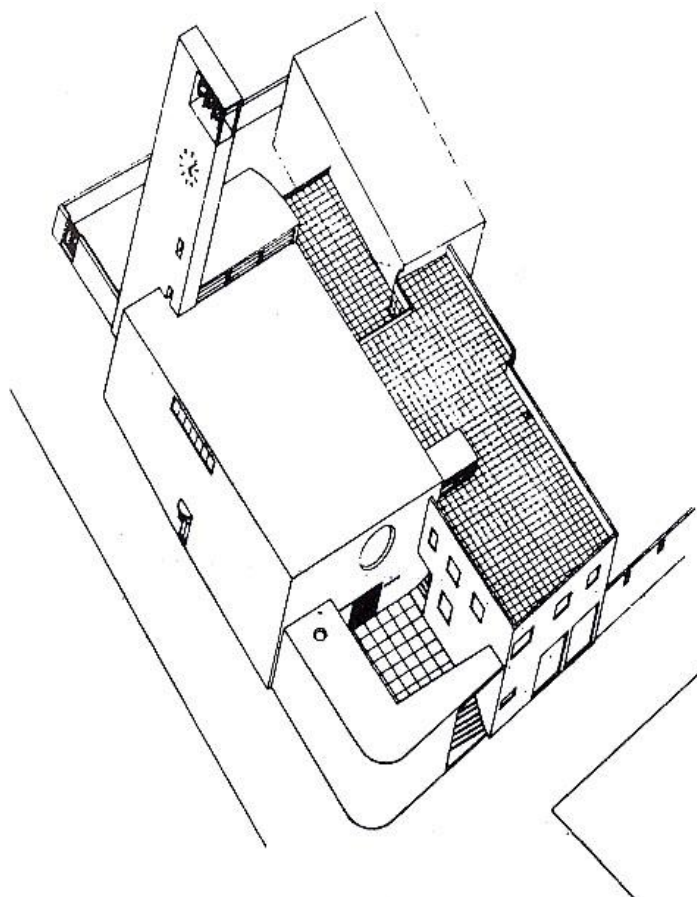


19 Pormenores estruturais – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

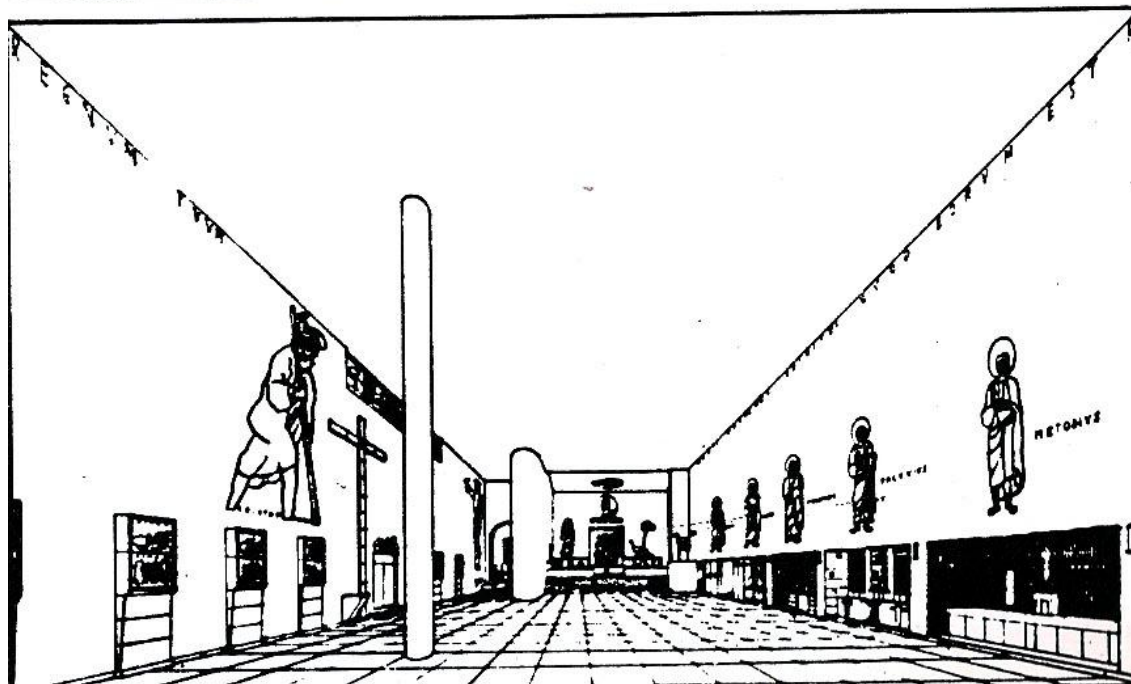
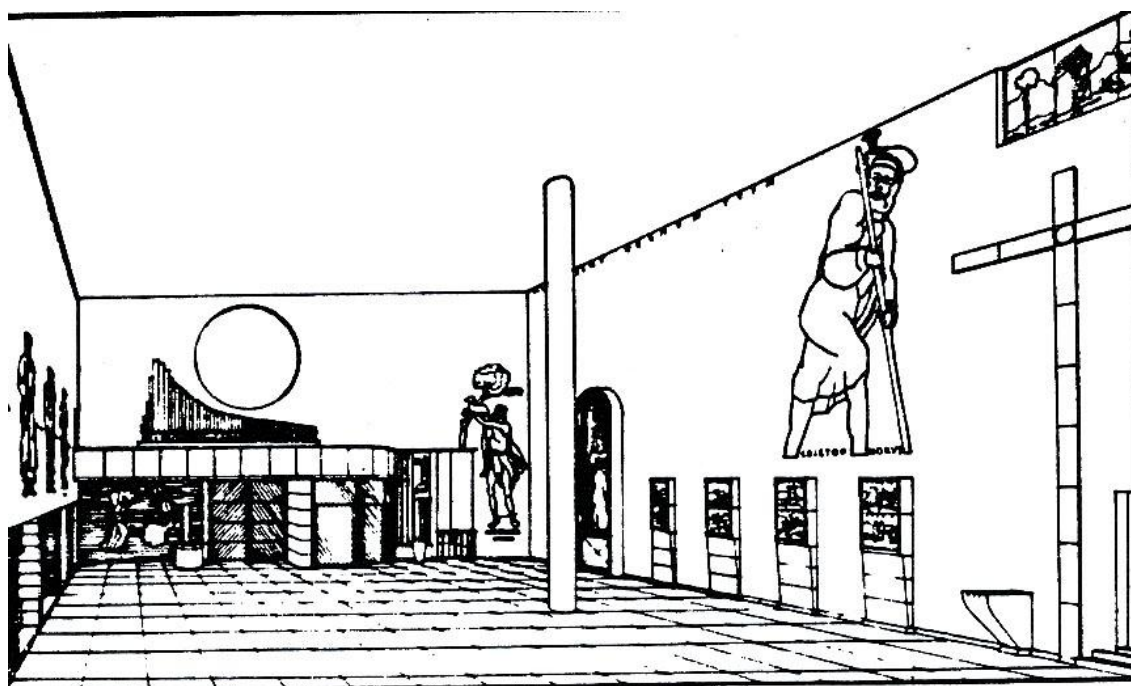
### I 1934 I – *Progetto di chiesa* - Projecto para uma Igreja e casa Paroquial

---

Apesar de Cattaneo ser um católico convicto, não se inibe de por em prática uma visão funcional daquilo que será o culto espiritual da religião. É possível observar neste projecto que os elementos que apoiam o pensamento racional estão presentes em vários momentos, (cobertura plana da habitação, a torre do campanário ou o pórtico que cria um pátio comum na zona de ingresso). Este pátio, sobrelevado, remata ainda a esquina do quarteirão.



20 **Perspectiva axonométrica** - *Progetto di chiesa* / Projecto para uma Igreja e casa paroquial, 1934



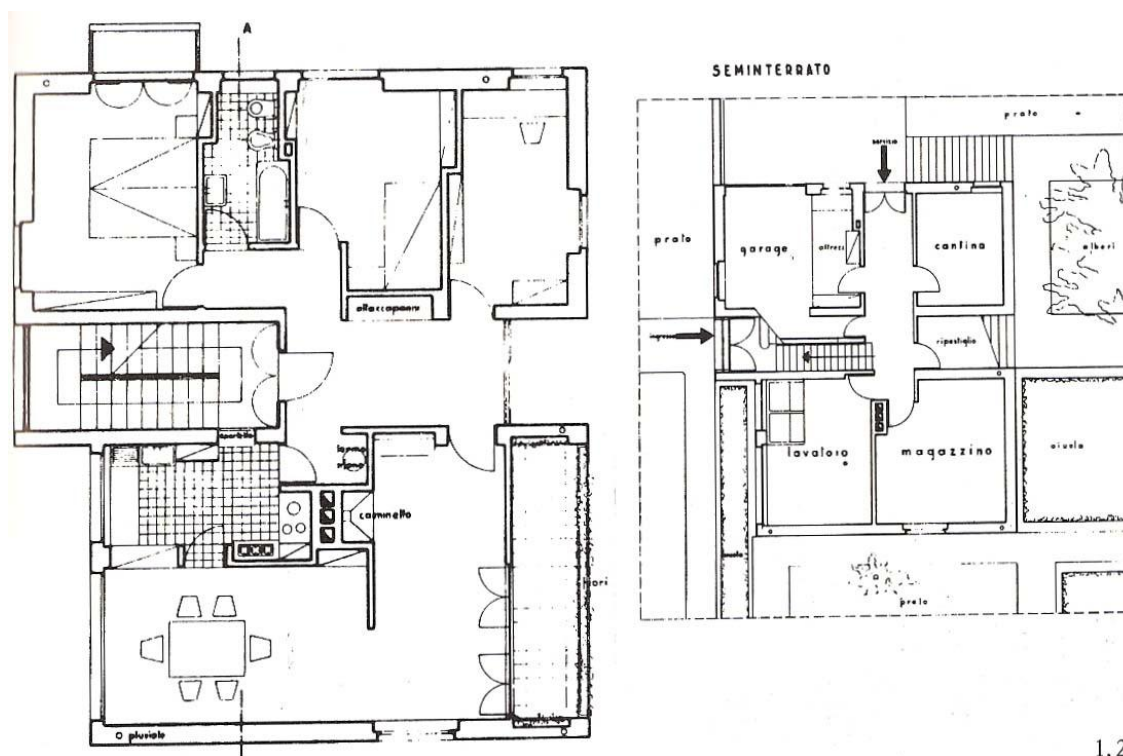
21 Fig. Cima . Perspectiva interior da entrada – *Progetto di chiesa* / Projecto para uma Igreja e casa paroquial, 1934

22 Fig. Baixo . Perspectiva interior do altar – *Progetto di chiesa* / Projecto para uma Igreja e casa paroquial, 1934

**I 1934 I – *Domus Iuris* – Projecto de habitação temporária para juízes (Exercício Académico)**  
**(com Luigi Origoni)**

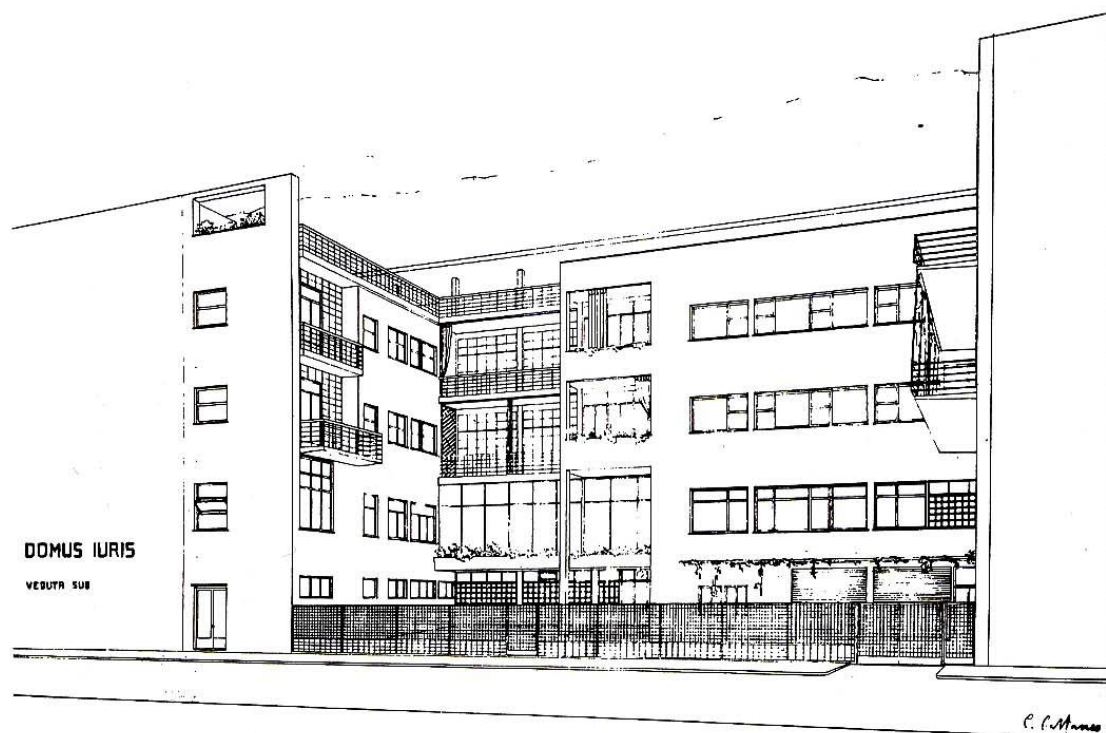
Neste exercício, Cattaneo projecta casas de permanência temporária. Na pequena e na grande escala, Cattaneo prossegue a experimentação dentro de uma lógica racionalista. As pequenas residências, contrapõem a ampla representatividade de *Domus Iuris* (casa dos Juízes).

As habitações localizadas nos dois últimos pisos, tem acesso a espaços de trabalho do primeiro piso (numa relação de vantagem económica pela proximidade). Na cave, está prevista todo o apoio de serviços (garagem, garrafeira, armazém, lavandaria), a função de lazer é dada pelo jardim na cobertura do edifício. É ainda de notar, a solução de dupla entrada, que duplica a existência de fachadas, recusando deste modo a ideia de traseiras.



23 Fig. Esquerda . **Planta do piso de habitação** – *Progetto di Domus Iuris* / Projecto de habitação temporária para juízes, 1934

24 Fig. Direita . **Planta do piso de serviços** – *Progetto di Domus Iuris* / Projecto de habitação temporária para juízes, 1934



25 Fig. Cima . **Perspectiva anterior** – *Progetto di Domus Iuris* / Projecto de habitação temporária para juizes, 1934

26 Fig. Direita . **Perspectiva posterior** – *Progetto di Domus Iuris* / Projecto de habitação temporária para juizes, 1934

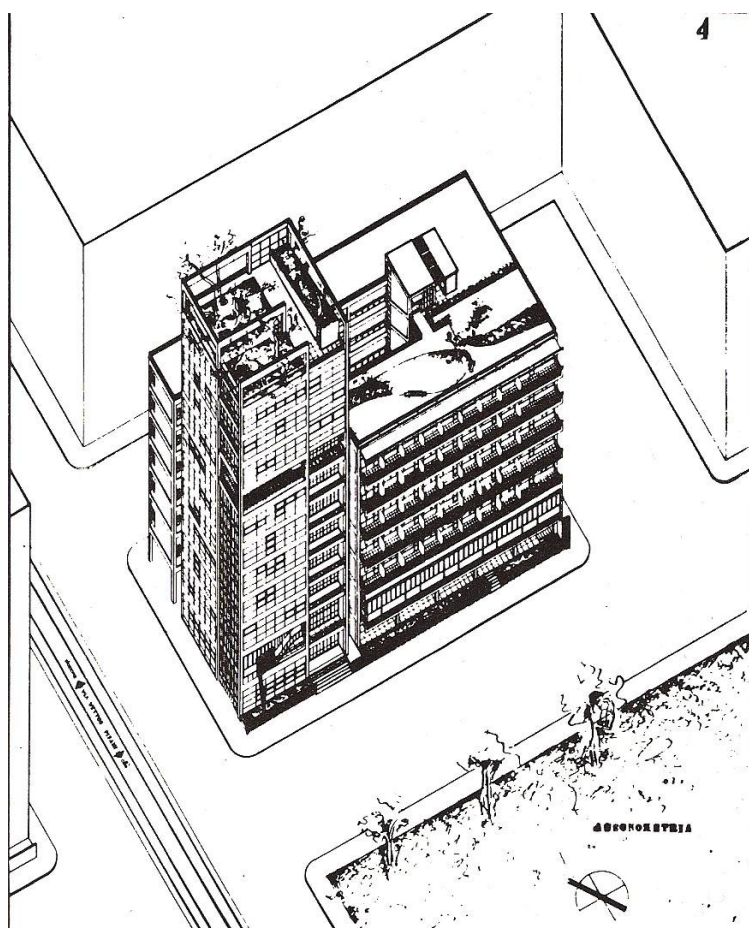


### I 1934 I – *Piazza Fiume* - Projecto de hotel para estrangeiros, Milão (Exercício Académico)

---

Neste exercício, está representado todo o léxico modernista (sistematização das coberturas verdes, esvaziamento dos pisos ao nível da entrada, estrutura à vista enquanto elemento formal). Estes estão no cumprimento dos princípios que concretizará mais tarde em Cernobbio.

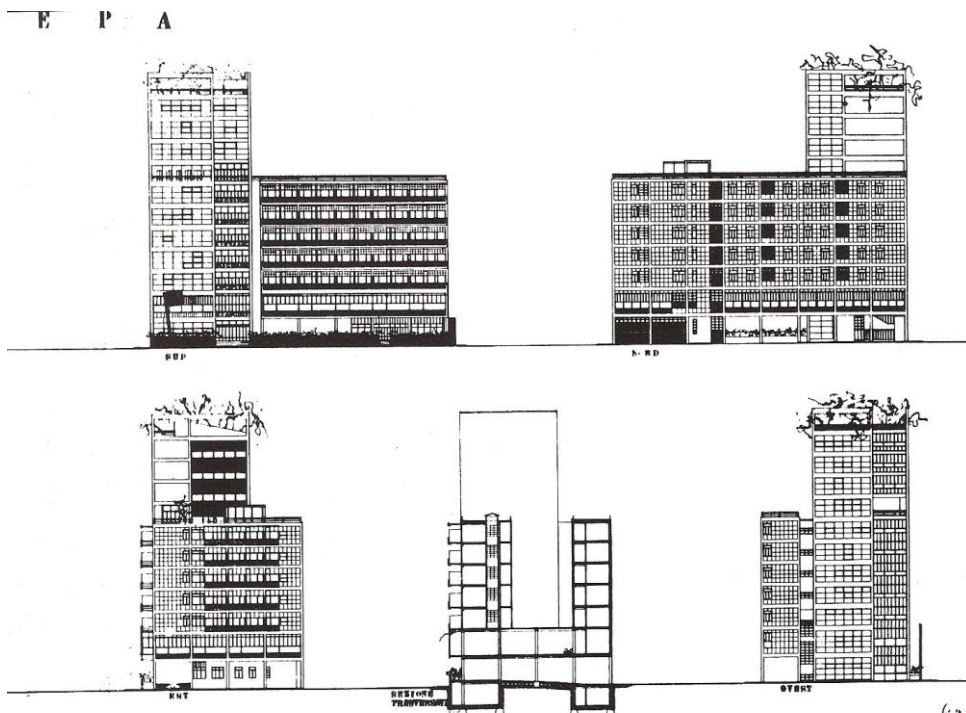
Denota uma consciência urbana, no modo como elabora a perspectiva, reproduzindo a visão do peão.



27 *Perspectiva axonométrica - Progetto di albergo in piazzale Fiume / Projecto de hotel para estrangeiros e exposições permanentes, 1934*



28 Perspectiva ao nível do peão - Progetto di albergo in piazzale Fiume / Projecto de hotel para estrangeiros e exposições permanentes, 1934



SCALA 1/200

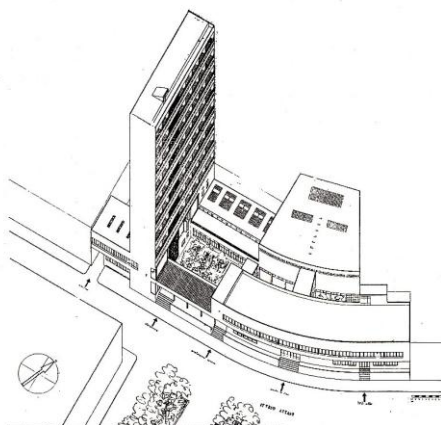
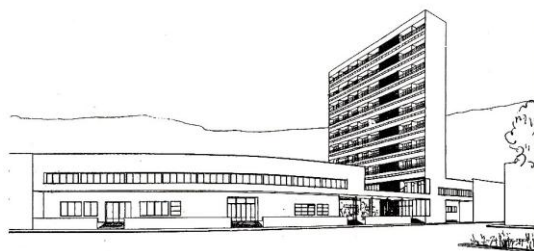
29 Conjunto de alçados e corte - Progetto di albergo in piazzale Fiume / Projecto de hotel para estrangeiros e exposições permanentes, 1934

## I 1934 I - *Casa dello Studente* – Concurso para Residência de estudantes no centro universitário

---

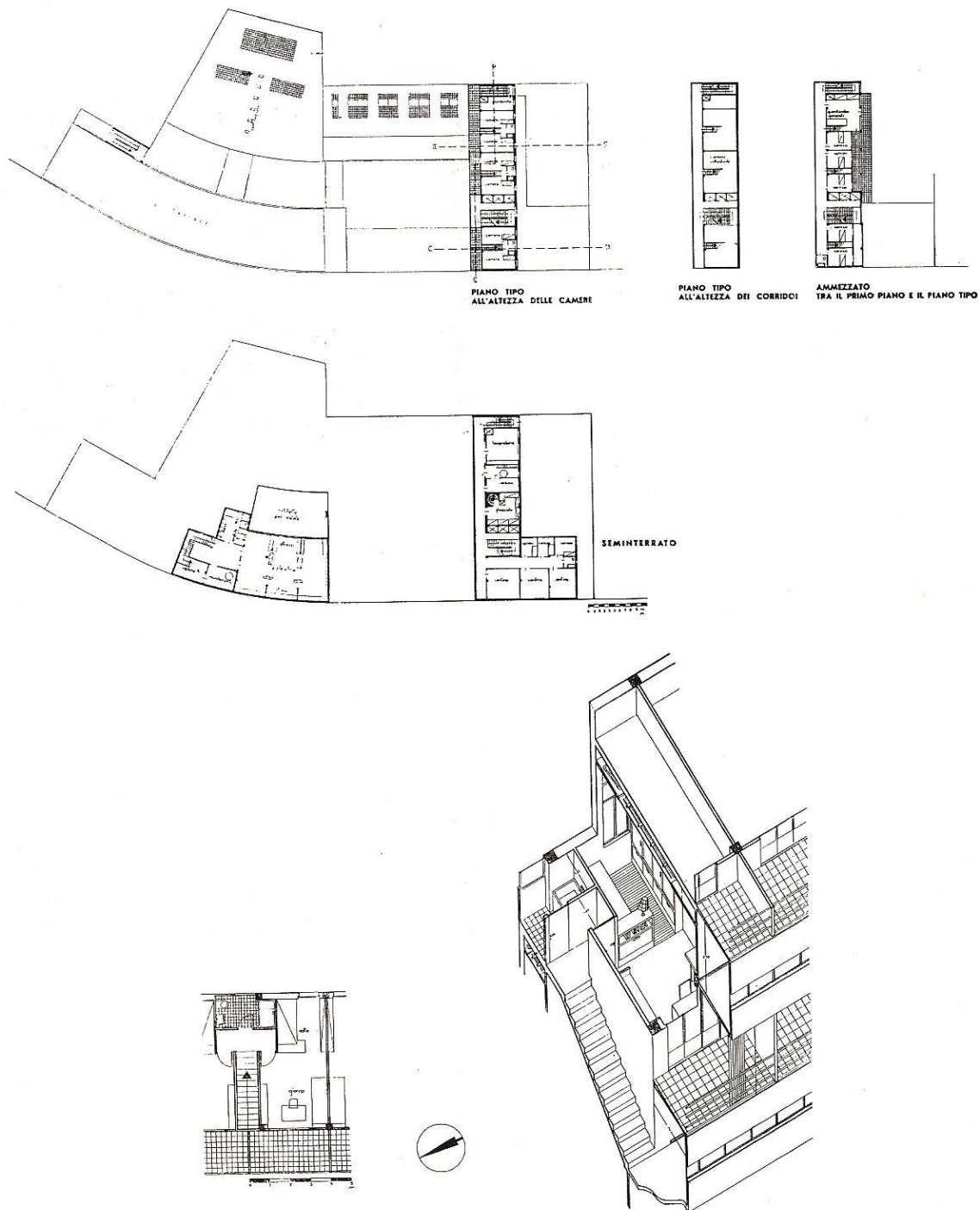
È um projecto promovido pela *Littoriali della Cultura*, que conta com a participação de vários alunos da Faculdade de Arquitectura de Milão. O projecto de Cattaneo destaca-se pela definição minuciosa do funcionamento do edifício, assim com pelo grau de detalhe e de pormenorização dos quartos. Julga-se que o estudante tenha integrado este projecto como exercício académico, para a cadeira de composição arquitectónica daquele ano.

O corpo horizontal curvilíneo contém salas de trabalho, salas de reunião e lazer, refeitório e o ginásio, colocando na parte interior do mesmo corpo um amplo auditório para a realização de espectáculos e conferências. Separado por um jardim interior, um corpo vertical, de nove pisos, contém as células que se distribuem através de galerias. Prevê ainda, para cada quarto, um espaço exterior privativo.



30 Fig. Cima . **Perspectiva ao nível da rua** – *Casa dello Studente* - Residência de estudantes no centro universitário, 1934

31 Fig. Direita . **Perspectiva axonometrica** – *Casa dello Studente* - Residência de estudantes no centro universitário, 1934

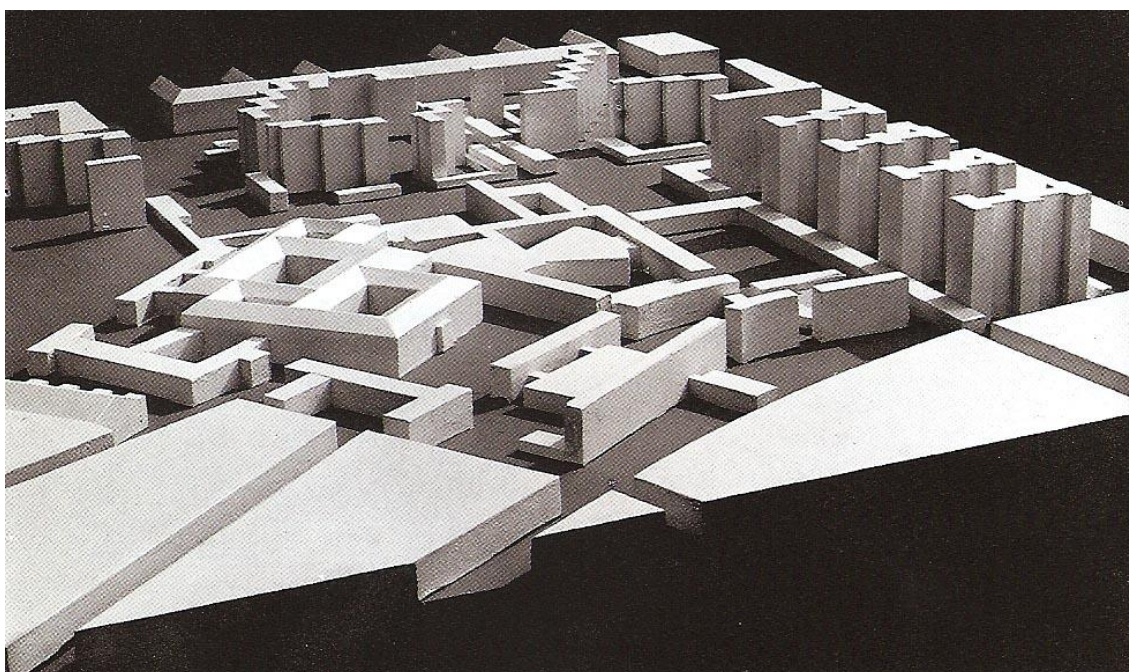


32 Plantas e axonometria - Casa dello Studente - Residência de estudantes no centro universitário, 1934

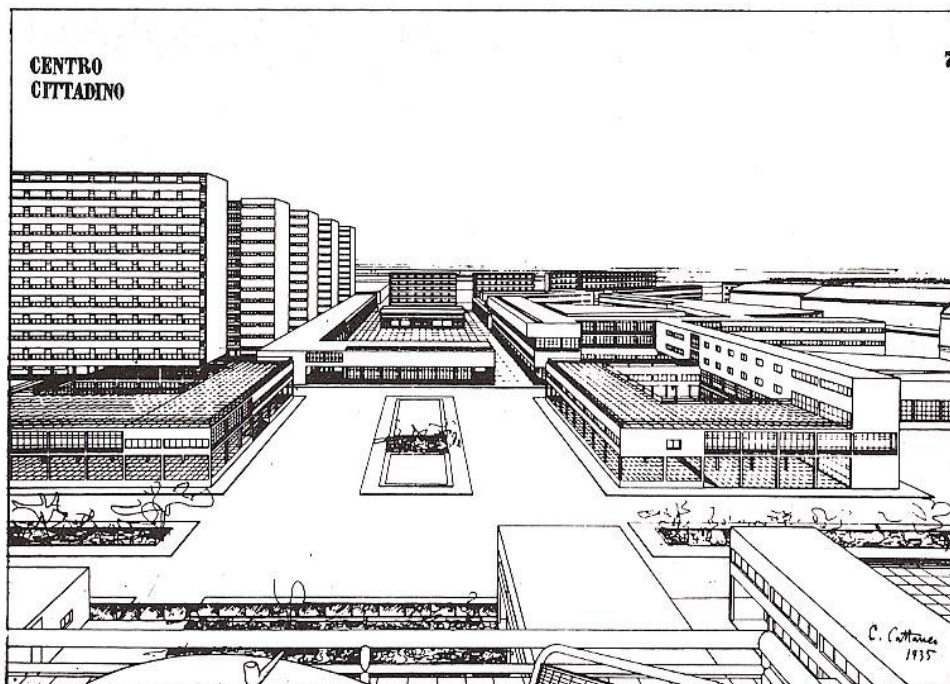
### I 1935 I – *Tesi di laurea* - Final de licenciatura, Projecto para um centro urbano

---

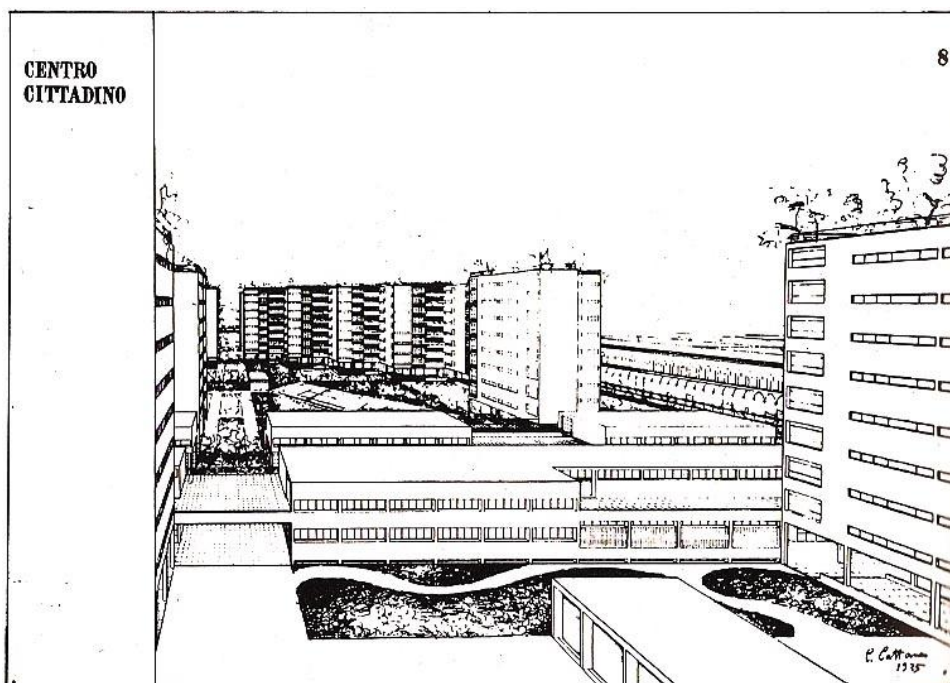
Na sua tese de licenciatura, Cattaneo propõem no seu projecto um centro urbano em muitos aspectos partilhado com as experiências de trabalho com Terragni e a equipa Como/Milano 8. Num confronto entre a realidade urbana apreendida e a experiência acrescentada pelo concurso, o projecto prevê, um “zonamentos e ampliação da cidade para 50 000 habitantes”. Esta base teórica assenta na anterior experiência, e esta deixará ainda uma metodologia de análise bem como os fundamentos de uma linguagem que utiliza em toda a sua curta vida profissional.



33 Fotografia de maquete – *Tesi di laurea* / Projecto para um centro urbano, 1935



34 *Perspectiva – Tesi di laurea / Projecto para um centro urbano, 1935*



35 *Perspectiva – Tesi di laurea / Projecto para um centro urbano, 1935*

## I 1935 I - Casa dell'Assistenza Fascista – Concurso para uma cidade de 100 000 habitantes

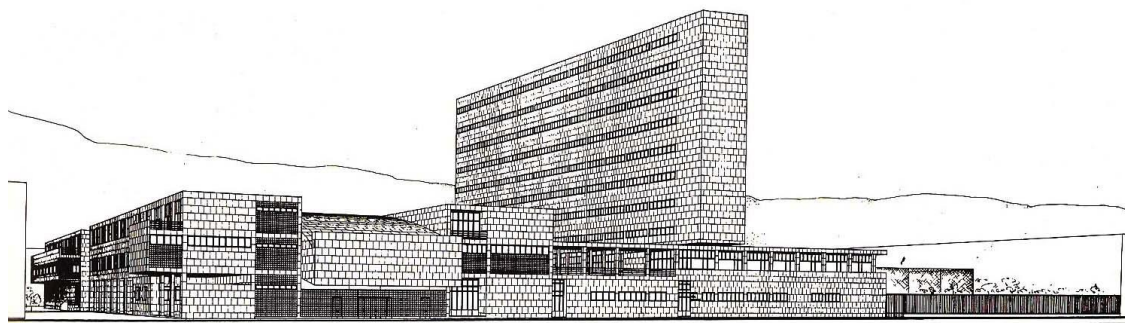
---

Promovido pela *XIII Littoriali dell'arte e della cultura*, em Roma, o projecto responde a um concurso que procura a invenção de uma tipologia inédita. As propostas não poderiam fazer referência a nenhum exemplo existente.

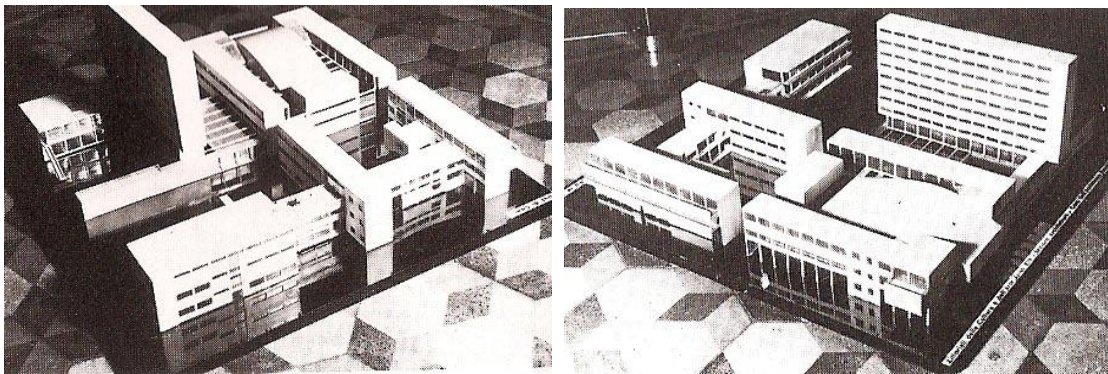
Inicialmente, Cattaneo participa em conjunto com os seus companheiros, mas acaba por elaborar uma solução individual. Para ele, não se tratava de uma sede representativa e burocrática, mas antes um mecanismo funcional. Na progressiva ampliação dos lotes rectangulares, vai separar o edifício em vários corpos, correspondendo cada um a uma actividade assistencial. Desta forma, a composição articulada, é cuidadosamente estudada na terceira dimensão, estabelecendo a diferenciação entre níveis e proporção, organizados deste modo enquanto “*unidade polidimensional*”.

A ideia de assistência, que o jovem autor propõem, insere-se num modelo que garante ao cidadão o seu exercício de direito. Assim, na sede, várias agências estão reunidas: a distribuição, a defesa jurídica um infantário e um refeitório para as mães, consultórios, refeitórios para o “*rancio del popolo*” (rancho do povo). O edifício de alojamento da “*casa dos jovens*”, que se desenvolve em onze pisos, é completado com um ginásio e piscina.

No edifício do instituto fascista de cultura, apenas uma escadaria serve todas as áreas, (espaços de reunião e de estudo, a grande sala de conferências, o balcão do teatro, o museu didáctico e o salão de espectáculos).

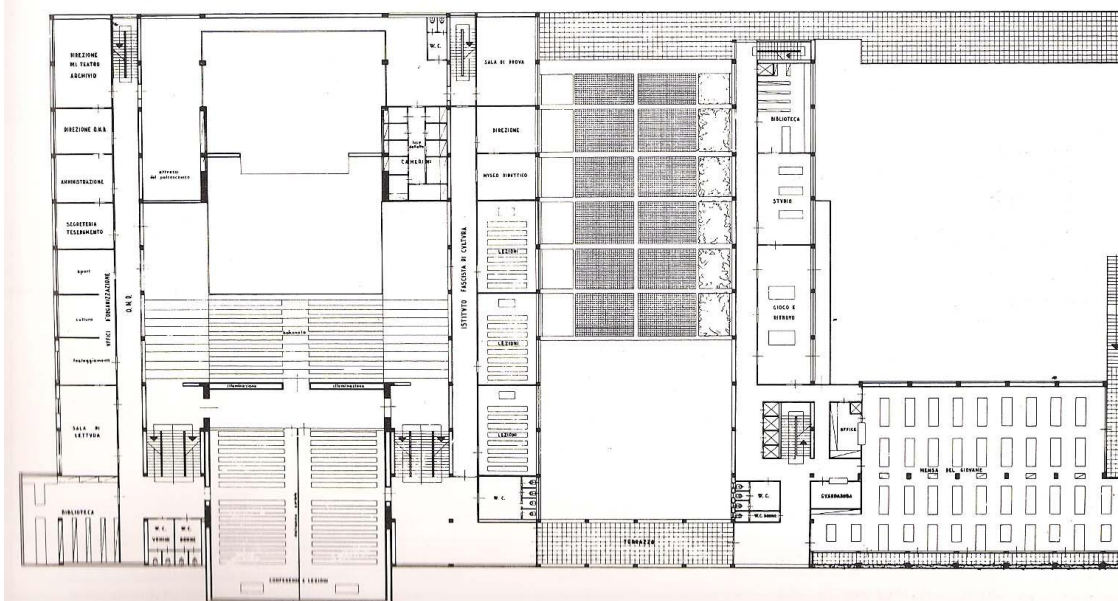
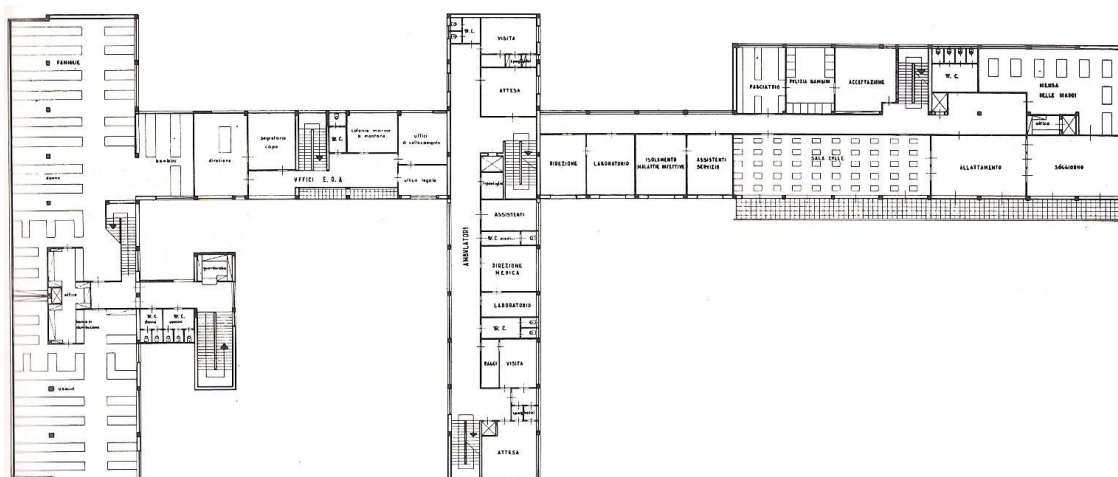


36 **Perspectiva** –Casa dell'Assistenza Fascista / para uma cidade de 100 000 habitantes, 1935



37 Fig. Esquerda Fotos de maqueta – Casa dell'Assistenza Fascista / para uma cidade de 100 000 habitantes, 1935

38 Fig. Direita Fotos de maqueta – Casa dell'Assistenza Fascista / para uma cidade de 100 000 habitantes, 1935



39 Planta do 1º piso – Casa dell'Assistenza Fascista / para uma cidade de 100 000 habitantes, 1935

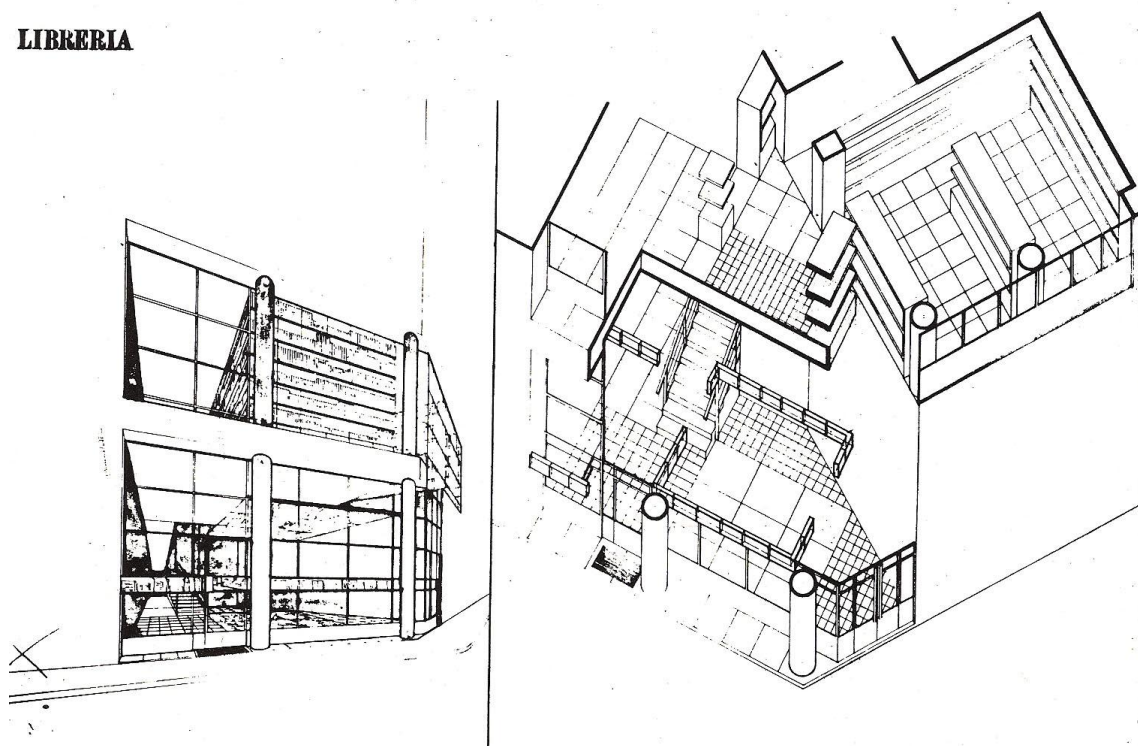


## I 1935 I – *Progetto per una Libreria* – Projecto de remodelação de loja para livreria em Como

---

Neste projecto de interiores pretende-se, adaptar uma loja para livreria. Cattaneo desenvolve uma noção de transparência do seu interior conjugando esta ideia com o sistema estrutural existente. O resultado consiste em criar uma possibilidade de leitura urbana, a partir do modo como se trabalha um espaço interior.

### **LIBRERIA**



40 Fig. Esquerda **Perspectiva da rua** – *Progetto per una Libreria* – Remodelação de loja para livreria, 1935

41 Fig. Direita **Perspectiva axonometrica** – *Progetto per una Libreria* – Remodelação de loja para livreria, 1935



**I 1936 I – Ospedale-tipo per lattanti - Concurso para um Hospital -tipo de Pediatria – 1º Prémio  
(com Vito Latis e Franco Longoni)**

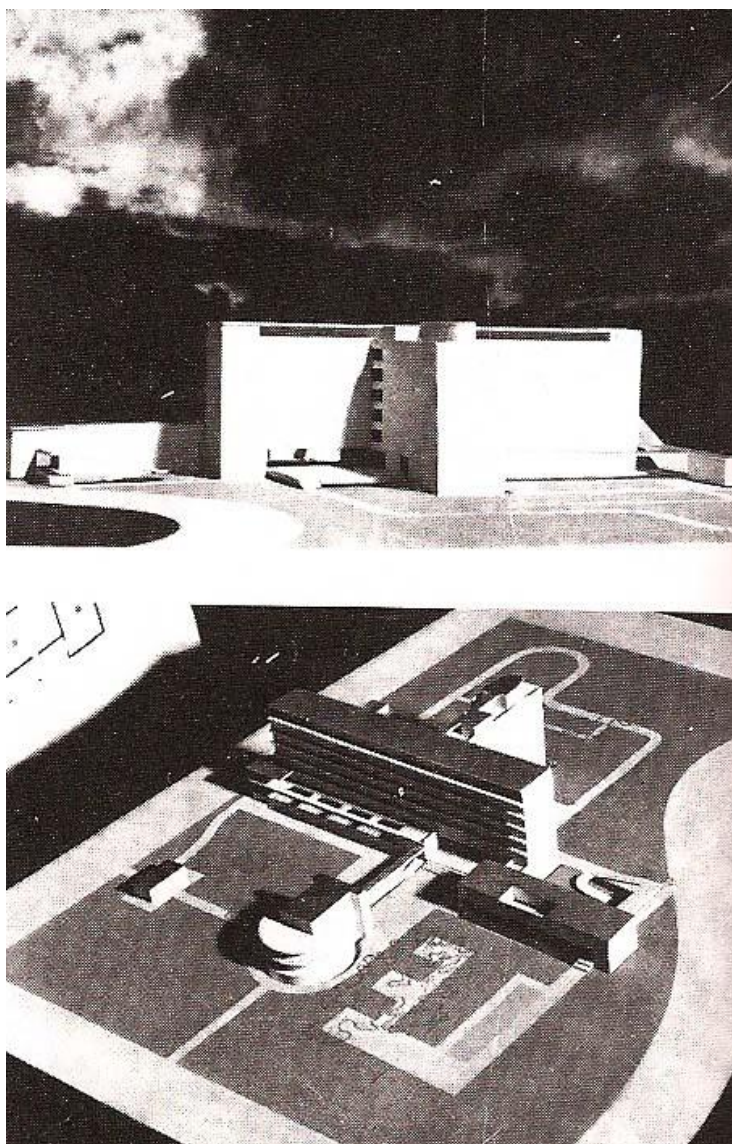
---

Durante um convénio nacional da *Società Italiana di Pediatria* (Sociedade Italiana de Pediatria), a instituição decide marcar as comemorações do aniversário da marcha fascista sobre Roma, com um acto que, dentro da pediatria, tivesse interesse nacional. É decidida a abertura de um concurso, que reflecta sobre a concepção de um hospital tipo para pediatria. As únicas limitações impostas aos participantes são apenas as premissas definidas nas normas sanitárias.

O apuramento das propostas é realizado por um júri, que é composto por: presidente da Sociedade *G.B. Alaria, Umberto Cuzzi, Arturo Midiana, Mario Ceraglioli e Daniele Ruffinoni*. Numa primeira selecção, a proposta de Cattaneo e dos seus parceiros é considerada em conjunto com outras quatro. Uma segunda deliberação, em 1937, atribui o 1º lugar. Apesar do longo tempo de ponderação, a efectiva construção do edifício nunca se chega a realizar.

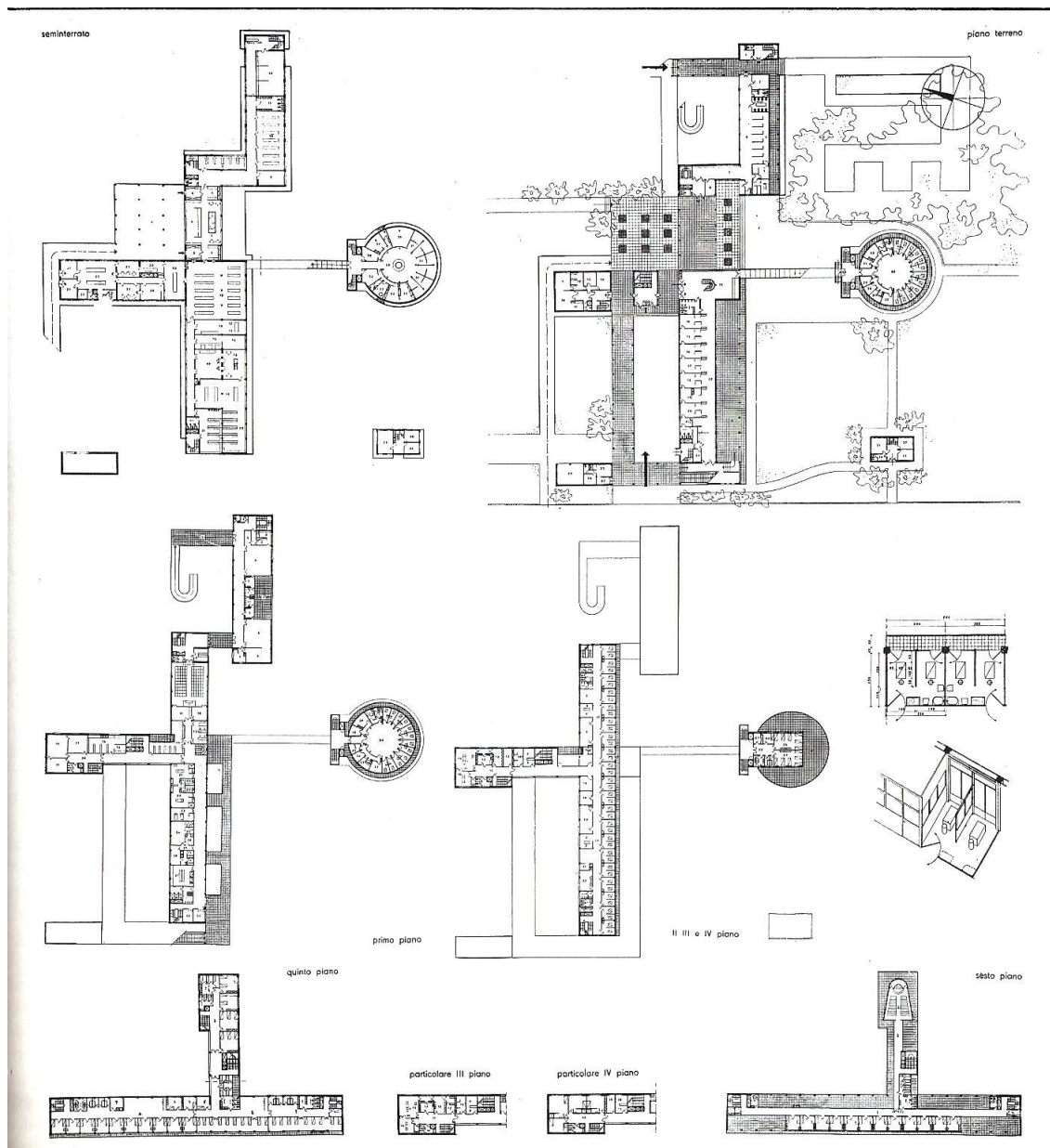
O elemento diferenciador que justifica a escolha da sua proposta reside no facto de prever a separação das crianças com doenças contagiosas num núcleo independente. É constituído por três partes autónomas e interdependentes: o ambulatório, a enfermaria e a ala de pessoal.

Ao lado da secção hospitalar, existia a secção profilaxia, que continha salas de tratamento dotada de consultórios médicos. O edifício é completado com a portaria que é autónoma e casa mortuária, pequeno elemento, que se destaca na área verde no meio do parque.



42 Fig. Cima **Foto de maqueta** – *Ospedale - tipo per lattanti* - Concorso para um Hospital - tipo de Pediatria, 1935

43 Fig. Baixo **Foto geral de maqueta** – *Ospedale - tipo per lattanti* - Concorso para um Hospital - tipo de Pediatria, 1935



44 Conjunto de plantas de seis pisos e pormenor – Ospedale - tipo per lattanti - Concurso para um Hospital - tipo de Pediatria, 1935



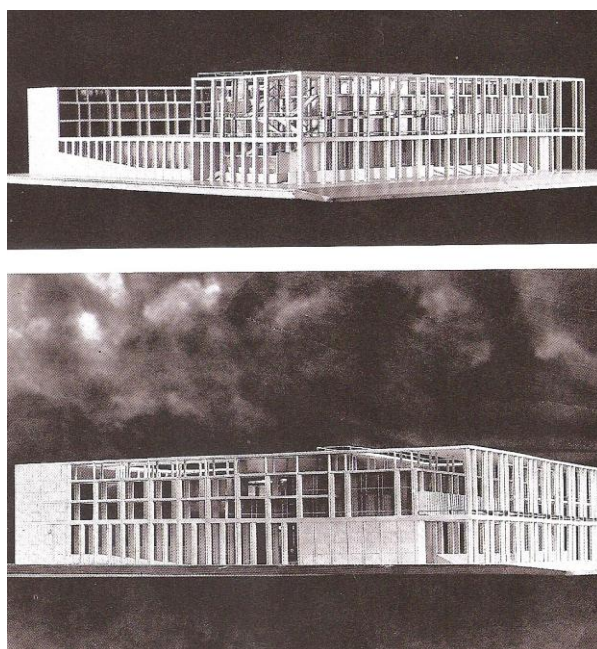
**I 1937-38 I – Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi - Concurso para a E 42 em Roma  
(com Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni)**

---

Este edifício está integrado na exposição fascista mundial, com o objectivo de receber a realização dos congressos a decorrer durante a realização da E 42 (*Esposizione Universale di Roma 1942*). Conta com o seguinte programa: um átrio e vestíbulo com acesso por uma escada principal, sala recepção com 1300 metros quadrados, sala para uma assembleia de 3000 lugares, duas salas contíguas mais pequenas, seis salas de reuniões, biblioteca, sala de leitura, escritórios, restaurante, galeria de exposições.

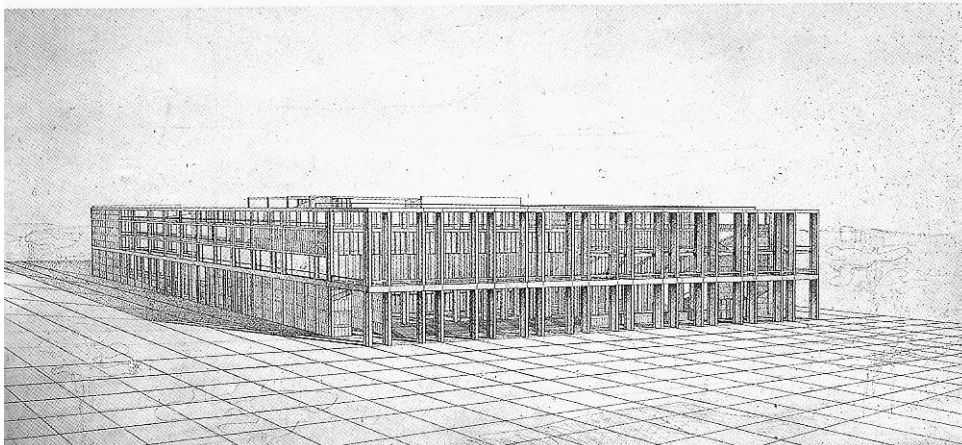
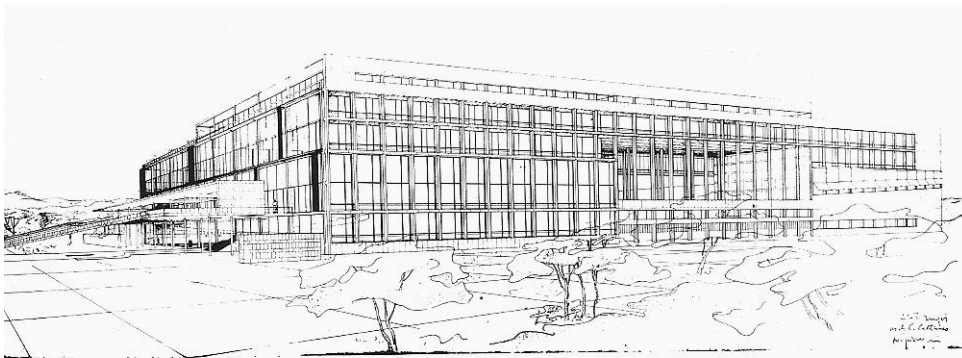
Com possível influência de Le Corbusier (Palácio dos Sovietes de 1931), os Comascos apresentam na sua proposta um edifício que preenche a totalidade do perímetro do lote previsto, formando um rectângulo que corresponde aos princípios da secção áurea. Os vazios do rectângulo correspondem a áreas de circulação exteriores, numa lógica de planta livre, sendo que, a partir do piso que é sobrelevado do solo se estabelecem todas as ligações aos vários espaços funcionais.

Muito embora os princípios estruturantes do projecto permaneçam, este concurso terá uma segunda fase, em 1938, onde é apresentada uma segunda proposta do projecto.



45 Fig. Cima **Foto de maquete** - Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi - Concurso para a E 42 em Roma, 1938

46 Fig. Baixo **Foto de maquete** - Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi - Concurso para a E 42 em Roma, 1938



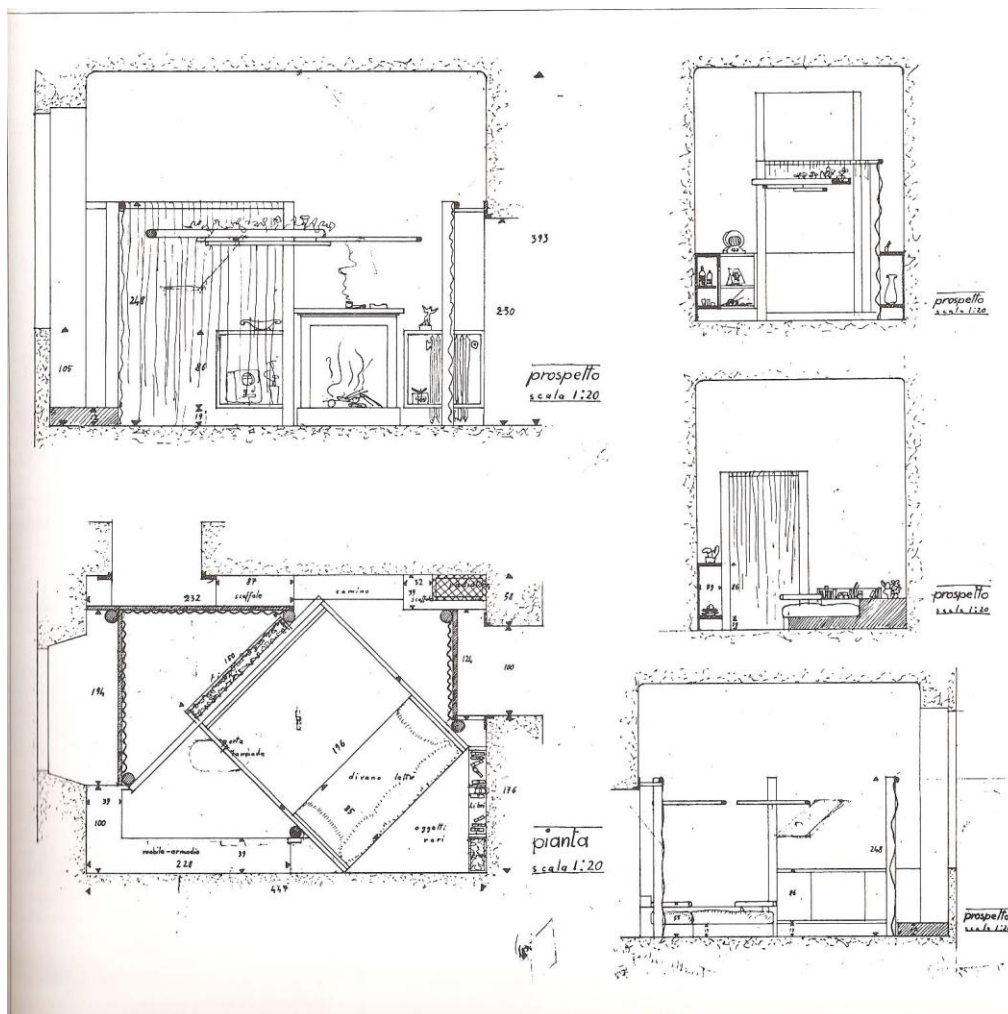
47 Fig. Cima **Perspectiva da 1ª proposta** - *Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi* - Concurso para a E 42 em Roma, 1937

48 Fig. Baixo **Perspectiva da 2ª proposta** - *Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi* - Concurso para a E 42 em Roma, 1938



## I 1938 I – Casa Achille Pedraglio - Projecto de interiores em Como

Este projecto de interiores é realizado em Maio de 1938, no mesmo período em que a casa de Casa d' Affito está a ser desenvolvida. O projecto centra-se no grau de detalhe da pormenorização construtiva dos elementos que compõem o espaço e que vão da calha de iluminação, que é ao mesmo tempo uma floreira, à ferragem, e que tornam possível a construção deste pequeno ambiente.

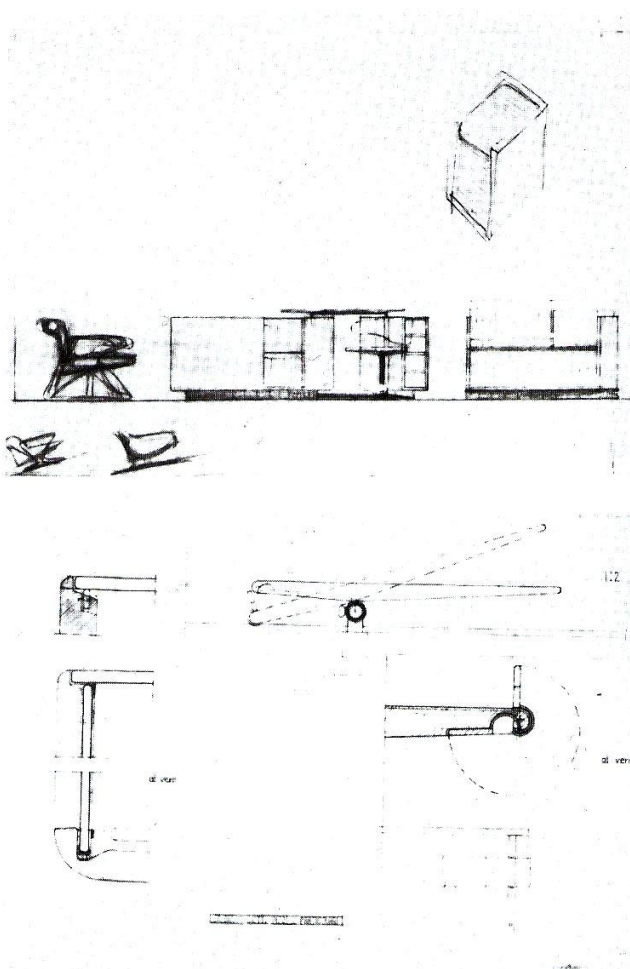


49 Conjunto de planta e secções - Casa Achille Pedraglio - Projecto de interiores, 1938



## I 1939 I – *Studio Dott. Pizzi* - Desenho de móvel para consultório de clínica dentária

Com o objectivo de se conseguir uma economia de espaço, este projecto materializa-se no desenho de duas peças de mobiliário que se transformam e vão permitindo vários tipos de usos. A peça de mobiliário é mesa, escrivaninha e armário de ficheiros. A cadeira articula-se com uma estrutura metálica de várias formas, permitindo diferentes utilizações.



50 Fig. Cima **Esquiços** - Casa *Achille Pedraglio* - Projecto de interiores, 1938

51 Fig. Baixo **Pormenorização** - Casa *Achille Pedraglio* - Projecto de interiores, 1938



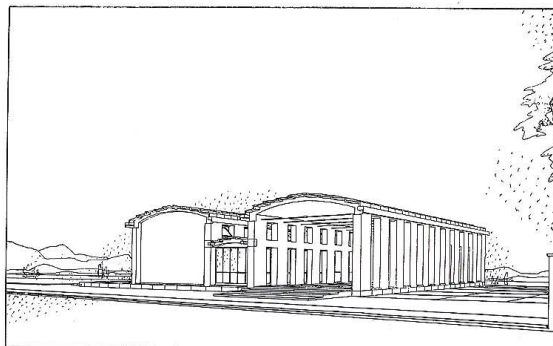
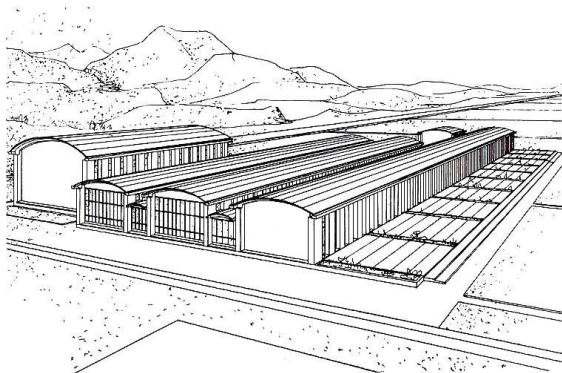
## I 1940 I – *Progetto-tipo per edifici scolastici* - Concurso escola tipo – De 2 a 10 salas de aula

---

O concurso, que é promovido pelo *Ministero dei Lavori Pubblici* (ministério do trabalho) em 1940, vai estimular Cattaneo a idealizar um sistema construtivo que fosse passível de ampliação. As condicionantes para o seu desenvolvimento estão muito referenciados pela necessidade da rígida aplicação das referências normativas e regulamentares dos edifícios escolares. Estas definem as dimensões dos espaços, a distribuição dos mesmos, a iluminação, etc. Também, ao nível das opções construtivas, as escolhas eram limitadas, dada a exclusão do ferro enquanto material de construção. Abrem-se pontuais excepções, a que o arquitecto aplica no sistema de tirantes da parte superior dos paramentos como parte da solução estrutural do edifício.

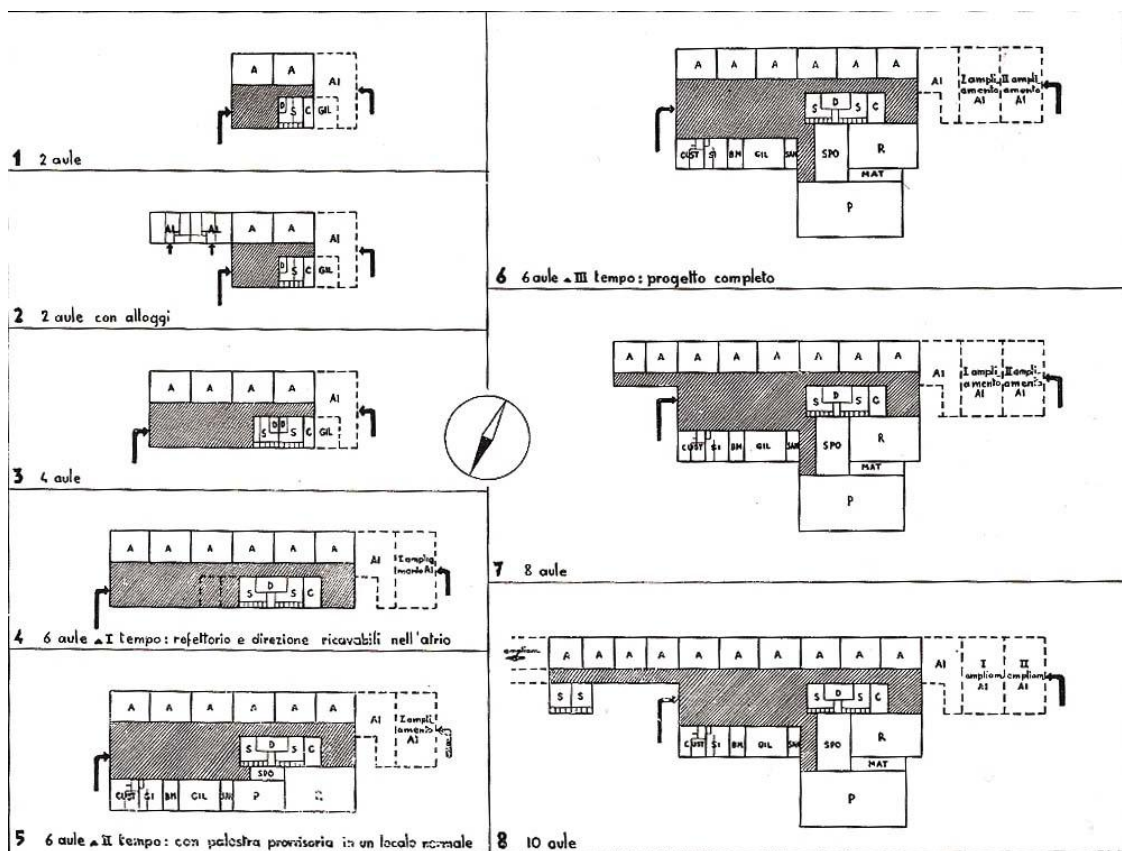
Assim, o projecto desenvolve-se sempre ao nível térreo, com paredes autoportantes com alvenaria de pedra e cimento num sistema estrutural em pilastras de 95 cm de largura e com cerca de 45 cm de espessura. A repetição deste elemento, é preponderante na definição formal do edifício e será a chave do projecto. A grande nave comum, ao ser dividida por paredes divisórias de madeira, constrói os espaços de salas de aula. Esta lógica repete-se nas várias áreas funcionais, resultando as circulações do somatório dos espaços intersticiais.

Este sistema visa a prefabricação dos elementos que se agrupam em diferentes conjugações tipológicas, respondendo, desta forma, ao desafio que o concurso lança de poder responder com o mesmo projecto a diferentes números de alunos, tema tão caro ao funcionalismo e ao desenvolvimento do elemento standard.



52 Fig. Esquerda **Perspectiva geral** – *Progetto-tipo per edifici scolastici* - Concorso escola tipo, 1940

53 Fig. Direita **Perspectiva em secção** – *Progetto-tipo per edifici scolastici* - Concorso escola tipo, 1940



54 Conjunto de plantas tipo – *Progetto-tipo per edifici scolastici* - Concorso escola tipo, 1940

## I 1942 I – *Alberghiero polifunzionale* - Projecto de Complexo Hoteleiro para Adriano Olivetti, Ivrea

---

O projecto é feito por encomenda de Adriano Olivetti, pensador eclético com interesses no debate social e político, que desenvolve um complexo para trabalhadores em Ivrea (1937), com a participação de Luigi Figini e Gino Pollin, (fundadores do Grupo 7). Este empreendedor (herdeiro de Camilo Olivetti, seu pai, e da fábrica da primeira máquina de escrever Italiana fundada em 1908), torna-se membro do *Istituto Nazionale di Urbanistica* em 1938 a que chega a dirigir em 1948.

A encomenda deste complexo hoteleiro polifuncional pretende promover e integrar o tecido industrial de Ivrea. Cattaneo articula os edifícios em vários níveis em altura, com torres apoiadas em *pilotis* que sustentam as coberturas ajardinadas.

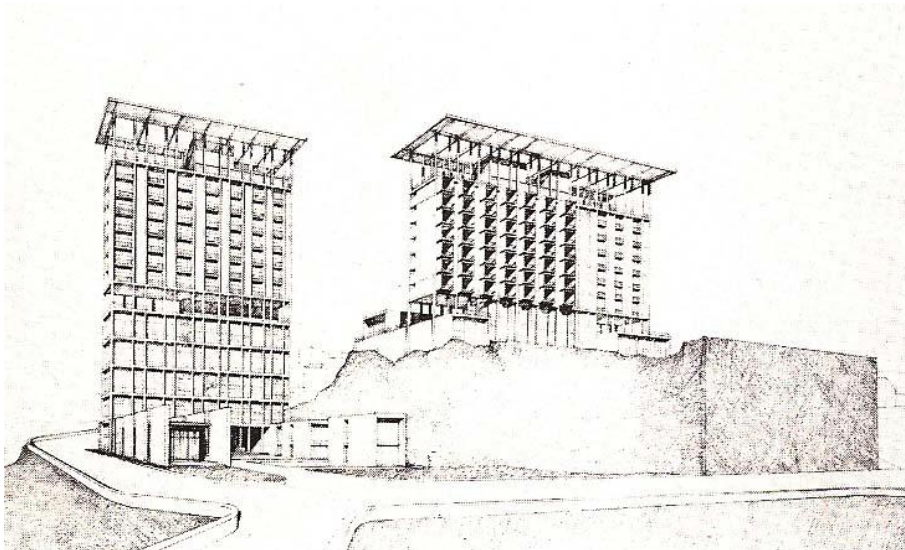
Desenvolve cinco tipologias. Um tipo A, tem dois edifícios, um implantado na cota mais alta, equipado com setenta quartos e dois apartamentos com jardim ao nível da cobertura, e um segundo, mais perto da cidade junto à estrada do Vale *d'Aosta*, com quarenta e nove quartos com duas casas de banho por piso e um café restaurante ao nível térreo, sendo a sala de festas comum aos dois edifícios.

No tipo B, na cota alta com cento e vinte quartos, com casa de banho privativa, e com café ao nível do terraço de cobertura, no piso térreo estaria ainda localizada uma agência de turismo e lojas.

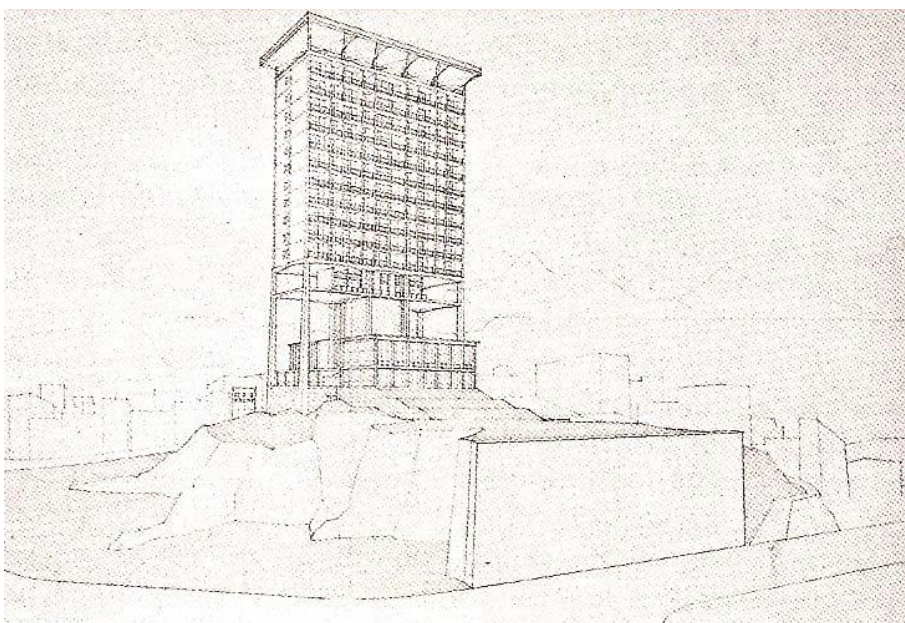
O tipo C, será muito idêntico ao anterior, com a variante de um restaurante dentro de uma cúpula esférica na cota baixa.

No tipo D, estará a torre com maior altura, implantada na cota mais alta com cem quartos, quatro apartamentos, dois restaurantes em pisos diferentes. Conta ainda ao nível térreo com desenvolvimento horizontal um edifício que concentra sala de espectáculos, salas de concerto, biblioteca, e galeria.

Por ultimo, o tipo E, uma torre com a metade inferior destinada a salas de serviço e na parte superior oitenta quartos com casa de banho. As duas partes que se desenvolvem no sentido vertical seriam servidas por quatro ascensores.



55 **Perspectiva da tipologia A** – *Alberghiero polifunzionale* - Projecto de Complexo Hoteleiro, 1942



56 **Perspectiva da tipologia E** – *Alberghiero polifunzionale* - Projecto de Complexo Hoteleiro, 1942



## I 1942 I – *Casa per la famiglia cristiana* – Concurso casa para a família Cristã

---

Este projecto é resultado de um concurso de ideias lançado pela revista *Domus*. Cattaneo revela particular interesse em participar, uma vez se trata de temas que lhe são bastante caros. A reflexão incide sobre a religião católica, aplicada ao modo de habitar. Outros dos factores que tornam o concurso tão desejável é a possibilidade de aplicar e desenvolver a problemática de uma dimensão ideal, e da secção áurea, sem condicionamentos pela contingência da técnica idealizada, ou dos requisitos específicos de um programa exigido por um cliente.

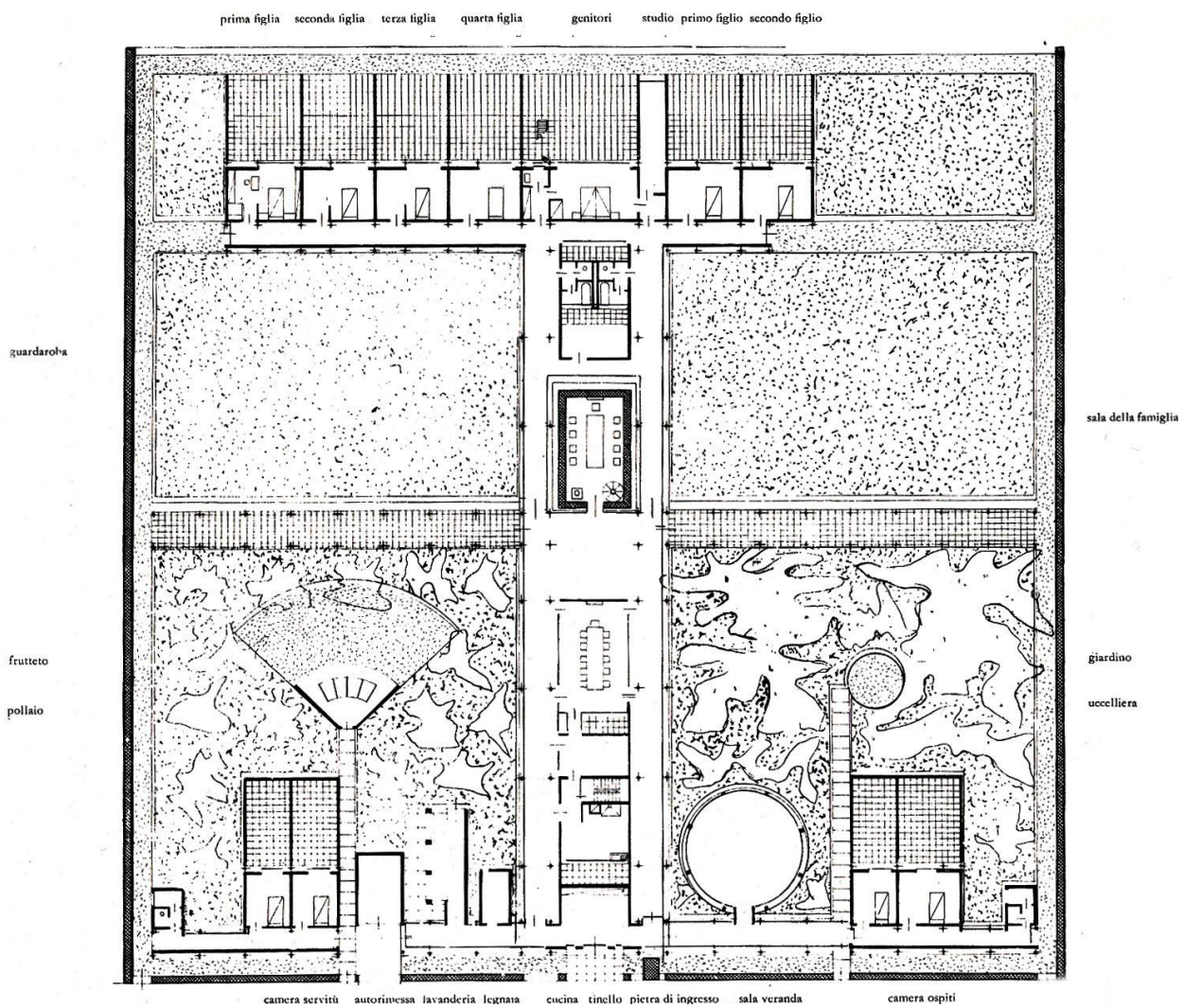
Escolhe como local de implantação preferencial a zona periférica da cidade, delimitando o lote com um muro que define por completo a área quadrangular como propriedade individualizada. A entrada na casa, que é marcada por um plano recuado em relação ao muro, tema inscrição do nome da família e do seu ano de fundação. A peça central, que será o fulcro de toda a organização da casa, é a construção destinada à vida espiritual dos seus habitantes. Da entrada até este espaço, organizam-se sala de refeições e cozinha, dividindo a zona de quartos que se organizam por alas com correspondência ao género dos filhos. Numa sequência progressiva de idades, existe uma correspondência com o afastamento do quarto dos pais, numa lógica de progressivo afastamento dos progenitores, mediante o seu crescimento e correspondente estado de independência. Do lado oposto, distribuíam-se a garagem, as áreas de tratamento de roupas, casa da lenha, copa, assim como espaços exteriores e salas de convívio de jardim (pequeno jardim de inverno). Incluiria ainda, os quartos de hóspedes mediante a tipologia a que estivesse associada, numa correspondência à classe social a que a família pertencia.

A casa seria um organismo vivo, em que mediante o crescente do número de filhos, os quartos seriam construídos, assim como todas as áreas funcionais de apoio que poderia ser alteradas mediante as necessidades.

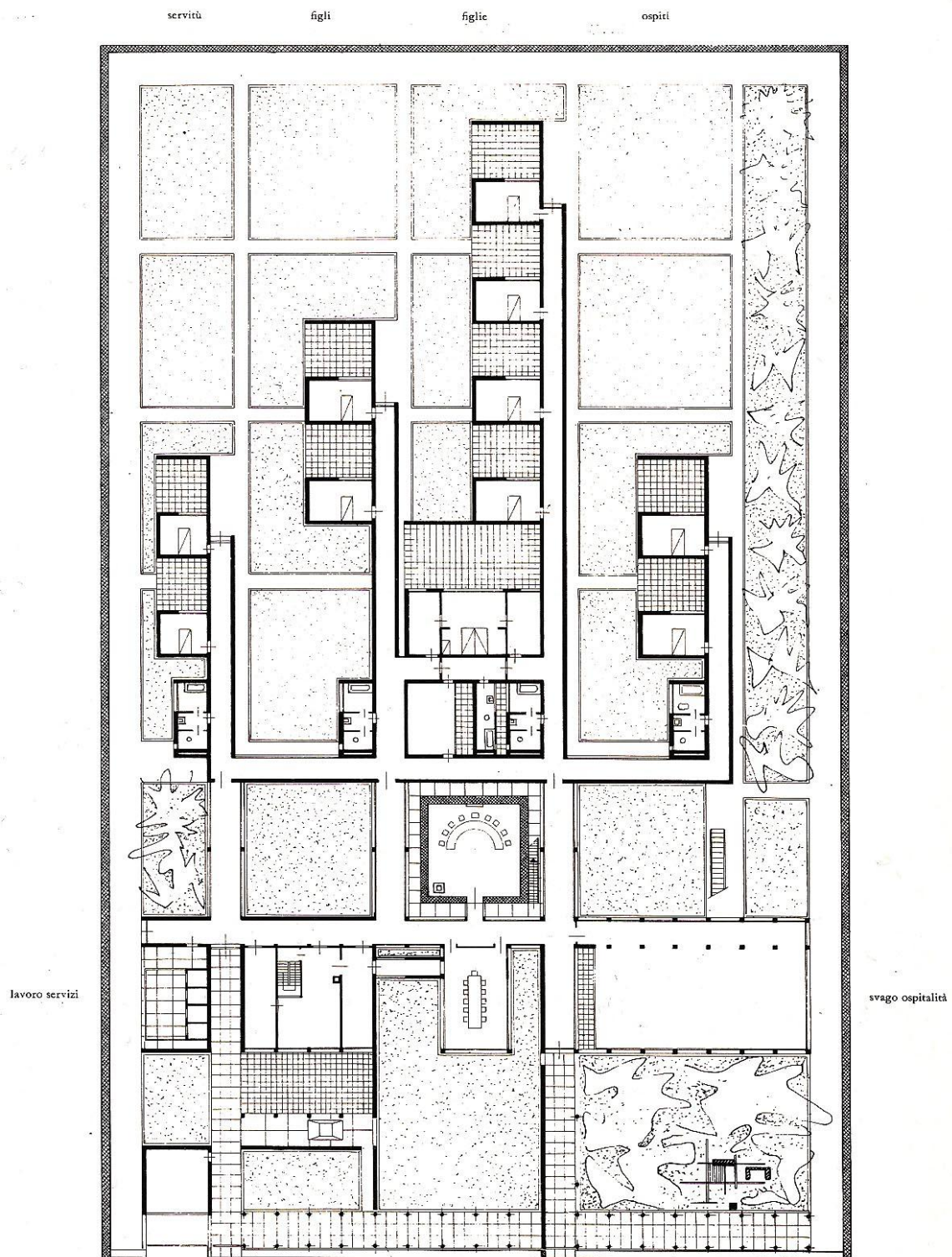
O único elemento imutável era o fulcro da casa, designado por “*sala della famiglia*”. Este espaço cúbico e independente, construído com blocos de cimento, teria acesso através de uma porta exterior de bronze. O seu interior seria iluminado zenitalmente, através de um lanternim de grandes dimensões com quatro por quatro metros, caracterizando de forma particular o espaço. A iluminação nocturna é assegurada por um foco posicionado a grande altura, articulado através de um braço localizado no centro. Uma grande mesa de mármore é ladeada por assentos corridos em ambos os lados centrando no topo uma cadeira para o chefe de família.

Por debaixo desta câmara e com a mesma dimensão, um espaço reservado guarda os elementos mais preciosos da família. Cattaneo designa-o por “*armadio de sicurezza*,” onde para além de elementos religiosos, seriam guardados dados genealógicos da família.

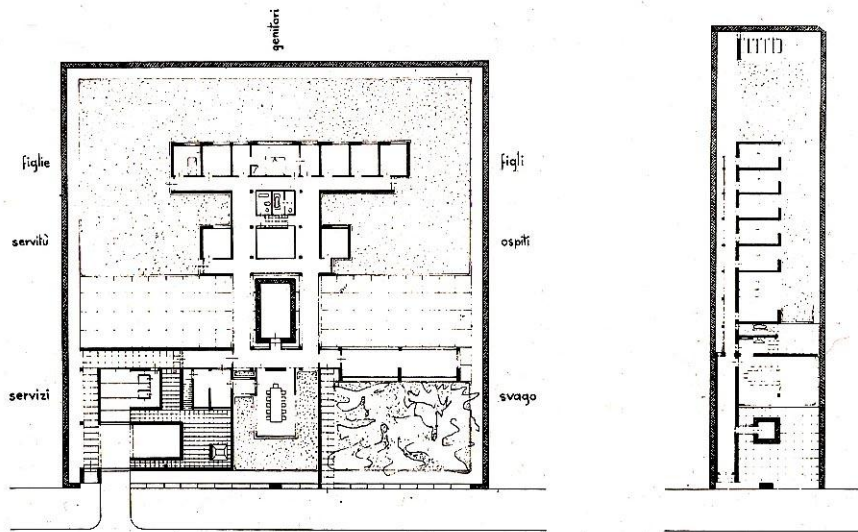
Estudada em cinco tipologias, para classes sociais diferentes, correspondendo A e B a uma casa muito grande e outra muito pequena, C para a casa médio burguesa, D para a família popular e E para uma família senhorial.



57 Planta da tipologia A – Casa per la famiglia cristiana - Casa para a família Cristã, 1942

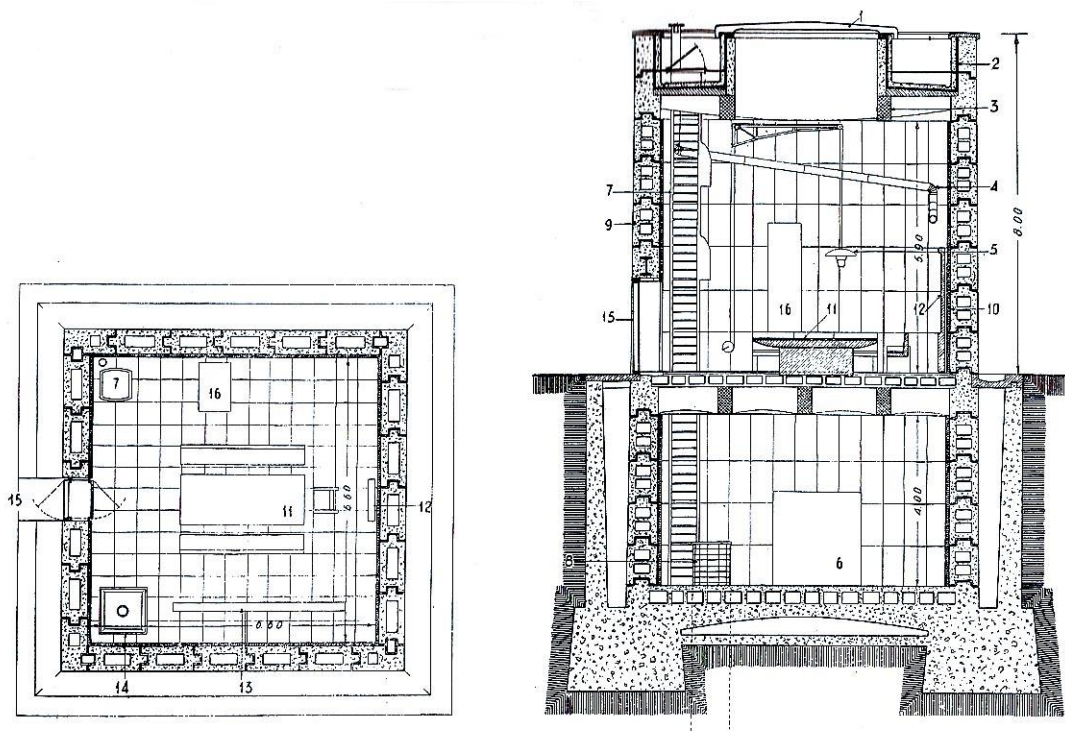


58 Planta da tipologia B – Casa per la famiglia cristiana - Casa para a família Cristã, 1942



59 Fig. Esquerda **Planta da tipologia C** – *Casa per la famiglia cristiana* - Casa para a família Cristã, 1942

60 Fig. Direita **Planta da tipologia D** – *Casa per la famiglia cristiana* - Casa para a família Cristã, 1942



61 **Planta e secção da "sala della famiglia"** – *Casa per la famiglia cristiana* - Casa para a família Cristã, 1942



### **3.2 - OBRA CONSTRUIDA**





**I 1935 – 1936 | Fontana monumentale in Piazzale Corsica a Carmelata- FONTANÁRIO, Como  
(com Mario Radice)**

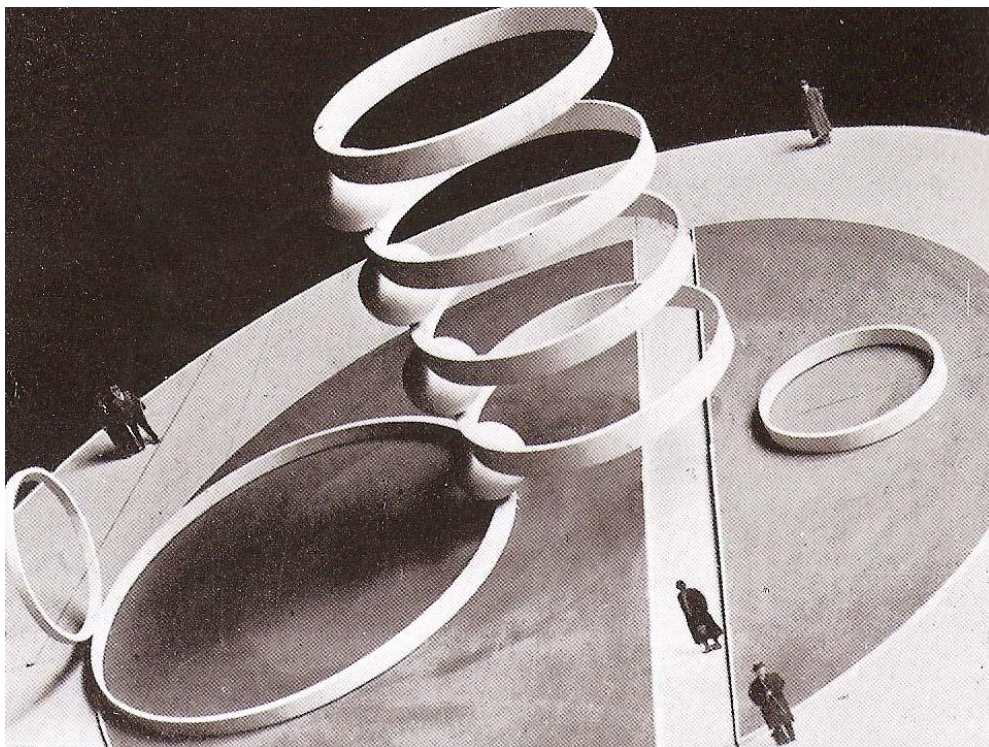
---

Encomendado pelo município de Como, a escultura pretendia requalificar a via de *Carmelata* com um elemento artístico que tivesse a capacidade de se integrar no importante nó rodoviário da *Piazzale Corsica*. Nesta rotunda, convergiam três importantes vias oriundas de Milão, Varese e Cantú.

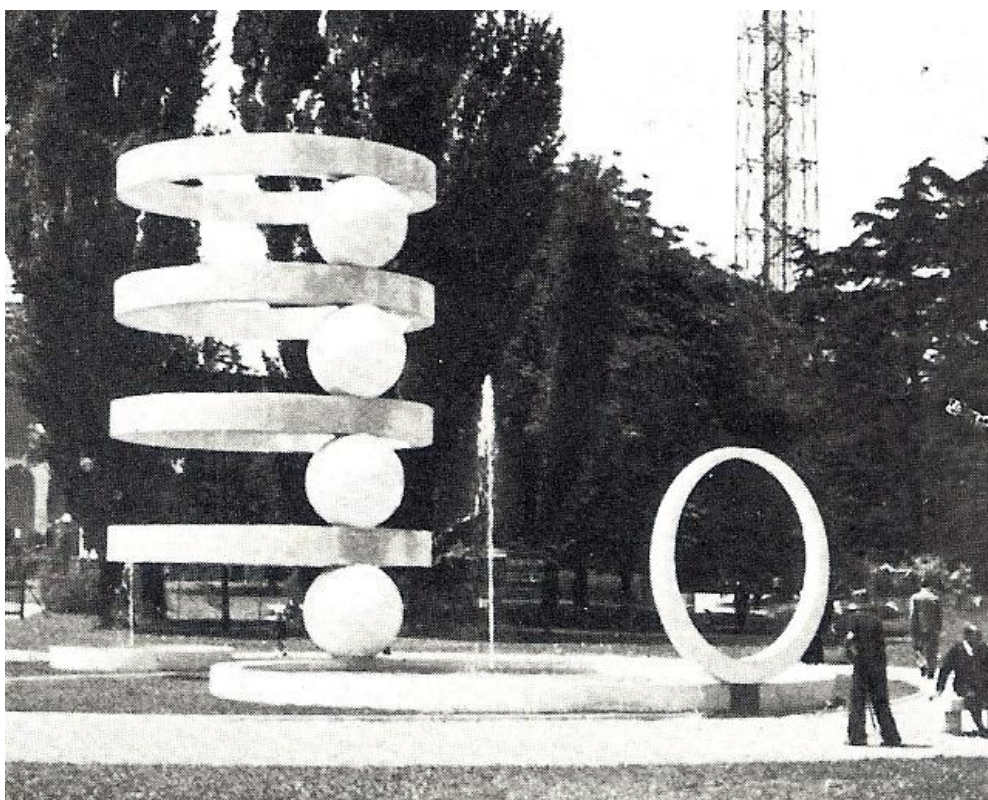
Para os autores, a circulação dos veículos sugerem uma combinação harmónica entre anéis e esferas. A aplicação da regra do número de ouro, produz uma dinâmica assimétrica. A rotunda de cento e dez metros de diâmetro era a sua área de sua intervenção. A peça, com uma altura total de nove metros, é subdividida por quatro sucessivos anéis com um diâmetro de vinte metros, numa solução tecnicamente audaz para a época

O projecto inicial, pensado para ser construído na rotunda, acaba por ser construído uma primeira vez no parque *Sempione*, por ocasião da realização da VI Trienal de Milão (1936). Várias alterações são introduzidas, sendo a escala inicialmente prevista alterada para o contexto do espaço da exposição. Também os materiais são adaptados, substituindo os blocos de mármore branco por cimento. No fim do evento, a peça é destruída.

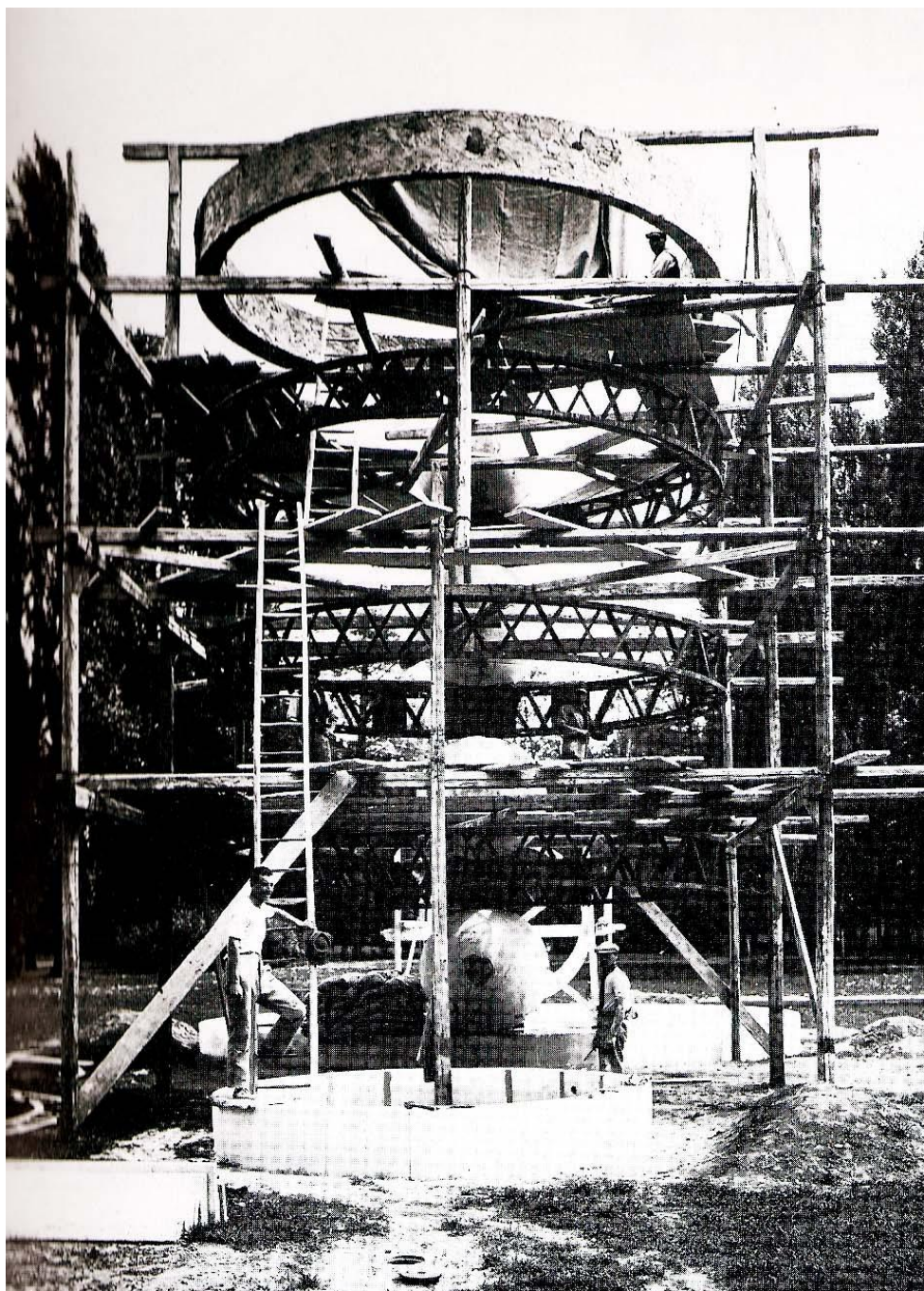
A construção no local inicialmente previsto é adiada sucessivamente com o curso da II Guerra, só em 1962, com Luigi Zuccoli como conselheiro municipal, se torna possível construir a peça no local. Deste modo, a inauguração não contará com a presença de Cattaneo e todo o processo de construção será supervisionada apenas pelo seu companheiro e amigo Mario Radice.



62 Foto de maquete da proposta para a *Piazzale Corsica a Carmelata* - *Fontana monumentale* - Escultura e Fontanário, 1935



63 Foto da época no parque em que tem lugar a VI Trienal de Milão - *Fontana monumentale* - Escultura e Fontanário, 1936



64 Foto durante a construção da peça para a VI Trienal de Milão - *Fontana monumentale* - Escultura e Fontanário, 1936



65 Foto no parque na VI Trienal de Milão - *Fontana monumentale* - Escultura e Fontanário, 1936

**1935-19371 – Asilo infantile Giuseppe Garbagnati - INFANTÁRIO em Como**  
**(com com Carlo Origoni e Luigi Origoni)**

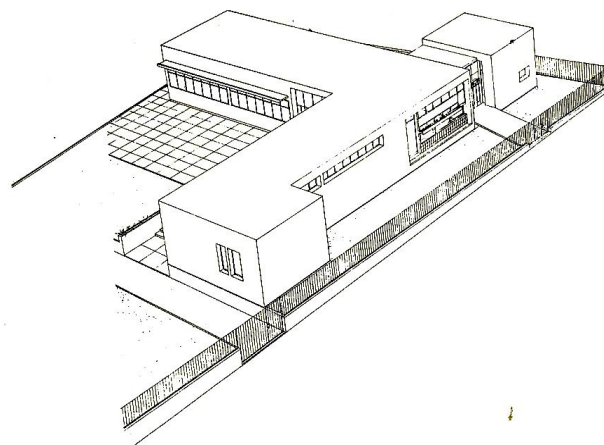
---

Este edifício, resultado de um concurso municipal, é o primeiro projecto construído de Cattaneo depois de concluída a sua formação. É também o resultado de uma longa procura sob o tema da polidimensionalidade e de toda uma visão funcionalista que procura a essencialidade. A peça de arquitectura, procura responder, acima de tudo, ao desafio lançado de construir um infantário para 50 crianças. O seu resultado consegue na época suscitar um súbito interesse da crítica, dando-se uma grande relevância à procura efectuada pelo arquitecto no encontro de uma “volumetria pura”.

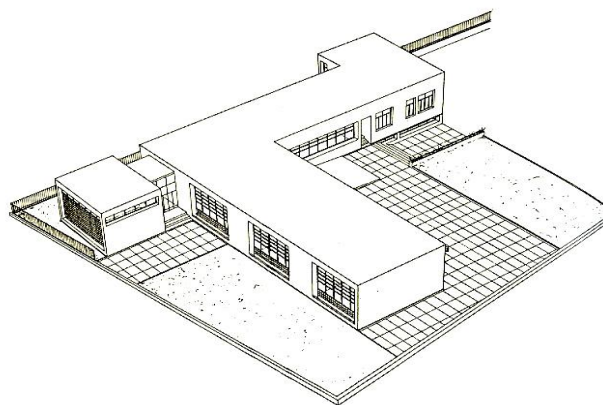
A distribuição do infantário reflecte uma exploração profunda das várias soluções que são equacionadas. Resulta numa dinâmica articulação de corpos diferenciados, sendo o seu núcleo central um recreio coberto com 8,60 x 11,70m. Este espaço estabelece uma comunicação directa com o espaço de refeitório e salas de aulas. A partir da deslocação do corpo que contem serviços de (direcção, I.S. e enfermaria), é criada a zona de entrada com um vestíbulo coberto, que permite um duplo acesso, a partir do exterior, como do recinto escolar. Na altura, é igualmente notada a utilização de materiais inovadores, como o fibrocimento e o linóleo. As amplas janelas prevêem um particular desenho das serralharias, com uma altura de 0,70 m, pensadas na escala dos utilizadores do espaço.

Ao nível das preocupações daquilo a que hoje chamamos arquitectura sustentável, está patente o desenvolvimento de uma investigação. O vão do recreio interior, na fachada principal, é interrompido por uma placa de *Termolux* que é inserida sobre a floreira, permitindo um controlo climático da sala e tirando assim partido do aquecimento natural da luz solar. O custo do edifício revela ser consideravelmente baixo (48 liras/m<sup>2</sup>), comparativamente com o custo do infantário de Terragni do mesmo ano (73,5/m<sup>2</sup>).

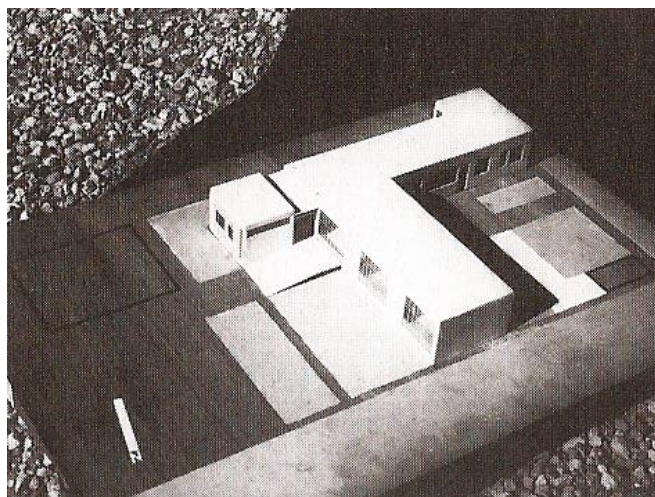
Depois da sua destruição parcial, em consequência das acções da II Guerra, o edifício passa por um longo período de abandono. Actualmente, o edifício encontra-se num estado de degradação bastante avançado. A função para o qual foi inicialmente concebido é alterada em 1986, passando o recreio coberto a ser utilizado como farmácia municipal e parte do restante edifício como sede da Cruz Vermelha. As obras de restauro, previstas para 2003, foram iniciadas. Contudo, não chega a ser concluída a acção de recuperação prevista para o edifício. Todavia, o seu ciclo de vida enquanto infantário parece ter há muito terminado, pelo que, o resultado desta obra poderá apenas ser hoje lembrada através das imagens da época.



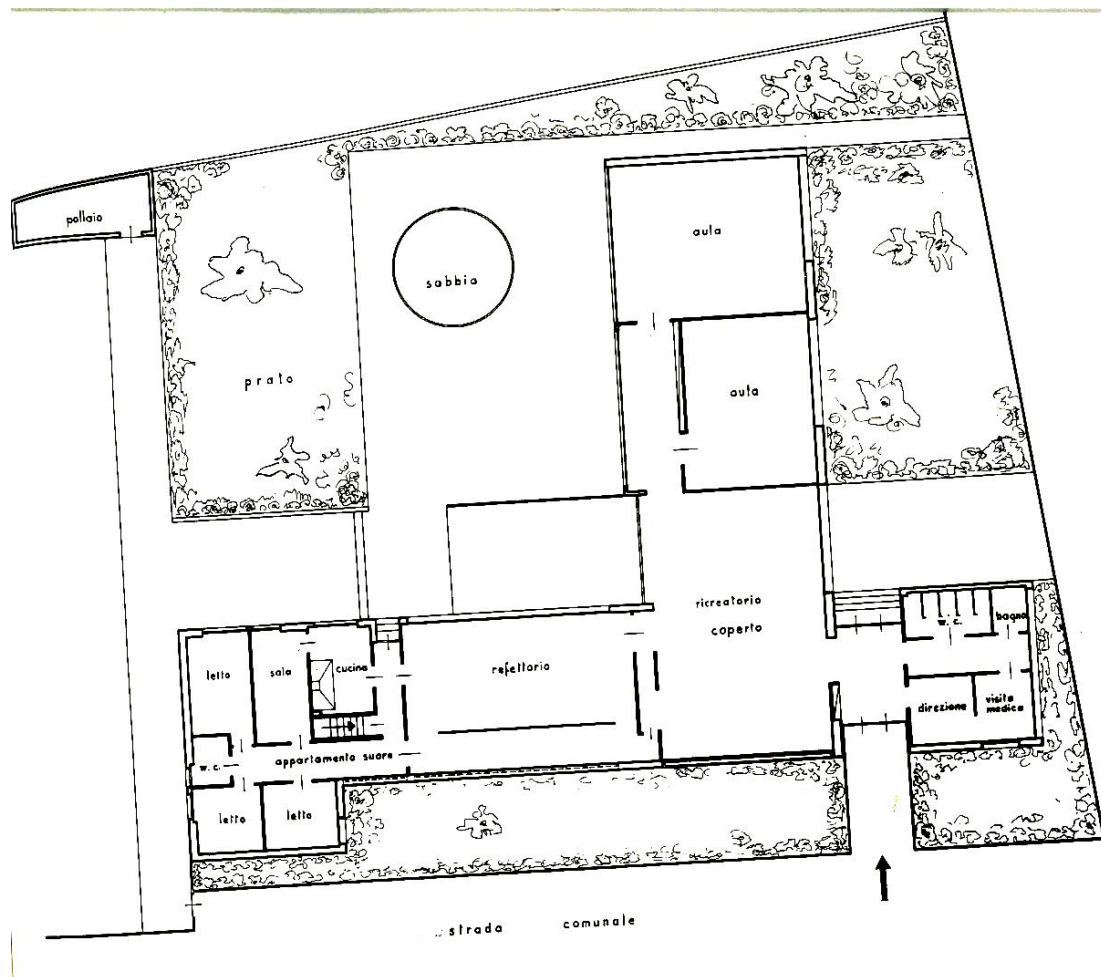
66 Perspectiva do conjunto da frente do edifício - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935



67 Perspectiva posterior do conjunto - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935



68 Foto da maquete - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935



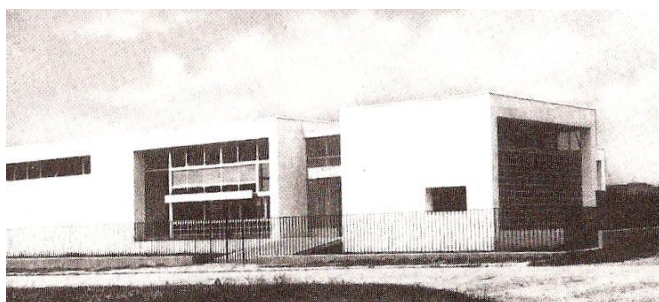
69 Planta do piso - Asilo infantile Giuseppe Garbagnati – INFANTÁRIO, 1935



70 Fig. Esquerda . Foto da entrada pelo lado da rua - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935



71 Fig. Direita . Foto da entrada pelo lado do jardim - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935



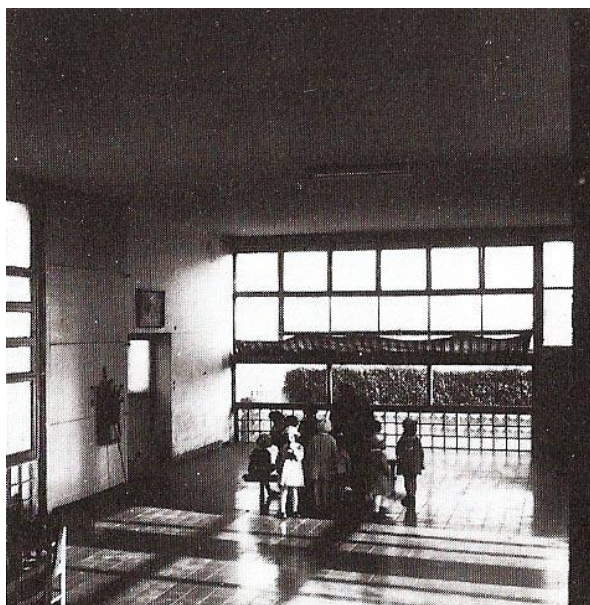
72 Fig. Esquerda . Foto exterior do refeitório, recreio interior, entrada e direcção - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935



73 Fig. Direita . Foto do vão do recreio interior visto da rua - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935



74 Fig. Esquerda . Foto exterior da entrada - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935



75 Fig. Direita . Foto do vão do recreio interior visto do interior - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935





76 Fig. Esquerda . Foto actual da da entrada - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA/FARMÁCIA, 2003



77 Fig. Direita . Foto da rampa de acesso à farmácia - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA/FARMÁCIA, 2003



78 Fig. Esquerda . Foto conjunto com CV em 1º plano - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA/FARMÁCIA, 2003



79 Fig. Direita . Foto de conjunto com farmácia em 1º plano - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA, 2003



80 Fig. Esquerda . Vista lateral à entrada - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA/FARMÁCIA, 2003



81 Fig. Direita . Vista do antigo recreio exterior - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA, 2003



## 1938-39I – Casa d’Affito - CASA CATTANEO em Cernobbio

---

Com um curto período de produção, uma vez que a sua morte antecipa-se aos 31 anos, Cattaneo deixa-nos uma obra consideravelmente extensa. Este dado é bastante revelador de todo o seu potencial na capacidade de afirmação, num período de grande desenvolvimento da arquitectura italiana.

Esta obra de referência, designada por *casa Cattaneo a Cernobbio*, local onde é construída, ou ainda, *casa d’Affito* (casa de aluguer), pelo facto de ser uma encomenda familiar com perspectiva de arrendamento. Apesar da encomenda se tratar de uma oferta dos pais, como impulso à sua primeira concretização individual após conclusão licenciatura (1935), o projecto só será materialmente iniciado na primavera de 1938. O fontanário com Mario Radice ou o concurso para o infantário, levam-no a adiar o início deste projecto que verá a sua última versão antes de construído em 1939. Esta obra adquire a possibilidade de ter várias alterações ao longo do tempo. É-lhe permitida a situação privilegiada de ter a liberdade de decidir em que tempo e de que modo o projecto se desenrolaria, factor que lhe possibilitou uma ampla experimentação de soluções ao nível da composição arquitectónica. O edifício começa por ser considerado com seis pisos, reconsiderado com cinco pisos e termina com quatro pisos. A casa de Cernobbio, concretiza-se num projecto com muitos avanços e recuos, numa constante procura de qualidade de espaço arquitectónico e de uma procura de materiais precisos, chegando mesmo a todos os pequenos detalhes de pormenorização no seu interior.

Todavia, o projecto é acompanhado por uma dificuldade objectiva, no cumprimento da norma do plano regulador, requerido à autoridade competente, para aprovação da licença de construção. O arquitecto demonstra uma boa vontade sobre as regras que lhe são impostas, querendo mesmo responder às observações de que o projecto é alvo por parte da comissão *d’Ornato* em 1938. Mas estas considerações demonstram-se impossíveis de cumprir, por isso que um dos mais acérrimos defensores dos princípios de uma arquitectura moderna e funcional faz uma demonstração pública da sua postura crítica e independente, numa coluna de um jornal local, não hesitando em defender o direito a uma Arquitectura Funcionalista.

*“Num posto avançado isolado, os gritos que são lançados no meio de um discurso informado, procuram apenas o desacordo e as abusivas acusações de ser un pugno nell’occhio”<sup>126</sup><sup>127</sup>*

---

<sup>126</sup> *un pugno nell’occhio* (um murro no olho) expressão italiana

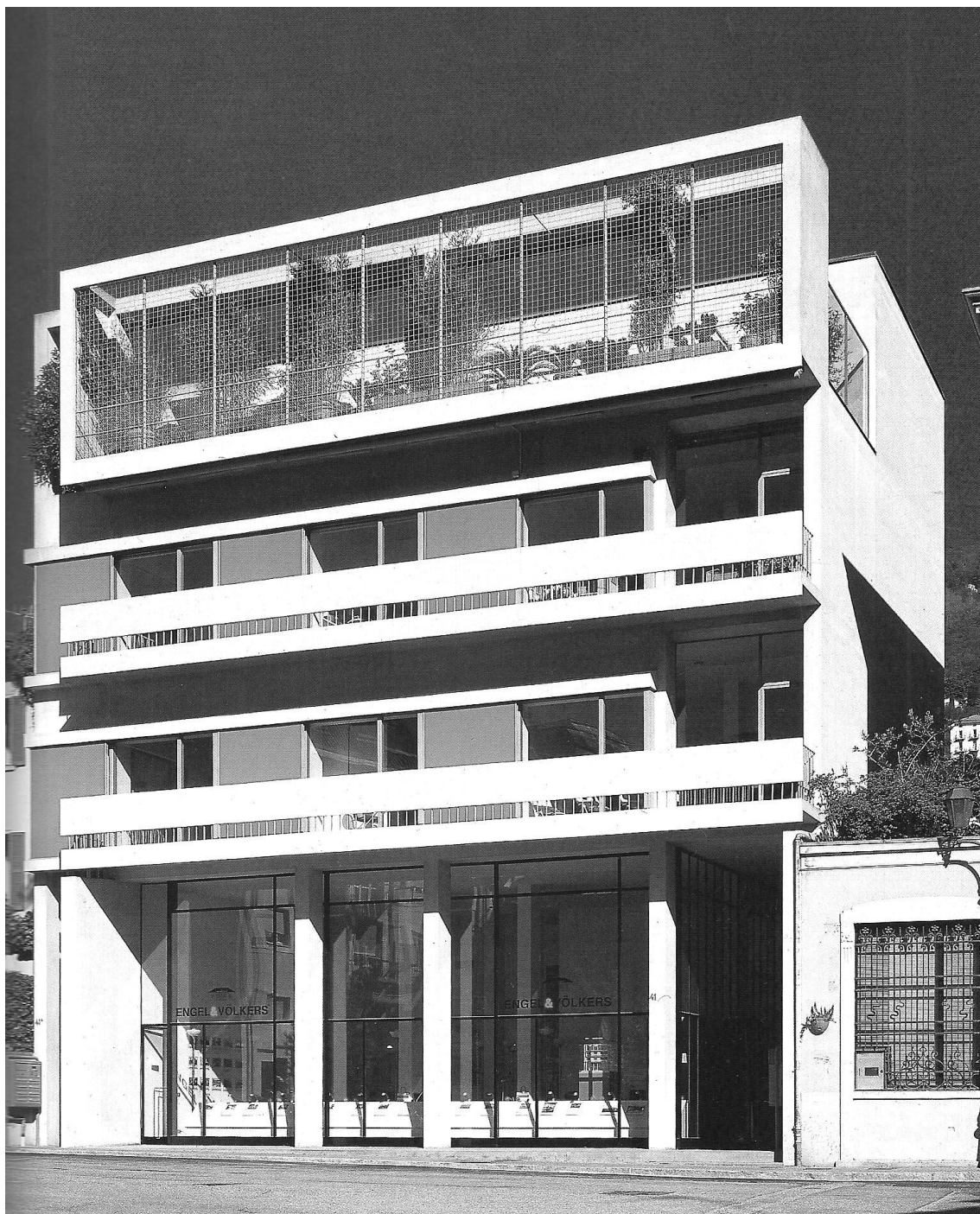
<sup>127</sup> Jornal, *Broletto* artigo de 25 de Janeiro de 1938. Carta aberta “*Comasco centro per centro*”, citado em CAVADINI, Nicoletta – *Casa Cattaneo a Cernobbio*. Milão: Silvana editoriale, 2005 Pag.21

A construção da casa Cattaneo ficou para o arquitecto como a primeira e única experiência realizada sobre o tema do habitar. Será um teste e um confronto, com todos os complexos valores debatidos na cultura do racionalismo. Uma das maiores questões concentra-se no problema tipológico, tema central do projecto de um edifício residencial de custos controlados. Outro é ainda o facto de estar inserida num tecido urbano tradicional de pequena escala. O confronto com este tipo de dificuldades já teria sido experimentado anteriormente por Terragni, Lingeri, Figini e Pollini na grande capital da Lombardia por diversas vezes. No entanto, Cattaneo encontrara dificuldades acrescidas em Cernobbio, uma cidade de uma reduzida escala urbana e com um lote inserido no centro histórico da povoação, factores que acrescentam uma maior dificuldade de projectar um edifício capaz de exprimir uma linguagem do Movimento Moderno dentro do tecido histórico.

A concretização da planta tipo é gerada a partir de uma matriz específica de malha quadrangular, permitindo-lhe criar o princípio da proporção áurea, factor que, vai ser determinante na colocação da estrutura em betão armado. Procura sempre uma clareza de composição e evidencia a preferência por colocar um fogo por piso, que organiza segundo o critério de melhor exposição solar e de melhor ventilação. Na loja, ao nível do piso térreo, estabelece uma relação plena de transparência para com a rua e com o espaço urbano, princípio este que será muito evidente em todos os trabalhos do grupo *Comasco*. Enquanto marca gráfica do sentido racional, existe no remate do alçado com o terraço, um pormenor bastante interessante, que é revelador da sua capacidade inventiva e que terá sido enunciado no infantário (na protecção ao vão do recreio coberto). Este sistema permite a protecção desta zona do edifício da excessiva exposição solar, e ao mesmo tempo possibilita uma libertação da leitura do alçado. Outra opção, também coerente, é a “pele branca” do edifício, feita com pó de pedra como forma de se tornar mais duradoura. Esta consideração de ordem técnica e funcional procura conferir mais um valor de qualidade e durabilidade no tempo da sua arquitectura, que é também ela própria uma arquitectura do nosso tempo.



82 Foto da vista actual da frente do edifício - Casa d'Affito - CASA CATTANEO, 2005



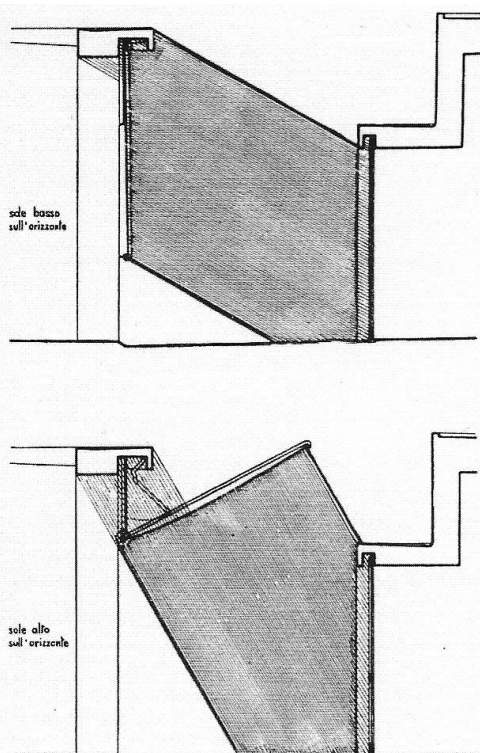
83 Foto da vista actual da frente do edifício - Casa d'Affito - CASA CATTANEO, 2005



84 Foto da vista actual da frente do edifício - Casa d'Affitto - CASA CATTANEO, 2005

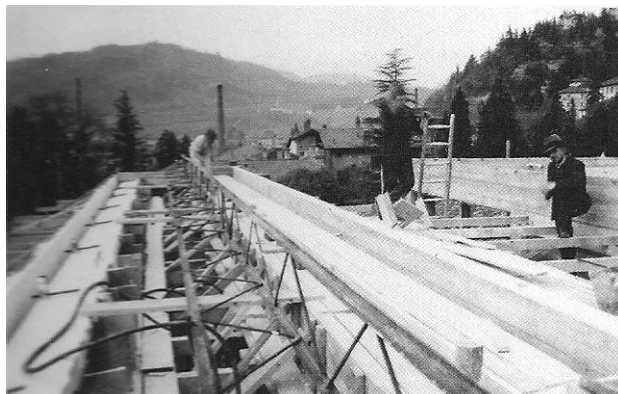


85 Foto actual do mecanismo de protecção solar na cobertura do edifício - *Casa d'Affito* - CASA CATTANEO, 2005

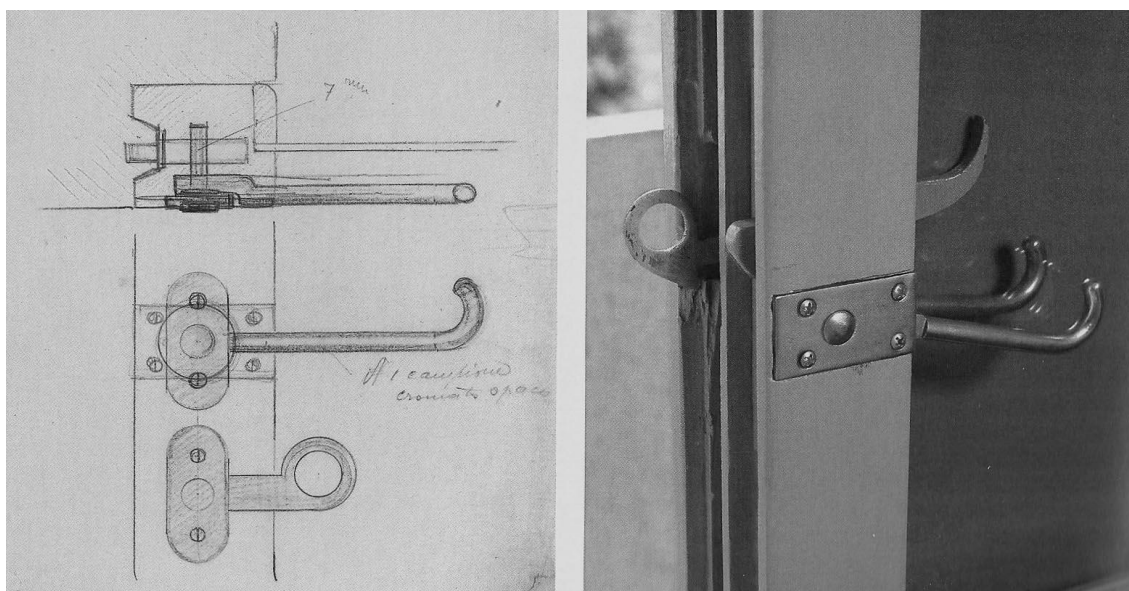


86 Desenho esquemático do mecanismo - *Casa d'Affito* - CASA CATTANEO, 1939





87 Foto da obra durante a construção com Cesare Cattaneo à direita da imagem - Casa d'Affito - CASA CATTANEO, 1939



88 Fig. Esquerda . Desenho de pormenorização de ferragem - Casa d'Affito - CASA CATTANEO, 1939

89 Fig. Direita . Foto actual da ferragem de abertura da janela - Casa d'Affito - CASA CATTANEO, 2005



### **3.3 - OBRA ESCRITA**



## LIVRO - *Giovanni e Giuseppe Dialoghi di Architettura*

Editado pela *Libreria Artistica Salto*, Milão em Novembro de 1941

---

O texto *Giovanni e Giuseppe Dialoghi di Architettura* será para Cesare Cattaneo a transposição escrita das suas inquietações enquanto arquitecto. A partir do diálogo entre dois personagens, encontra uma forma particular de interpelar por via de interpostas figuras. Num resultado, em que a confrontação dos dois amigos, está, em simultâneo, a inquirir e a responder directamente o seu leitor.

A proximidade de Franco Ciliberti, que se vê plenamente integrado no grupo Comasco, será influência preponderante numa linha de pensamento Platónico que procura a essencialidade. Todavia, Cattaneo não é um filósofo, como o próprio sempre refere em nota introdutória, mas apenas reflecte de forma empírica os problemas que lhe chegam por via do fazer arquitectura. Deste modo, atribui a Giovanni o papel de um arquitecto que analisa, interpreta, explica e traduz. E a Giuseppe, o atento interlocutor, que vai colocando questões e que procura clarificar o que ouve, multiplicando dessa forma os pontos de reflexão.

Os temas que se propõem debater vão das tendências estilísticas na arquitectura à opinião sobre o gosto. A sua profunda crença católica está presente no modo de análise, particularmente na separação que faz entre virtude e vício, aplicando estes atributos a todos os temas de debate. E esses são tão diversos como: a produção em série, a arte e a técnica, a história e a arquitectura moderna, a decoração e o modo de vestir, da secção áurea e a proporção, o gosto e o comportamento do público.

Dedica um dos capítulos ao conceito de polidimensionalidade, onde procura sintetizar toda a valência teórica desta segunda geração do racionalismo. Como o próprio personagem Giovanni, descreve logo no início do seu texto, no primeiro capítulo *Davanti alla nuova Europa* (diante da nova Europa)

“...A par do artista que cria, também tu que recibes a obra acabada, debes formar uma consciência polidimensional. Aqueles elementos que no teu espírito se relacionam e combinam numa unidade, não debes olhar para eles apenas nas linhas da fachada, mas na planta, no conceito estrutural, na qualidade dos materiais, nas cores, nos símbolos e em tudo o que sentires expresso sob forma de arquitectura...”<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> CATTANEO, Cesare - *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*, Milano: 1941 – Citado em CAVADINI, Nicoletta – *Casa Cattaneo a Comabbio - Quaderni dell'Archivio Cattaneo* Milão: Silvana Editoriale, 2005 Pag 68



## CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na elaboração desta dissertação e na investigação sobre os assuntos em análise, confirmamos a hipótese formulada e encontrámos novas pistas de trabalho. Por isso, as conclusões que aqui apresentamos são sínteses interpretativas correspondentes a grandes capítulos, acrescidas de algumas considerações complementares.

### **Movimento Moderno Italiano - Contextualização**

Só é possível compreender a obra de Cesare Cattaneo e dos racionalistas italianos, inserida no contexto político e no âmbito alargado da cultura artística da sua época.

Depois da Grande Guerra (1914-1918), a Itália entra num processo de convulsão social, as manifestações de descontentamento da classe média, associadas a um sentimento generalizado de medo e ansiedade, conduzem a um processo de instabilidade. Neste contexto, Benito Mussolini com o apoio de ex-combatentes e de alguns futuristas, fundam o *Fasci di Combattimento* (1919). Com apenas um ano de assento parlamentar, o regime fascista assume o poder em 1922 com uma marcha sobre Roma. Como consequência, é proclamada uma exaltação dos valores nacionais que procuram confirmar uma Itália de vanguarda no objectivo comum da sua modernização económica, visando a diminuição das taxas de desemprego e o melhoramento das condições de vida da população. Das manobras propagandísticas resulta uma união em torno da causa fascista, que explora a atitude colectiva enquanto forma de controlar as massas.

Na arte, iniciam-se alguns movimentos no fim do século XIX, que reclamam a reforma das artes aplicadas. Regressado dos Estados Unidos da América, Adolf Loos faz uma comunicação pública com título *Ornamento e Delito* (1908), onde anuncia os princípios fundadores da modernidade. Precursor desta visão, e figura central no desenvolvimento da arquitectura do Movimento Moderno, Le Corbusier publica *Vers une Architecture* (1923), texto de charneira na visão funcionalista que Itália irá adoptar integralmente. Depois de uma exclamação futurista na exaltação violenta dos valores da máquina, que morre nos campos de batalha com Antonio Sant'Elia, a Itália fascista entra num paradigma similar ao da Rússia com o movimento abstracto/construtivista. O conflito entre, modernidade e tradição, está presente na ideologia arquitectónica do movimento fascista italiano, que se divide entre o *Razionalismo* de Giuseppe Terragni e o *Novecento* na sua representação de uma tradução idealizada do real.

## As duas gerações do Racionalismo Italiano

No cenário cultural da prática arquitectónica e urbanística na Itália da primeira metade do século XX podemos identificar duas gerações, com identidades e afinidades próprias. Embora as suas mortes prematuras tenham conduzido o movimento a um final abrupto, as suas obras são testemunho do seu empenho e dedicação na construção de uma sociedade que seria, ao mesmo tempo, racionalmente organizada e culturalmente desprovida de classes.

Numa Itália diversa, a distância entre Roma e Milão estão representadas pela urbanística de cada cidade. A capital enquanto coração do novo império fascista, pretende ser a expressão de um imaginário comum assente na retórica de um país glorioso dependente da representação de uma história do passado. Milão, concentradora da actividade Industrial, reúne o pólo financeiro que promove uma capacidade reformista e interventiva, aberta a uma interacção a partir de uma perspectiva para além da nacional.

Como exemplo desta visão inaugural, o *Gruppo 7* (1926) a partir do Instituto Politécnico, vai procurar representar a Arquitectura Moderna dentro da Revolução Fascista. Depois de algumas apresentações públicas que são bem recebidas, a exposição que inclui o *Rapporto sull'architettura per Mussolini* (1931) vem demonstrar o conflito entre, uma visão de síntese através de um discurso abstracto, e a necessidade por parte do Estado de uma comunicação iconográfica simplificada. Na disputa de representatividade de uma *Architettura, arte di Stato*, acabará por prevalecer um estilo monumental, que terá repercussão em grande parte as obras publicas que são promovidas pelo Estado Fascista. Na sequência de uma fragmentação nacional entre os racionalistas, estes reagrupam-se em pequenas formações regionais, factor que vem contribuir para a proximidade de relações entre diferentes gerações dentro de cada grupo. Acontecerá assim no grupo milanês, que a partir do ideal fascista, acreditavam ser possível combater a monumentalidade através de uma linguagem racionalista. Deste modo, Giuseppe Terragni assume um papel central no desenvolvimento da Arquitectura do racionalismo, formando uma nova geração dentro do grupo Comasco.



### **A obra de Cesare Cattaneo**

Ao revelar-se bastante cedo um dos mais promissores arquitectos de uma segunda geração de racionalistas, Cesare Cattaneo inicia uma actividade profissional muito antes de terminar a sua licenciatura. Apesar da sua morte prematura aos 31 anos de idade, este autor deixará uma obra que apesar de contar com apenas três exemplos construídos (fontanário inicialmente no parque da VI Trienal de Milão e mais tarde na *Piazzale Corsica a Carmelata*, Infantário *Giuseppe Garbagnati*, e *Casa d’Affito* em *Cernobbio*), deixa uma produção considerável de projectos não realizados tendo em conta os poucos anos que tem de actividade profissional. A sua obra escrita *Giovanni e Giuseppe Dialoghi di Architettura* (1941), representa um corolário de todas as inquietações e reflexões que vai recolhendo ao longo da sua vida. Nesta antologia de textos, desenvolve um conceito de polidimensionalidade que para além de sintetizar o princípio teórico do racionalismo, introduz uma visão integrada no modo de fazer arquitectura com todos os princípios da actividade humana na procura de essencialidade.

Deste modo, considero ainda que, apesar do Movimento Moderno ter desenvolvido diversas manifestações que são partilhadas por vários países em contextos específicos, a influência e o contributo do racionalismo italiano é extremamente relevante.

Por outro lado, a proximidade que estabelece com vários momentos da Arquitectura na linguagem formal, assim como, em muitas das suas preposições conceptuais são ainda reconhecíveis no panorama contemporâneo que tendencialmente revisita princípios racionalistas. A procura do esclarecimento do passado é muitas vezes reveladora de uma melhor clarificação do futuro.



**BIBLIOGRAFIA E FONTES**

BAGLIONE; Chiara e SUSANI, Elisabetta, (Coord.)– ***Pietro Lingeri***

Milão : Electa Editoriale, 2004

BENEVOLO, Leonardo - ***História da Architectura Moderna***

3ª Edição, São Paulo: Perspectiva, 2004

BUCCI, Federico; MULLAZZANI, Marco – ***Luigi Moretti - Works and Writings***

New York: Princeton Architectural Press, 2002

CAVADINI, Nicoletta Ossana – ***Casa Cattaneo a Cernobbio – Quaderni dell' archivio Cattaneo***

Milano: Silvana Editoriale, 2005

CORREIA, Graça– ***Ruy Jervis d'Atougia – A Modernidade em Aberto***

Lisboa: Caleidoscópio Editores, 2008

CIUCCI, Giorgio – ***Gli architetti e il Facismo - Architettura e città 1922-1944***

4ª edição, Torino: Einaudi Editore, 2002

CIUCCI, Giorgio – ***Giuseppe Terragni – 1904 / 1945***

2º Edição : Milano: Electa, 2003

CIUCCI, Giorgio – ***Giuseppe Terragni – Opera Completa***

Milano: Electa, 1996

CIUCCI, Giorgio; Dal Co, Francesco – ***Architettura Italiana del Novecento***

Milano: Electa, 1990

COOKE, Catherine – ***Russian Avant-garde, Theories of art architecture and the city***

London: Academy Editions, 1995

CORBUSIER, Le – ***Por uma arquitetura***

São Paulo: Perspectiva, 2004

COLQUHOUN, Alan – ***La arquitetura moderna, una historia desapasionada***

Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 2005

DAL CO, Francesco – ***Storia dell' architettura italiana – Il secondo novecento***

Milano: Electa, 1997

DANESI, Patetta – ***Il razionalismo e l'architettura Italiana durante il facismo***

Milano: Electa, 1994

DEBENEDETTI, Ema; SALMONI, Anitta – ***Arquitettura Italiana em São Paulo***

São Paulo: Perspectiva, 1981

DE FEO, Vittorio – ***La Arquitectura en la URSS 1911-1936***

Madrid: Alianza Editorial, 1979

DORFLES, Gillo – ***A arquitetura Moderna***

Lisboa: Edições 70, 2000

FIOCCHETTO, Rosanna – ***Cesare Cattaneo 1912- 43***

Roma: Officina Edizioni, 1987

FRAMPTON, Kenneth – ***História Crítica da Arquitetura Moderna***

São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003

GODOLI, Ezio – ***Il Futurismo***

Roma: Editori Laterza, 1989 (1ª edição 1983)

GUISADO, Jesús Aparicio – ***Terragni, el Danteum . Roma 1938-1940***

Madrid: Editorial Rueda / Ministerio de Vivenda – Cuadernos de investigación, 2004

IRACE, Fulvio – ***Giovanni Muzio 1893 – 1982 Opere***

Milano: Electa, 1994

JENCKS, Charles – ***Movimentos Modernos em Arquitectura***

Lisboa: Edições 70, 1985

KANDINSKY, Wassily – ***Do espiritual na Arte***

8ª edição - Lisboa: Edições Don Quixote, 2010

LOOS, Adolf – ***Ornamento e Crime***

Lisboa: Edição Cotovia, 2004

MARCADÉ, Jean-Claude; PETROVA, Evgenia – ***Malévich***

Catálogo da Exposição Malévich, 21 de Março a 25 de Junho de 2006

Fundació Caixa Catalunya, Brochura: La Pedrera, 2006

MEYER, Esther da Costa – ***The Work of António Sant'Elia – Retreat into the Future***

Connecticut: Yale University press / New Haven & London, 1995

PAXTON, Robert Owen – ***A anatomia do fascismo***

São Paulo: Edições Paz e Terra, 2007

PUENTE, Moisés – ***Pavilhões de Exposição***

Barcelona: Gustavo Gili, 2000

SELVAFOLTA ,Ornella - ***Giovanni e Giuseppe dialoghi di architettura -Cesare Cattaneo***

Milano: Edizione Jaca Book, 1993

STASI, Barbara – ***L'architettura della città in Giuseppe de Finetti - Piani e progetti per Milano, 1927-1951***

Falcoltà di Architettura – Università di Genova . Tese de Doutoramento,

SETA , Cesare de - ***L' architettura del Novecento***

Edizione UTET . 1981

TUPITSYN, Margarita – ***Malevich e o cinema***

Catálogo da exposição com o mesmo nome - Centro Cultural de Belém - 17.05/18.08.2002

Lsboa: CCB, 2002

MANTERO, Enrico – ***Giuseppe Terragni e la Città del razionalismo Italiano***

Milano: Dedalo-Colezionne architettura e città, 1983

MONTANER, Josep Maria – ***La modernidad superada / Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX***

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001

ZEVI, Bruno – ***Giuseppe Terragni***

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981

## DOCUMENTOS ELÉTRONICOS (Consulta efectuada entre 2009 / 2011)

[http://www.isuf2010.de/Papers/Delledonne\\_Stasi.pdf](http://www.isuf2010.de/Papers/Delledonne_Stasi.pdf)

<http://www.cesarecattaneo.it/>

<http://www.lombardiabeniculturali.it/>

<http://www.comune.como.it/navigation/home/como.jsp>

<http://www.google.pt/search?tbm=bks&tbo=1&q=ciucci%2C+giorgio&btnG=Pesquisar+livros>

## INDICE DE IMAGENS

- 01 **Perspectiva Axonométrica** – Projecto *Villa al tennis* / Casa com corte de ténis, 1932
- 02 **Perspectiva** – Projecto *Villa al tennis* / Casa com corte de ténis, 1932
- 03 **Perspectiva da entrada** - Projecto *Circolo di tennis sul lago* / Clube de ténis junto ao lago, 1933
- 04 **Perspectiva do interior** - Projecto *Circolo di tennis sul lago* / Clube de ténis junto ao lago, 1933
- 05 **Perspectiva a partir do lago** - Projecto *Circolo di tennis sul lago* / Clube de ténis junto ao lago, 1933
- 06 **Desenho de duas Perspectivas** - Projecto *Scuola di ebanisteria* / Escola de carpintaria, 1933
- 07 **Perspectiva** - Projecto *Villa sul lago* / Casa sobre o lago, 1933
- 08 **Perspectiva axonométrica** - Projecto *Asilo infantile* / Infantário, 1933
- 09 **Perspectiva da entrada** - Projecto *Asilo infantile* / Infantário, 1933
- 10 **Perspectiva posterior** - Projecto *Asilo infantile* / Infantário, 1933
- 11 **Painel de concurso nº 5** – Projecto *Concorso per il Piano Regolare di Como* / Concurso para o plano urbanístico de Como, 1933
- 12 **Painel de concurso nº 10** – Projecto *Concorso per il Piano Regolare di Como* / Concurso para o plano urbanístico de Como, 1933
- 13 **Perspectiva anterior da 1ª proposta** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934
- 14 **Perspectiva posterior da 1ª proposta** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

15 **Perspectiva anterior da 2ª proposta** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

16 **Perspectiva posterior da 2ª proposta** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

17 **Perspectiva interior** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

18 **Perspectiva interior** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

19 **Pormenores estruturais** – *Istituto Provinciale d'Igiene Social* / Instituto de Higiene Social da Província, 1934

20 **Perspectiva axonométrica** - *Progetto di chiesa* / Projecto para uma Igreja e casa paroquial, 1934

21 **Perspectiva interior da entrada** – *Progetto di chiesa* / Projecto para uma Igreja e casa paroquial, 1934

22 **Perspectiva interior do altar** – *Progetto di chiesa* / Projecto para uma Igreja e casa paroquial, 1934

23 **Planta do piso de habitação** – *Progetto di Domus Iuris* / Projecto de habitação temporária para juizes, 1934

24 **Planta do piso de serviços** – *Progetto di Domus Iuris* / Projecto de habitação temporária para juizes, 1934

25 **Perspectiva anterior** – *Progetto di Domus Iuris* / Projecto de habitação temporária para juizes, 1934

26 **Perspectiva posterior** – *Progetto di Domus Iuris* / Projecto de habitação temporária para juizes, 1934

27 **Perspectiva axonométrica** - *Progetto di albergo in piazzale Fiume* / Projecto de hotel para estrangeiros e exposições permanentes, 1934

28 **Perspectiva ao nível do peão** - *Progetto di albergo in piazzale Fiume* / Projecto de hotel para estrangeiros e exposições permanentes, 1934



- 29 **Conjunto de alçados e corte** - *Progetto di albergo in piazzale Fiume* / Projecto de hotel para estrangeiros e exposições permanentes, 1934
- 30 **Perspectiva ao nível da rua** – *Casa dello Studente* - Residência de estudantes no centro universitário, 1934
- 31 **Perspectiva axonometrica** – *Casa dello Studente* - Residência de estudantes no centro universitário, 1934
- 32 **Plantas e axonometria** - *Casa dello Studente* - Residência de estudantes no centro universitário, 1934
- 33 **Fotografia de maqueta** – *Tesi di laurea* / Projecto para um centro urbano, 1935
- 34 **Perspectiva** – *Tesi di laurea* / Projecto para um centro urbano, 1935
- 35 **Perspectiva** – *Tesi di laurea* / Projecto para um centro urbano, 1935
- 36 **Perspectiva** – *Casa dell'Assistenza Fascista* / para uma cidade de 100 000 habitantes, 1935
- 37 **Fotos de maqueta** – *Casa dell'Assistenza Fascista* / para uma cidade de 100 000 habitantes, 1935
- 38 **Fotos de maqueta** – *Casa dell'Assistenza Fascista* / para uma cidade de 100 000 habitantes, 1935
- 40 **Perspectiva da rua** – *Progetto per una Libreria* – Remodelação de loja para livraria, 1935
- 41 **Perspectiva axonometrica** – *Progetto per una Libreria* – Remodelação de loja para livraria, 1935
- 42 **Foto de maqueta** – *Ospedale - tipo per lattanti* - Concurso para um Hospital - tipo de Pediatria, 1935
- 43 **Foto geral de maqueta** – *Ospedale - tipo per lattanti* - Concurso para um Hospital - tipo de Pediatria, 1935
- 44 **Conjunto de plantas de seis pisos e pormenor** – *Ospedale - tipo per lattanti* - Concurso para um Hospital - tipo de Pediatria, 1935

- 45 **Foto de maqueta** - *Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi* - Concurso para a E 42 em Roma, 1938
- 46 **Foto de maqueta** - *Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi* - Concurso para a E 42 em Roma, 1938
- 47 **Perspectiva da 1ª proposta** - *Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi* - Concurso para a E 42 em Roma, 1937
- 48 **Perspectiva da 2ª proposta** - *Palazzo dei Reicevimenti e dei Congressi* - Concurso para a E 42 em Roma, 1938
- 49 **Conjunto de planta e secções** - *Casa Achille Pedraglio* - Projecto de interiores, 1938
- 50 **Esquiços** - *Casa Achille Pedraglio* - Projecto de interiores, 1938
- 51 **Pormenorização** - *Casa Achille Pedraglio* - Projecto de interiores, 1938
- 52 **Perspectiva geral** – *Progetto-tipo per edifici scolastici* - Concurso escola tipo, 1940
- 53 **Perspectiva em secção** – *Progetto-tipo per edifici scolastici* - Concurso escola tipo, 1940
- 54 **Conjunto de plantas tipo** – *Progetto-tipo per edifici scolastici* - Concurso escola tipo, 1940
- 55 **Perspectiva da tipologia A** – *Alberghiero polifunzionale* - Projecto de Complexo Hoteleiro, 1942
- 56 **Perspectiva da tipologia E** – *Alberghiero polifunzionale* - Projecto de Complexo Hoteleiro, 1942
- 57 **Planta da tipologia A** – *Casa per la famiglia cristiana* - Casa para a família Cristã, 1942
- 58 **Planta da tipologia B** – *Casa per la famiglia cristiana* - Casa para a família Cristã, 1942
- 59 Fig. Esquerda **Planta da tipologia C** – *Casa per la famiglia cristiana* - Casa para a família Cristã, 1942
- 60 Fig. Direita **Planta da tipologia D** – *Casa per la famiglia cristiana* - Casa para a família Cristã, 1942

61 **Planta e secção da “sala della famiglia”** – *Casa per la famiglia cristiana* - Casa para a família Cristã, 1942

62 **Foto de maquete da proposta para a Piazzale Corsica a Carmelata** - *Fontana monumentale* - Escultura e Fontanário, 1935

63 **Foto da época no parque em que tem lugar a VI Trienal de Milão** - *Fontana monumentale* - Escultura e Fontanário, 1936

64 **Foto durante a construção da peça para a VI Trienal de Milão** - *Fontana monumentale* - Escultura e Fontanário, 1936

65 **Foto no parque na VI Trienal de Milão** - *Fontana monumentale* - Escultura e Fontanário, 1936

66 **Perspectiva do conjunto da frente do edifício** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

67 **Perspectiva posterior do conjunto** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

68 **Foto da maquete** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

69 **Planta do piso** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

70 **Foto da entrada pelo lado da rua** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

71 **Foto da entrada pelo lado do jardim** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

72 **Foto exterior do refeitório, recreio interior, entrada e direcção** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

73 **Foto do vão do recreio interior visto da rua** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

74 **Foto exterior da entrada** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935

- 75 **Foto do vão do recreio interior visto do interior** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – INFANTÁRIO, 1935
- 76 **Foto actual da da entrada** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA/FARMÁCIA, 2003
- 77 **Foto da rampa de acesso à farmácia** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA/FARMÁCIA, 2003
- 78 **Foto conjunta com CV em 1º plano** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA/FARMÁCIA, 2003
- 79 **Foto de conjunto com farmácia em 1º plano** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA, 2003
- 80 **Vista lateral à entrada** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA/FARMÁCIA, 2003
- 81 **Vista do antigo recreio exterior** - *Asilo infantile Giuseppe Garbagnati* – SEDE DA CRUZ VERMELHA, 2003
- 82 **Foto da vista actual da frente do edifício** - *Casa d’Affito* - CASA CATTANEO, 2005
- 83 **Foto da vista actual da frente do edifício** - *Casa d’Affito* - CASA CATTANEO, 2005
- 84 **Foto da vista actual da frente do edifício** - *Casa d’Affito* - CASA CATTANEO, 2005
- 85 **Foto actual do mecanismo de protecção solar na cobertura** - *Casa d’Affito* - CASA CATTANEO, 2005
- 86 **Desenho esquemático do mecanismo** - *Casa d’Affito* - CASA CATTANEO, 1939
- 87 **Foto da obra durante a construção com Cesare Cattaneo à direita da imagem** - *Casa d’Affito* - CASA CATTANEO, 1939
- 88 **Desenho de pormenorização de ferragem** - *Casa d’Affito* - CASA CATTANEO, 1939
- 89 **Foto actual da ferragem de abertura da janela** - *Casa d’Affito* - CASA CATTANEO, 2005