

**FERNANDO DOS SANTOS ROCHA MACHADO**

**RACIONALISMO ITALIANO (1926-1943) E O FASCISMO:  
CONTRADIÇÃO OU CONVERGÊNCIA?**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA  
COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE PELO PROPRIETÁRIO, PROGRAMA DE  
PÓS - GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA, DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**ORIENTADOR PROF. Dra. GLENDA PEREIRA DA CRUZ**

**PORTO ALEGRE  
2004**

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>03</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>04</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>05</b>
<b>1 BREVE VISÃO DA HISTÓRIA</b>	
1.1 A UNIFICAÇÃO ITALIANA (1848-1870).....	15
1.2 A ASCENSÃO DO FASCISMO (1922 –1936).....	18
<b>2 O FASCISMO ITALIANO</b>	
2.1 ORIGEM DO NOME.....	22
2.2 DEFINIÇÕES E CARACTERÍSTICAS.....	23
2.3 O ALEGADO “NOVO CONSENSO” SOBRE O FASCISMO ITALIANO.....	26
<b>3 O CONTEXTO ARQUITETÔNICO EUROPEU ( 1750-1930 )</b>	
3.1 ORIGENS DA ESTÉTICA MODERNA.....	30
3.2 DESDOBRAMENTOS DA TEORIA DA ARQUITETURA NO SÉCULO XIX...33	
3.3 MODERNISMOS E PERMANÊNCIAS ATÉ 1930.....	36
<b>4 O CONTEXTO ARQUITETÔNICO ITALIANO (1890-1942)</b>	
4.1 A BUSCA DE UMA ARQUITETURA MODERNA PARA A ITÁLIA	
4.1.1 A Exposição de Turim, 1890 e o <i>Stile Liberty</i> .....	44
4.1.2 Futurismo e Antonio Sant’Elia.....	45
4.1.3 A <i>Associazione Artistica</i> de Roma.....	48
4.1.4 A arquitetura do <i>Novecento</i> .....	53
4.2 O NASCIMENTO DO MOVIMENTO RACIONALISTA,1926.....	55
4.3 RACIONALISMO E FASCISMO.....	57
4.4 ARQUITETURA IMPERIAL PARA A TERCEIRA ROMA.....	63
4.5 ADALBERTO LIBERA: O RACIONALISMO ROMANO.....	88
4.6 GIUSEPPE TERRAGNI: O RACIONALISMO LOMBARDO.....	97
<b>5 CONSIDERAÇÕES SOBRE O RACIONALISMO E O FASCISMO</b>	
5.1 INTERAÇÃO ENTRE AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E AS POLÍTICAS..124	
5.2 SINCRETISMO DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E DAS POLÍTICAS.....129	
5.3 OS MITOS CONTEMPORÂNEOS DE DECADÊNCIA E PALINGENESIA.....132	
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>135</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>141</b>

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 <i>Fasce do Império Romano</i> .....	22
FIGURA 02 <i>Centrale Ellettrica</i> , Antonio Sant’Elia, 1914.....	46
FIGURA 03 <i>Cattedrale</i> , Mario Chiattone,1914.....	48
FIGURA 04 <i>Ca’Brutta</i> , Giovanni Muzio, 1922.....	53
FIGURA 05 <i>Tavolo degli orrori</i> , Terragni e Bardi, 1931.....	60
FIGURA 06 <i>Monumento alla Vittoria</i> , Marcello Piacentini, 1925.....	65
FIGURA 07 <i>Reitoria, Città Universitaria</i> , Marcello Piacentini, 1932.....	67
FIGURA 08 <i>Palazzo Littorio</i> , Terragni <i>et al.</i> ,1934. Elevação .....	70
FIGURA 09 <i>Palazzo Littorio</i> , Terragni <i>et al.</i> , 1934. Muro e <i>arengario</i> .....	71
FIGURA 10 <i>ONB, Foro Mussolini</i> , Enrico Del Debbio, 1928-32.....	73
FIGURA 11 <i>Accademia di Scherma</i> , Luigi Moretti,1933.....	74
FIGURA 12 <i>Accademia di Scherma</i> , Luigi Moretti,1933. Planta baixa térreo.....	74
FIGURA 13 <i>Accademia di Scherma</i> , Luigi Moretti,1933. Planta baixa 2º pavimento.....	75
FIGURA 14 <i>Accademia di Scherma</i> , Luigi Moretti,1933. Sala de treinamento.....	76
FIGURA 15 <i>Palestra del Duce</i> , Luigi Moretti, <i>Foro Mussolini</i> ,Roma, 1936.....	77
FIGURA 16 <i>Palácio dos Congressos</i> , Adalberto Libera, <i>EUR</i> , Roma,1942.....	83
FIGURA 17 <i>Palazzo della Civiltà Italiana</i> , Guerrini <i>et al.</i> , <i>EUR</i> , Roma,1942.....	84
FIGURA 18 <i>Ufficio postale</i> ,Adalberto Libera, <i>Via Marmorata</i> , Roma, 1933.....	90
FIGURA 19 <i>Mostra da Revolução Fascista</i> , Libera e de Renzi, Roma, 1932.....	91
FIGURA 20 <i>Pavilhão Italiano</i> , Libera e de Renzi, <i>Chicago International Fair</i> , 1933...93	
FIGURA 21 <i>Edifícios de apartamentos</i> , Adalberto Libera, Ostia, Lido, 1933.....	94
FIGURA 22 <i>Edifícios de apartamentos</i> , Adalberto Libera, Ostia, Lido, 1933.....	95
FIGURA 23 <i>Villa Malaparte</i> , Adalberto Libera e Curzio Malaparte, Capri, 1941.....	96
FIGURA 24 <i>Monumento ai Cadutti</i> , Giuseppe Terragni, Como, 1931.....	100
FIGURA 25 <i>Novocomum</i> , Giuseppe Terragni, Como,1928.....	101

FIGURA 26 <i>Casa Giringhelli</i> , Terragni e Lingeri, Milão, 1933 .....	103
FIGURA 27 <i>Casa Lavezzari</i> , Terragni e Lingeri, Milão, 1934.....	104
FIGURA 28 <i>Casa Rustici</i> , Terragni e Lingeri, Milão, 1933-35.....	105
FIGURA 29 <i>Casa Toninello</i> , Terragni e Lingeri, Milão, 1934-35.....	106
FIGURA 30 <i>Casa Rustici-Comolli</i> , Terragni e Lingeri, Milão, 1935.....	106
FIGURA 31 <i>Villa Bianca</i> , Giuseppe Terragni, Seveso, 1936.....	107
FIGURA 32 <i>Casa Giuliani-Frigerio</i> , Giuseppe Terragni, Como, 1939.....	108
FIGURA 33 <i>Casa Giuliani Frigerio</i> , Giuseppe Terragni, Como, 1939.....	108
FIGURA 34 <i>Casa Del Fascio</i> , Giuseppe Terragni, Como, 1933.....	110
FIGURA 35 <i>Casa Del Fascio</i> , Como, 1933. Plantas baixas térreo e 2º pavimento.....	112
FIGURA 36 <i>Casa Del Fascio</i> , Giuseppe Terragni, Como, 1933. Átrio interno.....	114
FIGURA 37 <i>Casa Del Fascio</i> , Giuseppe Terragni, Como, 1933. Entorno.....	114
FIGURA 38 <i>Danteum</i> , Terragni e Lingeri, Roma, 1938.....	115
FIGURA 39 <i>Danteum</i> , Terragni e Lingeri, Roma, 1938.	
Plantas baixas Térreo, 2º Pavimento e Corte.....	116
FIGURA 40 <i>Danteum</i> , Terragni e Lingeri, Roma, 1938. Acesso.....	118
FIGURA 41 <i>Danteum</i> , Terragni e Lingeri, Roma, 1938. Inferno.....	119
FIGURA 42 <i>Danteum</i> , Terragni e Lingeri, Roma, 1938. Purgatório.....	120
FIGURA 43 <i>Danteum</i> , Terragni e Lingeri, Roma, 1938. Paraíso.....	121
FIGURA 44 <i>Danteum</i> , Terragni e Lingeri, Roma, 1938. Império.....	122

## RESUMO

A presente dissertação versa sobre as relações entre o movimento formado por sete arquitetos milaneses, em 1926, o *Gruppo 7*, que viria a ser conhecido como “Racionalismo italiano”, e o regime político sob o qual ele floresceu, o Fascismo de Benito Mussolini (1922-1942), na Itália. A questão central é a aparente contradição em que um movimento modernista de vanguarda teria surgido e se desenvolvido sob a égide de um regime considerado retrógrado, conservador e antimodernista; esse caso foi uma exceção na história do modernismo em Arquitetura, uma vez que em outros países europeus, nos quais regimes totalitários análogos foram instituídos, os movimentos modernistas foram sufocados. A partir da análise das idiossincrasias do caso, bem como de aportes recentes de estudos sociológicos sobre o Fascismo, conclui-se que tal contradição pode ser dissipada, uma vez que ambos os movimentos, tanto o Racionalismo italiano como o Fascismo apresentavam características convergentes. As principais foram o sincretismo e a crença no mito de palingenesia, que possibilitaram uma espécie de convivência frutuosa.

## INTRODUÇÃO

A sistematização do pensamento sobre a relação entre os movimentos artísticos autoconscientes como tais e os paradigmas políticos em que eles surgem, florescem e eventualmente são superados, é um tema de reflexão relativamente recente na história do pensamento humano, não tendo mais do que 150 anos. Pode-se encontrar, entretanto, um tipo de reflexão similar desde a Grécia clássica (século VI a.C. – século IV d.C.), todavia envolvendo uma *práxis* artística que não se encontra no estágio de autoconsciência, ou seja, de maneira alguma como se entende a *práxis* artística no mundo ocidental moderno.<sup>1</sup>

O corpo de pesquisa científico e de reflexão sobre tal campo do conhecimento humano, no entanto, vem, inegavelmente, aumentando e acelerando-se a partir do século XX. A plethora de movimentos artísticos distintos, bem como suas correspondências filosóficas, e não menos suas contrapartidas políticas, em crescente acumulação a partir de meados do século XIX, estimulam a busca de relações ontogênicas e de parentesco, a crítica e o esclarecimento.

É sobre isso, pois, que trata a presente dissertação. Sempre me causou um certo fascínio a relação, às vezes clara e límpida, freqüentemente sombria e nebulosa, entre arte e política, naquele aspecto em que a arte – melhor dizendo, *os produtores de arte e arquitetura* – envolve comprometimento político, propaganda e manipulação da realidade e do poder.

Tal relação presta-se a uma inumerável quantidade de reflexões e desdobramentos, seja no campo do conhecimento artístico, da filosofia, da história, da sociologia (enquanto estudo das relações de poder nas sociedades humanas), da

---

<sup>1</sup> GRASSI, Ernesto. *Arte como anti-arte: a teoria do belo no mundo antigo*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 28.

lingüística, da ciência política, etc. A ótica da presente dissertação, entretanto, está focada no campo da Arquitetura, da arquitetura estudada como produto cultural de um meio específico, a partir de um paradigma específico.

Dada aquela constelação de movimentos artísticos e políticos citada anteriormente, propus-me a estudar e a refletir especificamente sobre o caso do Racionalismo italiano, entendido como a corrente ou a tendência expressa pela fundação, por um grupo de arquitetos predominantemente milaneses, em novembro de 1926, do *Gruppo 7*, um grupo com tendências modernistas de vanguarda, e sua relação com o movimento político paradigmático da época na Itália, o Fascismo do partido de Benito Mussolini.

Poder-se-ia indagar o porquê de tal interesse. Radica tão simplesmente no aparente paradoxo entre o caráter geralmente considerado como retrógrado e conservador do movimento fascista italiano, e o *pretense* caráter contestador e progressista de um grupo de arquitetos, que se alinhava com a vanguarda do pensamento arquitetônico europeu da época, o hoje denominado Movimento Moderno. Ou seja, de que forma floresce, produz e participa com uma aparente contradição de pressupostos, um movimento artístico “progressista” em um ambiente cultural e político *geralmente considerado* retrógrado? As razões de forma nenhuma pareciam evidentes, antes de empreender esta dissertação, quando é feita uma comparação com outras nações, que acompanhavam mudanças nos paradigmas político e cultural aproximadamente no mesmo período - nos casos mais expressivos - como o da Alemanha do pós-guerra de 1919 e sua malfadada República de Weimar, ou o da Rússia da Revolução Vermelha de 1917.

Em tais países, por analogia, o caso que pode destacar a contradição inerente ao caso italiano – se bem que com enormes diferenças do ponto de vista cultural e político

– é, sem dúvida, o russo, em que um movimento político *pretensamente* de cunho progressista e emancipador abraçou de saída uma preexistente vanguarda artística de semelhante cunho, mesmo com a rápida e subsequente *débâcle* desta; diz-se aqui *pretensão*, pois se sabe dos rumos tomados por ambos os movimentos.

Já no caso alemão, um intenso florescimento de vanguardas artísticas ocorreu *antes* da Primeira Grande Guerra (1914-18), no apagar das luzes do século XIX, sobrevivendo brevemente à convulsa, efêmera e débil República de Weimar (1919-1933). Lá, uma relação aparentemente mais previsível ocorreu: ao se dar o câmbio de paradigma político, da social-democracia ao nacional-socialismo – de cunho político retrógrado, totalitário e ditatorial – aquelas vanguardas foram proscritas, perseguidas, dizimadas ou exiladas, adotando-se uma política de produção cultural – mais visível no caso da Arte e da Arquitetura – hoje de cunho considerado absolutamente conservador.

Portanto, salta aos olhos a contradição clara do caso italiano, que se pretende analisar e desenvolver nesta dissertação, de forma a expor suas raízes e ramificações, tanto históricas como filosóficas, a crítica contemporânea e posterior, a fim de contribuir para a formação de um corpo de conhecimento passível de uso para uma reflexão sensível às interações entre Arte, Arquitetura e os Sistemas de Poder.

Ainda, daí se depreende a relevância do fato de ter sido posta em prática tal investigação, na medida em que pode contribuir, mesmo que infimamente, para pôr à luz alguns mecanismos subjacentes, inefáveis, não obstante decisivos – mecanismos esses suscetíveis à maré dominante dos fenômenos culturais e políticos paradigmáticos de cada período histórico – da *práxis* da Arquitetura no mundo contemporâneo, a partir da emergência da denominada cultura de massa no final do século XIX.

Isso posto, a inegável relevância da investigação e desenvolvimento de alguns aspectos a seguir arrolados sobre esse tema torna-se evidente – mesmo que eu tenha



consciência do limitado alcance de uma dissertação de Mestrado – na medida em que pode fornecer subsídios para uma subsequente reflexão e debate.

A crítica aos movimentos totalitários modernos e às suas ideologias, bem como o similar *modus operandi* deles em relação às suas formas e aos veículos de representação nas artes e na cultura não são recentes, podendo ser rastreada tanto quanto a aparição dos mesmos. Já se encontra uma lúcida análise a respeito da “estetização da política”, com sombrias projeções em Walter Benjamin, no próprio fenômeno de formação do Fascismo, em seus ensaios de 1926 a 1933, no *Literarische Welt*, ou na literatura não-especializada, como em Orwell, em seu *Animal farm*, de 1933, que de uma maneira alegórica expunha a manipulação da verdade com fins políticos ditatoriais pela pura e simples manipulação da propaganda, da comunicação de massa, fenômeno recente devido à expansão e à popularização dos meios de comunicação, como a fotografia jornalística, o rádio e o cinema na virada do século XIX para o XX.

A corrente de pensamento e a produção arquitetônica denominada Racionalismo italiano goza de publicidade na cultura arquitetônica internacional a partir de autores cuja preocupação imediata com o proselitismo do movimento moderno era indiferente ao conteúdo ideológico (no sentido político, e não no de teoria arquitetônica) das obras representadas ou propagandeadas por esses mesmos autores. Em verdade, como se constatará a seguir, no curso desta dissertação, o aspecto ideológico de um ou de outro regime não fazia muita diferença, na época, para alguns importantes arquitetos, em se tratando de promover a Arquitetura moderna ou mesmo uma carreira pessoal, e aqui não se está promovendo um juízo de valor a respeito. É sabido, por exemplo, sobre o reiterado interesse de Le Corbusier em colaborar com Mussolini, ou de Mies van der Rohe em participar de concursos para prédios representativos do Terceiro Reich.

Em relação à crítica ao uso da Arquitetura com propósitos de manipulação política, portanto, nada surgiu, mesmo após o final da Primeira Grande Guerra, pelo simples fato de estar a Europa ocupada em se recuperar da destruição. Contudo, no que se refere à Arquitetura, a partir da extensa documentação e devido ao afastamento histórico, começa a surgir uma bibliografia relevante em direção ao final dos anos 60, se bem que em maior número sobre o caso alemão, a partir dos desdobramentos da publicação, em 1970, das memórias de Albert Speer, o arquiteto de Hitler; do interesse de Peter Einsenman pela obra de Terragni e sua pesquisa sobre a *linguagem arquitetônica* do mesmo, na publicação do seu artigo sobre Giuseppe Terragni, *From Object to Relationship*, na revista italiana de arquitetura Casabella (1970); da tradição dos grandes historiadores da Arquitetura moderna como Leonardo Benévolo, *História da Arquitetura moderna II* (1971), que apresenta uma das primeiras descrições, já não apologética, dos regimes totalitários da Europa nos anos 30 e suas arquiteturas oficiais; ou Cesare de Seta em *La cultura architettonica in Italia tra le due Guerre* (1972); Luciano Patetta, em *L'Architettura in Italia 1919-194 - Le Polemiche* (1972); Spyro Kostof, em *The Third Rome 1870-1950 - Traffic and Glory* (1973); Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, em *Architettura contemporanea* (1976); Silvia Danesi e Luciano Patetta em *Il Razionalismo in l'Architettura in Italia durante il Fascismo* (1976); em 1976, realiza-se uma exposição sobre a Arquitetura italiana sob o Fascismo, no âmbito da Bienal de Veneza; a partir dos anos 80, uma nova leva de interesse da Arquitetura feita sob a égide de regimes totalitários, devido à sua mais ou menos generalizada tendência ao Neoclássico, pelo retorno de uma figuração neoclássica avalizada pela emergente crítica ao Movimento Moderno, permite o surgimento de várias compilações: Charles Jencks, em seu *The language of post-modern Architecture*, (1977); a publicação por parte da prestigiada revista *Lotus International* em 1978, de uma edição inteira

voltada ao tema específico da Arquitetura italiana sob o Fascismo; Geoffrey Broadbent et alli, em *Neo-classicism* (1980); Jacqueline Gargus, em *From Futurism to Rationalism - The origins of modern italian Architecture* (1981); ou estudos sobre obras específicas do Racionalismo italiano, como em Thomas Schumacher, em seu *The Danteum* (1980); por outro lado, de uma maneira não apologética, Kenneth Frampton, em seu *Modern Architecture - a critical history* (1980), discute a relação entre a ideologia e a representação, porém de maneira curta e sintética, dada a ampla envergadura de tempo abarcada por sua obra; William J. R. Curtis, em *Modern Architecture since 1900* (1982), situa a produção arquitetônica dos regimes nazista, fascista e estalinista como uma crítica totalitária à arquitetura produzida pelo Movimento Moderno, algo talvez discutível no caso italiano, como se poderá avaliar a seguir; Dennis P. Doordan, em *Building modern Italy – italian Architecture 1914-1936* (1988), onde dá um panorama geral da Arquitetura italiana no período, de maneira sintética e concisa, não se detendo na obra específica de Terragni ou de Libera, mas tentando dar uma visão geral das várias tendências do momento; ainda, mais em direção aos anos 90, surgem vários estudos aprofundados, porém específicos, como o de Thomas L. Schumacher, *Surface & symbol – Giuseppe Terragni and the architecture of italian Rationalism* (1991), que tenta analisar somente a obra de Terragni, enfatizando os aspectos da forma; ou abrangentes, como o hercúleo compêndio de Richard Etlin *Modernism in italian Architecture, 1890-1940* (1991), obra extremamente bem-embasada e documentada, clara e detalhista, que, no entanto, apresenta algumas lacunas surpreendentes, como a total omissão de um importante arquiteto do período, Luigi Moretti, e a quase total ausência de plantas e secções.

Houve um grande aumento na produção de estudos sociológicos e históricos sobre o Fascismo italiano na última década do século XX, beneficiando-se o campo de

conhecimento da Arquitetura pela extensiva documentação histórica rastreada e discutida criticamente, principalmente na que se refere às condições de produção da cultura sob o Fascismo, e a emergência da visão do Fascismo e do Nazismo como portadores de uma *estética* particular: um *ethos* fundamentalmente moderno, ainda que apresentando também características pré-modernas, derivado da “crise” instaurada nas mentes pela Modernidade, em suas múltiplas facetas (cultural, tecnológica, econômica, existencial...).

É lamentável que parte da bibliografia recente, de relevância para o enfoque desta dissertação, levantada por referências cruzadas em obras de outros autores, provavelmente é de difícil acesso no Brasil, uma vez que não foi possível localizar nenhum dos seguintes títulos no sistema de bibliotecas da USP, UFRJ, Unicamp e UFRGS (como amostragem): o periódico *Stanford Italian Review*, v. 8 (1990), números 1 e 2 que versam sobre o tema *Fascism and culture*; Andrew Hewlitt, *Fascist modernism - Aesthetics, politics, and the Avant-Garde* (Stanford, 1993); Richard Golsan, *Fascism, aesthetics and culture* (Hanover, 1992); o periódico *Journal of Contemporary History*, 31(1996), que versa sobre o tema *The aesthetics of Fascism*, para citar alguns.

A partir do exposto, cabe agora demonstrar resumidamente de que maneira serão conduzidas, na presente dissertação, a análise do tema proposto e a proposta de solução acerca dos questionamentos dela decorrentes.

Parte-se da evidente necessidade de situar e descrever primeiramente o contexto histórico na Itália, dos fatos políticos que se sucederam à unificação italiana até a derrocada do Fascismo, sua cronologia e desdobramentos, bem como sua comparação com o mais amplo contexto histórico europeu da mesma época, sem a qual a emergência de alguns fenômenos culturais e políticos poderia parecer arbitrária e casual.

Contudo, deve-se aclarar o fato de que a explanação histórica dos fatos políticos será feita de maneira sintética e genérica, pois não se trata de discutir, na presente dissertação, as causas ou as raízes do surgimento do Fascismo e dos movimentos políticos totalitários no primeiro quarto do século XX, na Europa – discussão mais afeita e pertinente, talvez, a uma dissertação no âmbito da história ou da ciência política – mas sim, às interações desse fenômeno político com o real objeto de interesse deste estudo, o movimento arquitetônico denominado Racionalismo italiano, circunscrito ao período delimitado do entre-guerras (décadas de 20, 30 e 40 do século XX).

Após a descrição histórica, procura-se apresentar alguns conceitos (e suas contrapartidas) derivados de estudos sociológicos sobre o fenômeno político chamado Fascismo, buscando clarear tópicos e salientar alguns preconceitos usuais sobre o mesmo, que, inclusive, alimentaram a dúvida inicial, que veio a se tornar o tema desta dissertação.

A seguir, procura-se dar uma visão panorâmica genérica do contexto cultural europeu relativo à discussão de Arte e Arquitetura, de algumas de suas sementes no século XVIII, a alguns de seus desdobramentos polifacetados no século XX, nos países mais expressivos em relação à emergência do modernismo arquitetônico, unicamente no que se refere às referências mais claras – que podem ser depreendidas de traços remanescentes de discurso nos manifestos – do movimento racionalista italiano; movimento esse relativamente tardio em Arquitetura, *vis à vis* a situação da Arquitetura na Alemanha, na França e na Rússia no início do século XX.

À continuação, restringe-se o foco ao contexto da produção e do pensamento arquitetônicos especificamente italianos pós-unificação política (1870) até a eclosão dos movimentos de vanguarda no início do século XX, ensejando uma compreensão dos desdobramentos do pensamento artístico e da produção arquitetônica até o aparecimento

efetivo do movimento arquitetônico em questão, em 1926. Tal rastreamento faz-se necessário para a compreensão de muitas das preocupações históricas manifestas e específicas do caso do modernismo da vanguarda italiana, em aberta contradição à vertente anti-histórica e de *tabula rasa* do Modernismo, pelo menos de uma grande parte das correntes de vanguarda do resto da Europa, com algumas exceções.

Descreve-se, então, as condições do florescimento do movimento Racionalismo italiano, seus pressupostos teóricos, seus embates com correntes arquitetônicas rivais do momento, sua crescente politização e a subsequente imersão no *corpus* político-fascista, com a adoção e a promoção de valores da ideologia em questão.

Então, é descrita sua produção física e seus expoentes individuais – como Giuseppe Terragni, Adalberto Libera – suas obras exemplares e hoje consideradas canônicas, a fim de ilustrar os rasgos principais da figuração adotada pelo movimento. Serão ilustradas ainda outras obras, algumas de tendências similares, outras de opostas, para que se possa balizar a produção racionalista em relação ao contexto de produção arquitetônica italiana da época.

O conhecimento, daí derivado, informa a segunda parte desta dissertação, onde se procura estabelecer algumas considerações a respeito das relações entre movimentos artísticos e políticos de vanguarda. Salientam-se as críticas à ambigüidade do papel das chamadas vanguardas do modernismo, demonstrando algumas características comuns a ambos, que, possivelmente, propiciaram sua coexistência. Ainda se relaciona a presença de um ambiente cultural propício - no pensamento europeu que medeia entre o terceiro quarto do século XIX ao primeiro do XX – à assunção de um *ethos* propenso a visões míticas de decadência, renascimento e regeneração, como uma das possíveis respostas à pergunta inicial formulada na apresentação desta dissertação.

# **1 BREVE VISÃO DA HISTÓRIA**

## **1.1 A UNIFICAÇÃO DA ITÁLIA (1846 -1870)**

Com a ascensão do liberalismo, entendido aqui como o conjunto de doutrinas nas ciências, nas artes, na economia e no pensamento político, a partir das teorizações da ciência política iluminista, que preconizavam a liberdade individual, frutificou pela Europa o movimento liberal no âmbito político que, juntamente com inúmeros outros fatores históricos, favoreceu a queda do que sobrara dos regimes absolutistas.

Após a queda de Luís Filipe, em 1848, na França, foi proclamada, pela segunda vez, a República. Nas regiões hoje conhecidas como Alemanha e Itália, na época havia um grande número de pequenos Estados, ducados e principados, tradicionalmente belicosos entre si, herança do período medieval, em que os movimentos políticos liberais vinham tentando promover as unificações nacionais, como a tentativa de proclamação da República por Mazzini, em 1848, frustrada pela intervenção estrangeira. Destes, o Reino do Piemonte e o da Sardenha destacavam-se como os mais poderosos. O sonho de unificação nacional era acalentado pelos liberais e republicanos ligados à burguesia nortista, mas combatido pelos grandes proprietários de terras, que temiam a perda de seus privilégios. Contudo, a burguesia italiana encontrava-se em pleno desenvolvimento, e a unidade política lhe seria favorável na medida em que implicava a livre circulação de mercadorias e no estabelecimento de protecionismo contra a concorrência externa, principalmente a francesa e a inglesa. O ideal de unificação era sustentado pelo Piemonte através de uma monarquia constitucional. Os liberais radicais propunham a República e estavam ligados às camadas médias urbanas. Gioberti chegou a propor a unidade dos Estados italianos em uma federação sob a hegemonia do Papa. O crescente nacionalismo desenterrava os

exemplos do passado, já que na Roma imperial os romanos mantiveram a península unida. Machiavello havia proposto a unificação no Renascimento; os carbonários de Mazzini propagavam a idéia da Jovem Itália, exaltação dos ideais nacionais. O Piemonte incentivava o nacionalismo do *Risorgimento*.

O interesse maior pela unificação desenvolveu-se, portanto, a partir do reino do Piemonte. O rei Carlos Alberto já havia tentado em 1848, mas foi impedido pela Áustria. Seu sucessor foi Victor Emanuele, que abrigou os liberais perseguidos da península e nomeou o primeiro-ministro o Conde Cavour, em 1852. Cavour partiu do princípio de que a unificação só seria possível com a liderança de um Estado poderoso, imprimindo dessa forma uma política modernizante ao Piemonte, dando apoio à burguesia industrial nascente. Dotou o país de vias férreas e rodoviárias, constituiu um Exército organizado e limitou o poder da Igreja.

O grande entrave no Norte da Itália era a Áustria, que dominava a região, interferindo na organização política dos Estados da Itália central. Impossibilitado de combater a Áustria sozinho, Cavour uniu-se a Napoleão III contra os austríacos, firmando com estes, em 1858, o acordo de Plombières. Em 1859, provocados pelos piemonteses, os austríacos declararam guerra, no que prontamente foram derrotados, devido ao apoio francês; em seguimento, o Piemonte anexou Milão e a região da Lombardia, gerando movimentos favoráveis à unificação em toda península, ameaçando, inclusive, os Estados Papais. A pressão dos católicos franceses e a ameaça da Prússia em socorrer a Áustria obrigaram Napoleão III a retirar seu apoio. Porém, a revolução nacionalista já se havia tornado uma bola de neve: nos Ducados de Modena, Parma e Toscana, os governos pró-austríacos foram derrubados, e os ducados, anexados ao Piemonte, enquanto o Sul foi unificado por Garibaldi que, aliado aos piemonteses, havia desembarcado, vindo do Brasil, na Sicília. O Reino das Duas Sicílias foi



dominado totalmente por Garibaldi, e as tropas piemontesas anexaram os Estados Papais, exceto Roma. Victor Emanuele entrou em Nápoles com Garibaldi, que o aclamou Rei da Itália.

Em 1861, foi convocado o Parlamento da Itália em Turim, restando ainda unificar Roma e Veneza. Aproveitando-se da guerra Austro-Prussiana em 1866, os italianos invadiram Veneza e a anexaram à Itália. Restava Roma, pois Napoleão III insistia em garantir a soberania do Papa para não desagradar os católicos franceses. Mais uma guerra, desta vez a Franco-Prussiana, em 1870, deu aos italianos a chance de completar sua unificação, deixando o Papa à mercê dos unificadores, que anexaram Roma, tornando-a Capital da Itália, apesar do não-reconhecimento da Igreja. Alguns territórios, contudo, só puderam ser anexados por ocasião da Primeira Grande Guerra. A ruptura entre o Estado e a Igreja originou a “Questão Romana”; o Papa se declarava prisioneiro do governo italiano, jogando os católicos contra a unificação. A monarquia parlamentar censitária foi instituída, estando o povo, de uma maneira geral, indiferente ao processo. No entanto, as contradições políticas e econômicas geraram o caos na monarquia, possibilitando a ascensão do Fascismo em 1922. Somente em 1929 viria a ser resolvida a questão entre Igreja e Estado, por meio dos Acordos de Latrão, assinados por Pio XI e Mussolini.

## 1.2 A ASCENSÃO DO FASCISMO (1922-1936)

Passado o momento inicial de solidariedade nacional pós-unificação de 1870, surgiram as diferenças e os conflitos de classe habituais: a burguesia assumiu para si a tarefa de assegurar o equilíbrio político do Estado Nacional, mas não conseguiu do proletariado o alinhamento à sua causa. Decepcionado estava este com seu saldo do *Risorgimento*, quando projetara esperanças de uma revolução que estendesse o direito de propriedade às camadas mais baixas da população, isto é, à maioria. Ainda, tal conflito seria exacerbado pela grande disparidade econômica entre o Norte e o Sul; no Norte, a burguesia empreendedora concentrava seus investimentos na indústria, em detrimento dos setores primários da produção, causando grande migração do campo para os emergentes centros industriais – Milão, Turim – onde, porém, as condições de trabalho estavam longe de ser consideradas satisfatórias. Proliferando as idéias anarquistas de Bakunin ou do materialismo histórico, de Marx, surgiam a todo momento protestos e tensão social.

Por outro lado, o rápido crescimento industrial criou na Itália um clima entusiasta que levou boa parte do país a reclamar um lugar entre as potências imperialistas e colonialistas. Grande parte dos intelectuais então, por meio de revistas, cujos artigos eram de cunho fortemente nacionalista e imperialista, conclamava a burguesia à missão de expansão militar, consciente da impossibilidade de uma penetração puramente comercial em busca de novos mercados, devido à fraqueza econômica da Itália perante as potências européias. Portanto, os discursos de luta, da guerra, recorrentes no debate cultural e ideológico do início do século, resultado tanto do plano interno conflituoso como de aspirações de domínio colonial, levava os intelectuais e ideólogos do imperialismo a exaltarem a *modernidade* da guerra, sua

virtude saneadora e moral, como bem estava expresso nos discursos futuristas. A guerra, então, restauraria aquele princípio de solidariedade entre as classes sociais a qual estivera na base do processo de unificação do país e, se possível, ainda redundaria em uma operação de caráter malthusiano: a redução demográfica das camadas mais baixas da sociedade.<sup>2</sup>

No entanto, ao fim da Primeira Grande Guerra (1914-1918), sobre a qual, no âmbito desta breve história da Itália após sua unificação, não cabe aqui descrever – devido ao complexo jogo de interesses das nações européias, dos Estados Unidos da América e do Japão – e onde os italianos haviam participado objetivando satisfazer seus anseios de crescimento econômico, sinônimo (naquela época) de imperialismo, colonialismo, expansionismo territorial e de mercados, deu-se a Conferência de Versalhes. Dela decorreu o Tratado de Versalhes, a partir do qual as nações aliadas vitoriosas, a Inglaterra e a França, impuseram um drástico e humilhante “corretivo” às nações derrotadas, dentre as quais a Alemanha, que foi a mais penalizada. A Itália, estando no primeiro grupo, apesar de uma maneira menos expressiva, reivindicou, a título de indenização de guerra, a posse da Dalmácia, da Albânia, do Oriente Médio e do Nordeste da África, como compensação pelas mortes e destruição geradas pelo conflito. Todavia, as potências vitoriosas não acederam ao pedido italiano. O país estava imerso no caos econômico-político e agitado pela miséria.

Em Milão, morava o jornalista Benito Mussolini que, tendo idéias políticas confusas e instáveis, já se havia pronunciado contra e a favor de todas as correntes políticas existentes.<sup>3</sup> Editou o jornal *Il Popolo d'Italia*, o que lhe custou a cadeia e o exílio. Durante a Primeira Grande Guerra, voltou à Itália, primeiramente liderando uma

---

<sup>2</sup> FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 15 - 20.

<sup>3</sup> BARBEIRO, Heródoto. *História Geral*. São Paulo: Moderna, 1976. p. 377-378.

campanha pela neutralidade, depois se batendo pela adesão aos aliados, tendo um efeito significativo, já que os italianos lutaram contra a Áustria-Hungria.

A situação de caos pós-guerra na Itália, em 1919, como na Alemanha, era propícia a um programa demagógico. Mussolini voltou à carga com uma plataforma política amplamente populista, que conquistou grande apoio popular. Ele mesmo passou a liderar o *Fascio di Combattimento di Milano*, que organizava os chamados fascistas, em ações contra opositores políticos que, ou eram assassinados, ou eram cobertos de alcatrão.

Mussolini e o Partido Fascista por ele comandado surgiam, então, como uma possibilidade de conter o socialismo e principalmente o comunismo, que já se tornara realidade na Rússia, a partir da Revolução de Outubro (1917), em que os bolcheviques suplantaram os mencheviques na disputa pelo poder após a derrubada do Czar Nicolau II, e que também pairava como uma ameaça à Alemanha, por ocasião da formação do primeiro governo republicano após a derrota sofrida na Primeira Grande Guerra. A esse respeito, anos mais tarde, confessaria Mussolini não existir o menor perigo de uma revolução proletária na Itália naquele tempo.

Gradualmente, pois, a burguesia italiana passou a apoiar Mussolini, e ele acabou por fundar o *Partito Fascista Nazionale* em novembro de 1921. No ano seguinte, Mussolini abandonou, completamente, sua anterior plataforma socialista, antimonarquista e anticatólica. Não tinha doutrina estabelecida a apresentar, dizendo: “Nosso programa é simples: queremos o governo da Itália” e ainda: “Não são programas que hão de salvar a Itália, mas homens e o poder da vontade.”<sup>4</sup> Mussolini organizou a marcha de todos os fascistas sobre Roma, conhecida como a “Marcha dos

---

<sup>4</sup> *Encyclopaedia Britannica*, São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1994, V7, p.299.

Camisas Negras”, de 27 a 29 de outubro de 1922, desfilando em parada pelas ruas principais e acabando por cercar o palácio real, pressionando o rei. Este convidou o líder fascista a formar um novo gabinete, já que o anterior havia renunciado. Mussolini imediatamente aceitou, adotando medidas que visavam à sua perpetuação no poder, fraudando eleições, silenciando pela força a oposição, governando por decretos, suspendendo as garantias individuais e tornando-se o comandante supremo das forças armadas, sendo denominado então de *Il Duce d'Italia*.<sup>5</sup> Tal escalada de violência e desmantelamento do Estado democrático de direito passou pela abolição dos poderes legais do Parlamento e pela supressão de todos os partidos políticos, exceto o *Partito Fascista Nazionale*; pela invasão da Etiópia em 3 de outubro de 1935, com a tomada de Adis Abeba em maio de 1936; pela proclamação do novo Império italiano em 1936, seguida tardiamente pelo alinhamento ideológico com a Alemanha Nazista, com o Manifesto dos Cientistas Raciais em julho de 1938, quando iniciou a campanha contra os judeus italianos, culminando com a declaração de guerra contra a França, em 10 de junho de 1940.

---

<sup>5</sup> BARBEIRO, Op.Cit., p. 377-378.

## 2 O FASCISMO

### 2.1 A ORIGEM DO NOME

Tendo situado historicamente o movimento fascista italiano no capítulo anterior, neste é aclarada a origem e a significação do termo *fascismo*, bem como as características intrínsecas ao Fascismo italiano do entre-guerras (1922-1942).

Quanto à sua etimologia, o termo *fascismo* deriva do emblema adotado pelo movimento político italiano de extrema-direita, um antigo cetro simbólico que representava a autoridade nos tempos do Império Romano. Assim, segundo Giglioli, citado por Etlin,

a Itália, chamada *Italia Littorio*, era representada pelos fasces, um feixe de varas com pequenos machados que tinham sido o símbolo de autoridade, justiça e força dos antigos magistrados romanos, “dos menores magistrados aos pretores, cônsules, ditadores e imperadores”. O termo *Fascio Littorio* (fasces lictoriais) deriva dos serviçais chamados lictores que carregavam os fasces ao acompanhar os magistrados. Outrora um instrumento real de punição, na era imperial os fasces haviam se tornado “uma espécie de cetro”. Os fasces, assim os italianos eram lembrados, eram quintessencialmente italianos: eles apareceram “como atributos de poder na aurora da história da Itália e da Itália somente”. Através da história antiga da Itália, os fasces tinham sido “o símbolo preferido não só em Roma, mas em toda a Itália, e em especial naquelas cidades [...] que se tornaram leito de legionários”. Primeiro a insígnia do Partido Fascista, os fasces foram declarados os emblemas oficiais do Estado Italiano pelo Decreto Real em 24 de setembro de 1926, que foi convertido em Lei, em 9 de junho de 1927. Logo os fasces, “o emblema freqüente e constante da ressurreição nacional” aparecera em prédios governamentais em um formato que variava da escala pequena em baixos-relevos a formas maciçamente esculturais”.<sup>6</sup>

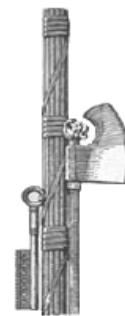


Figura 1: *Fasce* do Império Romano

---

<sup>6</sup> ETLIN, Richard. *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Massachusetts: The MIT Press, 1991. p 404.

## 2.2 DEFINIÇÕES E CARACTERÍSTICAS

O termo *fascismo* adquiriu, após o surgimento do movimento político de Benito Mussolini, um alcance supranacional, extrapolando as fronteiras da Itália, passando a denominar os vários movimentos políticos chamados de extrema-direita, que floresceram nas primeiras décadas do século XX, em países tão díspares como Áustria, Bélgica, Finlândia, Inglaterra, França, Alemanha, Hungria, Romênia, Espanha, Brasil, Chile e África do Sul.

Nome genérico dos movimentos políticos ultranacionalistas de direita que se caracterizam pela soberania absoluta do Estado em contraposição aos interesses individuais. Tal regime tem o fito de internamente fortalecer o governo totalitário nacional e impedir movimentos sociais de esquerda, consolidando e ampliando os interesses de uma casta privilegiada. Externamente propõe-se a dominar pela guerra os demais povos. O âmago da teoria político-social fascista é o estabelecimento de um regime autocrático centralizado, que imponha aos cidadãos o dever de renderem-se, em obediência cega a seus ditames, sem permitir a divisão de forças do pluripartidarismo democrático e lançando mão de rígida censura às opiniões da minoria [...]. A teoria fascista não admitia a possibilidade ou a utilidade da paz permanente. Nacionalismo e imperialismo constituíam a medula do fascismo italiano. Mussolini condenava o pacifismo e “todas as ligas e sociedades internacionais” cujo objetivo único era obter e conservar uma paz por ele qualificada de “ignóbil e covarde”. Glorificava a guerra, que apõe “a chancela da nobreza nos povos que têm a coragem de enfrentá-la”. O governo deve ser entregue a uma elite selecionada, dirigida pelo *duce*, homem dotado de visão infalível. A expansão ilimitada do controle do Estado tomou o nome de totalitarismo, assim enunciado por Mussolini: “Tudo para o Estado; nada contra o Estado; nada fora do Estado”.<sup>7</sup>

Deve salientar-se, como característica intrínseca ao Fascismo, o aspecto de manipulação da verdade inerente a qualquer regime político, porém de forma programática e sistemática nos movimentos políticos antiliberais e totalitários, cujo hábil manejo dos temores difusos e generalizados de uma sociedade são um meio eficaz

---

<sup>7</sup> *Encyclopaedia Britannica*, São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1994, V7, p.299.

para atingir seus fins políticos como, por exemplo, nos casos alemão e italiano, onde o poder, frente a uma tão hipotética quanto remota ameaça do comunismo, foi antes que tomado, *cedido* incondicionalmente aos nacional-socialistas e aos fascistas, pela velha elite governante desgastada, não se podendo dissociar a ascensão dessas correntes políticas da causa direta mais importante, ou seja, o desarranjo econômico desses países devido aos efeitos devastadores da Primeira Grande Guerra e da decorrente Grande Depressão pós-29, e a incapacidade das velhas elites dirigentes quanto à busca de solução aos problemas da inflação e do desemprego, bem como sua cegueira em relação à cooptação das massas populares como base de apoio, o que foi rapidamente percebido por aqueles movimentos, basicamente populistas e demagógicos:

A grande diferença entre a direita fascista e a direita não fascista era que o fascismo existia mobilizando as massas de baixo para cima. Pertencia essencialmente à era da política democrática e popular que os reacionários tradicionais deploravam.<sup>8</sup>

Criava-se, então, o chamado

“estatismo orgânico” (Linz,1975, p. 277-313) ou regimes conservadores, não tanto defendendo a ordem tradicional, mas deliberadamente recriando seus princípios como uma forma de resistir ao individualismo liberal e à ameaça do trabalho e do socialismo. Por trás disso havia uma nostalgia ideológica de uma imaginada Idade Média ou sociedade feudal, em que se reconhecia a existência de classes ou grupos econômicos, mas a terrível perspectiva da luta de classes era mantida a distância pela aceitação voluntária de uma hierarquia social, pelo reconhecimento de que cada grupo social ou “estamento” tinha seu papel a desempenhar numa sociedade orgânica composta por todos, e deveria ser reconhecido como uma entidade coletiva. Isso produziu vários tipos de teorias “corporativistas”, que substituíam a democracia liberal pela representação de grupos de interesse econômico e ocupacional.<sup>9</sup>

Quanto a esse aspecto, é importante aqui notar, tanto o regime fascista italiano como o nazista alemão, partilhavam da mesma sistemática quanto à reorganização da

---

<sup>8</sup> HOBBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos, O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 1999. p.117

<sup>9</sup> *ibid.*



sociedade, o que viria a ser determinante para a produção dos arquitetos, que só poderiam trabalhar ou exercer sua profissão, se alistados na corporação oficial de arquitetos que, evidentemente, cobrava uma postura ou um alinhamento político expresso em relação à corrente política dominante, pois,

o secretário-geral do partido, também apontado por Mussolini, controlava as organizações fascistas em todos os planos, até mesmo a *Balilla* e a *Avanguardia*, criadas para doutrinar as crianças das escolas primária e secundária. Paralelamente a esses dois organismos, existia outro para a doutrinação nas universidades. *O exercício de todas as profissões liberais era permitido somente àqueles que fossem registrados nas guildas (corporações profissionais) especiais e prestassem juramento ao fascismo.*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Encyclopaedia Britannica*, op.cit., p.300. Grifo do autor.

## 2.3 O ALEGADO “NOVO CONSENSO” SOBRE O FASCISMO ITALIANO

Segundo a ótica do “novo consenso” nos estudos sociológicos sobre o Fascismo, como definido pelo sociólogo e historiador inglês, especialista em Fascismo, Roger Griffin, uma característica fundamental da ideologia fascista ignorada pelas análises tradicionalmente “liberais” ou “marxistas”, é por ele assim ressaltada e descrita:

Usado genericamente, fascismo é um termo para um singularmente proteiforme gênero da política moderna inspirado pela convicção que um processo de total renascimento político, social e cultural (palingenesia) se tornou essencial para pôr um fim a um prolongado período de DECADÊNCIA [sic], expressando-se ideologicamente em formas revolucionárias de um NACIONALISMO [sic] (ultra-nacionalismo) [sic] profundamente anti-liberal [sic] e miticamente carregado, que pode freqüentemente abraçar abertas noções de superioridade racial [...]. A dimensão anticonservadora e revolucionária do fascismo tem sido historicamente obscurecida pelo extenso conluio com as tradicionais elites de poder (como as forças armadas, a Igreja, a elite governante, a indústria) que ambos, Fascismo (melhor soletrado com maiúscula para distingui-lo do fascismo genérico) e Nazismo foram forçados a fazer em bases pragmáticas. Similarmente, o genuíno populismo intrínseco às suas ideologias é facilmente perdido de vista por causa da extensa engenharia social (envolvendo propaganda intensiva e terror de estado) empreendida pela auto-intitulada nova elite de ambos os países, na tentativa de tornar a utopia de uma comunidade nacional homogênea e revitalizada em uma realidade. Além do mais, a dinâmica revolucionária do regime é obscurecida pela escala de agressão e destruição que envolveu, especialmente no caso do Terceiro Reich. [...] Esta definição de fascismo é inevitavelmente contenciosa, já que é um TIPO IDEAL [sic] de um termo que foi sujeito de debate considerável desde que primeiramente veio a ser usado, no início dos anos 20, para uma nova forma de nacionalismo populista e anti-marxista [sic]. Contudo, seu uso aqui é consistente com um consenso parcial que vem ganhando terreno desde os anos 90. Este vê o fascismo como uma forma de nacionalismo revolucionário, determinado a regenerar a cultura política de uma nação e criar um “novo homem”, de maneira a ajudar a resolver uma crise penetrante na história contemporânea. No entanto, esta matriz ideológica compartilhada pode gerar uma ampla gama de teorias específicas, políticas, formas de organização e táticas. Assim, sendo de inspiração ultra-nacionalista [sic], cada fascismo retirará da história e cultura do país de onde emerge, a maneira de legitimar seu assalto ao *status quo*, como exemplificado na visão

nazista da Alemanha como um Terceiro Reich Arianizado [sic], ou ao chamado fascista que a Itália estava renovando sua herança Romana.<sup>11</sup>

Tal abordagem é de capital importância para a dissertação ora empreendida, uma vez que, tradicionalmente, desde o final da Segunda Grande Guerra, as definições e análises históricas e sociológicas do Fascismo, classificadas por Griffin como *ou* marxistas *ou* liberais, ignoraram o fato que o Fascismo, tanto como o Nazismo, pudesse ter sido uma “tentativa radical de atingir a total transformação da nação em um espírito que, pela primeira vez, deliberadamente, colocou a estética, no mais amplo sentido da palavra, no próprio coração do processo revolucionário”.<sup>12</sup>

Pois, segundo esse mesmo autor, há a emergência de uma significativa área de consenso nos estudos sociológicos sobre o Fascismo nos últimos dez anos (anos 90) que faz ser “a visão da cultura política de um iminente ou eventual renascimento de sua decadência corrente, ou palingenesia, o cerne de uma definição ideal típica do *minimum* fascista”.<sup>13</sup>

O conceito de palingenesia, então, é fundamental para uma aproximação ao fulcro do problema postulado por esta dissertação, uma vez que a crença do renascimento, da criação de um novo homem, *em base estética*, é compartilhada por muitos dos movimentos denominados de *vanguarda* em Arte e Arquitetura, que floresceram nas primeiras décadas do século XX.

Um outro aspecto importante a considerar sobre o Fascismo italiano é o de que grande parte dos estudos sociológicos ou históricos sobre o mesmo, escritos até meados

---

<sup>11</sup> GRIFFIN, Roger. “*Fascism*” In: The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought. Londres: Blackwell Publishers, 2000. Agora in : [www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/fasenc.html](http://www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/fasenc.html) Tradução do autor.

<sup>12</sup> GRIFFIN, Roger. “*Notes toward the definition of fascist culture: the prospects for synergy between Marxist and liberal heuristics*” In: Renaissance and Modern Studies, 2001. Agora in: [www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/Synerg~1.html](http://www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/Synerg~1.html). Tradução do autor.

<sup>13</sup> *ibid.*

dos anos 80, assumia como um fato dado, sem necessidade de verificação, a noção que inexistira uma política cultural consistente sob aquele regime, negando a existência de uma “cultura fascista”. Por exemplo, Norberto Bobbio afirmou em 1982: “Onde havia cultura, não havia Fascismo, onde havia Fascismo, não havia cultura. Nunca houve uma cultura Fascista.”<sup>14</sup>

Generalizações e preconceitos desse tipo, baseados na aparente plethora de tendências concorrentes e controversas, correntes e contracorrentes culturais (não restritas ao campo da Arquitetura) que, no caso do Fascismo italiano, conviviam e pugnavam por ser protagonistas, e que uma observação mais rápida sugeriria uma ausência de “consistência”, em um *ethos* cultural onde predominaria o *laissez-faire*, até mesmo de “anarquia”, ignoram o fato de que grande parte dessas *tendências* compartilhava um “denominador comum ideológico”, composto pelo: “mito de palingenesia (renascimento, renovação) e, segundo, uma concepção orgânica, não-liberal da nação que celebra as energias coletivas do “povo”(ultra-nacionalismo) [sic]”.<sup>15</sup>

Por último, ainda é preciso citar um aspecto importante para o contexto desta dissertação, ou seja, a teoria sobre o Fascismo de um outro especialista inglês, Roger Eatwell. Tal autor não concorda inteiramente com Roger Griffin a respeito do que definiria o cerne da ideologia fascista; no entanto, um conceito por ele definido como “Terceira via” (*Third way*), seria uma característica do Fascismo que se define como uma espécie de *sincretismo*. O termo sincretismo, comumente aplicado no estudo das religiões, designa um amálgama de doutrinas ou de conceitos heterogêneos e até

---

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> GRIFFIN, “*The Sacred Synthesis: The Ideological Cohesion of Fascist Cultural Policy*” In: *Modern Italy* n°1, vol 3, 1998. Agora in: [www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/fasart.html](http://www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/fasart.html). Tradução do autor.

antagônicos, daí o uso geralmente pejorativo do termo, dada a eventual incoerência das fusões possíveis. Por exemplo, mesmo sendo abertamente contrário ao capitalismo e ao socialismo, o Fascismo absorveria características dos mesmos, paradoxalmente, o que seria uma das razões-chave pela qual o movimento teve tanto sucesso na Itália. Assim,

uma das grandes forças do Fascismo era sua habilidade sincrético-ideológica em ser interpretado diferentemente por grupos diferentes: ele podia apelar àqueles que buscavam uma espécie de renascimento coletivo e àqueles cujas preocupações eram essencialmente individualistas. [...] Posto simplificadamente, [o] Fascismo teve sucesso onde atingiu legitimação sincrética.<sup>16</sup>

Um ponto que confirma tal interpretação é a afirmação do futurista Bruno Corra, em 1923, ao tentar explicar o aspecto que os intelectuais estrangeiros – já na época – consideravam contraditório no Fascismo: a convivência de características reacionárias dentro de um movimento auto-intitulado revolucionário. Pois, segundo ele, o Fascismo tinha uma dupla natureza, tanto conservadora como revolucionária:

Desta forma pode-se sugerir que o Fascismo é inflexivelmente conservador com respeito à organização das essencialidades práticas da vida coletiva e poderosamente revolucionário com tudo o que se estende além, em direção às zonas sombrias nas quais valores espirituais tomam forma.<sup>17</sup>

A partir de tais abordagens, baseadas no mito de palingenesia e na característica de sincretismo, é possível inferir condições que dissipam a aparente contradição *Fascismo (reacionário, retrógrado, conservador) versus Racionalismo Italiano (progressista, de vanguarda)*. Dissipam-na, pois, os adjetivos apostos aos sujeitos, como se verá a seguir, perdendo consistência, dificultando categorizações definitivas.

---

<sup>16</sup> EATWELL, Roger. *Fascism: A History*. Nova Iorque: Peguin Books, 1996. p. 21. Tradução do autor.

<sup>17</sup> CORRA, Bruno. *Gli intellettuali creatori e la mentalità fascista*, 1923. Apud ETLIN, Op. Cit., p.379.

### 3 O CONTEXTO ARQUITETÔNICO EUROPEU (1750 -1930)

#### 3.1 ORIGENS DA ESTÉTICA MODERNA

Para que se tenha uma correta compreensão de algumas preocupações que perpassam a crítica e a produção do fenômeno do Racionalismo italiano em Arquitetura e suas relações com o debate cultural corrente à sua época, é mister que se tracem algumas das inúmeras raízes do desenvolvimento do processo de surgimento do modernismo nas Artes e na Arquitetura, especialmente no contexto europeu; para tanto é necessário retroceder ao século chamado das Luzes, o século XVIII.

O complexo desdobramento do processo histórico de desenvolvimento europeu nos planos econômico, político, social, cultural e científico, em meados do século XVIII, caracterizado, entre outras coisas, por um declínio da aristocracia e pela ascensão de uma burguesia mercantil, foi permeado por mudanças fundamentais no pensamento e na filosofia, assistindo-se à emergência das disciplinas humanistas do Iluminismo, como a sociologia, a arqueologia, a história, a história da Arte e a estética.

A partir desse século, desenvolve-se uma autoconsciência do pensamento europeu em relação à crítica estética, já encontrada de maneira esparsa, fragmentária e diversa desde Platão, Aristóteles, Plínio, Vasari, Leonardo, etc.<sup>18</sup>

É no chamado século das Luzes que aparecem os textos considerados fundadores da estética moderna: *Estética* (1750), de Baumgarten, *História da Arte na Antigüidade* (1764), de Winckelmann e *Salões* (1759), de Diderot.

Já a *autonomia da Arte*, outro processo que corre em paralelo com a autonomia do conhecimento científico a respeito dos preconceitos e com a autonomia

---

<sup>18</sup> BOZAL, Valeriano “Orígenes de la estética moderna” In: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. p.17. Tradução do autor.

do comportamento a respeito da moral estabelecida, um dos fatores fundamentais da modernidade, é determinada por vários fatores que interagem de uma maneira complexa, como o desenvolvimento da crítica, da história da arte e da estética, mas também por sutis considerações sobre a independência das qualidades sensíveis de uma obra de arte, em relação ao caráter narrativo desta, seja religioso, político ou outro.<sup>19</sup>

No que se refere à história da Arte, a maneira como esta foi interpretada por Winckelmann, sobretudo seu ponto de vista, metodologia e estrutura – uma espécie de análise da “vida” dos estilos, abordando-a segundo uma seqüência: nascimento ou origem, desenvolvimento e decadência – era original.

A abordagem histórica de Winckelmann é relevante no contexto deste estudo das sementes do pensamento subjacente ao Racionalismo italiano, porque a tradição que aquela inaugura, na teoria estética européia, doravante, influenciará este de maneira vestigial, na medida em que ela “faz da Antiguidade um passado que pode ser futuro para seu tempo”, assim oferecendo-o como um

modelo de uma grandeza que talvez nós podemos alcançar também. Desta maneira, Winckelmann não só propõe um esquema no qual historiar o que aconteceu, senão que, articulando-o no presente e no projeto de futuro, remete ao protagonista desta história, o sujeito que deve mudar o mundo e fazer-se, também, grande, como foram os gregos. Só a assunção desse papel protagonista permite falar de modernidade, e é a afirmação de tal papel que a funda, inclusive quando, no caso de Winckelmann, parece correr o risco daquele que olha para trás em excesso.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> BOZAL, Op.Cit., p.20.

<sup>20</sup> BOZAL, Op.Cit., p.22-23.

A consciência da natureza instável em que viviam levaria os arquitetos dos séculos XVIII e XIX a buscar por um estilo verdadeiro, por uma análise da Antiguidade, buscando usar os princípios subjacentes às obras clássicas antigas.

Tal preocupação encontra-se, tardiamente, nos manifestos escritos pelo movimento do Racionalismo italiano, quando declaram: “Aqui, em particular, existe uma fundação clássica. O espírito (não as formas, que é algo diferente) da tradição”, ou ainda: “Um desejo por verdade, lógica, ordem, e lucidez helênica, aqui está o verdadeiro caráter do novo espírito.”<sup>21</sup>

A abordagem de Winckelmann insere-se no contexto de intenso debate sobre as obras da Antiguidade clássica e sobre em que consistiria uma arquitetura racional, que acompanhou o declínio do Barroco, no fim do século XVII, tendo uma proposição radical a partir do sistema coluna-e-lintel (grego) postulado pelo francês Abbé de Cordemoy (*Nouveau traité de toute l'Architecture* (1706) e seu seguidor, o Abbé Laugier (*Essai sur l'Architecture* (1752), cuja tese de uma arquitetura como um sistema totalmente racional, onde os elementos estruturais deviam “declarar” sua função, encontram-se no centro das várias linhas de desenvolvimento da teoria arquitetônica do século XVIII, conhecidos pelo nome genérico de Neoclassicismo.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Gruppo 7 Apud SHAPIRO, Ellen R. ‘Architecture’ ‘Architecture II: The Foreigners’ Il Gruppo 7.’ In: *Oppositions*. Cambridge, Massachusetts. 06:92, Fall 1976. Tradução do autor.

<sup>22</sup> SUMMERSON, John. *The Architecture of the Eighteenth Century*. Londres: Thames and Hudson, 1994. p.15.



### 3.2 DESDOBRAMENTOS DA TEORIA DA ARQUITETURA NO SÉCULO XIX

Adentrando um pouco mais no século XIX, o Neoclassicismo, que havia retomado força a partir do declínio do Barroco, ramificou-se, segundo a terminologia utilizada por Frampton, em duas vertentes de produção: o *Classicismo Estrutural*, de Henri Labrouste, herdeiro de Cordemoy e Laugier, que tendia a enfatizar a estrutura, e o *Classicismo Romântico*, de Schinkel, herdeiro de Ledoux, Boullée e Gilly, que enfatizava o caráter fisiognômico da forma.<sup>23</sup>

O Classicismo Estrutural surgiu teoricamente a partir da obra *Traité de l'art de bâtir*, de Rondelet (1802), culminando com *Histoire de l'Architecture*, de Auguste Choisy (1899), donde a essência da Arquitetura é a construção, sendo as transformações estilísticas derivadas do desenvolvimento técnico, não obstante alguns tons de romântico pitoresquismo (ao tom da época) nas suas considerações da Acrópole, que admitiam a organização simétrica rígida das unidades, porém um arranjo “paisagístico” das massas no conjunto, algo impensável para o conceito de projeto da Academia de *Beaux-Arts*, então dominante.

Ainda, as teorizações contemporâneas de Eugène Viollet-le-Duc nos seus *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siècle* (1854) e *Entretiens sur l'Architecture* (1863), estabeleciam que a Arquitetura é basicamente uma faculdade da razão; o gosto de uma razão inconsciente; para o artista, porém, não basta a razão inconsciente, mas sim deve ele analisar o que o faz gostar de algo, e ser consciente do processo lógico que subjaz a esse resultado. Para chegar a tanto, deve o

---

<sup>23</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture A critical history*. Londres: Thames and Hudson, 1994. p.18-19

arquiteto aprender a analisar as obras-primas do passado, para depois fazer a sua própria síntese, servindo-se das condições e dos materiais dados por sua época, descartando assim a questão do *revival*.<sup>24</sup> É uma abordagem totalmente diversa da adotada pelos contemporâneos ingleses como Pugin ou Gilbert Scott, cujo amor pelo período gótico (identicamente partilhado por Viollet-le-Duc) os impedia de transcender a questão estilística para uma abstração do processo lógico que subjazia à criação gótica, aplicável a prédios de qualquer época. Ou seja, considera a análise da história, além do aspecto de erudição, como plataforma para fundamentação de uma teoria válida para os tempos modernos. Devido à profusão de historicismos de todos os tipos na Arquitetura da sua época, Viollet-le-Duc pregava a necessidade de um estilo próprio ao século XIX, que refletisse as transformações inclusive tecnológicas que não cessavam de surgir, mas que influenciavam o próprio paradigma cultural.

Então, Eugène Viollet-le-Duc, em face dos feitos técnicos que se acumulavam em um crescendo durante o século XIX, que sugeriam a existência de um espírito do tempo específico para o mesmo, aliado à sua concepção de análise da essência subjacente a cada período da história da Arquitetura como base para uma teorização de princípios universais aplicáveis em situações novas e programas inéditos, com sua teorização conhecida como *Racionalismo Estrutural*<sup>25</sup>, estabeleceu uma das formulações básicas que permeariam o pensamento arquitetônico do final do século XIX até o período que se pretende analisar e além, adentrando no século XX:

Em arquitetura, há duas maneiras de ser verdadeiro. Deve-se ser verdadeiro de acordo com o programa e verdadeiro de acordo com os métodos de construção. Ser verdadeiro de acordo com o programa é preencher exatamente e simplesmente as condições impostas pela necessidade; ser verdadeiro de acordo com os métodos de construção é empregar os materiais de acordo com suas

---

<sup>24</sup> SUMMERSON, John. *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*. Nova Iorque e Londres: W.W.Norton & Co., 1963. p. 140-1

<sup>25</sup> FRAMPTON, Op. Cit., p. 64.

qualidades e propriedades [...], puramente questões de simetria e forma aparente são apenas condições secundárias na presença de nossos princípios dominantes.<sup>26</sup>

Ainda, de uma maneira oposta aos racionalismos franceses, porém necessária para nossa compreensão de como algumas discussões particulares ao contexto cultural e artístico italiano seriam influenciadas pelas correntes e contracorrentes do pensamento europeu contemporâneo e passado, havia a tendência inglesa, anterior à concepção marxista da sociedade, iniciada por Augustus Welby Pugin em 1836, de valorização do patrimônio gótico inglês, o que é conhecido como *Gothic Revival*, que encontrou em John Ruskin um apologista, assim como um ferrenho detrator do caráter materialista e mecânico da sociedade pós-Revolução Industrial. Juntamente com o círculo conhecido como pré-Rafaelitas, uma irmandade artístico-místico-religiosa derivada das visões puritanas dos poetas John Milton e William Blake, buscava criar os fundamentos de uma estética baseada na natureza, e não nas convenções artísticas do Renascimento – daí o apodo “pré-Rafael” – em uma atitude anticlássica e romântica.

Com a aderência de William Morris e Edward Burne-Jones às idéias de Ruskin e Pugin no meio acadêmico de Oxford, de 1853 a 1856, e ainda o relacionamento com Dante Gabriel Rossetti (expoente e fundador do círculo pré-Rafaelita) e o arquiteto Philip Webb, surgem os movimentos *English Free Architecture* ou pitoresco na Arquitetura, e o *Arts and Crafts* na Arte e no Design, que acabam por desembocar tardiamente em aspirações socialistas e utópicas, com a visão essencialmente romântica de um lugar chamado *nowhere* (nenhum lugar), onde o Estado teria evaporado, não haveria mais distinção entre campo e cidade, e subsistiriam as *guilds*, semelhantes às corporações de ofício medievais. Em suma, uma nostalgia arcádica derivada de um

---

<sup>26</sup> VIOLLET-Le-DUC, *Entretiens sur l'Architecture*, Vol I, p.451. Apud SOLÁ-MORALES RUBIO, Ignasi de. “*Para una teoria de la arquitectura en la sociedad industrial: los Entretiens sur l'architecture*”. Arquivo Prof. Edson da Cunha Mahfuz. Fotocópia.

amalgama de aspirações socialistas saint-simonianas e profecias marxistas, angústia perante a rapidez do câmbio dos tempos modernos, não obstante fadada ao insucesso, pela inexorabilidade da ascensão da produção e consumo em massa como fatores preponderantes da sociedade moderna.

### 3.3 MODERNISMOS E PERMANÊNCIAS ATÉ 1930

Não se pode deixar de ressaltar, antes de elencar algumas das chamadas vanguardas européias em Arquitetura do século XX que foram relevantes no sentido de influenciar o movimento racionalista italiano do *Gruppo 7*, para a temeridade e a simplificação envolvidas no fato de evidenciar algumas em detrimento de outras. Naturalmente, é impossível determinar precisamente um conjunto ou um intervalo discreto – mais apropriadamente se diria *universo* – de tendências ou influências, que informam esta ou aquela produção de um determinado arquiteto e, por conseqüência, tampouco as relativas a um movimento formado por arquitetos. Porém, podem-se arrolar algumas delas, a partir de países onde o debate arquitetônico já redundara em uma produção significativa e visível do ponto de vista internacional, e que *expressamente* foram relevantes para os racionalistas do *Gruppo 7*, citadas em seus manifestos e textos.

Da Alemanha e Holanda, a *sachlichkeit* (freqüentemente traduzida para o Português como *objetividade*) ou funcionalismo, que apresentava um cunho fortemente social, dados os contextos políticos do pós-Guerra (1914-1918) de onde emergira. Assim, na Alemanha, sua emergência é inseparável do ambicioso programa de habitação social empreendido pela República de Weimar (1914-1932), que como o *Welfare State* promoveu a construção de, aproximadamente, um milhão de habitações entre 1927 e 1931, cuja sintaxe arquitetônica baseava-se na austeridade e na frieza dos

interiores, com seus radiadores aparentes, bulbos de lâmpadas “nus”, tetos planos, superfícies planas e brancas, caixilharia e corrimãos de metal e com extensos panos de vidro. Tal conceito viria a ser determinante nas obras e na produção teórica de arquitetos como Gropius, Hannes Meyer, Ernst May, Mart Stam, influenciando diretamente o ensino e a orientação da Bauhaus, e propagandeando o caráter *internacional* da produção alemã. Contudo, com a Grande Depressão seguida ao *crash* da bolsa de Nova Iorque em 1929, a inflação galopante, o caos econômico, e a decorrente ascensão do nacional-socialismo varreram toda uma geração de arquitetos e teóricos, cuja produção, em alguns casos não isenta de tonalidades políticas pró-soviéticas, agora viria a ser oficialmente considerada como *bolchevismo cultural*.

A Bauhaus (1919-1932), a bem conhecida escola de Arquitetura e Design, seria a decantação cosmopolita de várias tendências da vanguarda da Europa do Norte, a encruzilhada da *intelligentsia* do pensamento arquitetônico de fala alemã, incluindo o Expressionismo alemão tardio de Taut e Itten, a *Neue Sachlichkeit* de Meyer, Gropius e Breuer, o Neo-Plasticismo de Van Doesburg, o construtivismo soviético de Moholy-Nagy, e o pragmatismo tipológico de Mies, onde a experimentação seria a tônica, não obstante seu efêmero e trágico destino, compartilhado com a República de Weimar.

Ainda, os manifestos do Racionalismo italiano citam alguns arquitetos não vinculados a uma ou a outra corrente definida como, por exemplo, Hermann Frede, Wilhelm Kreis, Alfred Fischer e Hamm, Kosina, hoje praticamente desconhecidos, além dos consagrados Erich Mendelsohn, Bijvoet e Duiker, e Vesnin.

Da França, o pensamento e a produção de Le Corbusier, referência fundamental para os Racionalistas italianos, pelo menos no que se refere ao seu pensamento e à sua produção inicial, contemporâneos a eles, ou seja, a fase que pode ser

genericamente compreendida até o seu projeto para a Liga das Nações (SdN), em 1927. Os posteriores desdobramentos do *ethos* corbusierano não são significativos para a compreensão do fenômeno racionalista italiano, mas sim, para a Arquitetura italiana do pós-45.

Sua obra parte de uma incipiente produção sob o tom acadêmico *Beaux Arts* em um contexto *Jugendstil* declinante nos primeiros anos do século XX, para evoluir rapidamente em um modernismo purista, onde buscava explorar as possibilidades do sistema Hennebique (concreto armado), baseado ainda em traçados reguladores e em um certo *palladianismo* subjacente. Sua inabalável fé (tipicamente francesa, com viés positivista) na redenção do homem pelo progresso técnico, sua confiança nas novas tecnologias construtivas e na sedução do maquinismo, seu talento de projeto, seus dons retóricos polemistas e seu determinismo calvinista, o levaram rapidamente a uma posição dominante no cenário modernista internacional.

Seu pensamento inicial, à parte do Purismo (“movimento” criado e constituído por ele e o pintor Amédée Ozenfant), que nasce de uma sistemática análise das obras do passado em busca da essência nelas subjacente, em seus textos variados, reunidos em 1923 no livro *Vers une architecture*, pode ser sintetizado brevemente na admiração pelas formas primárias das grandes arquiteturas do passado, e, ao mesmo tempo, na estética da moderna engenharia e suas preocupações funcionais, propondo uma espécie de gramática para a nova Arquitetura baseada nos seus cinco pontos: o *pilotis* elevando a massa do solo; a *planta livre*, separando as divisões internas da estrutura portante; a *fachada livre*, o análogo da planta livre no plano vertical; a *fenêtre en longueur*, ou janela corrida, e o *toit-jardin*, teto plano com jardim. Ainda, as composições arquitetônicas de suas casas até 1929, ou os *quatro tipos*, que culminariam na Villa de Monzie, em 1927, e na Villa Savoye, em 1929, tiveram uma poderosa influência nos

jovens arquitetos italianos. Sua preocupação com traçados reguladores clássicos e a secção Áurea, remanescentes de um modo de projetar essencialmente acadêmico e *Beaux Arts*, não era por ele escondida; porém, ainda não era conhecida pela crítica da época a hoje corrente constatação de Colin Rowe do modo implicitamente tipológico (como outros grandes expoentes do modernismo arquitetônico) de sua abordagem e concepções, derivadas, no caso das *villas*, de protótipos palladianos, uma situação análoga à produção de alguns racionalistas italianos. A preocupação com a preexistente história da Arquitetura, principalmente italiana, perpassaria grande parte dos projetos, como no caso de Terragni.

O trabalho de Le Corbusier, a partir de 1927, apresenta uma tendência a uma monumentalização da forma e uma inclinação ideológica difusa<sup>27</sup>, em seus projetos para a Liga das Nações, em Genebra, o Palácio dos Soviets, em Moscou, ou a *Cité Mondiale*, aqueles não construídos e este puramente teórico, que demonstram sua “ilusão de uma relação íntima com a ‘Autoridade’”<sup>28</sup>. Esse aspecto, talvez sombrio, da personalidade de Le Corbusier – importante no contexto desta dissertação por poder ser abstraído de forma análoga ao movimento que se estuda, e também encontrado em muitas carreiras modelares do movimento moderno – é patente em sua colaboração e participação em vários organismos, associações e periódicos abertamente tecnocráticos, antidemocráticos ou de tendência autoritária, sendo, inclusive, conhecidos seus reiterados e malogrados esforços em colaborar com Mussolini. A sua inclinação a regimes abertamente antidemocráticos e sua aversão a assembleias e comitês representativos, freqüentemente por ele elididos, têm sua contrapartida naqueles, que estavam atentos aos *experts* de fama internacional em Arquitetura, entendida então

---

<sup>27</sup> FRAMPTON, Op.Cit., p.160.

<sup>28</sup> COHEN, Jean-Louis. “Les fronts mouvants de la modernité” In: *Les Années 30: L’architecture et les arts de l’espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997. p.19. Tradução do autor.

como meio privilegiado daquilo que Lênin havia denominado *propaganda monumental*, a partir de 1918.<sup>29</sup>

Tal face de Le Corbusier, hoje, seria considerada inegavelmente desagradável. Entretanto, não obstante seu aspecto consciente, não surpreende, se for levado em conta o ineditismo dos movimentos políticos em questão para a época e o ambiente geral em relação a eles, ou mesmo em relação a alguns valores por eles defendidos e compartilhados pelo grande público, naquele período. Basta que se lembre de que Albert Speer fora premiado pelo seu plano de sistematização da área de congressos do partido Nazista em Nurembergue, o *Reichsparteitsgelaende*, na Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1937.

Ainda, deve-se ter em mente algumas idiosincrasias da mentalidade da época, dividida entre o progresso e a nostalgia do passado, premida pela rapidez com que o câmbio da modernidade alcançava e impregnava a vida, como definidas por Sansot:

A introdução de um tempo de mais a mais racionalizado e como que imposto aos indivíduos, mas também a difusão do automóvel e a voga da imagem cinematográfica contribuíram para mudar em profundidade as modalidades de nossa percepção. Perceber, tinha sido durante muito tempo apreender o universo, atribuir a cada objeto um lugar determinado, reduzir o movimento, as aproximações. Os homens dos anos trinta-quarenta [sic] aprenderam a ver o mundo através de um pára-brisa, no banco da frente ou detrás de um veículo, através de um retrovisor. Era-lhes suficiente apreender os traços, os fulgores, os efeitos visuais ou sonoros. Esta nova educação sensorial, o cinema mais audacioso empreendia de seu lado: pela multiplicação de seus ângulos de vista, pela habilidade diabólica da câmera, criando vertiginosamente os brancos, as elipses. A *promenade* do automóvel, como aparecia no cinema, conjugava estas duas sortes de mobilidade: graças a ela, instaurava-se uma percepção moderna estridente, descontínua, inquieta, rápida. A escrita não foi menos desdenhada, e deve-se operar uma divisão entre o que se perpetuava nos gêneros clássicos e uma escrita moderna que buscava procurar o efêmero, captar os eventos tão fugazes.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *ibid.*, p 19-20.

<sup>30</sup> SANSOT, Pierre “La Modernité” In: *Le temps de Le Corbusier*. Paris: Éditions Hermé, 1987. p. 36-37. Tradução do autor.



Daí, a fascinação pelos *wagons-lits*, “que exaltavam os poderes oníricos da ferrovia”<sup>31</sup>; ou pelo *style* vapor [navio], onde se admirava “a complexidade de sua maquinaria”, ou “um universo em miniatura”, e ainda “uma porção de espaço que não é situável na nossa extensão, um fragmento de duração que escapa à História[sic].”<sup>32</sup>; pelo *automóvel*, porque “formava um todo organizado em função de uma finalidade evidente”<sup>33</sup>; pelo *avião*, que “exprime que o nosso tempo decolou, que pode todas as coisas à condição de as querer”<sup>34</sup>; pela *máquina*, que permite “racionalizar a produção a tal ponto que a máquina aparece como o modelo e a mola da atividade social. Pede-se que penetre na vida privada, tornando mais leves as corvéias domésticas”<sup>35</sup>; pela *standardização*, porque “a vida atua, parece, na diversidade, sendo uma proeza produzir o idêntico, o absolutamente idêntico, e de derrogar, por geometria e mecânica associadas, à prodigalidade irreflexiva, caprichosa, do *élan vital*”<sup>36</sup>; pelo *engenheiro*, como figura moderna capaz de “em um mundo onde os problemas a resolver parecem cada vez mais e mais complexos, serão necessários muita competência e sangue-frio para responder a eles”<sup>37</sup>; pela *higiene*, que alcança um grande sucesso por

um medo da morte, porque os grandes flagelos, como os progressos recentes da ciência o demonstram, se propagam fora da assepsia. No limite, um corpo isolado, ao abrigo de todas as espécies de contaminação, seria imortal: a friidez contra uma (triste) eternidade, e se preferirá freqüentemente o metal à madeira, sublinhando que esta última matéria é putrescível.”<sup>38</sup>

Fascinação também pelos *espaços verdes*, por serem “um antídoto aos miasmas da vida industrial”<sup>39</sup>; pela *luz*, que

---

<sup>31</sup> SANSOT, Op.Cit., p.37.

<sup>32</sup> SANSOT, Op.Cit., p.38.

<sup>33</sup> SANSOT, Op.Cit., p.40.

<sup>34</sup> SANSOT, Op.Cit., p.41.

<sup>35</sup> *ibid.*

<sup>36</sup> SANSOT, Op.Cit., p.42.

<sup>37</sup> *ibid.*

<sup>38</sup> SANSOT, Op.Cit., p.45.

<sup>39</sup> *ibid.*

se elogia em virtude de uma ideologia coerente e progressista. Ela é um aliado certo para exterminar os micróbios. Ela significa o florescimento do homem. Ela anuncia uma época alegre que sucederá a séculos de tristeza.[...]é captada através do vidro, e não por acaso. Pois esta matéria aparece como absolutamente higiênica, inodora, imputrescível.<sup>40</sup>

pelo *esporte*, que

participa antes de tudo dos valores da higiene e da técnica. Da higiene, e eis porque o atletismo é privilegiado: não conhece os excessos dos esportes populares, supõe uma arte de viver próxima do ascetismo. Procura a pureza na execução de gestos ou no seu encadeamento. Da técnica e mesmo da técnica industrial, pois que o cronômetro faz um papel tão importante no estádio como na fábrica. Porque se quer obter um bom resultado, o corpo cessa de ser uma totalidade indistinta, se o decompõe segundo as leis da mecânica, da biologia. Todo como a higiene, ele repousa sobre uma moral à qual ninguém deve se furtar. Trata-se de disciplinar o corpo, o do indivíduo, mas também o da sociedade. Daí os desfiles impecáveis dos quais os regimes totalitários se gabavam. A ginástica, mais que qualquer outra atividade corporal realiza este ideal ao mesmo tempo individual e coletivo.<sup>41</sup>

Por fim, não se pode deixar de citar a vaga de *reação* – em alguns casos somente *inércia* – contraposta ao modernismo, mesmo que de maneira silenciosa ou expressa. A descrição de correntes e contracorrentes do modernismo pode levar à falsa constatação de que o modernismo representava um paradigma abrangente na produção européia do período, porém nada mais distante da realidade. O fato é que os países citados, e ainda outros, contavam com vasta quantidade de arquitetos, cuja posição frente ao modernismo podia ser representada em um espectro que partia, de uma leve e indiferente condescendência a uma feroz oposição, seguramente apoiada por grande parcela de público e de políticos que o representavam.

Portanto, e significativamente, a produção arquitetônica que passava ao largo do movimento moderno era grande, mesmo majoritária, como na permanência dos vários *revivals* (neoclássico, neogótico, neogeorgiano), do academismo do *Beaux Arts*,

---

<sup>40</sup> SANSOT, Op.Cit., p.46.

<sup>41</sup> *ibid.*

do decorativismo do *Art Déco*, do epidérmico modernismo do *Streamlined Moderne* . Podem-se citar desde arquitetos acadêmicos com expressiva produção *Beaux Arts* como Lutyens na Inglaterra, Sirén na Finlândia, Österberg na Suécia, a representantes do que foi qualificado por Hitchcock (1929) como a *New Tradition*, um amálgama difuso de modernismo e tradição, como Boileau e Perret na França, Bonatz, Häring e Tessenow, na Alemanha e Piacentini na Itália.

## 4 O CONTEXTO ARQUITETÔNICO ITALIANO (1890-1942)

### 4.1 A BUSCA DE UMA ARQUITETURA MODERNA PARA A ITÁLIA

#### 4.1.1 A Exposição de Turim, 1890, e o *Stile Liberty*

A partir da unificação de 1870, surge entre a crítica e os arquitetos a urgência de encontrar um estilo nacional adequado. O *Circolo Artistico di Torino*, que promovia assembléias e debates acerca de Arte e Arquitetura, criou, por meio de sua seção de Arquitetura, a *Prima Esposizione Italiana di Architettura*, em 1890. Numa época onde os feitos da Exposição Universal de Paris de 1889, a Torre Eiffel e a *Galerie des Machines* (Dutert e Contamin) ainda impressionavam a opinião pública, surgiam críticas ao uso do passado como referência, considerado exaurido para estabelecer uma base para a Arquitetura contemporânea. Em seus debates, os arquitetos e críticos italianos invocavam o conceito de *racionalismo*, similar ao da visão de Viollet-le-Duc, para explicar o uso de novos materiais ou sistemas construtivos e a preocupação com a solução de problemas funcionais. “Na Itália, virtualmente cada movimento moderno de 1890 a 1940 definiria sua posição explicando sua relação à Torre Eiffel ou à *Galerie des Machines*.”<sup>42</sup>

Contudo, em 1902, na *Prima Esposizione d'Arte Decorative Moderne*, também organizada pelo *Circolo Artistico* de Turim, um novo estilo, vindo principalmente da Bélgica e da Áustria, o *Art Nouveau*, surgiu como alternativa ao *revival* histórico. Ficou sendo conhecido na Itália por *Arte Nuova*, *Stile Nuovo*, *Stile Moderno*, *Liberty*. Porém, a similaridade dos prédios italianos desse novo estilo, com a Arquitetura austríaca do *Sezession* ou *Wagner-Schule*, trouxe à tona novamente debates sobre o pouco caráter

---

<sup>42</sup> ETLIN, Op.cit., p. 8 -10.

nacional da *Arte Nuova*, ainda mais se comparada a um estilo proveniente do Império Austro-Húngaro, ferrenho opositor da recente unificação italiana. A identidade nacional era uma preocupação comum a críticos tanto progressistas como conservadores. Uma das possibilidades que surgia, então, era a Arquitetura vernacular italiana que, inclusive, havia sido estudada por Joseph Hoffmann e Ernst Lichtbau, em 1895 e 1908, respectivamente, no periódico *Der Architekt*, cujos desenhos influenciaram vários arquitetos italianos, dentre os quais Antonio Sant' Elia.

O *Art Nouveau* então começava a demonstrar sinais de desgaste, objeto de uma crítica feroz, que o considerava um decorativismo superficial, artificial e amaneirado como, por exemplo, a de Hermann Muthesius (em *Das Englische Haus*, 1904), ou mesmo da revista norte-americana *Architectural Record*, que, já em 1902, se perguntara se o estilo não seria uma das várias expressões de um “sensacionalismo *fin-de-siècle*”.<sup>43</sup>

Na incessante busca por um estilo do tempo, houve também o modismo oriental, que buscava, em referências arquitetônicas do Oriente, uma tentativa de rejuvenescimento da Arquitetura, já cansada do *revival* de estilos ocidentais.

#### **4.1.2 Futurismo e Antonio Sant' Elia**

O primeiro trabalho de Sant' Elia é uma adaptação muito próxima de um *croquis* de Joseph Hoffmann, e foi publicado em *La Casa* (1909), sendo considerado, pela falta de planos e cortes, mais como um exercício de cenografia do que de Arquitetura, cujo

---

<sup>43</sup> ETLIN, Op.cit., p. 28.

arquiteto “talvez não se interessasse ou fosse incapaz de [criar] completos e coerentes edifícios”, como dissera um crítico da época.<sup>44</sup>

Mais adiante, uma clara influência da *Wagner-schule*, de Viena, e alguns ingredientes assírio-babilônicos (pirâmides truncadas, terraceadas) são facilmente perceptíveis nas criações de Antonio Sant’ Elia e de Mario Chiattonne, do período em que partilhavam um mesmo estúdio em Milão (1914).

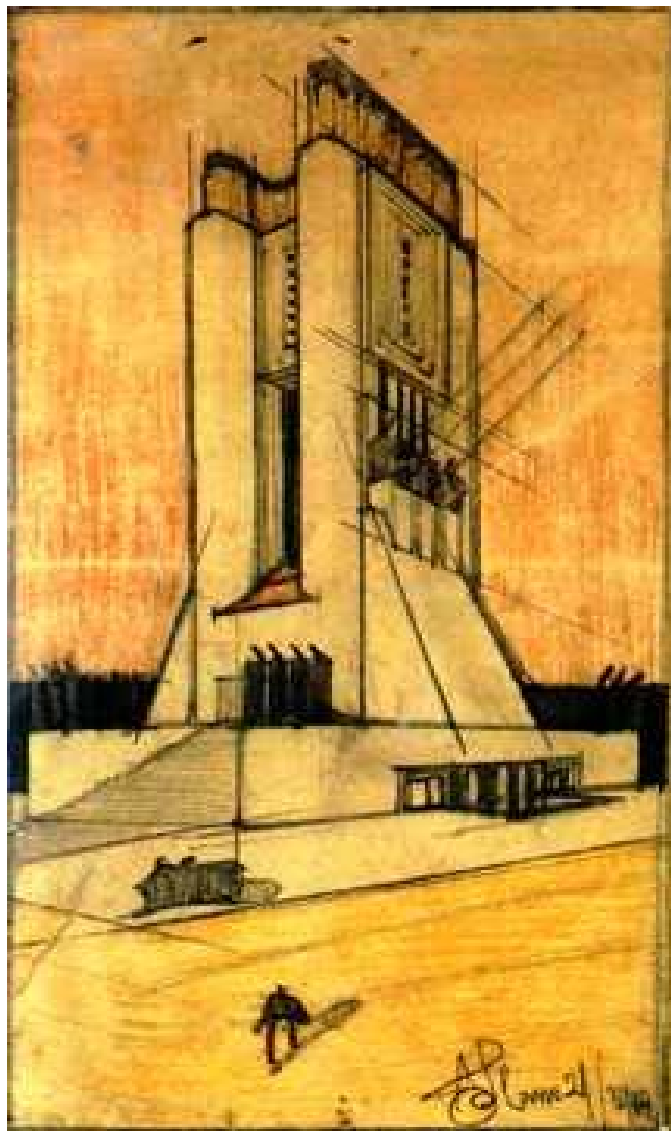


Figura 2: *Centrale Elettrica*, de Antonio Sant’ Elia, (1914)

---

<sup>44</sup> ETLIN, Op.cit., p. 50.

Sant' Elia participou de dois movimentos antes de se engajar – ou ser por Marinetti “engajado” – no Futurismo: a *Associazione degli Architetti Lombardi* e o *Nuove Tendenze* (1913-1914), que explorava a “estética futurista”, porém não se integrando na atividade anarquista e panfletária violenta do Futurismo. Em maio de 1914, apresenta sua *La Città Nuova*, junto com o *Messagio*, sua base teórica, cuja autoria até hoje é objeto de polêmica, pois consta que Antonio Sant' Elia seria notavelmente pouco expressivo verbalmente, e de onde se pode traçar similaridades ao discurso simbolista de Marinetti. Deve-se aqui fazer um parêntese: é extremamente precisa e documentada a análise que Richard Etlin (1991) faz das fontes visuais e mesmo conceituais da figuração apresentada pela obra de Sant' Elia, participando delas tanto as novelas populares de ficção científica de Mario Morasso – de onde sua original comparação entre a beleza da Vitória de Samotrácia e a de um automóvel teria sido plagiada por Marinetti – quanto os conceitos de cidade do futuro projetada em torno da *futura strada* e dos *apartamenti*, à *Maison a Gradins sportive*, um prédio escalonado em Paris de autoria dos engenheiros Sarazin e Sauvage (1912-1914) e as reportagens com cortes esquemáticos sobre a estação *Grand Central* em Nova Iorque, publicadas na Itália pela revista de variedades *L'Illustrazione Italiana* (1913), a partir do original na *Scientific American*. Tristemente, sua carreira foi meteórica: alistado em 1915, morreu no front em 10 de outubro de 1916. Apesar disso, Sant' Elia simboliza o nascimento da Arquitetura moderna italiana; porém, foi seu parceiro Mario Chiattone quem provavelmente mais influenciou as gerações subseqüentes, mesmo que, estranhamente, após a Primeira Grande Guerra tenha se voltado para o Neoclassicismo.



Figura 3: *Cattedrale*, Mario Chiattoni (1914)

#### **4.1.3 A Associazione Artistica de Roma**

A *Associazione Artistica* de Roma foi fundada em julho de 1890, dois meses antes da abertura da *Prima Esposizione Italiana di Architettura* de Turim. Produziu duas figuras que viriam a ser muito influentes durante o período fascista: Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, e seu pupilo Angiolo Mazzoni. A definição dela a respeito do projeto contextualista em Arquitetura, *l'ambientismo*, viria a ser muito importante para dois movimentos subsequentes: o *Novecento* milanês e o Racionalismo italiano. A visão de urbanismo da *Associazione Artística* era fundamentada em Camilo



Sitte e no movimento *garden-city* inglês, acompanhada de uma crença na Arquitetura vernacular que levaria ao desenvolvimento de um estilo nacional.

O conceito de **pitoresco**, que inspirava a produção cultural da *Associazione Artistica*, descendia de uma grande tendência do pensamento arquitetônico do século XIX, defendida em 1840 por Augustus Welby Pugin e a Anglican Ecclesiological Society. No entanto, foi Eugène Viollet-le-Duc, no primeiro volume de *Entretiens sur l'Architecture* (1863), que formulou uma das mais claras e mais influentes definições do pitoresco, segundo a qual advogava a criação de uma Arquitetura nacional contemporânea a partir de uma indissolúvel união de razão e poesia. Essa visão era influenciada diretamente pelas descobertas arqueológicas de eruditos e arquitetos franceses que, por volta de 1840 e 1850, foram a Atenas estudar a Arquitetura grega à luz das expedições realizadas em 1836-1838, nas quais se constatou não apresentar o Partenon qualquer linha reta ou superfície a prumo. Foi observado que, além da conhecida *entasis* (abaulamento das colunas) ou o espaçamento mais próximo dos suportes das extremidades, as superfícies do *stylobatus*, entablatura e frontão eram ligeiramente curvadas de uma maneira convexa, de acordo com secções cônicas, e que as colunas e as paredes eram inclinadas em direção ao centro. Esses ajustes eram vistos como não só para prevenir distorções visuais, mas para dar uma espécie de “elasticidade” à pedra inerte. Esses trabalhos sobre linhas curvas e planos inclinados foram seguidos por outros sobre a ordem subjacente à disposição assimétrica, ou pitoresca, do Propileu e do Erectéion, que culminaram no postulado de Auguste Choisy, em 1865, de que o princípio por trás do projeto geral da Acrópolis de Péricles era uma *promenade* arquitetônica pitoresca.

Para Viollet-le-Duc, portanto, tudo na história da Arquitetura tinha uma razão, que não só se referia à lógica da estrutura, à qualidade dos materiais, e aos

requerimentos do programa, mas também ao sensível posicionamento do edifício na paisagem e ao efetivo jogo de luz e sombras nas formas arquitetônicas, e também como essas formas deveriam *parecer* racionais ao observador, conceito que foi sendo definido por Etlin como pitoresco racionalizado (*Reasoned picturesque*). As idéias de Viollet-le-Duc, nesse ponto, coincidem com as de John Ruskin, que elogiava o caráter poético da paisagem anônima das ruas urbanas italianas e da relação harmoniosa das *cottages* inglesas com a paisagem natural. Defendia as sutis variações e os arranjos assimétricos contra “o desprezo da exata simetria e medição, que nas Arquiteturas mortas são a mais dolorosa necessidade”.<sup>45</sup>

Os arquitetos italianos da *Associazione* gostavam especialmente de Camillo Sitte, em seu “Urbanismo segundo seus Princípios Artísticos” (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889), porque sua abordagem parecia estar amplamente fundamentada na herança cultural e urbana da Itália.

Da mesma forma, a analogia orgânica era usada por eles para definir um projeto como tendo um todo harmonioso e coerente, com cada forma tendo uma lógica de desenvolvimento inerente, com cada parte do organismo expressando uma função tomando a forma que é apropriada àquela função, a partir de Viollet-le-Duc.

Para a *Associazione Artistica*, o modo “orgânico” também era o modo “racional”. Para eles, a “geometria era a inimiga da razão [...], não sendo nem racional, nem orgânica”. Em 1913, Marcelo Piacentini invectivava contra a “grelha geométrica”, considerada monótona como a de Manhattan, associada ao “academismo”, que apresentava defeitos de vacuidade, insinceridade, artificialidade, grandiosidade inútil e não-correspondência entre forma e substância, a partir da qual os projetos eram

---

<sup>45</sup> RUSKIN, John. “The Seven Lamps of Architecture”, 1849. Apud ETLIN, Op. Cit., p.105.

concebidos para um terreno hipotético, para um país não específico, para um tempo e um povo desconhecidos.

Outro conceito adotado pela *Associazione* e definido por Giovannoni, o *diradamento* significava o afinamento por poda seletiva, ou seja, liberação dos monumentos ou prédios importantes pela remoção de apêndices e adições tardias, que prejudicavam não só a circulação, mas a percepção estética daqueles. Segundo Etlin, um dos mais interessantes projetos de *diradamento* foi proposto pela *Società degli Amici e Cultori d'Arte di Como* no final de 1927, início de 1928, a partir da iniciativa do jovem arquiteto Giuseppe Terragni, em contraposição ao *piano regolatore*, elaborado pela municipalidade que reduziria um importante setor histórico de Como ao nível de “qualquer cidade americana”. É relevante também porque situa o emergente talento de Terragni no contexto do *ambientismo*, relacionando-o ao posterior movimento Racionalista.

A teoria do *restauro* do século XIX balançava entre dois pólos: o de Adolphe Didron, editor dos *Annales Archéologiques* que sustentava que “em monumentos, é melhor consolidar que reparar, reparar que restaurar, restaurar que embelezar. Em nenhum caso deve haver adições ou eliminações”, e a de Viollet-le-Duc, para quem “restaurar um prédio, manter, reparar, ou fazê-lo de novo é restabelecê-lo em um estado completo, que talvez não deva ter existido em nenhum dado momento”. Camilo Boito, inspirado em Didron, estabeleceu uma série de princípios para o *restauro*, sancionados pelo Quarto Congresso de Arquitetos e Engenheiros Italianos em 1883 que, basicamente, minimizavam a nova construção para, em seguida, distingui-la cuidadosamente da antiga, devendo ser feita com materiais “manifestamente diferentes”, exibindo um caráter diferente do original. Giovannoni e Piacentini a adaptaram à noção de *diradamento*, procurando em suas intervenções, em sítios urbanos

históricos, um amálgama entre os *revivals* estilísticos e a vanguarda corrente, buscando uma arquitetura de “pano de fundo”, de simples formas geométricas, um vernacular moderno.

É importante salientar que a **Arquitetura vernacular** tornou-se, na virada do século XX, uma importante alternativa ao dilema entre o que era considerado revival artístico artificial e uma efêmera vanguarda internacional (*Art Nouveau*). Na Itália, falava-se de *architettura minore* e *architettura rustica*. Na Inglaterra, Hermann Muthesius considerou as qualidades da casa moderna inglesa, enquanto nos EUA, G.W. Sheldon e Marianna van Rensselaer destacaram as da casa norte-americana de varandas, hoje conhecida como *shingle style*.

A *Associazione Artistica* publicou pela primeira vez sua revista *Architettura e Arti Decorative* em 1921, na qual uma grande quantidade de artigos fazia parecer a *architettura rustica* a grande onda do futuro.<sup>46</sup>

A descrição dos temas, que perpassavam os debates da *Associazione Artistica*, é útil para compreender porque vários arquitetos, líderes das diversas tendências modernas, projetaram prédios *vernaculares*, como Raimondo D’Aronco, Antonio Sant’Elia, Mario Chatton, Virgilio Marchi (futurista), Giovanni Muzio, Gio Ponti e, inclusive, Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, cujo projeto de um concurso para um monumento em homenagem aos mortos de guerra em Como, 1926, apresentava uma combinação de temas do *ambientismo* da *Associazione Artistica*, como o pitoresco racionalizado, restauro e arquitetura vernacular.

---

<sup>46</sup> ETLIN, Op. Cit., p.135.

#### 4.1.4 A Arquitetura do *Novecento*

Em maio de 1921, um grupo de arquitetos milaneses – Giovanni Muzio, Mino Fiocchi, Emilio Lancia e Gio Ponti – tentou criar uma Arquitetura moderna italiana inspirada na Arquitetura neoclássica de Milão, sob o jugo dos franceses (República Cisalpina), que havia florescido nos últimos anos do século XVIII, com Giuseppe Piermarini.

Tal estilo foi chamado *Novecento* e, imediatamente, aceito pela classe média como a forma legítima de modernidade, por estar convencida de ser o mesmo uma derivação do Neoclassicismo lombardo do século XIX, considerado o “estilo” da aristocracia milanese.

Contudo, o primeiro exemplo dessa tendência foi um escândalo: a famosa *Ca’Brutta*, ou “Casa Feia”, de Giovanni Muzio, 1922, que, segundo o jornal milanês *Il Secolo* havia trazido a Milão a “sífilis berlinense”.



Figura 4: *Ca’Brutta*, de Giovanni Muzio, Milão (1922)

As virtudes da *Ca'Brutta* são a utilização de um vocabulário clássico de uma maneira inesperada e imprevisível, com a alternância e o uso intencionalmente *artificial* de padrões decorativos de uma maneira que beirava a abstração (dessa forma remetendo à figuração do movimento *Valori Plastici* na pintura), assimetria e negação expressa dos princípios de expressão da estrutura e do método construtivo segundo Viollet-le-Duc, e a citação desenfreada de vários exemplos da Arquitetura italiana – à maneira de um prédio *enciclopédico* – às vezes de maneira conflitiva e inusual.

*Domus*, a revista da casa de herança clássica italiana, fundada por Gio Ponti em janeiro de 1928, promovia o estilo decorativo *Novecento*, que ela denominava “*lo stilo moderno*”, constituído por signos arquitetônicos, como arcos, abóbadas, colunas, oitões e edículas, que faziam da casa italiana uma entidade cultural reconhecível. Muito da decoração arquitetônica do *Novecento* era uma coleção nostálgica do campo, do passado recente da Milão semi-rural, dos jardins que grandes prédios – como a *Ca'Brutta* – ao ser construídos, destruíam.

No final dos anos 20, o *Novecento* era o estilo representativo da cidade de Milão, sendo inclusive usado para representar a Itália na Exposição Internacional de Barcelona, de 1929, com um prédio de inspiração à Boullé, com pesada decoração *Novecento*, projetado por Piero Portaluppi, o que dá uma idéia da diversidade do panorama arquitetônico da Europa naquela época, ou melhor, da permanente preocupação italiana oficial com a representação de seu passado, se comparado ao contemporâneo e abstrato Pavilhão Alemão, de Mies van der Rohe. Surpreende, pois, o fato de os arquitetos envolvidos no *Novecento* manifestamente não estarem interessados em participar de um *revival* histórico, mas sim, da criação de um análogo moderno do passado neoclássico.

O apogeu do *Novecento* ocorreu na Quarta Exposição Internacional de Artes Decorativas de Monza, 1930, onde já se podia ver, entretanto, uma *villa* racionalista, projetada por Luigi Figini e Gino Pollini (com mobiliário de, entre outros, Adalberto Libera), a *Casa Elettrica*. Tal casa, como uma atração da exposição, era uma vitrine dos mais modernos eletrodomésticos da época, e um protótipo da nova Arquitetura, cuja *estética* demonstrava a limpeza, a eficiência e a elegância modernas das máquinas, que vinham radicalmente mudando a vida moderna.

#### 4.2 O NASCIMENTO DO MOVIMENTO RACIONALISTA (1926)

Contradizendo a crítica estrangeira que afirmava estar a Itália intocada pelas tendências ou não influenciada pelas discussões arquitetônicas do resto da Europa, um grupo de sete jovens arquitetos milaneses – Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Giuseppe Terragni – publicou, em dezembro de 1926 na *Rassegna Italiana*, o primeiro de quatro manifestos, inspirado no *Vers une Architecture* (1923), de Le Corbusier e no *Internationale Architektur* (1925), de Walter Gropius, fundando o *Gruppo 7* e introduzindo o hoje conhecido *International Style* na Itália. Os quatro ensaios versavam sobre a Arte em relação à cultura, não só de uma maneira vaga, mas estabelecendo princípios de desenvolvimento de uma Arquitetura para o movimento. Foram eles: *Architettura*, na *Rassegna Italiana 18* (dezembro de 1926), *Architettura (II): Gli stranieri*, na *Rassegna Italiana 19* (fevereiro de 1927), *Architettura (III): Impreparazione – incompreensione – pregiudizi*”, na *Rassegna Italiana 19* (março de 1927), *Architettura (IV): una nuova epoca arcaica*”, na *Rassegna Italiana 19* (maio de 1927). Giuseppe Terragni é

considerado o líder do grupo, senão sua figura mais expressiva; Castagnoli abandonou o grupo em seguida, sendo substituído por Adalberto Libera, um romano.

“Vivemos em tempos privilegiados, já que podemos testemunhar o nascimento de toda uma nova ordem de idéias”<sup>47</sup>, assim expressava o manifesto racionalista, citando Le Corbusier (*Vers une Architecture*,1923) – que, por sua vez, havia literalmente copiado a frase original do prefácio de Wassily Kandinsky e Franz Marc para o *Der Blaue Reiter Almanach* (1911) – e tal ordem de idéias provavelmente estaria representando tanto a profusão de idéias e experimentações que floresciam, decorrentes do fenômeno conhecido como Modernismo, quanto a constatação, em nível tanto erudito como popular, da emergência da era da máquina, *Il nuovo aspetto meccanico del mondo* conforme o já citado Morasso (1907).

O conceito de Racionalismo pode ser entendido a partir dos conceitos desenvolvidos pelo aluno e seguidor de Viollet-le-Duc, Anatole de Baudot, que na rubrica *Le rationalisme en architecture: Sa part dans le passé: Comparaison des édifices anciens et modernes*, da *Encyclopédie d'Architecture* (1888-1889), explicava que o Racionalismo compelia o artista a aderir ao *princípio de sinceridade*. A razão “leva o artista a desenvolver sua estética a partir do sistema de construção selecionado, de acordo com materiais e recursos disponíveis, da mesma forma que das condições e necessidades que ele deve satisfazer”<sup>48</sup>. Ainda, Walter Gropius, tão citado pelos racionalistas como Le Corbusier, dizia que a nova forma arquitetônica “não encontra sua razão de ser dentro dela, mas sim surge da maneira de construção, da função que ela necessita preencher”<sup>49</sup>. Dessa forma, o conceito de Racionalismo entendido pelos

---

<sup>47</sup> Gruppo 7 Apud SHAPIRO, Ellen R. ‘Architecture’ ‘Architecture II: The Foreigners’ Il Gruppo 7.” In: *Oppositions*. Cambridge, Massachussets, 06:89, Fall 1976. Tradução do autor.

<sup>48</sup> BAUDOT, Anatole de. *Encyclopédie d'Architecture* ,1888. Apud ETLIN, Op. Cit., p.236.

<sup>49</sup> GROPIUS, Walter. *Internationale Architektur*, 1925. Apud ETLIN, Op. Cit.,p.236.



arquitetos italianos que o expunham, surgia do imperativo de satisfazer necessidades programáticas com uma forma derivada diretamente do sistema construtivo. Ainda, segundo eles,

A nova arquitetura, a arquitetura verdadeira, deve resultar de uma estrita adesão à lógica, à racionalidade. Um rígido construtivismo deve ditar as regras. As novas formas arquitetônicas devem receber valor estético apenas do caráter de *necessidade*, e somente então, por meio de *seleção*, um estilo nascerá.<sup>50</sup>

Tal preocupação, é necessário relembrar, no contexto arquitetônico italiano, vinha desde a exposição de Turim de 1890, em que arquitetos reformistas freqüentemente invocavam a importância de uma solução *racional* de requisitos programáticos ou estruturais, já sendo o critério utilizado em alguns tipos construtivos como escolas ou hospitais, com formas simples, com pouco ou nenhum ornamento. Ainda, segundo Agnoldomenico Pica, arquiteto e cronista do Racionalismo nos anos 30, o termo racionalismo foi proposto por Carlo Enrico Rava, a partir de uma tradução, não tão literal, do termo alemão *Sachlichkeit*.<sup>51</sup>

Em 1928, a *Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale* foi aberta em Roma, e o *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR)* foi formado.

#### 4.3 RACIONALISMO E FASCISMO

Desde sua aparição no cenário político italiano, o Fascismo fora alvo de críticas de todas as partes do mundo que o condenavam – no meu entender apropriadamente – por seu caráter reacionário, violento, repressivo, irracional, anti-cultural e contra os intelectuais, cujo método mais evidente era o uso da força bruta. Portanto, era natural

---

<sup>50</sup> *Gruppo 7* Apud SHAPIRO, Op. Cit., p. 91.

<sup>51</sup> ETLIN, Op.cit. , p.238.

que o movimento buscasse defender-se, e quem melhor senão alguns remanescentes intelectuais futuristas que haviam sobrevivido à Primeira Guerra Mundial, pois

quase todos os que serviram na Primeira Guerra Mundial – em sua maioria esmagadora soldados rasos – saíram dela convictos inimigos da guerra. Contudo, os ex-soldados que haviam passado por aquele tipo de guerra sem se voltarem contra ela às vezes extraíam da experiência partilhada de viver com a morte e a coragem um sentimento de incomunicável e bárbara superioridade – inclusive em relação a mulheres e a não-combatentes – que viria a formar as primeiras fileiras da ultradireita do pós-guerra. Adolf Hitler era apenas um desses homens para quem o fato de ter sido *frontsoldat* era a experiência formativa da vida.<sup>52</sup>

Portanto, para o futurista Corra, segundo sua abstrusa concepção, o Fascismo tinha uma natureza ao mesmo tempo conservadora - em relação aos aspectos práticos da vida cotidiana - e revolucionária, pois oferecia aos italianos uma mística entusiasta, na “direção ideal de uma marcha ao vertiginoso vácuo do futuro”<sup>53</sup>.

A pendular relação entre os fascistas e os futuristas é sabida: o pragmatismo político, ou o oportunismo, de Mussolini levava-o a usar o futurismo quando era útil para sensibilizar as massas; porém, quando esse se tornava inconveniente, o descartava<sup>54</sup>.

O Fascismo havia nascido entre, e se utilizava habilmente de valores comuns a qualquer italiano pós-*Risorgimento* (do patriota Giuseppe Mazzini), que pregavam a abnegação pessoal em favor da nação, a associação de empregadores e empregados com vista à solução de problemas, à prerrogativa do dever, aos altos propósitos da nação; exceto pela fundamental diferença de que os patriotas do *Risorgimento* eram liberais comprometidos com as liberdades individuais, e não idealizavam um Estado representado por uma só pessoa, exatamente a posição política adotada pelos fascistas.

---

<sup>52</sup> HOBBSAWN, Op.cit., p.34.

<sup>53</sup> CORRA, Bruno. *Gli intellettuali creatori e la mentalità fascista*, 1923. Apud ETLIN, Op. Cit., p.379.

<sup>54</sup> TISDAL,Caroline. BOZZOLA, Angelo. *Futurism*. Londres: Thames & Hudson, 1989. p. 203.

Isso foi denunciado pelo crítico Benedetto Croce, no jornal *Il Mondo*, em 1º de maio de 1925, como uma apropriação indébita pelo Fascismo para fins de manipulação, em seguida ao lançamento do *Manifesto dos Intelectuais Fascistas* (abril de 1925), que pretendia avaliar a existência de cérebros, além dos músculos típicos do regime.

Assim, a crença de que o Fascismo estaria comprometido com os valores modernos (um legado futurista) e com o sacrifício dos desejos individuais pela causa nacional de modernização da Itália, perpassaria o discurso de busca pelos racionalistas de uma arquitetura de vanguarda que o representasse, ainda que tal posição não tivesse sido tomada desde a fundação do movimento, mas fosse inevitável ao longo do tempo, uma vez que o mero fato de realizar uma exposição necessitava do aval oficial dos sindicatos nacionais fascistas de Arquitetura e Artes para ocorrer. Tal fato é corroborado pela afirmação do arquiteto racionalista Ernesto Rogers, feita após o final da Segunda Guerra Mundial que “nós nos baseávamos em um silogismo que, *grosso modo*, seguia assim: Fascismo é uma revolução, [a] arquitetura moderna é revolucionária; dessa forma ela deve ser a arquitetura do fascismo”<sup>55</sup>.

Com efeito, a Primeira Exposição Italiana de Arquitetura Racional foi realizada em Roma, em março e abril de 1928, com a aprovação e o patronato dos sindicatos citados, da mesma forma que o movimento *MIAR* necessitou daquele beneplácito, o que, inclusive, permitiria a participação dos seus membros nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM).

Já a segunda Exposição de Arquitetura Racional foi concebida para identificar o Racionalismo com o Fascismo e atacar as tendências conservadoras em Arquitetura.

---

<sup>55</sup> ROGERS, Ernesto. “*L’esperienza degli architetti*” In: *Fascismo e antifascismo, 1918-1936: lezioni e testimonianze*. Milão, Feltrinelli, 1962. Apud DOORDAN, Dennis P. *Building Modern Italy Italian Architecture 1914-1936*. New York: Princeton Architectural Press, 1988. p.131.

Procurava-se, assim, atribuir ao Racionalismo um papel preponderante no cenário nacional de produção arquitetônica, como único e verdadeiro representante do espírito *revolucionário* do avanço fascista em direção ao futuro. Para isso, foi incluída uma *saletta polemica*, com o famoso *tavolo degli orrori* (painel dos horrores), uma *collage* feita por Pier Maria Bardi e Giuseppe Terragni, de fotos de obras de figuras eminentes da cena arquitetônica nacional, como Armando Brasini, Gustavo Giovannoni e Marcelo Piacentini.

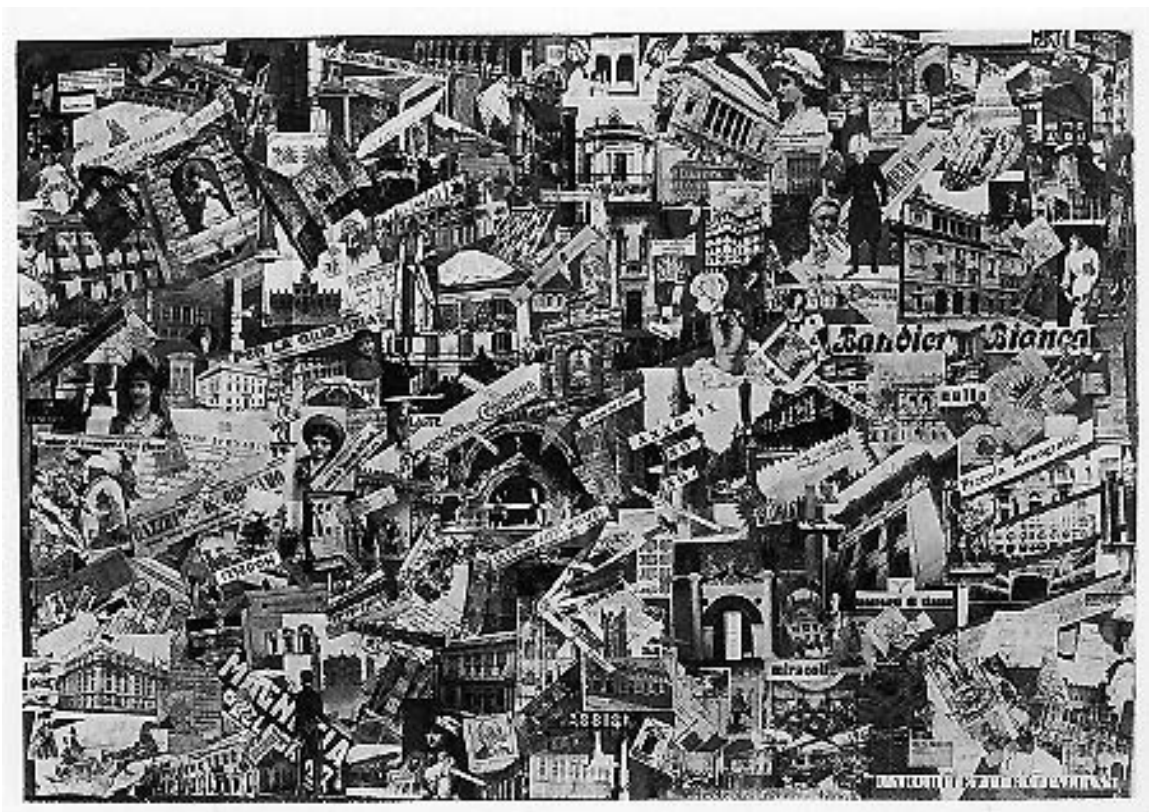


Figura 5: *Tavolo degli orrori*, de Terragni e Bardi (1931)

Ao abrir oficialmente a exposição, em 30 de março de 1931, Bardi entregou a Mussolini um manifesto inflamado dos racionalistas, com seis pontos, em que declaravam sua adesão incondicional aos princípios da Revolução Fascista, queixavam-se da penúria em que se encontravam – “seis projetos em quatro anos” – chamavam a geração mais velha de arquitetos de “emblema de impotência” e clamavam pela

confiança de Mussolini em torná-los instrumentos da revolução, além do axioma de Bardi: *arquitetura fascista = arquitetura moderna*. Nada poderia ser mais desastroso, pois os racionalistas, vítimas de uma ingenuidade juvenil, levaram muito a sério a retórica habitual do discurso de Mussolini sobre revolução. Sendo o Fascismo um movimento essencialmente oportunista e pragmático, seu princípio de Estado sindicalista *orgânico* (ver pp. 24-25) não admitia o dissenso interno, ou seja, uma tendência nunca seria valorizada em detrimento de outra: todas eram partes do “todo” fascista.

O Fascismo, em qualquer campo da vida cultural, artística, científica ou social “era como uma ‘ameba voraz’ que tudo ao redor engolia, de modo a proclamar que tudo era um ‘feito fascista’”<sup>56</sup>. Assim, o resultado dessa ousadia custou caro aos racionalistas, que foram, em seguida, objeto de um contra-ataque por parte de Piacentini e outros, impingindo-lhes a pecha de promoverem uma Arquitetura internacionalista e bolchevista. Os membros do movimento foram ameaçados de expulsão de cargos públicos, até o *affaire* ter resultado na dissolução do *MIAR*, e a conseqüente criação, agora pelo sindicato oficial, do *RAMI (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani)*.

Ainda, o ataque gratuito a Piacentini fora injusto, pois sendo uma das figuras mais complexas e influentes da cena arquitetônica da época, um *partisan* do modernismo com posições conservadoras, havia apoiado a jovem geração modernista em várias ocasiões.

O resultado é que, para o bom funcionamento do “organismo fascista”, os racionalistas, só então, com uma compreensão traumática e realista do contexto político em que deviam se movimentar, foram convidados a voltar a um estado cordial com seus

---

<sup>56</sup> ETLIN, Op.Cit., p.387.

colegas de outras tendências. Portanto, e não sem ironia, ao finalmente fundir-se com a *famiglia sindacale* (família sindical), o movimento racionalista alcançou o apoio oficial e, inclusive, um dos três postos de diretoria do *Sindacatti Fascisti Architetti*.

Na verdade, Mussolini habilmente nunca se definiu por uma específica tendência arquitetônica que pudesse, sob seu aval, oficialmente representar o regime – exceto pelo episódio onde defendeu publicamente, em 10 de junho de 1934, os arquitetos modernistas que haviam projetado a estação férrea de Florença e a cidade nova de Sabaudia, que haviam sido usados no Parlamento como pretexto para críticas veladas ao Duce por políticos “linha-dura”, em uma disputa intestina por poder; tampouco se definiu por uma teoria política que representasse a ideologia oficial do regime, sua *essência*, de uma maneira clara e inequívoca.<sup>57</sup>

Uma análise do panorama geral, desde a criação do Movimento Racionalista, de 1926 a 1942, leva a crer que os debates sobre forma (moderna ou tradicional), que tanto inflamavam a classe dos arquitetos, eram considerados irrelevantes por Mussolini, conquanto não ameaçassem sua hegemonia política; e que a guinada de direção, a partir de 1936, para uma figuração tradicional, cujo mais evidente atributo era uma monumentalidade de vaga inspiração clássica, deveu-se mais à grande influência e ao poder de Marcello Piacentini nos círculos mais altos do regime, cuja habilidade política largamente ofuscava aquela que pudesse ser esgrimida pelos arquitetos racionalistas.

---

<sup>57</sup> DOORDAN, Dennis P. *Building Modern Italy: Italian architecture 1914-1936*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1988. p.129.

#### 4.4 ARQUITETURA IMPERIAL PARA A *TERCEIRA ROMA*

O termo *Terceira Roma*, apropriado do patriota da unificação italiana, Mazzini, pelos fascistas, alude às etapas históricas precedentes de Roma: a Roma dos Césares, a Roma dos Papas da Contra Reforma, e finalmente a Roma do *Duce* – que, no caso dos mazzinianos e garibaldinos, seria a Roma *do Povo*<sup>58</sup> – de forma a criar e a avalizar uma espécie de linhagem nobiliárquica para o fenômeno político do Fascismo.

Entre as medidas tomadas após a tomada do poder político por Mussolini, em 1922, estava a transformação da data de fundação de Roma, 21 de abril, em feriado nacional, um pequeno passo em direção ao que, mais tarde, se revelaria um plano sutilmente orquestrado para associar a idéia de que o governo de Mussolini descendia historicamente da Roma Imperial, do poder dos Césares. Para tanto, era preciso criar uma *face fascista* para a cidade de Roma, o que foi inicialmente levado adiante pelo processo de *sventramento*, ou desventramento, uma espécie de *diradamento* (vide p.51), em escala gigantesca e sem a sutileza deste. Com efeito, foi iniciado um projeto de *Hausmanização* de Roma, que, inclusive, se assemelhava a alguns planos papais para a Roma barroca, prevendo a abertura de enormes avenidas ligando pontos focais de interesse histórico, à maneira dos bulevares de Paris, onde os planejamentos monumental e axial seriam a tônica dominante. Um dos responsáveis pelos projetos e intervenções foi Marcello Piacentini, que, rápida como totalmente, renegou sua anterior postura *à Sitte* (vide p. 52), talvez considerada inadequada aos tempos fascistas. Uma das conseqüências desses *sventramenti* foi a abertura da *Via della Conciliazione* (1936), derrubando impiedosamente várias *insulae* (quadras ou quarteirões) medievais

---

<sup>58</sup> KOSTOF, Spiro. *The Third Rome 1870-1950: Traffic and Glory*. Berkeley: University of California Art Museum, 1973, p.12. Apud ETLIN, Op. Cit., p.392.

chamadas *la spina* e relocando à força seus habitantes, para criar uma vista majestosa da *Piazza di San Pietro* e da Cúpula de Michelangelo, inclusive destruindo alguns importantes *pallazi* renascentistas, entre eles o Rusticucci e o Convertendini, atribuído a Bramante.<sup>59</sup> Daí depreende-se facilmente a afirmação citada anteriormente por Cohen da predileção de Le Corbusier pela *autoridade*, tendo em vista a dificuldade que um tal empreendimento enfrentaria em uma democracia de fato. Ainda, se a abertura daquela via servira para comemorar os acordos de Latrão e a pacificação das divergências entre o Estado italiano e o Papa, uma outra operação de *sventramento* teve uma motivação mais adequada às ambições imperiais de Mussolini: a derrubada de algumas *insulae* para pôr mais à vista o mausoléu de Augusto, reconstruindo a *Ara Pacis* – um altar do século IX a.C., feito para comemorar as vitórias de Augusto na Espanha e Gália. Pois, em 22 de outubro de 1934, na solenidade de início das obras, Mussolini fez um discurso e pegou uma picareta, gritando: “E agora deixe a picareta falar!” Evidentemente tudo foi filmado e extensivamente explorado, tendo a “iconografia da picareta e do martelo pneumático se tornado tão forte quanto à da baioneta e da metralhadora na arte monumental do período”<sup>60</sup>. Além do mais, a abertura da *Via dell’Impero*, para interligar o Coliseu e o Arco de Constantino à Piazza Venezia, “envolvia não somente cobrir grandes trechos dos recém-escavados *Fora* imperiais, mas também nivelar uma colina (*Collina della Velia*)”<sup>61</sup>.

Essas obras logo seriam seguidas por uma Arquitetura monumental que emulasse o Império, seguindo o conceito atualizado, derivado da noção de *associacionismo* do paisagismo do século XVII, que se referia “às associações –

---

<sup>59</sup> BROADBENT, Geoffrey. “Italian Fascism” In: *AD Profile 23* Londres, V.49 8-9:29.

<sup>60</sup> BENTON, Tim “Rome reclaims its Empire” In: *Art and Power: Europe under the dictators 1930-45*. Londres: The South Bank Centre, 1995. p. 121. Tradução do autor.

<sup>61</sup> BENTON, Op.cit. p.122.



históricas, ideológicas, afetivas – que a mente traz à experiência de uma obra de Arte”<sup>62</sup>. Tal conceito surgiu a partir de Hume, Locke e dos empiristas britânicos como J. Addison, que associaram ao sublime a idéia de que a imaginação fosse interpretada como uma espécie de memória que, ativada pela emoção das palavras ou pela vivacidade de uma imagem, servia para recordar os objetos que não estavam presentes.<sup>63</sup>

Assim, as obras criadas no contexto da “Cultura Fascista” tentavam induzir a associações com o ideal fascista, como nas primeiras tentativas de se criar uma ordem, além das cinco clássicas, por Marcello Piacentini: as colunas de seu Monumento à Vitória em Bolzano, no estilo *Novecento*, de 1925, são fasces literais em pedra.



Figura 6: *Monumento all'a Vittoria*, de Marcello Piacentini, Bolzano (1925)

<sup>62</sup> ETLIN, Op. Cit. p. 404.

<sup>63</sup> RAQUEJO, Tonia “El romanticismo británico” In: *Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. p. 251.

Os subseqüentes pavilhões fascistas, mesmo os modernistas, apresentavam fasces estilizados, como os famosos projetados por Adalberto Libera e Mario de Renzi para a *Mostra della Rivoluzione Fascista* de 1932, em Roma, para a *Exposition Universelle* de Bruxelas, de 1935 e para a *Chicago World's Fair*, de 1933.

No entanto, como talvez tal uso se revelasse muito literal e óbvio, tentou-se criar um estilo que representasse o estilo Imperial Fascista: Marcello Piacentini talvez tenha chegado mais perto, com seu estilo que ficou conhecido como *Stile Littorio*, um estilo baseado em uma abstração do Classicismo, com paralelepípedos arranjados de uma maneira à Sitte, ou pitoresca, estereometria de fachadas, bandas de cor horizontais alternadas; recursos abandonados, em seguida, para um nível de abstração mais elevado, com a articulação de fachadas feita somente pela modulação de aberturas retangulares sobre panos de pedra absolutamente planos, simples e monótonos, com ausência de ordens, preferência por pilares de seção retangular e pilastras, e, ainda, cornijas extremamente simplificadas. Isso não impediu que ele fosse criticado pela falta do uso de arcos, “essência” da arquitetura do Império Romano, como pode ser exemplificado pelo projeto da praça de Brescia, em 1927, e da Reitoria da *Città Universitaria*, em 1932.

Ambos guardam uma estreita semelhança com o Classicismo despojado feito naquela época na Alemanha como, por exemplo, o de Otto-Rudolf Salvisberg e difundido na Itália pela revista *novecentista* *Domus*, de Gio Ponti, e identificado por ela como tendo uma “verticalidade muito moderna” e uma “simplicidade severa e grandiosa”<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> JANNIÈRE, Hélène. “La construction d’une scène architecturale: les revues en France et Italie” In: *Les Années 30: L’architecture et les arts de l’espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1977. p.241.



Figura 7: Reitoria, *Città Universitaria*, de Marcello Piacentini, Roma (1932)

Procurava-se então um nível de “associacionismo” mais sutil, relacionando as formas criadas a um Classicismo histórico, porém despojado de seus elementos literais: embasamento, ordens, arquitraves, frontões, molduras e para uma articulação simplificada de pilastras e aberturas verticais onde se enfatizava sua verticalidade, em contraponto à horizontalidade e à estabilidade das massas. Ainda, tais associações clássicas seriam reforçadas pelo uso ubíquo do mármore travertino como revestimento, ocultando a estrutura e enfatizando o caráter firme e estável de um prédio construído em pedra, em uma clara alusão à Arquitetura perene desse material, utilizada pelos gregos e romanos, em detrimento dos materiais modernos como vidro, metal, ou das soluções estruturais aparentes ou visualmente instáveis.

Já os Racionalistas também buscavam chegar a um estilo que representasse a *Weltaunschaung* do Fascismo, porém trilhando caminhos aparentemente diversos. O concurso para a sede do *Palazzo del Littorio*, em 1934, foi uma ocasião extremamente

interessante, pois, sendo a oportunidade de projetar um prédio que representasse a sede do poder fascista, punha à prova a visão, então popularmente difundida entre os políticos, de que a Arquitetura modernista carecia de poder de comunicação, pois seu repertório não tinha a “bagagem” ou a “genealogia” representativa necessária para induzir a associações relacionadas à idéia de um poder firmemente ancorado nas glórias de seus antecessores imperiais, ou mesmo de uma prosaica representação de *autoridade*.

Tal palácio deveria albergar a sede do partido, uma suíte para Mussolini, um Museu permanente sobre o Fascismo e um pódio para discursos, o *arengario*, em um lugar altamente carregado de associações simbólicas: o próprio *Foro Romano*, ao longo da *Via dell’Impero*, entre a basílica de Maxêncio e o Coliseu, ligando tematicamente o Império da Roma antiga dos Césares ao seu inexorável análogo moderno, o Terceiro Império da Roma Fascista do *Duce*. Há indícios de que o próprio *Duce* queria um prédio moderno e audacioso para contrabalançar o contexto retrospectivo carregado da *Via dell’Impero*.

O concurso contou com trabalhos de mais de seiscentos arquitetos italianos agrupados em torno de uns cem grupos, tendo sido em seguida publicado um livro com prefácio de Marcello Piacentini em que proclamava o advento do novo *Stile Littorio*. Houve uma grande controvérsia na Câmara dos Deputados, cuja maioria se opunha jocosa e ferrenhamente à possibilidade de ser premiada e construída uma obra modernista, tanto racionalista como no estilo *littorio* de Piacentini naquele local.

Não houve um ganhador, mas quatorze premiações iguais, e os modernistas (nem todos arquitetos modernistas se consideravam racionalistas) constavam em onze premiações e os tradicionais, três, incluindo, entre os ganhadores, o trabalho do grupo milanês composto por Antonio Carminatti, Pietro Lingeri, Giuseppe Terragni e Luigi

Vietti, que apresentou duas propostas diferentes; os milaneses BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressuti e Rogers); Adalberto Libera; Giuseppe Samonà; Mario de Renzi; Luigi Moretti; Mario Ridolfi e Giuseppe Vaccaro. O mais significativo foi o do grupo milanês em que se encontrava Terragni, cujo projeto apresenta o tipo de abstração e conceito que dificilmente seria encontrado nos outros arquitetos do grupo senão nele. Ver-se-á com mais detalhe o projeto a seguir. Em linhas gerais, os projetos apresentavam uma mistura de monumentalismo e *estilo internacional* convencional, ou ambos separadamente.

O projeto A apresentado pelo grupo de Terragni, era um desenvolvimento conceitual a partir do tema romano do *muro*, associando-o a uma *collage* de formas e tipos arquitetônicos antigos, ecoando o caráter de *collage* do sítio do Foro Romano, porém com interpretação, tecnologia e expressão modernas. Estando o prédio face à grande massa cega da basílica de Maxêncio, desenvolvia-se como uma grande muralha côncava de 80 m de comprimento – que inclusive nas intenções de projeto apostas aos planos submetidos, era indicado o recurso da curvatura como uma correção visual da vista a partir do observador, como a usada pelos gregos em seus templos – fendida de cima a baixo para salientar a ponte do *arengario*, que se projetava para fora em balanço. Tal curvatura fazia uma *mesura* contextualista em relação à ábside da basílica, com suas implantações em ângulos idênticos, porém reversos – como se num espelho – em relação ao eixo longitudinal da *Via dell’Impero*, e arrematando a vista do Coliseu ao fundo, se visto a partir da aproximação do Foro em direção ao Coliseu.

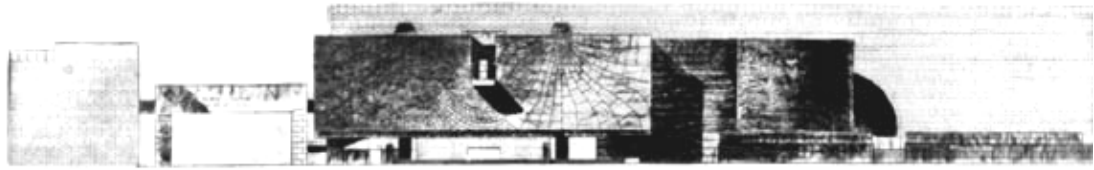


Figura 8: *Palazzo Littorio*, de Terragni *et alli*, projeto A, Roma (1934). Elevação

A “muralha” ou prédio-muro, tinha, ainda, sua noção habitual de peso e carregamento subvertida, pois não se assentava no chão, mas pendia de duas treliças metálicas gigantescas, posicionadas no topo superior do muro e perpendiculares a ele, de modo a não serem percebidas pelo observador comum, mas somente após se passar por debaixo do muro, em direção ao prédio principal, cruzando por elementos projetados de maneira a se ter uma ligação tectônica com a antiguidade do sítio, de uma maneira contextual, como se o Foro adentrasse por debaixo da estrutura “flutuante” moderna. E mais, tal muro seria todo revestido em pórfiro vermelho, a pedra dos imperadores romanos, mas não disposto em faixas horizontais estriadas, como nas construções clássicas de pedra: sua paginação obedeceria ao padrão de carregamento isostático, revelando as linhas de força que partiam dos pontos de suspensão das treliças e distribuindo-se segundo suas tensões subjacentes e internas ao plano curvado, formando uma espécie de “teia de aranha” (apresentavam-se junto aos desenhos da proposta, fotos de modelos feitos em *phenolite* e submetidos à luz polarizada, que revelariam as tensões do plano curvo). Tais linhas de força enquadrariam a “potente imagem” – dir-se-ia melhor: impotente imagem, se contraposta à potência da forma arquitetônica – do *Duce*, sozinho em sua grandeza, um *semideus*.

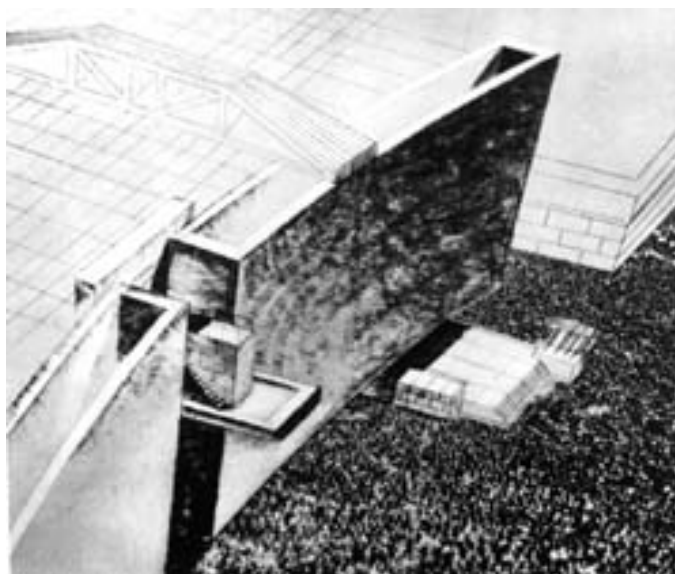


Figura 9: *Palazzo Littorio*, de Terragni *et alii*, Roma (1934). Muro e arengario

Manfredo Tafuri relaciona, em seu denso, senão hermético, ensaio sobre Terragni, os dois segmentos da curva a uma máscara, um pano de teatro – saliente-se que de maneira nenhuma pejorativa – cuja apodíctica confiança tem algo a esconder, ou citando Pirandello, é “um personagem à procura de seu autor”<sup>65</sup>. As fotos e as inserções de prédios e implantações da Antiguidade clássica junto às plantas e aos desenhos submetidos ao concurso revelam o uso que deles faziam os Racionalistas, partindo de exemplos e de tipos abstraídos e generalizados, despojados de seu *historicismo* e interpretados e transformados à luz dos preceitos da Arquitetura moderna.

Da predominância das premiações aos modernistas, em detrimento dos tradicionalistas, a qual, inclusive, levou alguns críticos favoráveis a acreditar ter sido esse o aval final definitivo do Fascismo ao modernismo, viu-se uma mudança radical em sentido contrário nos três anos seguintes, quando descartaram as propostas premiadas, acabando por construir um palácio menos ambicioso e totalmente

---

<sup>65</sup> TAFURI, Manfredo “Il soggetto e la maschera una introduzione a Terragni ” In: *Lotus International* .Milão: 20:10, set.1978. Tradução do autor.

acadêmico por parte do tradicionalista Del Debbio, felizmente em outro lugar menos importante do ponto de vista histórico, no *Foro Mussolini*.

Quanto ao *Foro Mussolini*, este ocupava um grande sítio na margem direita do Tibre, ao norte de Roma, e foi destinado à ONB, ou *Opera Nazionale Ballilla*, uma entidade criada para “fomentar a saúde mental e física da juventude italiana”, em verdade, nada menos que uma entidade realmente dedicada à doutrinação ideológica das crianças e adolescentes ao Fascismo; no entanto, devido à inclinação de seu dirigente Renato Ricci em relação à Arquitetura moderna, os prédios da ONB geralmente foram projetados por arquitetos modernistas, pois, segundo os dizeres de Giuseppe Pagano para o número de dezembro de 1933 da revista *Casabella*,

se você vir as letras ONB presidindo sobre um prédio, você poderá alegremente afirmar tal prédio como sendo o mais moderno da cidade, o mais atualizado, o que, ao menos em termos internacionais, seria visto como representando um real passo na estrada do futuro.<sup>66</sup>

Projetado inicialmente pelo acadêmico Enrico Del Debbio de 1928 a 1932, era composto de uma grande *promenade* barroca calçada em mosaicos que levava à *Piazzale dell’Impero*, de onde se descortinava o conjunto de instalações para esportes, estádios, canchas de tênis, rugby, etc.

---

<sup>66</sup> BENTON, Op. cit., p. 126.





Figura 10: ONB, de Del Debbio, *Foro Mussolini*, Roma (1928 a 1932)

Os prédios foram concebidos no estilo *barochetto*, de Del Debbio, com paredes em *stucco* vermelho, janelas com frontões rompidos, nichos semicirculares com estátuas. Provavelmente por não ser modernista, seu posto foi tomado pelo arquiteto Luigi Moretti, que imprimiu sua marca, um amálgama de modernismo “gropiusiano” (*neue sachlichkeit*) com um racionalismo marcadamente italiano, onde referências epidérmicas à tradição – mesmo da Roma Imperial – não soavam deslocadas ou mesmo gratuitas, mas interagiam perfeitamente com elementos arquitetônicos e estruturas absolutamente modernas, revelando a dimensão singular da interpretação italiana do modernismo.

É um claro exemplo a magistral - mas injustamente, pouco divulgada - Academia de Esgrima, com uma límpida disposição assimétrica de volumes de acordo com suas distintas funções.

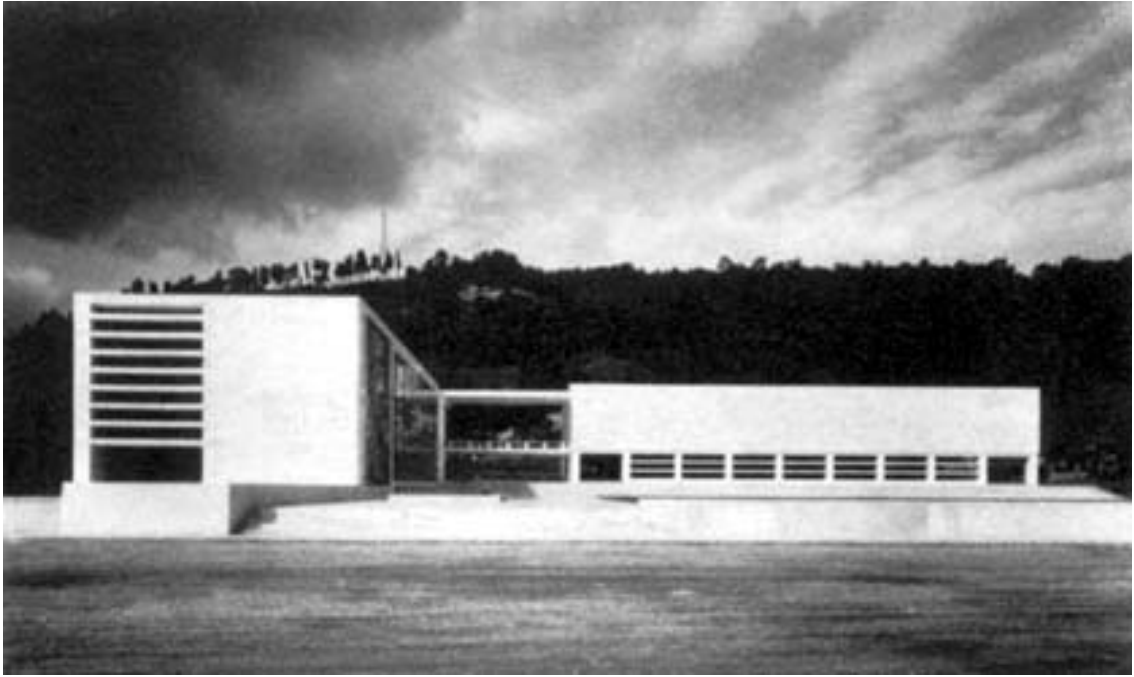


Figura 11: *Academia di Scherma*, de Luigi Moretti, Roma (1933)

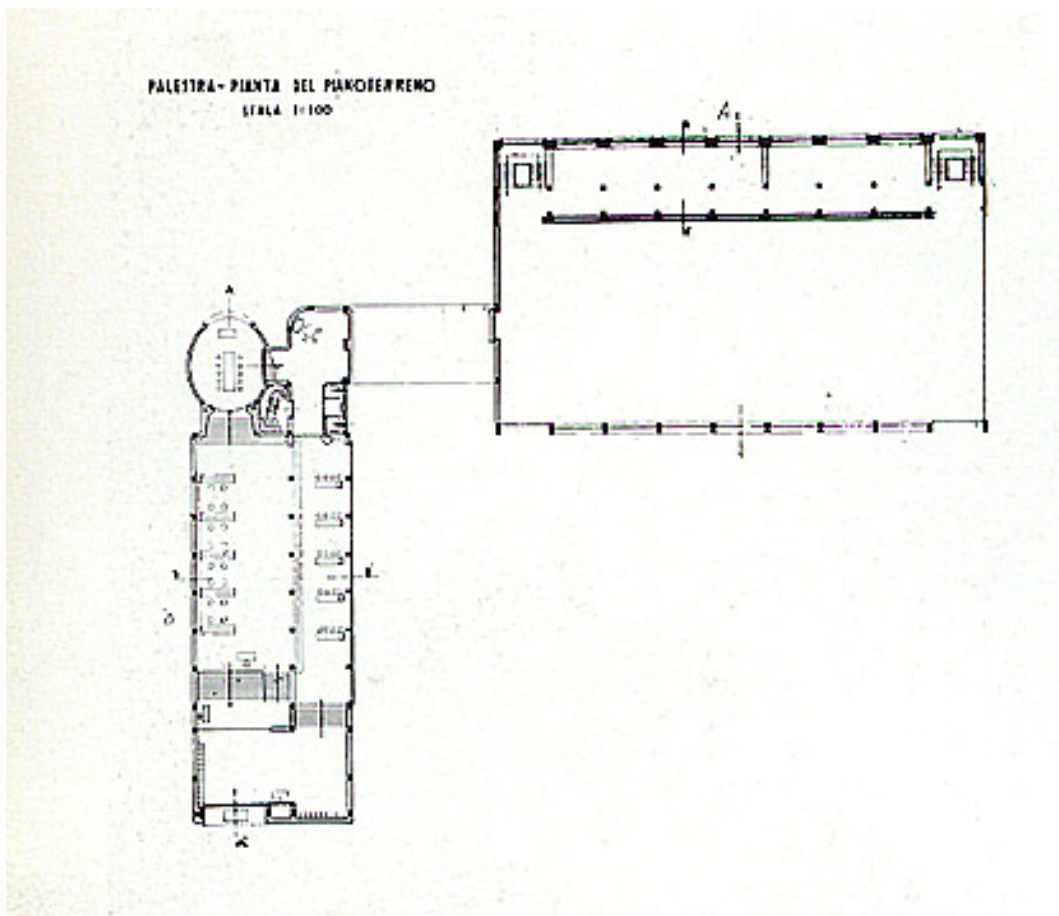


Figura 12: *Academia di Scherma*, de Luigi Moretti, Roma (1933) Planta baixa /térreo

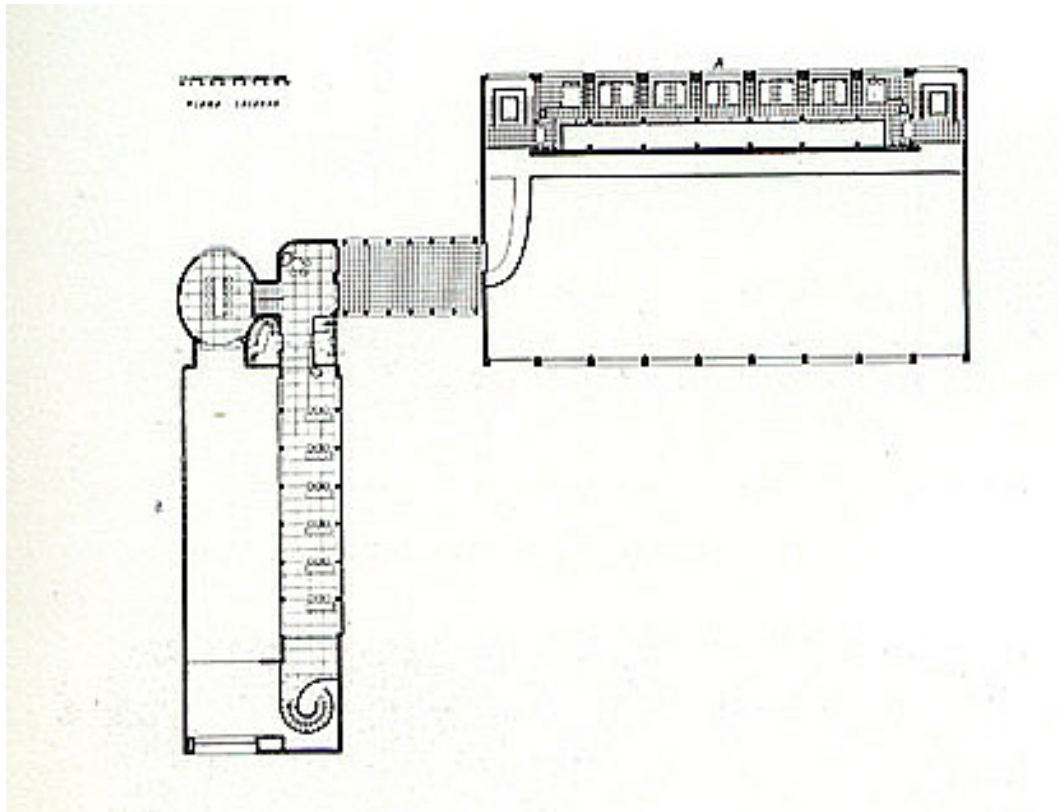


Figura 13: *Academia di Scherma*, de Luigi Moretti, Roma (1933) Planta baixa/ 2º pav.

Externamente, o revestimento plano e sem relevos do mármore de Carrara, colocado em faixas de 47cm com juntas alinhadas, com um rigor extremamente elegante e *racionalista* das faixas de abertura horizontais, contrasta com a referência histórica sutil no vermelho “pompeiano” do teto da biblioteca. Lamentavelmente, tal obra hoje se encontra desfigurada por adaptações insensíveis que a transformaram em uma banal repartição do governo.

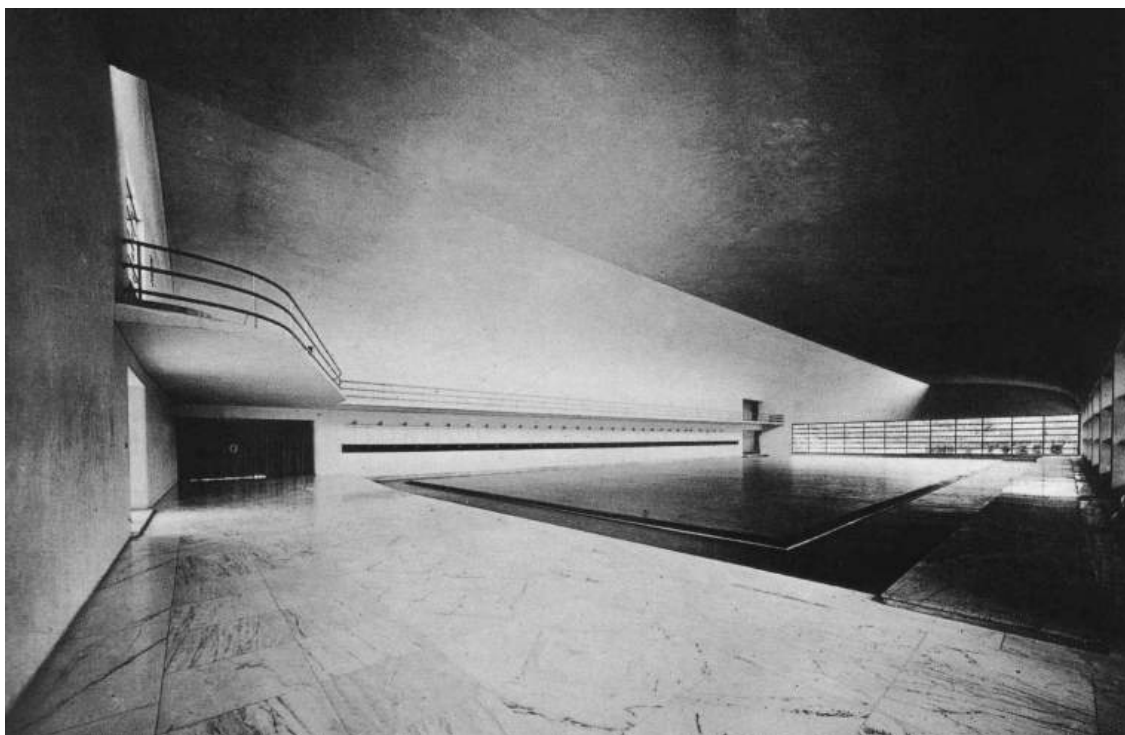


Figura 14: *Academia di Scherma*, de Luigi Moretti, Roma (1933). Sala de treinamento

A vasta sala de treinamento (45 m x 25 m), com uma leve passarela longitudinal em balanço e com sua cobertura em duas cascas arqueadas e contrapostas, cujo desvão ilumina o ambiente como se fosse um *shed* industrial, é, porém, de uma limpidez e simplicidade lapidares.

Também dele é a famosa *Palestra Del Duce* no *Foro Mussolini*, projetada como um pequeno ginásio para a intimidade do *Duce*, cujo protótipo seria, segundo Finelli<sup>67</sup>, o pavilhão alemão de Barcelona de Mies, tese que acredito ser um pouco forçada, não sem admitir uma vaga e rápida alusão que surge, ao se comparar às fotos das grandes superfícies brancas de mármore veiado polido desta, com os ambientes definidos pelos grandes panos de ônix daquele, não obstante a completa diferença de

---

<sup>67</sup> FINELLI, Luciana *Luigi Moretti: la promessa e il debito architetture 1926-1973*. Roma: Officina Edizioni, 1989. p.36-38.

proporções, altura, largura, disposição fechada e composição centrípeta, em uma, aberta e centrífuga no outro.



Figura 15: *Palestra del Duce*, de Luigi Moretti, *Foro Mussolini*, Roma (1936)

Ainda assim, não se pode deixar de admirar a potência cenográfica, quase metafísica do espaço, a despeito do – e até talvez mesmo pelo – tom *kitsch* da estatuária, disposta à maneira tradicional de museu, se for comparada à maneira intencionalmente casual e singular do bronze de Kolbe em Mies.

Uma cenografia muito afeita, entretanto, à poderosa imagem evocada pelo título do ensaio de Lutz Becker<sup>68</sup> sobre o cinema fascista: *black shirts and white telephones* ou (camisas negras e telefones brancos), aludindo ao cinema italiano fascista não só como vetor de imagens carregadas de ideologia, como se rapidamente suporia, mas mesmo de experimentação artística e criação estilística que, na ótica da cúpula do poder, imprimiria vida e sucesso à incipiente indústria nacional – a *Cinecittà*, criação fascista – de cinema, situação que pode ser deslocada, por analogia, à pendular relação entre o Fascismo e a Arquitetura moderna, que, não obstante, permitiu a criação de obras-mestras como se verá a seguir, ao se analisar as obras de Libera e Terragni.

O paroxismo da Arquitetura de pretensões imperiais de Mussolini, no entanto, é atingido por ocasião da concepção da *Exposição Universal de Roma* para o ano de 1942. Por uma ironia da história, a idéia de fazer uma grande exposição sobre a civilização italiana, nos moldes internacionais, surgiu no meio racionalista milanês formado por Bontempelli, Bompiani, Ciocca, (Grupo BBPR) e Nizzoli, aparecendo publicamente em um artigo de Pier Maria Bardi, onde sugeria que a exposição do décimo aniversário da Revolução Fascista, que seria em 1932, fosse transformada em exibição permanente; ainda: os primeiros esboços teriam sido feitos e passados a Giuseppe Bottai, governador da cidade de Roma, que, por sua vez, o encaminhou ao *Duce*.<sup>69</sup>

Já Etlin afirma que a idéia teria sido de Frederico Pina Berchet, cuja experiência com as feiras de Pádua e Milão o fez discutir o assunto com Bottai, que, por sua vez, o

---

<sup>68</sup> BECKER, Lutz “Black Shirts and White Telephones” In: *Art and Power: Europe under the dictators 1930-45*. Londres: The South Bank Centre, 1995. p. 137.

<sup>69</sup> MARIANI, Ricardo “La progettazione dell’E42 La prima fase” In: *Lotus International*. Milão, 20:91, set. 1978.

teria levado ao *Duce*.<sup>70</sup> O fato é que, a partir desse memorando de Bottai ao *Duce*, de junho de 1935, Mussolini apossou-se da idéia, fazendo-a sua, como era seu costume.

A idéia de construir uma *Ville Internationale* ou *International World Centre* já havia sido apresentada a Mussolini em 1926 pelo escultor norueguês Hendrik Christian Andersen, fundador e presidente da sociedade internacional *La Conscience Mondiale*, que a concebera de 1911 a 1912, e desde então procurava algum chefe de Estado que a financiasse e a construísse. Tratava-se de um grandioso projeto *Beaux Arts* feito pelo arquiteto Ernest M. Hébrard, baseado em especialistas do mundo inteiro, bem ao espírito das sociedades utópicas mundiais que surgiram nos primeiros anos do século XX. Partes do projeto já haviam sido “digeridas” por Piacentini em suas propostas para a Grande Roma, dentro do programa de melhorias e monumentalização da cidade em 1925 e no seu *Piano Regolatore* de 1930. Mussolini teria ficado impressionado com o projeto de Andersen, tendo, inclusive, destinado uma área perto do antigo porto de Ostia, a leste de Roma, para que fosse construído, desde que tivesse apoio geral.

Na verdade, ambas as idéias vinham de encontro às ambições de Mussolini em expandir Roma em direção à Ostia, que a ligaria ao Mediterrâneo, em um gesto grandiloqüente e simbólico, análogo à expansão do Império Romano antigo sobre o *Mare Nostrum*, desde seus discursos a partir de 1925 sobre o tema, portanto não sendo surpresa o fato de ele ter destinado a área para a Exposição Universal de Roma (uma gleba de 400 hectares) entre Roma e Ostia. Um mês após requerer autorização para a exposição ao *Bureau International des Expositions* em Paris, a Itália invadiu a Etiópia, em 3 de outubro de 1935, tomando posse de Adis Abeba em maio de 1936, declarando então o Império.

---

<sup>70</sup> ETLIN, Op. Cit. p. 481.

A tarefa de projetar o plano urbanístico foi incumbida a um grupo de arquitetos, que representariam as várias tendências da Arquitetura na Itália fascista, em uma composição política complexa que, sem surpresas, levaria à *eminência parda* da Arquitetura italiana do período, Marcello Piacentini, ao cargo de líder. Seu apoio decisivo a projetos racionalistas, como no caso dos concursos para a estação férrea de Florença e a cidade nova de Sabaudia, independentemente de suas anteriores invectivas contra o mesmo movimento, atestam seu caráter maleável e escorregadio, muito afeito aos jogos políticos envolvidos. Assim, além dele, o grupo era composto por Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Luigi Vietti e Ettore Rossi. O plano final apresenta, apesar da roupagem aparentemente moderna, uma grande similaridade de partido, zoneamento, implantação e mesmo de elementos individuais como: lagos, estádios, parques, prédios, arcos triunfais, etc., com o seu abortado antecessor *Beaux Arts*, de Hébrard.<sup>71</sup>

Como era de costume, o plano foi desenvolvido – com inumeráveis alternativas – e aprovado por Mussolini sem qualquer oposição, exceto pela lúcida crítica de um dos membros da comissão para a E 42, o diretor de logística – que, astutamente, antes de fazer sua crítica, solicitou um outro posto administrativo, prevendo sua defenestração da comissão, o que, após suas críticas efetivamente ocorreu – Frederico Pinna Berchet, que punha o dedo na ferida: criticava que a exposição estava sendo concebida baseada nos seus usos para o futuro; contrariamente às outras exposições internacionais do gênero, onde os elementos criados tinham sido usados para dar vida nova a novos distritos, em Roma procedia-se à construção do novo distrito, às expensas do conteúdo da própria exposição. O gigantismo do sítio destinado, 400 hectares, dos quais 1/6 da área seria utilizado para a exposição, e o restante para parques, jardins e vias, contrariava a experiência internacional em que uma média de 2/3 era utilizada para a exposição, e o

---

<sup>71</sup> ETLIN, Op. Cit. p. 501-12.



resto, para parques e jardins, fazendo com que os visitantes não pudessem sequer ter uma noção geral da exposição. O sítio, por ter sido uma mina de pozzolana por muitos anos, era de péssima qualidade, permeado de centenas de galerias subterrâneas, o que obrigava um movimento de terra de aproximadamente cinco milhões de metros cúbicos, além de fundações baseadas em *radiers* sobre tubulões de mais de 20 m de profundidade, onerando em demasia a construção; por fim, denunciava o fato de os arquitetos terem concebido o plano sem qualquer consultoria externa especializada em exposições do tipo e porte, incorrendo novamente no erro de “colocar o arquiteto acima dos organizadores em eventos desse tipo.”<sup>72</sup> Continuava ainda declarando que a imensa área – similar ao tamanho de toda a Roma central – cujo projeto monumental incluía avenidas de 100 metros de largura e 40 praças de, aproximadamente, 300 m de lado com perspectivas infinitas, tornaria os pavilhões para a exposição praticamente invisíveis, como *autentiche baracchete*, ou autênticas barraquinhas. Também criticava o fato da urgência e da pressa em estabelecer os concursos para os projetos de prédios individuais, muito antes de se haver sequer determinado sua exata função. A crítica era extremamente afinada e apropriada, mas o que estava em jogo não era a montagem de uma exposição, mas a construção de uma *cidade ideal*, que refletisse a ambição megalômana imperial do *Duce*, portanto não passível de qualquer tipo de crítica, por apropriada que fosse. O resultado seria, independentemente da tendência ou da corrente arquitetônica que viesse a projetá-la, uma urbanização marcada pela monumentalidade de tom retórico e clássico, fosse moderno ou antigo. Com efeito,

o resultado final, aquele aprovado pelo *Duce*, tem todo o aspecto e sabor das imagens urbanas publicadas anos antes por certos mestres do racionalismo [europeu] como Hilberseimer, o próprio Le Corbusier com o Plan Voisin e outros que apresentaram, mais do que verdadeiros projetos, uma série de provocações culturais. As visões finais são excitantes e de grande ousadia técnica, mas, se observadas com maior atenção, mostram uma extraordinária

---

<sup>72</sup> MARIANI, Op. Cit., p. 98.

ingenuidade e ainda uma real incapacidade de responder seriamente, isto é, profissionalmente, à tarefa incumbida.<sup>73</sup>

Ainda, se observado o fato de que foi proposto por arquitetos que professavam uma fé *racionalista*, é absolutamente absurdo o fato de conceberem um plano tão desmesurado e carente de racionalidade, uma total abstração do sítio sobre o qual projetavam, com prédios de pé-direito – de cada andar, é necessário aclarar – de até 8 metros de altura, 35 pavimentos, construídos de aço e vidro, em um país que não dispunha de tecnologia nem indústria para tal, ou a criação de um lago artificial enorme, justamente no lado oposto de onde se poderia utilizar o rio Tibre para abastecê-lo.

A invasão e conquista da Etiópia viria a causar a condenação da Itália pela comunidade internacional, com a aplicação de sanções econômicas, forçando a adoção da chamada *autarchia*, que significaria concretamente para a Arquitetura a falta de aço, de vidro e de alguns outros materiais especiais, obrigando à revisão do projeto inicialmente aprovado: seria estimulado o uso de materiais italianos tradicionais, como a pedra e o concreto armado, obrigando a redução da escala inicial a proporções mais modestas e razoáveis. Como bem argüido por Mariani, a escala monumental inicial era baseada na composição de artérias monumentais e sua relação com os arranha-céus monumentais; dada a inescapável quebra de altura, a monumentalidade pretendida ficaria então restrita à expressão individual dos objetos arquitetônicos.

Apesar de a maioria dos arquitetos, que participaram das competições para os projetos, fazer parte do chamado Racionalismo, o estilo que acabou prevalecendo foi o *Stile Littorio*, provavelmente devido às ingerências de Piacentini que, como Superintendente de Arquitetura para a E 42, determinava, nos editais de concursos,

---

<sup>73</sup> MARIANI, Op. Cit., p. 100.

certas “diretrizes arquitetônicas” que norteariam os projetos, fazendo com que tivessem uma *indispensável* unidade; por isso, até mesmo Adalberto Libera, a despeito de ter conquistado o primeiro lugar no concurso para o projeto do *Palazzo dei Congressi* – batendo até mesmo a equipe de Terragni-Lingeri-Cattaneo – e tendo realizado cinco subseqüentes alterações para poder aprová-lo na comissão, rendeu-se finalmente, aceitando o uso de colunas de granito na fachada, não sem ter ainda, num último esforço contra as forças de reação, as projetado lisas, sem capitéis e com o diâmetro estritamente necessário para a sustentação do pórtico - o que o levaria adiante, em 1956, a denominar o processo de projeto e construção de vários prédios pelos racionalistas de “o cemitério de nossas derrotas”.<sup>74</sup>



Figura 16: Palácio dos Congressos, de Adalberto Libera, *EUR*, Roma (1942)

O concurso para o projeto da *Piazza Imperiale*, o núcleo da exposição, foi vencido por Luigi Moretti e também pela equipe de Fariello, Muratori e Quaroni. O

---

<sup>74</sup> ETLIN, Op. Cit., p. 492.

projeto híbrido final a cinco mãos – resalte-se que todas racionalistas – no entanto, longe de parecer racionalista, era uma *mélange* de elementos dos *fora* imperiais e peristilos helenísticos, com equivalentes recentes como o propileu da *Città Universitaria*, de Foschini.

O concurso para o projeto do *Palazzo della Civiltà Italiana*, em 1937, o mais importante e disputado da exposição, foi vencido unanimemente pela equipe racionalista de Guerrini, La Padula e Romano.



Figura 17: *Palazzo della Civiltà Italiana*, de Guerrini, La Padula e Romano, *EUR*, Roma (1942)

Concebido como um cubo de oito andares revestido de mármore travertino, com uma disposição interna em duas faixas opostas ocupáveis separadas por um átrio vertical e interligadas por rampas, ainda com a *distintiva* característica suplementar de ter seus quatro lados abertos por 416 arcos romanos, lembrando os prédios representados pela *pittura metafísica*, de Giorgio de Chirico; por fim, sendo realmente construído como uma versão ligeiramente mais esbelta que a anterior, com seis pavimentos e 216 arcos.

Muito elogiado na época pelo seu caráter romano, inclusive por Gio Ponti em 1939, que o elogiava por sua qualidade de símbolo, cuja repetição dos arcos era como uma abstração de encantamento “lírico, estático”. Contudo, após a constatação que os arcos eram falsos, mero revestimento de uma estrutura ortogonal convencional de concreto armado, Ponti mudou de idéia em 1942, condenando-o como um “fantasma arquitetônico, uma evocação, um cenário de teatro feito de pedra e cimento, não arquitetura”, em uma polêmica sobre o prédio que fez surgir, em revistas, fotos da estrutura de concreto revestidas por arcos de mármore travertino.

O eixo principal de composição do plano diretor urbanístico, a *Via Imperiale*, além do imenso lago, seria arrematada por um gigantesco arco de metal, projetado por Adalberto Libera e nunca construído, que emoldurava a vista em direção à Ostia, em um gesto grandiloqüente que significava o futuro do Império em direção ao Mediterrâneo. As afinidades conceituais de tal idéia podem ser traçadas ao arco formado por dois colossos antropomórficos que juntavam as mãos, no projeto da cidade mundial de Andersen, posicionados no fim do eixo principal de composição da cidade, e a ponte em arco de Le Corbusier proposta para a sua *Città Mondiale*, de 1929.

É relevante ressaltar, contudo, que à diferença dos embates abertos ou velados entre os modernos e os tradicionais que foram a tônica desde o surgimento do movimento Racionalista italiano em 1926, e mesmo se considerada a grande influência e o poder de Piacentini, no caso do E 42, não havia propriamente uma tal polarização, visto ser a grande maioria das equipes que projetara os prédios, composta de jovens arquitetos saídos das “fileiras” racionalistas.<sup>75</sup> Então, o impasse derivado da proeminência de arcos, colunas, eixos simétricos monumentais, e um “romanismo” tradicional ubíquo não podia ser explicado pela transferência da responsabilidade para o regime, que se apresentava “aberto” às propostas modernas, como demonstrado; aos arquitetos acadêmicos, que não participaram da operação, com exceção de Piacentini; nem ao menos a opinião pública, que sempre se mostrara elogiosa a quaisquer “produtos” do E 42.

A exibição nunca se tornou o que fora planejado; os prédios construídos foram o *Palazzo dei Congressi* (Adalberto Libera), o *Palazzo della Civiltà Italiana* (Guerrini, La Padula, Romano), a *Piazza Imperiale* (Fariello, Muratori, Quaroni e Moretti), o *Museo delle Comunicazioni* (Figini, Pollini, De Renzi), o *Museo della Romanità* (Aschieri, Bernardini, Pascoletti, e Peressutti), o *Palazzo degli Uffici* (Minucci), o restaurante (Rossi), o posto de Correios (BBPR) e a Igreja de São Pedro e Paulo (Foschini); de todos os edifícios, somente o *Palazzo degli Uffici* foi completado antes que a guerra irrompesse, os outros estavam em obras. Em 1942, os trabalhos foram interrompidos, tornando-se um “sítio metafísico de ruínas”.

Segundo alguns críticos recentes como Lucio Villari, a despeito da má qualidade inerente à arquitetura monumental do E 42, deve-se no entanto valorizar o “trabalho público” para fins culturais, como outras criações do Fascismo, como a *Città*

---

<sup>75</sup> MARIANI, Op. Cit., p. 103.

*Universitaria* e a *Cinecittà*.<sup>76</sup> Difícil é fazer a distinção onde começam e terminam os *fins culturais* e onde os *fins políticos*.

O caráter manipulador e oportunista do fascismo italiano, aparentemente ignorado pelos arquitetos chamados “racionalistas”, e presente nas características das obras deste tipo, que foram a tônica dos prédios projetados e construídos para a E 42, ficaria bem evidenciado no absurdo e cômico acontecimento – não fosse pelo trágico fim que se aproximava da Itália – quando da visita do *Führer* da Alemanha Nazista, Adolf Hitler, em 1938, celebrando a proclamação por Mussolini, em 1936, da solidariedade entre a Itália e a Alemanha:

“Mussolini fez a última milha de trilhos que levavam à *Stazione Termini* alinhada com blocos falsos de apartamentos. Milhares de Italianos [sic] estavam sobre uma andaimaria escondida, debruçados para fora das janelas, saudando o *Führer*. Isto provocou um galhofeiro escrever uma pasquinada, que assim corria:

*Roma di travertino*

*Rifatta di cartone*

*Saluta l'imbianchino,*

*Il suo prossimo padrone.*

(Roma de travertino,

refeita de papelão,

saúda o pintorzinho,

seu próximo patrão).<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> IRACE, Fulvio. Riguardare l'architettura: EUR, 1937-1987. In: *Abitare*. Milão, 255:178-92, jun. 1987.

<sup>77</sup> HUGHES, Robert. *The shock of the new: Art and the century of change*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1993. p. 105. Tradução do autor.

## 4.5 ADALBERTO LIBERA, O RACIONALISMO ROMANO

Não sendo o Racionalismo um movimento homogêneo, tampouco monolítico, composto por arquitetos que tendiam a uma visão moderna do processo de projetar, mais do que buscando adotar uma fórmula determinada ou uma figuração específica, é relevante para a ótica desta dissertação evidenciar a diferença entre as visões dos dois proeminentes arquitetos da época, distanciados geograficamente no panorama italiano, como Adalberto Libera, um romano (Itália central), e Terragni, um lombardo (Itália do norte), não obstante “agrupados” sob a égide do mesmo movimento.

Como não poderia deixar de ser, dada a potência onipresente em Roma dos prédios da arquitetura imperial, o racionalismo romano apresenta uma estreita relação com a Arquitetura robusta e massiva do passado: prismas básicos, movimento contrapuntual de formas côncavas e convexas, massas projetantes e recuadas, encontradas no *Panteon*, no *Colosseo*, no Teatro de Marcello, nos banhos de Diocleciano, e também na Arquitetura barroca de Bernini e Borromini.<sup>78</sup>

Adalberto Libera, nascido em Trento, em 1903, pode ser definido como um arquiteto que buscava uma experimentação subjetiva com a forma, em direção a destacar novos “expedientes” do idioma arquitetônico, pretendendo dela derivar imagens e elementos para composição, baseada em seus estudos iniciais (pós-faculdade) de prédios antigos de planta central e tetos abobadados; tal busca de certa maneira indiferente à generalizada luta dos arquitetos por proeminência oficial perante o regime, e a despeito de preocupações sociais, presentes com mais ou menos evidência nos movimentos modernos do resto da Europa. Como bem-afirmado por um estudioso de sua obra, isso não pode ser considerado um defeito: o esquematismo político do

---

<sup>78</sup> ETLIN, Op. Cit., p. 272.



Fascismo, que estava preocupado o mais das vezes em reiterar um conceito *clássico* de ordem, ou exaltando o *novo* contra o *antigo* e a ilusão de operar em um país que havia “solucionado” seus problemas sociais, levava a uma geral autocomplacência a respeito do que parecia ser a contingente vitória de formas novas sobre velhas.<sup>79</sup>

Sua visão da relação do movimento racionalista em relação ao Fascismo era, portanto, distinta da maioria de seus colegas, já que afirmava que não havia relação entre os dois, apenas contatos alternados entre figuras relevantes das duas esferas, no mais das vezes considerados negativos.

Sua concepção da arquitetura partia do alinhamento *dialético* entre as características da Arquitetura internacional, que seriam basicamente *técnicas* e as da nacional, que seriam *éticas*, entendida no sentido de cultura, clima, tradição, etc. Portanto, sua tentativa, como a de vários outros, era de expressar um mundo mecânico de maneira a encaixá-lo às generalidades da identidade nacional e do sítio, não sendo o contextualismo de forma alguma um obstáculo à criação de uma Arquitetura moderna na Itália.

Por isso, o seu projeto para a reorganização da *Piazza della Cattedrale* em Trípoli, de 1930, que ficou em segundo lugar, foi elogiado pelo júri pela sua qualidade contextual, mostrando uma “adesão estilística” ao tipo de casa menor mediterrânea, mas com uma abstração notável.

Para o seu projeto de escola primária na *Piazza Raffaello Sanzio* na cidade de Trento, de 1931-1932, próxima de um sítio histórico relevante, a mesma preocupação contextual emerge, inclusive com a sistematização da avenida lindante, mostrando uma evolução e refinamento sucessivo do projeto de maneira a, mesmo utilizando uma linguagem de volumes, materiais e fenestração decididamente moderna, mimetizá-lo ao

---

<sup>79</sup> QUILICI, Vieri “Adalberto Libera: razionalismo romano tra le due guerre” In: *Lotus International*, Milão, 20: 58, set.1978.

entorno: o bloco principal, um paralelepípedo de planta retangular de dois pisos, adota a altura do pré-existente muro medieval, enquanto que as escadas se tornam dois volumes cilíndricos independentes do corpo principal e ecoam os bastiões do muro medieval, fazendo com que o prédio aja como um elo de continuidade entre a fortificação medieval, à sua direita, e uma outra torre medieval, à sua esquerda.

Seu conhecido projeto para um posto de correios na via Marmorata, Roma, de 1933, considerado por Le Corbusier como *formalista* – que significaria modernista somente na aparência –, desenvolve vários níveis contextuais: primeiramente, em relação ao sítio, onde introduz um pórtico coberto que, além de proteger a fachada principal (sul) do Sol direto no saguão, serve como uma passagem (efetivamente muito usada) para pedestres que vão de uma rua a outra, cortando caminho, ainda emoldurando uma vista da pirâmide de Caio Céstio, do ano 12 a.C.



Figura 18: *Ufficio postale*, de Adalberto Libera, Via Marmorata, Roma (1933)

Ainda, um segundo nível contextual, mais abstrato, seria a adoção do partido do prédio como um bloco em *U*, com saguão central oval precedido por um pórtico cerimonial e uma *cordonata* (escada rampeada), ou seja, uma alusão subjetiva ao conjunto romano renascentista do *Campidoglio*, formado por três prédios dispostos em *U*, com uma praça central cuja pavimentação é disposta em elipse e à qual se chega subindo por uma *cordonata*.

O pavilhão para a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, de 1932, em Roma, projetado em conjunto com Mario de Renzi em comemoração aos dez anos da *Revolução*, na verdade foi uma adaptação cenográfica sobre o prédio *BeauxArts* do *Palazzo delle Esposizioni*. Os arquitetos aplicaram sobre a fachada um conjunto de quatro *fascas* gigantes de metal oxidado e rebitado, geometricamente estilizados, que alcançavam a altura de 25 m, um emblema de potência masculina, ecoado nas aclamações da imprensa.



Figura 19: Pavilhão da Mostra da Revolução Fascista, de Libera e de Renzi, Roma (1932)

No seu interior forrado de metal, no final da exposição, como que para fixar a mensagem na memória dos visitantes, havia um sacrário projetado de forma a evocar uma forte reação emocional por parte do público: uma escura sala cilíndrica, como uma cripta, formada por anéis metálicos concêntricos superpostos de maneira ascendente, com a palavra *PRESENTE!* vazada em estêncil nas chapas e repetida centenas de vezes, retroiluminadas de maneira a destacarem-se sobre o ambiente escuro, de uma forma fantasmática; abaixo, os pendões dos antigos *Fasci di Combattimento*, com o nome de fascistas mortos em combate, dispostos como se fossem “batalhões em marcha”, em exibição e, no centro, banhada por uma luz vermelha, uma robusta e geométrica cruz metálica também com o texto vazado e iluminado *PER LA PATRIA IMORTALE!* O ambiente era “sombrio e quieto, exceto pelo desmaiado som de um rádio que transmitia, como um desmaiado eco, o cantar de um coral do hino fascista, *Giovinezza*.”<sup>80</sup> Percebe-se a sofisticação da articulação propagandística da *instalação*, na medida em que associava elementos maquinistas (metal, rebites) em uma metáfora tanto mecânica da organização, disciplina e armaria das hostes fascistas, quanto relacionada a elementos místico-religiosos (cruz, alma, sangue, morte), representando as vozes dos mártires fascistas respondendo ao chamado da imortalidade, de maneira a calar profundamente no imaginário popular.

O motivo dos *fascies* gigantes, a partir de então, viria a ser recorrente na Arquitetura expositiva, de Libera e de Renzi, como no pavilhão da Itália para a feira mundial de Chicago, de 1933, que é mais literal em suas associações, dir-se-ia até esquemático, talvez devido à proeminência do aspecto *narrativo* derivado de sua função de prédio “de e para exibição”.

---

<sup>80</sup> ETLIN, Op. cit., p. 413-14.



Figura 20: Pavilhão Italiano, de Libera e de Renzi, *Chicago International Fair* (1933)

O pavilhão lembrava uma estação de trem, um hangar ou alguma nave “prestes a decolar”, já que incluía referências náuticas e aeronáuticas, algo muito ao gosto do *streamlined moderne*, em moda nos Estados Unidos nos anos 30, e apresentava similaridades volumétricas com a *sede para uma companhia marítima*, de 1914, um dos esboços futuristas conceituais de Mario Chiattonne. É interessante o cruzamento de referências, dada a remota ligação da escultura futurista de Boccioni e sua mitificação da velocidade, com o *streamline*.<sup>81</sup> É possível que, com suas fantasias de movimento, representasse o *slogan* fascista *Italia si muove*, que significava que o Fascismo levava a Itália em direção ao progresso.

Os *fasces* gigantes voltaram a figurar no pavilhão para a exposição de 1935, em Bruxelas, sempre a pedido de Mussolini.

Os apartamentos projetados por Libera para a praia do Lido em Ostia, de 1933, apresentam uma forte semelhança com o prédio de apartamentos esboçado por Mario Chiattonne, em 1914.

---

<sup>81</sup> BUSH, Donald J. *The Streamlined Decade*. Nova Iorque: George Braziller, 1988. p. 11.



Figura 21: Edifícios de apartamentos, de Adalberto Libera, Óstia, Lido (1933)

Os “heróicos” *balconate* em balanço podem ser classificados como os *elementos absolutos* identificados pelo *Gruppo 7* característicos dos fundamentos internacionais de uma Arquitetura racionalista baseada nas possibilidades dos modernos métodos de construção; ao mesmo tempo em que preenchem requisitos funcionais, criando um agradável espaço externo para os apartamentos, reforçam a figuração *maquinista* de uma arquitetura voltada à era da máquina, e *náutica* de um prédio marinho.

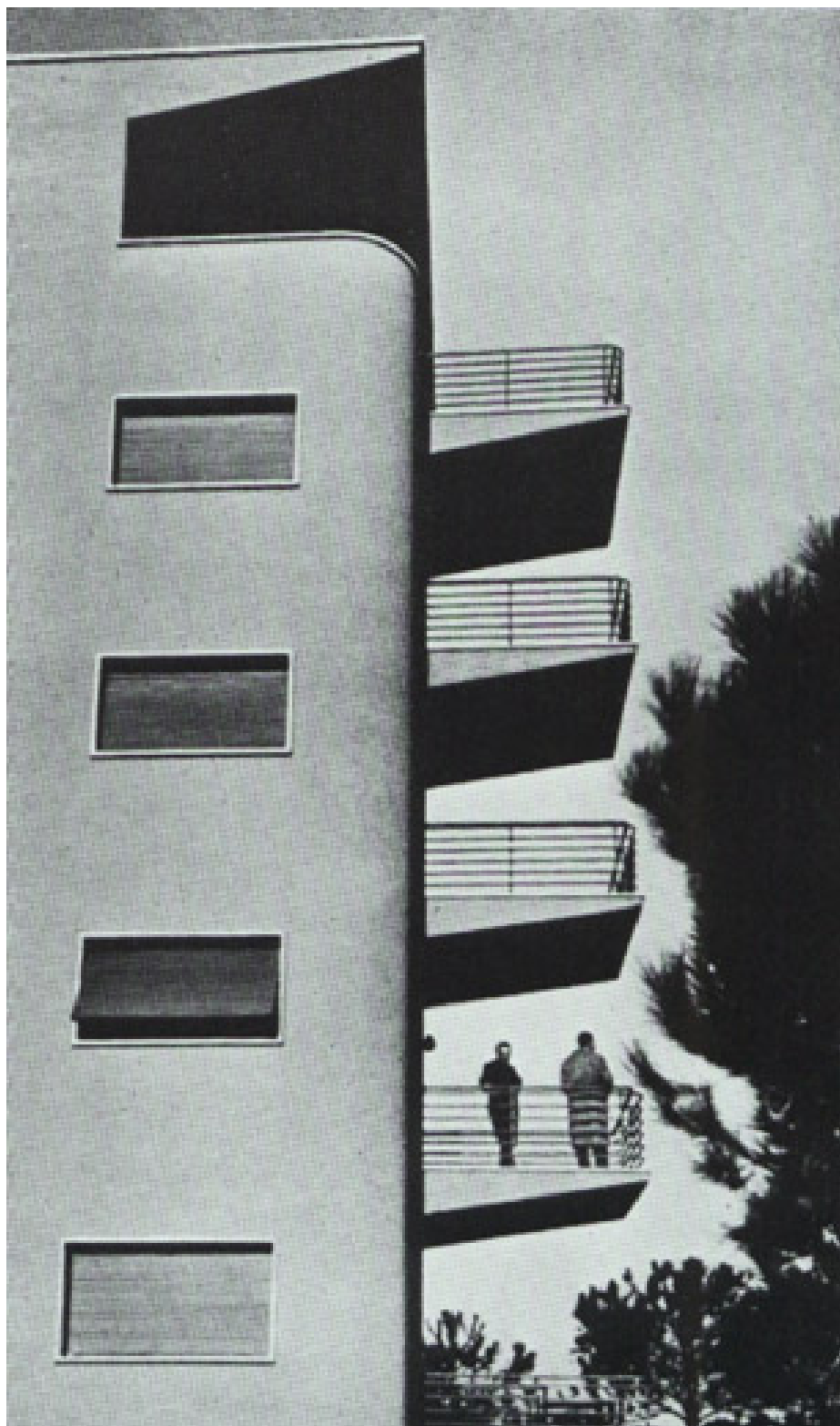


Figura 22: Edifícios de apartamentos, de Adalberto Libera, Óstia, Lido (1933)

Ainda, a título de ilustração, não se poderia omitir uma das obras mais famosas da Arquitetura moderna italiana, sem dúvida a mais lembrada obra italiana entre os anos 1928 e 1979, segundo uma pesquisa da revista *Modo*, cuja autoria historicamente fora

atribuída a Libera. Autoria hoje posta em dúvida, ou pelo menos repartida<sup>82</sup> com seu proprietário, o famoso escritor homônimo: a *Casa Malaparte*, de 1938 a 1940, em Capri. Imortalizada pelo cineasta suíço Jean-Luc Goddard, em seu *Le Mépris* (O Desprezo), de 1963, é uma *casa-escada* paralelepipedal incrustada num escarpado promontório da ilha de Capri. Sua essencialidade abstrata, seu tectonismo, a mistura balanceada de elementos tradicionais e modernos levavam a crer ser a mesma a obra-mestra de Libera; porém, estudos recentes sobre extensa documentação, inclusive baseados no silêncio de Libera sobre *sua* obra, demonstram ter havido, desde o início da construção, uma disputa entre o cliente e o arquiteto, tomando aquele o rumo da obra, imprimindo sua marca de forma decisiva, senão totalmente diferente da ótica e do projeto inicial de Libera.



Figura 23: *Villa Malaparte*, de Adalberto Libera e Curzio Malaparte, Capri (1941)

---

<sup>82</sup> TALAMONA, Marida. *Casa Malaparte*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1992. passim.



#### 4.6 GIUSEPPE TERRAGNI: O RACIONALISMO LOMBARDO

Com muita propriedade, Richard Etlin, no seu hercúleo compêndio sobre a Arquitetura moderna italiana (1991) denomina o Racionalismo italiano como uma *vanguarda contextual*. A escolha das palavras é feliz, pois de saída põe a descoberto a irônica ou paradoxal característica desse movimento italiano: ao mesmo tempo uma *vanguarda*, palavra derivada da terminologia militar relacionada com estratégia de avanço:

Sua acepção artística não é fixada pelos dicionários até passada a Segunda Guerra Mundial. Originalmente esta palavra só designava uma estratégia militar. A vanguarda definia uma primordial função destrutiva: romper frentes, destroçar infraestruturas, bater retaguardas, desarticular e inutilizar as formas de subsistência do inimigo. Semelhante conceito militar de vanguarda apontava a uma dissolução geral de tudo que fosse sólido em proveito de um princípio arcaico de violência. Seus meios eram a rapidez, a eficácia ou a economia de suas estratégias. Um carisma heróico inflamava suas aventuras de avanço. *A destruição vanguardista expressou sempre a virtude exemplar de um originário princípio constitutivo de poder.*<sup>83</sup>

Pois não se pode negar a vontade dos arquitetos ditos *racionalistas* de sobrepujar o pretenso inimigo, visto, então, como o decadente historicismo literal do *Novecento*, o *emblema de impotência* (vide p. 60) das gerações mais velhas e que dominavam a produção arquitetônica italiana desde o início do século XX. Da mesma forma que, ao mesmo tempo em que declaravam em seus manifestos seu reconhecimento e admiração pelos arquitetos chamados *neoclássicos* que os precederam, declaravam não poder a Arquitetura que os mesmos produziam render ainda frutos. Paradoxalmente, esposavam, em sua prática projetual, vários dos princípios conceituais *contextualistas* derivados daquele mesmo decrépito *Novecento*, como os resquícios pitorescos românticos do *ambientismo*, do *diradamento*, da valorização do vernacular e dos princípios do

---

<sup>83</sup> SUBIRATS, Eduardo. *Linterna Mágica: vanguarda, media e cultura tardomoderna*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997. p. 22-3. Tradução e grifo do autor.

*restauro* adotados pela *Associazione Artística* anteriormente expostos (vide p. 48-52). Além do mais, buscavam alcançar uma ordem “clássica” baseada na pureza, no absoluto, nas proporções, na matemática, no espírito grego,<sup>84</sup> adotando as práticas compositivas baseadas nos traçados reguladores e nas seções áureas, práticas clássicas utilizadas sobretudo pelo academismo da escola *Beaux Arts*.

Contudo, esse curioso sincretismo que se poderia classificar *a priori* de um tanto *irracional*, por adotar algo que aparentemente criticava, na verdade, expõe a permanência e a valorização seletiva de alguns conceitos clássicos fundamentais que, associados ao talento individual de alguns arquitetos e filtrados pela lente do modernismo, determinaram a extrema qualidade e o rigor formal de obras até hoje consideradas mestras, a despeito de algumas efêmeras carreiras, abreviadas pela guerra.

Uma delas e, sem o risco de se incorrer em um juízo leviano, a mais brilhante é a de Giuseppe Terragni, nascido em 1904, portanto, de uma geração mais velha que a dos primeiros “mestres” do modernismo, como Le Corbusier e Mies van der Rohe. Sua sensibilidade, talento e profunda compreensão da obra até então conhecida de Le Corbusier, a quem muito admirava, o levaram a uma produção muito mais consistente e relevante que a maioria de seus colegas italianos, que “se empaparam das imagens tecnológicas e de pureza de forma, mas que nem sempre captaram os princípios mais profundos de organização e os laços com a tradição”.<sup>85</sup>

Todo seu trabalho funda-se sobre o estudo das relações numéricas e matemáticas à origem da Arquitetura clássica da mesma forma que à pesquisa de proporções aptas a dotar a Arquitetura fascista de estruturas próprias, segundo suas palavras: “Quando for

---

<sup>84</sup> CIUCCI, Giorgio. Milan durante los años veinte: cultura profesional y ‘Milicias fascistas’ de la Arquitectura. In: *Giuseppe Terragni: Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. p. 33.

<sup>85</sup> CURTIS, op. cit., p. 220.

atingida esta harmonia das proporções de tal forma que qualquer um que a perceba seja levado à contemplação ou à emoção, somente então o esquema construtivo terá tomado lugar à obra de Arquitetura”.<sup>86</sup> Daí o uso de proporções e geometrias básicas baseadas na secção áurea, que teria sido largamente usada pelos gregos e romanos.

Para compreender alguns aspectos de sua obra, é necessário ter em mente a *atmosfera* geral de Como, cidade onde baseava seu escritório: uma indústria florescente de seda e *rayon* que sistematicamente se ligava a Milão; uma classe industrial animada por um respeito calvinista pelo trabalho e pelo dinheiro; e uma vida cultural em que a Arquitetura racionalista era a maior onda, estimulada por uma clientela ativa.<sup>87</sup> Ademais, a proximidade do filósofo Antonio Banfi dos círculos artísticos e literários de Como e Milão reforça a influência de uma visão neoplatônica da arte:

Arquitetura se desenvolve ao longo de uma trilha diferente do funcionalismo [...] a extensão de seu problema de construção e de sistematização do organismo urbano ao objeto mais particular, lhe propõe a tarefa de criação de um ambiente humano onde a nossa vida conquiste não só a sua comodidade prática, mas a sua consciência e a sua forma ideal.<sup>88</sup>

Ainda, é inegável o ponto de referência inicial de Terragni em Antonio Sant’Elia. Alguns esboços iniciais de casas revelam seu estudo de projetos de Sant’Elia para a *Città Nuova*.

Uma das primeiras oportunidades de trabalho para Terragni e seu irmão Attilio foi o *Memorial de Guerra* nas margens do lago de Como, e que foi claramente inspirado em Sant’Elia (ver Figura 2, p. 46). O futurismo nunca deixou de ser admirado pelos racionalistas de Como em função de seu caráter *cosmopolita*, ainda apreciado pela sua

---

<sup>86</sup> TALAMONA, Marida. Modernité et fascisme: illusions croisées. In: *Les années 30: l’architecture et les arts de l’espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997. p. 133.

<sup>87</sup> DANESI, Silvia. Cesare Cattaneo: neoplatonismo nell’architettura razionale del Grupo di Como. In: *Lotus International*, Milão, 20: 89, set. 1978.

<sup>88</sup> *ibid.* Tradução do autor.

dissolução entre as fronteiras dos vários tipos de Arte e seu interesse pela vanguarda soviética.

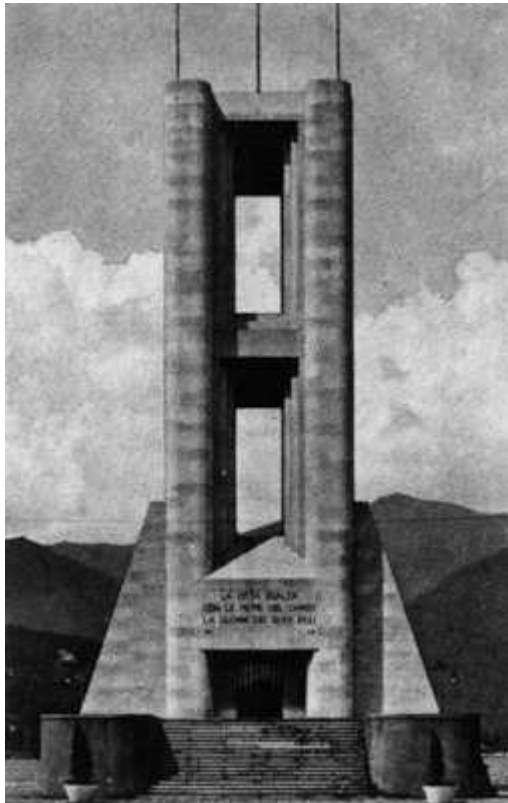


Figura 24: *Monumento ai Cadutti*, de Giuseppe Terragni, Como (1931)

Não se pode falar de Racionalismo italiano sem que primeiramente venha à mente a imagem de sua canônica obra-prima: a *Casa Del Fascio*. Porém, antes de a ela chegar, faz-se necessário percorrer sua progênie, as obras anteriores significativas de Terragni. Dessas, a que revelou, senão seu talento, pelo menos sua ousadia, é o *Novocomum*.

Projetado por Giuseppe Terragni e por seu irmão, o engenheiro civil Attilio Terragni, esse prédio de apartamentos teve seu projeto oficial submetido às autoridades municipais, à *Commissione d'Ornato*, cujo nome desanimaria qualquer intenção modernista, totalmente “disfarçado” ou dissimulado, sendo seu aspecto despojado e moderno coberto por cornijas, molduras, etc., sem o que nunca obteria a permissão para

ser construído. Ao serem retirados os tapumes e andaimes no final da obra, em 1929, o escândalo público foi total, semelhante ao causado pela *Ca'Brutta* em Milão, sete anos antes. O prédio logo foi apodado de *il Transatlântico*, devido às suas inegáveis referências náuticas.



Figura 25: *Novocomum*, de Giuseppe Terragni, Como (1928)

Afora seu aspecto totalmente despojado, em aberto contraste com o prédio vizinho com o qual lindava, o que mais causou espanto foram as cores. Hoje se está habituado às suas fotos em preto-e-branco, daí a errônea conclusão de que se tratava de um prédio absolutamente branco, tributário das *magníficas formas brancas 'sous le soleil'*, de Le Corbusier; era isso, porém, mais: seu tom geral era uma espécie de pálido bege, definido na época como *noisette chiaro*, com suas faixas de pavimento recuadas pintadas de laranja; as esquadrias, de laranja avermelhado; as persianas, de verde acinzentado; e os gradis e corrimãos, de azul.

Sua clara inspiração no contemporâneo Clube de Trabalhadores Zuyev, em Moscou, de Golosov (1927 a 1928), uma obra do *construtivismo soviético* é notória,

ainda mais se se tem em mente as citações da crítica da época, como “valor construtivo da cor”, bastando que se compare a igual solução da esquina e seu cilindro acristalado seccionado pelo volume prismático em balanço acima; uma subversão do cânone clássico, cujas esquinas sempre expressavam uma literal e previsível relação entre suporte e volume suportado, onde se deveria *representar* a relação entre carga e suporte; porém, as analogias com o medíocre bloco de apartamentos vizinho com o qual lindava, denotam o caráter contextualista, contemporizador e subjacente, as esquinas cilíndricas, as alturas de pavimentos e as sacadas equalizadas, que o inserem devidamente no entorno pré-existente. A qualidade dos espaços internos iluminados, explorando estupendas vistas do lago de Como, reforçavam as possibilidades *espirituais* do novo modo de vida e serviram para propagandear o aerado e higiênico estilo moderno de viver.

Entre 1933 e 1935, Giuseppe Terragni viria a desenvolver alguns dos temas encontrados incipientemente no Novocomum em seus prédios milaneses projetados conjuntamente com Pietro Lingeri, nos quais se pode perceber uma experimentação utilizando *placas* e *grelhas* em busca de uma linguagem moderna, dentro dos limites impostos pelos padrões urbanísticos, que determinavam uma altura máxima e a obrigatoriedade de um pátio interno, o *cortile*.<sup>89</sup> São cinco prédios residenciais, nos quais o jogo *plano-grelha-estrutura*, que viria ser a característica distintiva da obra-prima de Terragni, a Casa Del Fascio, de 1933 a 1936, estava sendo concomitantemente gestado e experimentado, um jogo como resgate da *grande Forma*: “A ‘grande Forma’ é aquela que aceita a impiedosa lei sobre a qual se baseia a linguagem: a linguagem *não se inventa*, isso, antes que tudo, *se transforma*.”<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> PATETTA, Luciano. Le cinque case di Milano. In: *Lotus International*, Milão, 20:32, set. 1978.

<sup>90</sup> TAFURI, Op. cit., p. 16. Tradução do autor.

A *Casa Ghiringhelli*, de 1933, o menos elegante, é um prédio em C, também sobre um lote irregular que faz face a duas ruas radiais e a uma praça, porém a face voltada à praça é a maior, sendo enquadrada por uma *caixa* formada por duas abas laterais derivadas de um ajuste de ângulo nas esquinas e uma aba horizontal coroando o conjunto.



Figura 26: *Casa Ghiringhelli*, de Terragni e Lingeri, Milão (1933)

A *Casa Lavezzari*, na Piazza Lagosta, de 1934, é um prédio em cunha projetado sobre um lote triangular com faces voltadas a duas ruas radiais, cuja esquina é chanfrada de maneira circular, praticamente cega, senão por um arranjo vertical de pequenas sacadas em balanço e que vagamente lembra o tema do muro fendido para a emergência do *arengario*, que viria a aparecer na proposta A do concurso do *Palazzo Littorio*, de 1934. Uma hábil articulação de um bloco de planta em V, onde a disposição das duas faixas verticais separadas pela fenda que contém as sacadas é percebida, na verdade, como dois prédios em forma de *placa* pouco profunda, voltados para as suas respectivas ruas.



Figura 27: *Casa Lavezzari*, de Terragni e Lingeri, Milão (1934)

A *Casa Rustici*, de 1933 a 1935, talvez o mais conhecido deles, projetado sobre um lote trapezoidal que, pela interpretação usual da legislação ou pela predominância tipológica, levaria a suportar a utilização de um pátio central, foi concebida pelos arquitetos como dois blocos autônomos e opostos, interligados apenas por um sistema de “pontes-galeria” voltadas à fachada principal, que, por essa razão, foi recusada pelas autoridades encarregadas de aprovação e liberação nove vezes, baseando-se em justificativas legais e subjetivas. O arranjo pouco usual, além de ser um mero expediente visual interessante, entretanto, proporciona a possibilidade de melhor aeração e iluminação das peças que de outra forma estariam voltadas a um pátio fechado, ainda permitindo uma percepção da fachada como a “caixa” tradicional do *palazzo* italiano renascentista, porém vazada.





Figura 28: *Casa Rustici*, de Terragni e Lingeri, Milão (1933 a 1935)

A *Casa Toninello*, de 1934 a 1935, projetada sobre um lote estreito, retoma o tema desenvolvido na fachada da *Casa Rustici*, porém, devido à esbeltez, inverte a sua anterior *gestalt*: a *grelha-caixa* estrutural tinha sua parte central vazada com massa periférica, nesta é pontuada pela massa fechada em balanço, circundada pela parte mais leve, que mesmo não sendo vazada, é percebida quase como se assim o fosse, devido às janelas de toda largura. Ainda, tal *grelha* é destacada da massa do conjunto no andar superior, expondo a estrutura subjacente que a liga ao bloco do prédio. O precedente tipológico seria a *Maison Plainex*, de Le Corbusier, de 1927, em Paris, onde, da mesma forma que o prédio italiano, apresenta uma fachada simétrica que mascara a assimetria interna das partições e espaços.



Figura 29: *Casa Toninello*, de Terragni e Lingeri, Milão (1934 a 1935)

Por último, a *Casa Rustici-Comolli*, de 1935, praticamente desconhecida, um prédio notavelmente mais econômico e, provavelmente, com um orçamento bem mais modesto que o de seus predecessores, apresenta dois volumes antagônicos, um absolutamente vertical e outro horizontal, interligados pelas “pontes”, desta vez projetadas mais como “treliças” ou “vigas treliçadas”.



Figura 30: *Casa Rustici-Comolli*, de Terragni e Lingeri, Milão (1935)

Outra face da obra de Terragni é a dos projetos para casas, ou *villas*, do período de meados dos anos 30, em que se percebe a influência das experimentações pictóricas do Neoplasticismo holandês e do Purismo francês, via seu amigo pintor Mario Radice – o próprio Terragni era pintor, porém *novecentista* – cuja experimentação leva a inovações composicionais, volumétricas e espaciais relevantes.

Inovações, como a da casa para um floricultor em Rebbio, de 1935, na qual utiliza dispositivos presentes nas pinturas abstratas e geométricas como entrelaçamento e superposição de retângulos – que viria a ser um motivo recorrente na sua obra desde então – para criar nos espaços delas decorrentes, zonas de circulação que orbitam em torno dos espaços centrais, como mais do que espinhas de articulação dos espaços.



Figura 31: *Villa Bianca*, de Giuseppe Terragni, Seveso (1936)

A sua *Villa*, no Lago, de 1936, é uma interpretação da *planta livre* de Le Corbusier, com seu partido de navio transatlântico e ênfase na *promenade* que interliga os vários espaços da casa, ainda concebida como uma caixa dentro de outra caixa.

A *Casa Giuliani-Frigerio*, em Como, de 1939, a última de suas obras residenciais, demonstra sua preocupação, no projeto, com as relações entre estrutura e pele, baseadas no sistema de placas e grelhas, que demonstram o desenvolvimento de vários dos princípios primeiramente aplicados na *Casa Del Fascio*.



Figura 32: *Casa Giuliani-Frigerio*, de Giuseppe Terragni, Como (1939)



Figura 33: *Casa Giuliani Frigerio*, de Giuseppe Terragni, Como (1939)

Em 1933, surge em Milão uma nova revista de arquitetura, a *Quadrante*, dirigida por Bardi e Massimo Bontempelli, auxiliados na sua fundação por Terragni, Pollini e Figini. O “programa de Arquitetura” publicado desde o primeiro número era assinado por Bottoni, Frette, Cereghini, Griffini, Lingeri, Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, em suma, pelos mais *radicais* do Racionalismo italiano, que ficaram ao lado de Bardi

para demonstrar sua independência. Seu programa girava em torno a dois eixos: a afirmação do *classicismo* e da *mediterraneidade*.

Ainda, as obras de Matila C. Ghyka sobre a secção áurea *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) e *Le Nombre d'Or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* (1931) e sua apologia da ubiquidade dos números como essência de todas as coisas e da secção áurea nos padrões de crescimento das plantas ou de conchas, bem como nas séries musicais e nas séries de Fibonacci, tiveram grande influência sobre Terragni. Ghyka ainda relacionaria o uso de *simetrias dinâmicas* – que seriam baseadas em relações geométricas mais do que aritméticas – nas obras da *Arquitetura mediterrânea*, ou seja, egípcia, grega e romana, inclusive, nos “mais recentes planos do mais famoso apóstolo e representante das novas tendências, *Monsieur Le Corbusier*.”<sup>91</sup>

A *Casa Del Fascio*, seu projeto mais afamado e uma das obras exemplares do modernismo em Arquitetura, pode ser vista como a encarnação construída dos temas e preocupações que perpassam a criação artística e arquitetônica de Terragni, uma síntese formal de modernismo e tradição, de classicismo e abstração.

Segundo Etlin, o projeto tem sua origem, contrariamente à data de 1932 adotada por muitos estudos baseados em uma cronologia estabelecida pelo próprio Terragni, por volta de 1928, já que Terragni e seu irmão Attilio pretendiam participar do *Atlas de Arquitetura Moderna* que teriam planejado editar após o primeiro CIAM na Suíça, em junho daquele ano. Contudo, o estabelecimento de uma cronologia exata é ainda objeto de controvérsia, pois algumas questões se apresentam contraditórias.<sup>92</sup> Isso não seria um assunto relevante, não fosse pelo fato de que os estudos conhecidos apresentam quatro variantes do anteprojeto, no mínimo curiosas: a “primeira”, datada em documentos de

---

<sup>91</sup> ETLIN, Op. Cit., p.552-4.

<sup>92</sup> ETLIN, Op. Cit., p.452.

Terragni de 1928, apresenta um prédio moderno, de quatro pavimentos com planta em U, com pátio central descoberto, com um aspecto à maneira da *sachlichkeit* para um terreno diferente daquele em que se encontra hoje. As duas variantes seguintes apresentam data do ano XI da *era fascista*, o que as situaria entre outubro de 1932 e outubro de 1933, porém se apresentam uma como prédio de três pavimentos tradicional e até mesmo historicista, com base rusticada, sacadas com balaústres e telhado em quatro águas, e a outra em um estilo despojado *proto-modernista*, com três pavimentos e um bloco central de quatro, com telhado em quatro águas, e uma disposição em planta que poderia ser considerada como um embrião da solução definitiva. Poderiam ser variantes falsas, da mesma forma que as elevações historicistas apresentadas para burlar as autoridades e garantir a aprovação do *Novocomum*. A última versão, de 1936, ainda apresentaria uma variante intermediária, de 1932, apresentada na revista *Quadrante*, número 3, de julho de 1933, que, salvo por algumas correções e alterações finais, está bem próxima do projeto final construído.

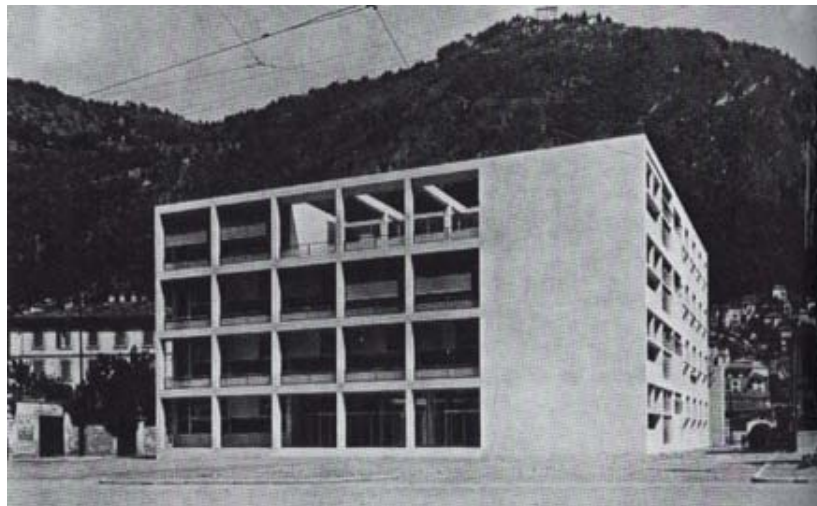


Figura 34: *Casa Del Fascio*, de Giuseppe Terragni, Como (1933)

A despeito de declarações do próprio Terragni que o programa para a *Casa de Fascio* não apresentava tipos precedentes, estudos demonstram a preocupação tipológica no seu *modus operandi*, e uma evolução do projeto a partir dos protótipos de

prédios de átrio central, utilizados, na época, geralmente para instalações bancárias, e já interpretados por outros arquitetos modernistas italianos, como Angiolo Mazzoni no seu posto de correios de Agrigento, de 1931 a 1934, ou Adalberto Libera e Mario de Renzi no posto de correios da *Via Marmorata*, em Roma, de 1933. Ainda, a existência de outras *Casa Del Fascio* construídas de maneira tradicionalista, ou historicista, invalidam as declarações do próprio Terragni, pois é clara a sua abordagem tipológica derivada do partido da *Casa Del Fascio*, de Paolo Mezzanote em Milão, de 1927, e a *Casa Del Fascio Rionale*, de Paolo Vietti-Violi em Milão, de 1930, cuja similaridade com a solução de iluminação da clarabóia por blocos de vidro é muito grande. O partido adotado, na sua última versão moderna (1932), apresenta grande semelhança com a *Banca Cooperativa de Trento*, de Ettore Gilberti, de 1925, publicada na revista *L'Architettura Italiana*, um prédio de construção tradicional, historicista, inclusive a posição da escada principal em relação à entrada e ao átrio coberto, além das salas principais do diretor e de reuniões é praticamente a mesma do projeto de Terragni.<sup>93</sup> Seria ainda possível retroceder mais na genealogia do tipo, pois tanto a *Casa del Fascio* como a *Banca Cooperativa de Trento* apresentam uma evidente similaridade com o partido do *Palazzo Farnese* em Roma, do século XVI, de Giovanni da Sangallo, não se podendo afirmar se o partido da *Casa Del Fascio* deriva diretamente daquele *palazzo*, ou indiretamente a partir da *Banca*.<sup>94</sup> Evidentemente, a transformação operada por Terragni a partir dos tipos básicos, é radical, deixando a similaridade no plano da analogia tipológica, sem qualquer relação ulterior de solução estrutural, volumétrica ou mesmo plástica. Ainda, deve-se ter presente a afirmação do *Gruppo 7* em 1926, do qual

---

<sup>93</sup> ETLIN, Op. Cit., p. 466.

<sup>94</sup> ETLIN, Op. Cit., p. 468.

Terragni fazia parte, acerca da “*necessidade de produzir tipos, alguns tipos fundamentais*”.<sup>95</sup>

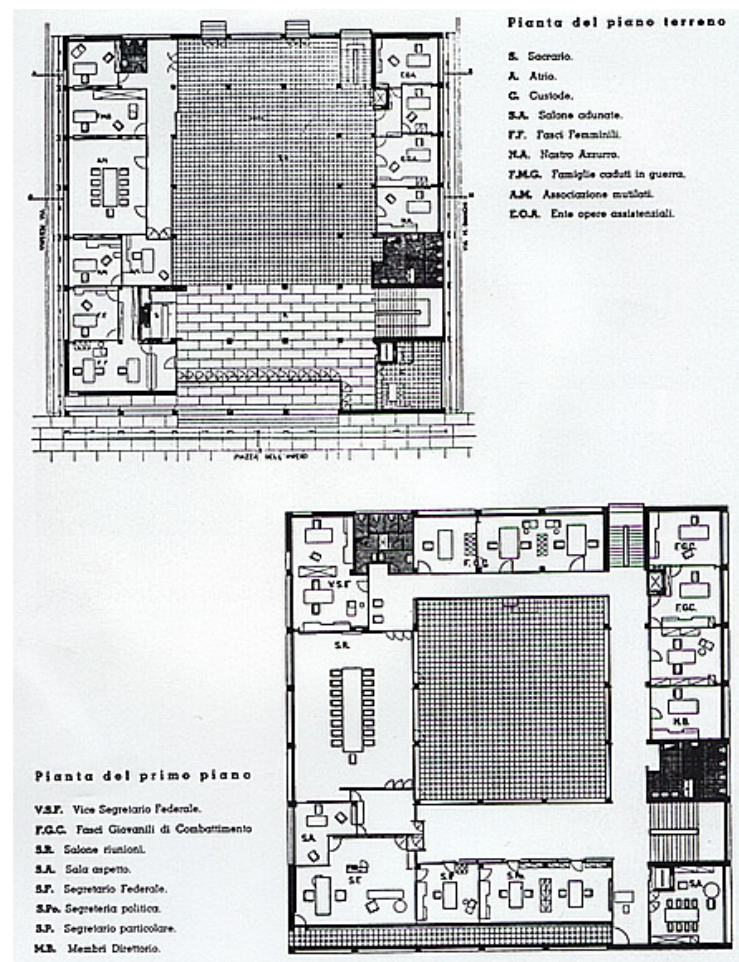


Figura 35: *Casa Del Fascio*, Como. Plantas baixas / térreo e 2º pav.

Na *Casa del Fascio*, de Terragni, vários dos tópicos que estavam na berlinda do Movimento Moderno ou que ao mesmo tempo marcavam a abordagem pessoal contextualista, *clássica* da Arquitetura moderna estão presentes: a preocupação com a “expressividade dos materiais”, típica do Classicismo moderno de Mies, por exemplo, em seu Pavilhão Alemão para a Feira de Barcelona de 1929. Lá o uso de vastos panos de pedra ônix pretendia denotar o caráter representativo e institucional do prédio e, no caso daquela, utilizadas vastas áreas da pedra *travertino* exteriormente e granitos polidos internamente; uma arquitetura de vidro, cujo material simbolizava a clareza e

<sup>95</sup> DANESI, Op. Cit., p.90.



limpidez necessárias para denotar o caráter límpido das relações do Fascismo com a sociedade italiana, da qual nada tinha a esconder – se se acreditasse ingenuamente na afirmação de Mussolini que “o Fascismo é uma casa de vidro para dentro da qual todos podem olhar” – demonstrando ainda uma relação quase mística em relação ao seu uso, derivada talvez das teorias místico-arquitetônicas de Scheerbart, Taut e Poelzig, do expressionismo alemão das décadas de 10 e 20.

O uso da estrutura como uma matriz tridimensional de geração espacial, de uma maneira exposta e não dissimulada, de maneira a criar uma malha ou grelha que sugeria sua reprodução *ad infinitum*, de uma forma além da preconizada por Le Corbusier – cujo sistema era baseado numa oposição dialética entre parede e grelha estrutural, a partir de um contraste entre os dois sistemas, o estrutural e o de fechamento – de forma a intencionalmente diluir os limites entre as orientações de acima, de baixo e dos lados. A sua preocupação classicista neoplatônica na busca de relações numéricas e proporções áureas como geradoras de plano, elevação e volume; ou, por outro lado, a concepção *contextualista* derivada do *ambientismo* de sua implantação urbana. Dessa forma Terragni ecoava em sua fachada grelhada, em um nível mais superficial, duas outras fachadas de prédios antigos existentes no sítio e, em um nível mais profundo, a grelha romana do *Cardo* e *Decumanus* da fundação de Como, e ainda sugeria a criação de dois prédios suplementares para equilibrar a composição visual do espaço, a *Piazza del'Impero* e, por fim, a evocação à Arquitetura vernacular rural do Norte da Itália, como pode ser constatado pela impressionante similaridade de sua fachada com uma fachada de casa rural com *loggia*, conhecida e divulgada na época por Pagano e Daniel, por ocasião da *Triennale* de Milão de 1936.

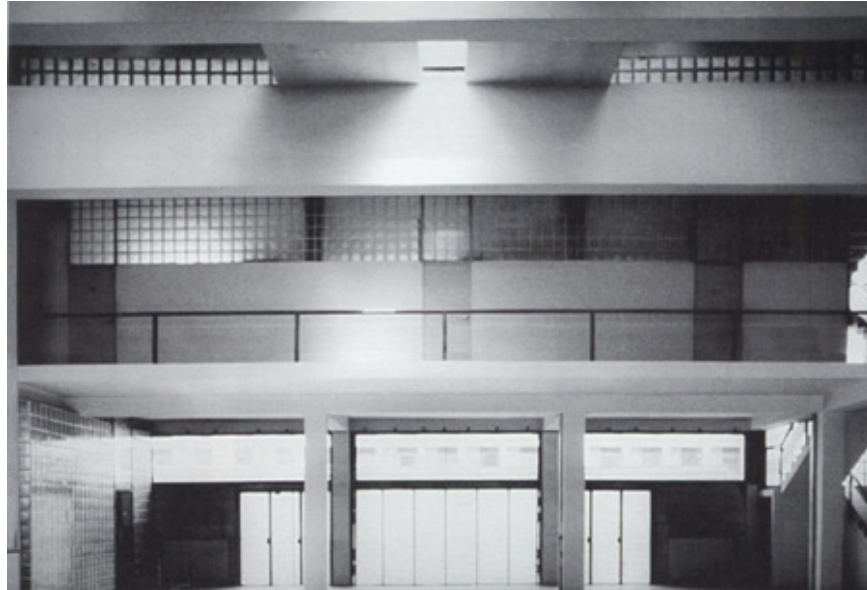


Figura 36: *Casa Del Fascio*, de Giuseppe Terragni, Como (1933). Átrio interno

Isso posto, a complexidade da interação entre diferentes níveis de referências tanto tradicionais como modernas de significado e o resultado estrutural, plástico e compositivo tornam a *Casa del Fascio*, de Terragni um prédio profundamente arraigado à tradição italiana e, ao mesmo tempo, extremamente criativo e inovador, equiparando a Arquitetura italiana à do resto das vanguardas da Europa, tornando-se um cânon a partir do qual a sintaxe da Arquitetura moderna italiana finalmente poderia ser escrita.



Figura 37: *Casa Del Fascio*, de Giuseppe Terragni, Como (1933). Vista aérea do entorno

O *Danteum* seria o projeto mais simbólico e místico de Terragni. Nele são levadas, a um nível de abstração metafísica, as possibilidades do sistema projetual desenvolvido por Terragni.

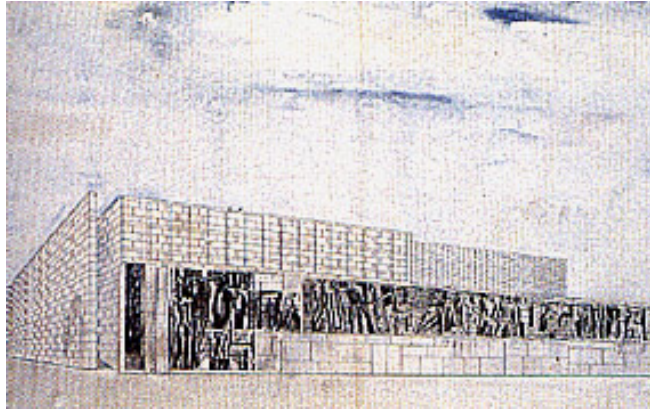


Figura 38: *Danteum*, de Terragni e Lingeri, Roma (1938)

Para compreender o sentido da obra, é necessário entender a situação do poeta Dante Alighieri no contexto geral da cultura italiana, principalmente a sua importância para o Fascismo. A partir do Romantismo, Dante passa a ser considerado, na Europa em geral, como o fundador da moderna poesia e, na Itália, como poeta nacional. Seu culto passa a ser identificado com o *Risorgimento* italiano e a unificação nacional, surgindo, desde o final do século XIX, vários monumentos dedicados à sua memória em toda a Itália. Com a propaganda oficial engajada na indução da analogia *natural* entre Mussolini e seu governo e a Roma Imperial dos Césares, momento de maior glória da Itália antiga, é evidente que a figura de Dante, com todo patriotismo que evocava, representava uma fonte rica para a glorificação da Revolução Fascista.

O *Danteum*, de Terragni e Lingeri, portanto, é fruto da tradição em erigir monumentos à Pátria via homenagens a seus próceres e, ao mesmo tempo, é um vetor de propaganda do regime imperial fascista italiano. Ao mesmo tempo em que, dada a condição etérea do tema da obra principal de Dante, a Divina Comédia, é uma excelente ocasião para Terragni e Lingeri se expressarem, por meio da Arquitetura “o que os

Racionalistas chamavam *absolutos*”<sup>96</sup>, seria a combinação da espiritualidade das formas e do espaço arquitetônicos inefáveis com um significado religioso. A função manifesta do *Danteum* seria a de servir de museu e biblioteca, abrigando todas as edições disponíveis da obra de Dante, mas, na verdade, o prédio foi concebido “para representar os cânticos da Divina Comédia, como um símbolo do que Dante representava na política – a unificação da Itália e as pretensões imperiais.”<sup>97</sup>

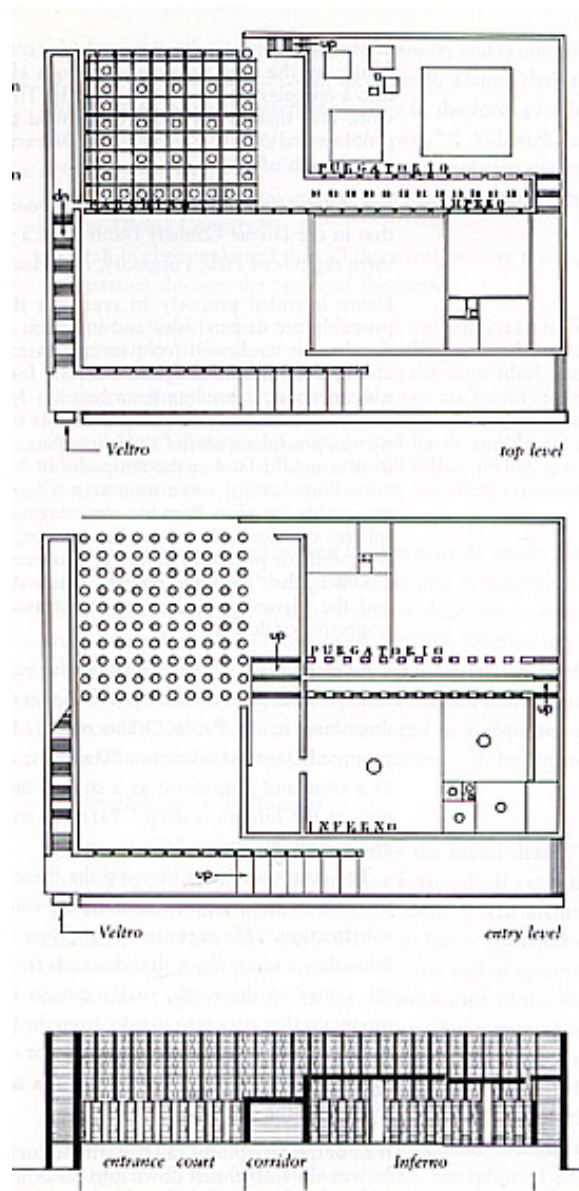


Figura 39: *Danteum*, de Terragni e Lingeri, Roma (1938). Plantas baixas: térreo, 2º pav., corte

<sup>96</sup> ETLIN, Op. Cit.,p. 522.

<sup>97</sup> SCHUMACHER, Thomas L. *The Danteum*. Londres: Triangle Architectural Publishing, 1993, p.39. Tradução do autor.

O *Danteum* foi encomendado a Terragni e Lingeri em 1938, porém, segundo Thomas Schumacher, é inegavelmente uma obra concebida por Terragni.<sup>98</sup> Apresenta dois temas básicos: uma *arquitetura de muro* e salas interiores austeras que combinam formas simples e iluminação incidental natural a fim de criar um ambiente *espiritual* para contemplação *metafísica*. Estando concebido para o mesmo lugar do não construído prédio do *Littorio*, objeto do malfadado concurso citado anteriormente (pp. 67-71), sobre a *Via dell' Impero*, retorna Terragni ao tema do muro cego das construções romanas e dos *scavi*. Ainda, as salas carregadas de simbolismo espiritual eram desde os primeiros prédios construídos para glorificar a Revolução Fascista um tema recorrente, principalmente nos chamados *sacrários*, salas dedicadas ao culto e à memória dos soldados ou revolucionários fascistas mortos em luta pela causa, cuja concepção era voltada a uma cenografia altamente carregada de simbolismo e misticismo, com elementos projetados de forma a evocar uma sensibilização emocional e religiosa.

O misticismo e o fervor religioso-militares, presentes e estimulados oficialmente nas demonstrações e representações do Fascismo, encontraria um sucedâneo ideal na carga místico-religiosa da obra dantesca, estruturada segundo uma geografia do mundo pós-terreno como inferno, purgatório e paraíso, em uma ascensão espiralada, o que já por si só é um esquema facilmente adaptável à sua representação por meio da escultura ou da Arquitetura.

Assim, Terragni buscou representar o drama moral dantesco baseando-se nessa divisão ternária daquela obra literária, numa progressão espacial partindo do espaço pesado e oprimente do Inferno em direção helicoidal e ascendente, passando pelo Purgatório até chegar ao etéreo e diáfano Paraíso, por meio de uma sublimação gradual

---

<sup>98</sup> SCHUMACHER, Op. Cit., p.17.

da matéria e luz: a entrada da jornada como uma sala hipóstila com cem colunas de pedra, representando a *floresta escura* do pecado, do início do poema:

“*Nel mezzo del camin di nostra vita*

*Mi ritrovai per una selva oscura...*”.

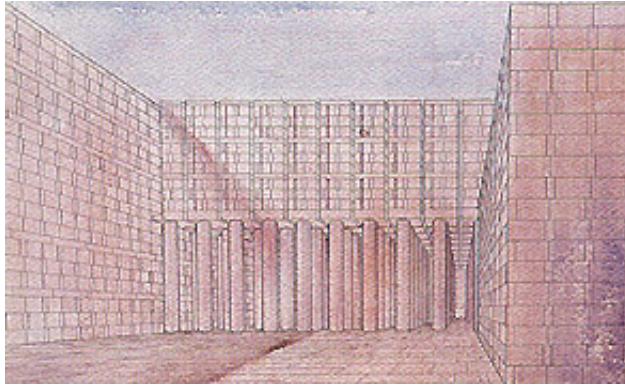


Figura 40: *Danteum*, de Terragni e Lingeri, Roma (1938). Acesso

Seguindo, o visitante se encontra no Inferno, onde a sala é fechada e sombria, pois segundo Dante, no Inferno não há fogo, mas seu último e mais profundo círculo é gelado; portanto, a divisão do teto e do piso segundo sete quadrantes – um pouco diferente da divisão dantesca do Inferno em nove círculos, e, neste ponto revela-se uma dificuldade, dada a tentativa de adaptar algumas necessidades de simetria reversa entre os espaços e relações numéricas abstratas, explicada pelos arquitetos como derivada não da obra, mas da mística católica, como os sete pecados mortais, sete virtudes cardinais e sete dias tomados por Dante na sua viagem alegórica – cada um com uma coluna no meio, em uma disposição segundo uma espiral de Arquimedes, em que cada quadrante é dividido e rebaixado sucessivamente, sugerindo uma descida aos abismos insondáveis, além da analogia da descida ao túmulo. A técnica de rebaixamento de salas fúnebres, que induziria o usuário, ao descer em direção à terra, a uma analogia sinestésica com a morte, derivada da teoria do século XVIII de Jacques-François Blondel<sup>99</sup>, já havia sido utilizada por outros arquitetos racionalistas ao projetar os espaços destinados a sacrários

<sup>99</sup> ETLIN, Op. Cit., p. 447-8.

fascistas, e inclusive pelo próprio Terragni, no sacrário da sua *Casa del Fascio* em Como. Ainda, a sensação de descida era reforçada pela diminuição sucessiva em altura e diâmetro das colunas posicionadas no centro dos quadrados.

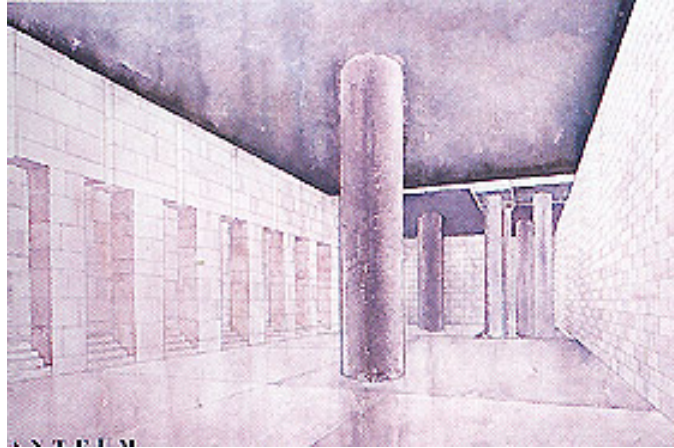


Figura 41: *Danteum*, de Terragni e Lingeri, Roma (1938). Inferno

O Purgatório, a seguir, é concebido como uma sala um pouco mais acima, cuja disposição interna, em simetria reversa com a antecedente - a do Inferno - denota o caráter polar e oposto da *geografia moral* dos dois lugares: definido por Dante como uma montanha onde suas sete estações são bordas (daí a necessidade em conformar a divisão da sala do Inferno em sete partes), é repetido o tema dos quadrantes em divisão sucessiva, desta vez sem as colunas, mas em pódios ascendentes; o visitante seria induzido a subir nesses pódios, e sua visão seria encaminhada ao teto, dividido segundo os mesmos quadrantes sucessivos e ascendentes, cada qual com óculos quadrados de onde se poderia ver o céu. A luz celestial por eles filtrada simbolizaria a *iluminação* espiritual da alma pelo pecador em sua ascensão purgativa em direção ao Paraíso.

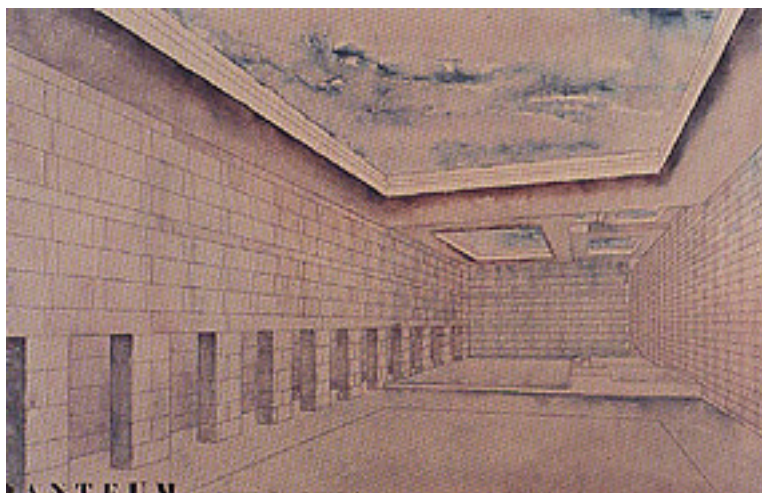


Figura 42: Danteum, de Terragni e Lingeri, Roma (1938). Purgatório

O Paraíso, por fim, foi concebido como uma sala cujo piso é dividido em quadrados separados por uma estreita fenda, e que se apóiam por sua vez em cada uma das cem colunas da sala hipóstila da *floresta escura*, ou seja, uma representação da *floresta divina* em direta oposição à inferior do pecado. Sobre trinta e três desses quadrados ergue-se uma coluna maciça de vidro, nove colunas centrais representando os nove céus cristalinos do paraíso divino, e vinte e quatro colunas em um arranjo quadrilátero externo mais denso, representando o empíreo, o círculo mais amplo e que continha todos os outros, imutável, onde os abençoados teriam seu lugar junto a Deus. Ainda, a diferença do material utilizado nas colunas da *floresta escura* e do Paraíso não serviria apenas para significar opostos polares, mas metáforas da condição da alma no início e no fim da sua jornada espiritual. A identificação da coluna com o indivíduo derivaria do conceito de Vitrúvio em relação às ordens arquitetônicas como expressão metafórica do corpo humano. Ainda, a transmutação da matéria de pedra a vidro seria uma analogia derivada da passagem do corpo terreno para a alma divina, ou da transubstanciação (um dos dogmas da religião católica pós-escolástica), em que o aspecto solidez-peso terreno se contrapõe à lucidez-leveza do estado divino. Já no sacrário da *Casa del Fascio*, de Como, Terragni havia introduzido um bloco de vidro



sólido com armas dos fascistas mortos embutidas dentro, numa direta metáfora do caráter sobrenatural que a sua luta tinha alcançado, como se o metal se transubstanciasse em espírito (cristal).

O teto do Paraíso então, não poderia ser senão aberto ao céu, composto de uma diáfana grelha de esbeltas vigas de vidro.

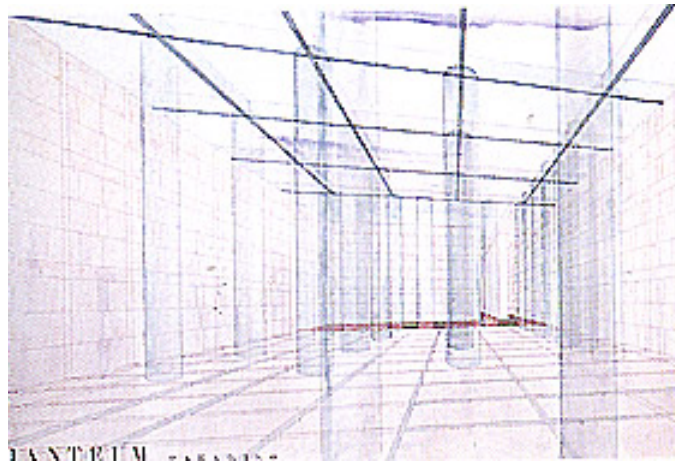


Figura 43: *Danteum*, de Terragni e Lingeri, Roma (1938). Paraíso

Além da *promenade* dantesca e sua divisão ternária, Terragni inclui ainda – um pouco forçosamente, se for considerado seu obsessivo rigor numerológico – na sua *promenade* moderna e labiríntica, uma sala para a representação do Império, entre o Purgatório e o Inferno, porém no nível mais alto e interdependente do Paraíso, de maneira a simbolizar o poder do Estado vislumbrado por Dante como separado da Igreja e como poder *civilizador* que impediria a humanidade e a Igreja de descaírem em direção à desordem e corrupção. Deve-se fazer uma ressalva quanto ao uso da palavra *promenade*, neste contexto, que poderia sugerir um *modus operandi* de projeto baseado na mera adaptação do conceito corbusierano de *promenade*: nada mais incorreto, na medida em que a *promenade* implícita à fruição do *Danteum* por um eventual visitante, era induzida na concepção do projeto por analogia à evolução *processional* da obra Dantesca, na verdade uma verdadeira *viagem*, sendo o real processo compositivo

subjacente baseado em uma composição rigorosamente *geométrica* e *numérica* de elementos, longe de um aparente *pitoresquismo*.

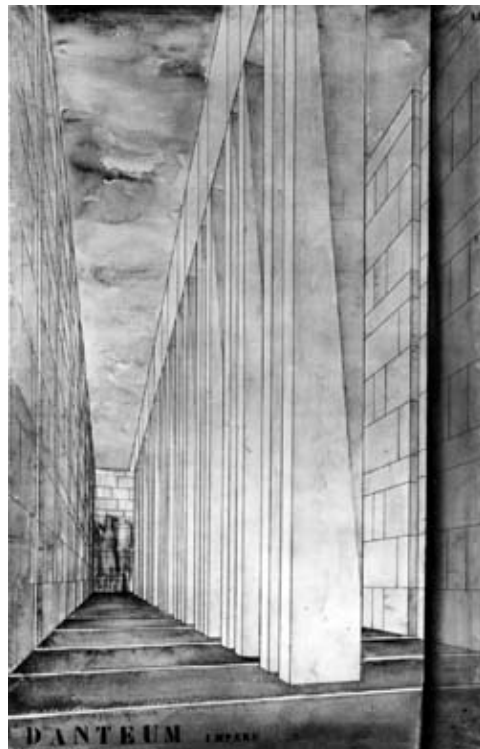


Figura 44: *Danteum*, de Terragni e Lingeri, Roma (1938) Império

A obra é extremamente complexa e simbólica no que se refere à sua concepção, incidindo referências literárias, pictóricas, tectônicas, arquitetônicas, matemáticas, tanto modernas quanto antigas, indicando uma coincidência ou uma confluência entre a obra alegórica de Dante - cheia de significados subjacentes e não literais - e a maneira de projetar de Terragni, altamente metafórica, elíptica e subjetiva. Tais referências, amplamente analisadas por estudiosos da obra de Terragni – e muito extensa sua explicação para o objetivo desta dissertação – são compreendidas pela análise das suas obras anteriores e mesmo pelo documento, infelizmente incompleto, das *Relazione sul Danteum*, onde o arquiteto expunha, de maneira a “vendê-la”, a idéia de seu projeto ao *Duce*. Alguns temas, no entanto, sugerem sua erudição em assuntos da Arte e Arquitetura como, por exemplo, as *sette sale* (sete salas) da *Domus Aurea* de Nero, que eram um motivo recorrente na Arquitetura dos *grotto* na Renascença; o

complexo de Karnak no Egito e o Palácio do Rei Sargão na Pérsia; a Sala do Conselho grego das cem colunas, segundo o tratado renascentista de Sebastiano Serlio; as colunas de vidro do Paraíso, a partir de um afresco de Il Bertioia na *Sala Del Bacio*, do Palácio Ducal de Parma, do século XVI, a pintura do Purismo de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, o Neoplasticismo de Mondrian, o Neoplatonismo na filosofia de Antonio Banfi, etc.

De qualquer forma, o *Danteum* é uma obra altamente conceitual e que demonstra, naquele ponto, a gradual progressão que o trabalho de Terragni vinha sofrendo, partindo do substrato histórico, abstraindo suas constantes ou *absolutos*, para utilizá-los conjuntamente com as preocupações e realizações modernas, em direção a uma Arquitetura cada vez mais abstrata, ideal, supra-histórica, ou, se se preferir, *neoplatônica*. Como definido por Tafuri:

Congelado na sua absoluta dimensão metafísica, o objeto de Terragni é casualmente pousado sobre o terreno: fragmento de um interregno conceitual, isso acentua o próprio não ter um lugar, que é, em realidade, um *não querer um lugar*. As próprias relações com a cidade se tornam, a propósito, pontos de suspensão. O contexto existe: a isso, a arquitetura de Terragni não quer, nem pode agregar ou tirar coisa alguma. Certamente, a nova presença modifica o contexto; mas a absoluta forma de seu auto-retratar-se em uma significância perplexa, declinada com dissimulada astúcia, obriga aquele contexto a ser o que *é e basta*.<sup>100</sup>

Tal componente abstrato e ideal, claramente expresso na obra de Terragni, e presente em menor medida na obra de alguns dos arquitetos próximos ao seu círculo, prestar-se-ia em grande medida na direção de um alinhamento do pensamento arquitetônico racionalista com a dimensão utópica ideal do *novo homem* que o Fascismo pretendia alcançar.

---

<sup>100</sup> TAFURI, Op. cit., p. 18. Tradução do autor.

## **5 CONSIDERAÇÕES SOBRE O RACIONALISMO E O FASCISMO**

Após o panorama exposto anteriormente, sobre as condições nas quais floresceram tanto o Fascismo quanto o Racionalismo italianos, cabe agora tecer algumas considerações a respeito de algumas características convergentes de ambos, que, somadas ao contexto histórico propício ao surgimento de ambos os movimentos, permitiram sua coexistência e eventual simbiose, considerações essas que avalizarão as conclusões desta dissertação.

Dessa forma, podem ser arrolados três fatores genéricos, no meu entender os mais expressivos, dentre uma série de outros, que contribuem para uma dissolução do paradoxo inicialmente enfrentado: primeiro, o fenômeno de interação entre algumas vanguardas políticas e vanguardas artísticas, especificamente na Europa da primeira década do século XX; segundo, a característica comum de sincretismo, válida tanto para o Fascismo como para o Racionalismo italianos; por último, uma característica também compartilhada por ambos: a crença no mito de palingenesia.

### **5.1 INTERAÇÃO ENTRE AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E AS POLÍTICAS**

Não é novidade o fenômeno de interação dialética entre movimentos políticos e artísticos na história do Ocidente; porém, o século XX, pródigo na emergência de novos regimes políticos revolucionários, apresentou muitas interações

desse tipo. Por interação dialética, considera-se uma relação complexa de poder entre os dois protagonistas citados, diferente da estrutura tradicional de patronato ou mecenato, em que o componente artístico fora subordinado ao poder político ou econômico, em uma relação predominantemente unidirecional. É, pois, com o Absolutismo que o processo de *fabricação* da imagem do monarca assumiu uma importância preponderante na representação do poder real a partir dos meios proporcionados pela divulgação das artes e da produção cultural.<sup>101</sup>

Contudo, o fenômeno pelo qual se imbricam as ações e os discursos dos protagonistas políticos e artísticos de maneira que o discurso de cada parte influencie e, por contrapartida, seja influenciado pelo da outra, tornou-se possível a partir dos desdobramentos tecnológicos pós-Revolução Industrial, que favoreceram o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, imprescindíveis ao processo de divulgação de fatos e idéias em grande escala.

Assim, a assunção expressa e amplamente divulgada, por uma grande parte das vanguardas artísticas, entre elas as arquitetônicas, de seu lugar culminante na transformação social promovida pelo industrialismo, juntamente com a possibilidade de sua utilização como meio lingüístico e expressivo das necessidades de uma nova organização social, permitiram sua fácil inclusão na órbita dos movimentos políticos que, também, colocavam-se como limiar e horizonte de uma nova época, de um novo paradigma. Isso aconteceu inicialmente na Rússia, como na Itália. O caso da Alemanha apresentou outras particularidades, que serão analisadas - brevemente - a seguir, a fim de que se possa demonstrar a falácia da tentativa de explicações do caso italiano baseadas em analogias com o caso alemão.

---

<sup>101</sup>BOZAL, Op. cit., p. 20.

Como argumentado por meio de alguns autores, entre eles Doordan, a irrupção de vanguardas artísticas arquitetônicas modernistas na Alemanha *antes* do surgimento do regime nazista, que teria resultado em uma identificação das mesmas com os valores da social-democracia vacilante e débil da República de Weimar, por parte do público, e pelas novas elites de poder, principalmente por Hitler<sup>102</sup>; uma argumentação simplista que se revela inconsistente, se for aceita a afirmação de Kruft de que

os elementos constituintes da ideologia arquitetônica Nacional-Socialista foram grandemente formulados no século dezenove [sic] e emergiram crescentemente e claramente durante os anos da República de Weimar, proeminente entre eles uma tendência conservadora, nacionalista, que adquiriu um *momentum* próprio.<sup>103</sup>

Assim, os próprios conceitos artísticos e arquitetônicos adotados por Hitler eram derivados do debate weimariano, podendo, da mesma forma, ser descartados por ele, não fosse aquela pretensa identificação importante; e ainda, tal argumentação pode ser desmontada por uma simples razão: se ela pode ser provavelmente verdadeira no que se refere à pretensa identificação do público, anteriormente aludida, por outro lado, em face das recentes pesquisas e teses a respeito, é irrelevante em relação ao que se refere ao próprio Hitler, pois ignora o fato de que ele, pessoalmente, considerava-se um dotado *artista*, dedicando uma importante parte de seu tempo à concretização de suas idéias estéticas antiquadas e ultrapassadas, assim consideradas mesmo em sua época.

Dessa forma, o caso alemão é primordialmente diverso do italiano, devido à conhecida obsessão de Hitler por assuntos relacionados à estética da Arte e da Arquitetura, à importância que ele atribuía àqueles na sua visão de mundo, ao passo que, para Mussolini, tais âmbitos, aparentemente, estariam subordinados ao arcabouço geral da cultura a ser produzida sob o regime fascista. Tal afirmação é avalizada pelo

---

<sup>102</sup> DOORDAN, Op. cit., p. 130.

<sup>103</sup> KRUF, Hanno-Walter. *A history of Architectural theory: from Vitruvius to the present*. New York: Princeton Architectural Press, 1994. p. 392.

fato de que a liberdade de expressão (nos debates sobre Arte e Arquitetura) nunca foi suprimida durante o período em que Mussolini governou,<sup>104</sup> algo que seria impensável (em um totalitarismo ditatorial), se ele atribuísse uma relevância a tais assuntos pelo menos equivalente àquela que seu colega alemão apresentava.

No caso italiano, então, a preexistência do Futurismo perante o Fascismo avalizou a utilização de parte de seu discurso – belicista, permeado de conceitos arcaicos de poder masculino e destruição, como também de fé numa nova civilização, maquinista apoiada de maneira instável na vertigem da velocidade e do câmbio – nas plataformas do incipiente Fascismo. Ademais, Mussolini e Marinetti cultivavam um bom relacionamento desde o final da década de 10. Acrescente-se a isso o fato de nenhuma Arquitetura “modernista” ter sido produzida durante o período em que o futurismo floresceu na Itália (apenas esboços de penetração limitados).

Essa associação, mesmo se eventual e descontínua, entre um movimento político e uma vanguarda artística moderna, pavimentou o caminho para o florescimento natural de outra vanguarda arquitetônica moderna no contexto fascista, o Racionalismo.

Florescimento esse também determinado por uma convergência que não se resume à simples terminologia compartilhada por ambos os movimentos: quero dizer com isso que o fato de os dois movimentos serem publicamente reconhecidos como vanguardas (cada qual em seu espectro de ação: um político, outro, artístico), pressupõe convergências além das determinadas pelo nome. Para Subirats, a mera identificação da criação artística com a estratégia militar – o nome vanguarda foi derivado da teoria militar: uma função primordialmente destrutiva, de romper frentes, destroçar infra-estruturas, desarticular o inimigo – não é somente exterior, casual ou aleatória.

---

<sup>104</sup> KRUF, op. cit., p. 414.

Este significado militar compreende um valor central das próprias vanguardas artísticas: seu caráter destrutivo, sua concepção niilista do mundo, sua visão providencialista da história, *sua pretensão absoluta de ordem, das normas estéticas e sociais, e também do poder.*<sup>105</sup>

Segundo ele, as correntes políticas revolucionárias do século XIX, como o socialismo e o anarquismo, promoveram uma transformação semântica no termo *vanguarda*, a partir do primitivo sentido destrutivo e negativo da vanguarda militar, em uma característica louvável do ponto de vista da revolução proletária, um ato de cidadania, agregando a ele:

o significado metafísico de um destino histórico e civilizatório, que se confundia com a razão, a liberdade, a igualdade e a justiça. Sua missão foi a organização racionalizada da produção industrial, a configuração global da existência, desde o menor até os grandes acontecimentos históricos, a partir das normas e definições da história e da sociedade, uma produção sistemática dos símbolos e mitos universais de seu novo poder. [...] Em sua formulação mais avançada, devida à social-democracia revolucionária dos princípios do século, esta projeção histórica das vanguardas compartilhava formas, valores, objetivos e estratégias que eram comuns às vanguardas artísticas.<sup>106</sup>

Dessa forma, pode-se estabelecer outra convergência, ou similaridade, entre uma vanguarda política – que inegavelmente se autoconsiderava e era considerada uma como o Fascismo, e uma vanguarda artística como o Racionalismo, uma convergência de *visão de mundo*, do papel que cada uma se auto-atribuía, na luta por suas utopias. Pois é inegável a face política – em última análise, *final* – do projeto utópico do Movimento Moderno, na sua crença de criação de um novo homem a partir de uma nova Arquitetura e de um novo Urbanismo.

---

<sup>105</sup> SUBIRATS, Op.cit., p. 23. Tradução e grifo do autor.

<sup>106</sup> *ibid.*



## 5.2 SINCRETISMO DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E DAS POLÍTICAS

Em primeiro lugar, como foi relatado na introdução desta dissertação, e de uma maneira muito simplificada, considerava eu o Racionalismo italiano como um movimento progressista, pela única razão de o mesmo ser considerado uma vanguarda *artística* – mesmo se relativamente tardia e periférica em se tratando da cena *vanguardista* da Europa central – em um contexto de produção e de pensamento arquitetônico conservadores, na Itália à época da mudança de século. Ainda, sendo o mesmo (se considerado desde uma perspectiva mais abrangente) um fruto dos desdobramentos do pensamento liberal dos começos do século XX, das conseqüentes ebulições do debate arquitetônico europeu da época, em suma, como um dos inúmeros subprodutos do fenômeno conhecido como Modernidade.

Entretanto, tal simplificação partia do senso comum geralmente aceito – e largamente *acrítico* – de que o termo *vanguarda* traria consigo somente atributos positivos como, por exemplo, pioneirismo em um projeto emancipador social de modernidade, uma espécie de *posição heróica*, abrindo terreno frente às forças de reação e conservadorismo cultural, como fora postulado pelos seus divulgadores pioneiros, que faziam o proselitismo do Movimento Moderno nas Artes e em Arquitetura.

Tal senso comum também seria metamorfoseado na concepção generalizada, nas últimas décadas do século XX, de que as vanguardas artísticas mais recentes seriam uma *degradação* do espírito emancipador das pioneiras.

Uma leitura crítica das vanguardas artísticas que se acotovelaram no panorama artístico e arquitetônico europeu, na passagem do século XIX para o XX e nos

primórdios deste, revela, no entanto, aspectos de um modo geral subestimados ou omitidos, devido ao eventual conteúdo negativo que apresentavam.

Assim, é inegável a faceta sombria daquelas vanguardas artísticas, como foi demonstrado por vários autores como Sedlmayr ou Poggioli, desde meados do século passado, e sintetizada por Subirats, em sua obra citada anteriormente.

Segundo ele, várias das chamadas vanguardas artísticas e arquitetônicas do período em questão seriam portadoras de uma *modernidade ambígua*, onde conviveriam lado a lado características essencialmente modernas, mas também outras, arcaicas (elementos sacrificiais, rituais, purificadores, agônicos e extáticos), que nada tinham a ver com uma superação racional dos conflitos da sociedade industrial, uma das razões pelas quais aquelas existiriam. Tal ambigüidade poderia ser interpretada como uma espécie de sincretismo.

Se é claro que o *Gruppo 7* se considerava como uma vanguarda no estrito senso da palavra, a partir da análise de seus manifestos fundacionais, no conteúdo dos mesmos subsistia, paradoxalmente, uma reverência a algumas práticas tradicionais do projetar, expressamente afirmadas, ao contrário de outros movimentos de vanguarda, onde tal afirmação seria um anátema. Assim, pode-se considerar o Racionalismo italiano como uma vanguarda *matizada* pelas circunstâncias específicas que rondavam o debate arquitetônico italiano desde o século XIX, uma vanguarda sutil.

Então, de novo, vêm-se convergir características comuns, pois se o Fascismo também pode ser considerado uma associação *sincrética* de conceitos modernos e, ao mesmo tempo, antigos, tradicionais, não se poderia classificar o Racionalismo da mesma forma, uma vez que a mesma associação pode ser encontrada? Como explicar a convivência, por exemplo, na obra de Terragni, de um postulado racionalista e cartesiano, com outros místicos, obscuros e *irracionalis*? No projeto do *Danteum*, como

foi demonstrado por Etlin ou Schumacher, Terragni baseou-se extensivamente, a par dos recursos do projetar moderno, numa crença - pessoal - das propriedades místicas dos números, a partir de exegeses medievais, do misticismo religioso católico do mistério da unidade e da trindade, etc.

Se, por outro lado, o fato de argumentar que Terragni constituía um caso à parte, idiossincrático demais para generalização, como explicar a permanência de formas de projetar contextualistas, à maneira do *ambientismo* novecentesco, em Adalberto Libera, Luigi Moretti, Pietro Lingeri e no próprio Terragni, tendências em geral desprezadas pelo *mainstream* do Movimento Moderno, senão por uma *abordagem sincrética* – pela assunção expressa de valores que, em outras vanguardas arquitetônicas do resto da Europa, mesmo que presentes, eram omitidos ou ignorados – peculiar aos arquitetos italianos?

Um tal sincretismo não seria condição *sine qua non* para o desenvolvimento do Racionalismo de uma maneira acrítica no contexto político fascista; porém, a existência de uma característica sincrética em ambos os movimentos permitiu uma convivência frutuosa entre os dois.

De outro lado, a característica sincrética do Fascismo permitiu que figurações tão divergentes entre si como a do Racionalismo do grupo de Como e a do modernismo conservador de Piacentini pudessem expressar e quem sabe “representar” a face arquitetônica moderna do regime mussoliniano, sem qualquer desconforto por parte deste, ou necessidade de coerência; isto até, até as cavilações políticas de Piacentini triunfarem.

### 5.3 OS MITOS CONTEMPORÂNEOS DE DECADÊNCIA E PALINGENESIA

A partir de meados do século XIX, aceleraram-se significativas mudanças no modo de vida das sociedades das nações européias que se encontravam em processo de industrialização, mudanças que criaram uma atmosfera cultural, política e econômica geral de instabilidade, dúvida e apreensão, exacerbada pelas danças e contradanças do conturbado contexto político europeu, e pela rapidez das transformações nos planos econômico e tecnológico.

Não é surpreendente, portanto, a emergência (ou recorrência), em direção à passagem do século XIX para o XX, de mitos baseados na crença da iminência de catástrofes, fim dos tempos, etc.

A atmosfera geral de *crise cultural* pela qual passava a Europa, é retratada pelo ubíquo sentimento de *decadência da cultura* que perpassava o discurso de boa parte da produção intelectual da época. O epítome de tal discurso, que tem implicações no decurso dos acontecimentos que propiciaram o surgimento do Fascismo, poderia ser a publicação, em 1918 e 1922, do livro do filósofo alemão Oswald Spengler (1880 a 1936): *Der Untergang des Abendlandes (O declínio do Ocidente)*, que gozou de imensa popularidade, sendo traduzido para diversas línguas rapidamente. De uma maneira bastante resumida, sua tese versava sobre a história da civilização ocidental em que as civilizações (denominadas por ele de *Altas Culturas*) seriam análogas a estruturas *orgânicas*, tendo características semelhantes aos organismos naturais, apresentando as fases de nascimento, desenvolvimento, apogeu, decadência e morte. Ainda, sua abordagem sobre o decurso da história abandonava a ótica tradicional do encadeamento linear dos fatos, em favor de uma visão da mesma como uma evolução cíclica. Segundo

ele, e o título de sua obra é suficientemente claro a respeito, a Europa teria entrado, a partir de 1800, no seu período de *outono* (declínio).

Por outro lado, a decepção causada pela relativa piora das condições de vida do povo em tais sociedades – visível nos grandes centros urbanos – devida, entre muitos outros fatores, ao crescimento vertiginoso e à degradação das cidades devido a rápida industrialização, nos países mais desenvolvidos, ou do imenso desnível social, nos menos desenvolvidos, frustraram a promessa positivista de progresso humano intimamente ligado aos progressos científico e tecnológico, por sua vez derivada da filosofia iluminista. Tal fenômeno, entre outros, permitiu o aparecimento de teorias, as mais variadas, que postulavam uma certa reação aos excessos da razão iluminista. Ou, segundo Griffin,

a rebelião cultural contra o projeto iluminista que tomou força a partir de 1880 em diante, na Europa, e veio a ser conhecida como “revolta contra o positivismo”, pode ser vista como o aparecimento sincrônico (fracamente associado, para poder ser chamado de “movimento”) de inúmeras buscas idiossincráticas para por fim à “decadência” (ou seja, um “decaído”, desencantado, entrópico, privado, “antigo” tempo), e inaugurar um “renascimento” (ou seja, entrar em um “mais alto”, mágico, regenerador, coletivo, “novo” tempo).<sup>107</sup>

Tal desencantamento, associado ao pífio resultado social das recentes liberal-democracias, especialmente nos casos italiano e alemão, nações recentemente unificadas, estimulava anseios de mudança, de renovação.

Ocultismo e arte visionária não foram os únicos canais através dos quais tais anseios podiam ser expressos no *fin-de-siècle*, cujo próprio conceito implicava que não somente toda uma era de valores e sensibilidade estava a se fechar, mas que outra pudesse estar abrindo-se. Outras figuras tentaram contribuir para a

---

<sup>107</sup> GRIFFIN, Roger. *I am no longer human. I am a Titan. A god!* The fascist quest to regenerate time. versão escrita de palestra do seminário “Modern Italian History: 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries”, proferida em novembro de 1998, no Institute of Historical Research, School of Advanced Studies, University of London. Agora in: [www:ihr.sas.ac.uk/projects/elec/sem22.htm](http://www:ihr.sas.ac.uk/projects/elec/sem22.htm) #11. Tradução do autor.

inauguração de um novo tempo através da filosofia e da teoria social, Nietzsche e Sorel sendo os exemplos principais. Ambos os pensadores olharam especificamente para (diferentemente concebidas) energias míticas, mais do que à razão como fonte de regeneração da história. A extraordinária ressonância que suas obras encontraram entre os seus contemporâneos somente pode ser explicada pelo fato de que a cultura Européia [sic] estava impregnada por uma expectativa palingénética não atendida, que demandava articulação.<sup>108</sup>

Isso posto, fica relativamente fácil, para o leitor atual, compreender o teor inflamado e as figuras de retórica impregnadas de anseios por uma nova época, um novo espírito, um novo homem, e uma nova estética, discursos que perpassam senão todos, pelo menos a grande parte dos manifestos das vanguardas artísticas e arquitetônicas européias, que surgiram no último quarto do século XIX até o primeiro do século XX, neles incluídos os do Racionalismo italiano.

Um “novo espírito” nasceu. Ele existe, gostaríamos de dizer, no ar, como algo por si, independente de indivíduos isolados, em todos os países, com diferentes aparências e formas, mas com o mesmo fundamento – um prodigioso presente que nem todas as épocas da arte ou períodos históricos possuíram. Vivemos, pois, em tempos privilegiados, já que podemos testemunhar o nascimento de toda uma *nova ordem* de idéias.<sup>109</sup>

Assim, os arquitetos que fundaram o Racionalismo italiano o fizeram buscando superar um estado de coisas na Arquitetura por eles considerado como decadente, exaurido, postulando uma *nova ordem*; de uma maneira similar, a sociedade italiana abraçou (os arquitetos racionalistas também, na sua grande parte, por razões ideológicas ou pragmáticas) a *nova ordem* acenada pelo Fascismo, que buscava igualmente uma regeneração *total* – social, política, cultural – da Itália: ambos os casos sendo facetas de um mesmo fenômeno, realçado pelo fato de a emergência de uma estética *moderna* estar presidindo os dois movimentos.

---

<sup>108</sup> *ibid.*

<sup>109</sup> *Gruppo 7* apud SHAPIRO, Op. cit., p. 89. Tradução e grifo do autor.

## CONCLUSÕES

O panorama a respeito do movimento Racionalismo italiano e suas relações com o regime fascista e seu contexto político, onde surgiu e floresceu, legando-nos obras maduras e seminais, infelizmente abortado devido à morte de seus mais talentosos expoentes no final da Segunda Guerra Mundial, descortinado nos capítulos precedentes, apresenta, agora, ao final desta dissertação, uma feição diferente, distante do quadro usualmente encontrado nas análises superficiais dos fenômenos aqui abordados, fruto de meras generalizações; pois, no decurso da coleta, descrição e análise dos fatos, bem como de aportes teóricos, até este ponto empreendidos, paulatinamente foi surgindo um quadro radicalmente distinto daquele que me servira de horizonte de partida, alterando a ótica pela qual eu considerava os atributos dos sujeitos, objetos da pesquisa. Ressalvase ainda o fato de que a pesquisa empreendida, distante de uma pretensão de abrangência, baseou-se em material facilmente acessível a qualquer pesquisador.

Salienta-se, ainda, que tais generalizações a que fiz referência, por vezes decorrem do receio de que a simples menção ao caráter essencialmente *moderno* do fenômeno político conhecido como Fascismo, possa impingir a pecha de apólogo, defensor ou simpatizante do mesmo, ao pesquisador que com ela ouse acenar. Nada mais falso, uma vez que a face escura do Iluminismo e do projeto modernista não é nenhuma novidade, desde as críticas aos mesmos, articuladas pelos filósofos da chamada Escola de Frankfurt.

No entanto, uma grande parte dos textos encontrados em livros sobre o Racionalismo italiano procura minimizar ou omitir o impacto da relação estreita que

teve o mesmo com o Fascismo, de maneira a considerá-la como um fenômeno marginal altamente idiossincrático ao caso italiano - o que também efetivamente não deixou de ser - como se tal *liaison*, hoje considerada poluída, não fosse possível no horizonte imaculado da razão arquitetônica defendida pelo *mainstream* dominante como a *verdadeira*, razão imaterial e imune à pretensa corrupção perpetrada pelo poder. Uma abordagem falaciosa, pois nada é mais evidente que a sempre presente utilização da Arquitetura pelos sistemas de poder - políticos ou, em última análise, econômicos - para os que não concordam com tal visão, basta que se mencione o pacote dos *Grands Projets* de Mitterrand, ou os prédios recentes das grandes corporações na Potsdamer Platz de Berlin.

Não se quer dizer com isso que o Racionalismo italiano deva sua razão de ser ao Fascismo, pois eu não seria tão simplista a ponto de acreditar que o mesmo não pudesse ter surgido sem aquele; a verdade é que, provavelmente, ele teria surgido de qualquer maneira, como levam a crer as preexistências do debate italiano e sua incômoda distância do debate empreendido na Europa central. Também sua figuração e suas conquistas formais e espaciais formam todo um universo à parte da questão política, da qual seguramente podem ser abstraídas. O fato é que ele apresenta convergências muito fortes ao fenômeno político do Fascismo, que avalizam sua perfeita imersão no arcabouço geral da *cultura fascista*.

Assim, como uma primeira e simples constatação, antes de fazer ilações dos fatos apresentados, o Fascismo de Mussolini não era visto, na época, como é visto hoje, ou seja, como um regime político criminoso; isso pode parecer surpreendente, em vista de todos os crimes que o movimento cometeu *antes* de assumir o poder. Daí a facilidade de um alinhamento de um movimento artístico com o regime político que se apresentava como *legal e de fato*. Alguns arquitetos racionalistas, que inicialmente



defendiam a causa fascista, acabaram por abandoná-la, inclusive perdendo a vida por isso, como foi o caso de Giuseppe Pagano, que morreu no campo de concentração de Mauthausen.

A partir desse ponto, e justamente nos aspectos que interessaram a esta dissertação a respeito do problema, é que surgem as particularidades do caso que podem ser abstraídas para um contexto mais amplo: os fatores circunstanciais e as características subjacentes aos dois sistemas, que permitiram sua convergência até certo ponto.

Então, como um fator circunstancial, creio na disponibilidade da Arquitetura não somente como mais um vetor de propaganda (além das artes plásticas e gráficas, do cinema, do rádio, das manifestações e festas típicas do regime) passível de ser utilizado na divulgação da revolução *total* idealizada pelo Fascismo - o que também a Arquitetura, da forma como foi utilizada, teria sido - sem dúvida, de bases *estéticas*, mas também como dado operante e constituinte na construção de uma utopia, não obstante o aspecto político ambíguo desta. Daí o aspecto essencialmente moderno do fenômeno do Fascismo, pois sua revolução não se poderia concretizar somente na esfera política, senão num espectro mais amplo, que buscava reordenar o mundo, desde o indivíduo até o tempo, pois foi bem documentada toda a articulação realizada pelos fascistas de criar uma *civilização fascista*, inclusive criando um novo calendário (como já fora realizado pelos revolucionários franceses em 1789). O que então criou um *ethos* propício ao surgimento de um movimento artístico que se propôs a contribuir para a normatização de uma faceta desse novo *homo fascistus*, seu ambiente construído, sua aparência exterior.

Se tal atributo *estético* da revolução fascista, bem como sua visão de mundo particular, de um modernismo alternativo, são um dos pontos fundamentais das atuais

interpretações sobre a mesma, não surpreende o fato, então, de uma tendência arquitetônica modernista ser útil para a representação daquela, mesmo que abandonada subsequente em prol de uma figuração conservadora.

Ainda, o processo de interação foi facilitado, num primeiro momento, pela característica sincrética que os dois movimentos apresentavam. Sincretismo que, no caso do Racionalismo (que propriamente nos interessa, por ser uma corrente arquitetônica) descortina-se em vários níveis de significação, a começar pelo alinhamento de um movimento altamente intelectual com outro que prezava a *ação* sobre as idéias – não obstante tal fato poder ser explicado por mero pragmatismo; a sintetizar uma teoria arquitetônica que se mostrava híbrida, ao conjugar tradição e renovação, o *ambientismo* de Piacentini e a Arquitetura internacional; a propor uma Arquitetura baseada em premissas racionais, num racionalismo baseado em um *rígido construtivismo* (segundo seus próprios termos), que derivaria suas formas das propriedades dos materiais – como concreto armado, etc. – utilizando-se, contudo, de recursos de projetar baseados em associações e analogias herméticas e obscuras, propondo, em seus manifestos, a criação de novos tipos, para as novas funções, mas referenciando, expressamente, seus projetos em tipos e elementos da Antiguidade, e assim por diante.

O que é mais, o fato de Mussolini nunca ter formulado ou incentivado a codificação de uma *ideologia* clara e concisa para o seu regime – o que até hoje é causa de controvérsia nos estudos sobre o Fascismo, pois muitos estudiosos argumentam que o Fascismo não teve nunca uma ideologia definida – criou uma zona de abrangência muito grande para seu movimento, possibilitando que inúmeras correntes de pensamento sob ele se abrigassem, mesmo que fossem contraditórias entre si, resultando na sua característica sincrética por excelência.

Racionalismo, Futurismo (denominado na década de 30 de Neofuturismo), e o modernismo *tradicional* de Piacentini, todos como possíveis representantes do regime; o fato de suas figurações serem as mais diversas entre si, não constituindo qualquer problema. Ainda, uma Arquitetura de feição revolucionária (alinhada com a feição revolucionária do regime) como o modernismo do Racionalismo, prestava-se aos propósitos de *representar* a idéia de revolução, de renovação. No entanto, em um segundo momento, quando o foco central do regime voltou-se em direção à necessidade de solidificar sua imagem de *império*, os objetos arquitetônicos que *representariam* essa idéia precisavam lastrear-se em figurações e tipos do passado – imperial, romano, idealizado – ainda que transformados em objetos *modernizados*.

Seguindo, constata-se uma convergência total no que se refere a uma visão de mundo providencialista do papel de cada movimento, como síntese e lugar culminante na história dos processos em que se inseriam: um político, outro artístico. Ou seja, ambos se consideravam como protagonistas de uma inexorável purgação da situação decadente a que tinha chegado o estado de coisas em cada campo onde atuavam, preenchendo então, aquela aspiração palingenética oitocentista que perpassava o horizonte italiano, bem como o europeu.

Assim, ao se chegar neste ponto, inevitável é - dados os conceitos abordados - que se abram caminhos em direção a analogias com o fenômeno mais amplo do modernismo em Arquitetura: o complexo fenômeno do surgimento das várias tendências da Arquitetura moderna do princípio do século XX como o desbordamento de expectativas existenciais de renovação, lentamente gestadas no seio da cultura; as hesitações do *projeto* utópico modernista da Arquitetura como um sincretismo entre aspirações modernas e temores arcaicos; o projeto modernista como legitimador de um

sistema de poder alienante e massificador; e assim por diante: o leque de proposições que se poderia verificar, e que se abre, é grande.

Em suma, nunca se pode chegar a um ponto definitivo ao tentar clarear as razões e causas específicas de um dado fenômeno, dada a complexidade da realidade, suas mutações e ramificações. Pode-se, quando muito, sugerir vias de acesso a caminhos de interpretação, possibilidades. Espero ter contribuído para isso, com a elaboração desta dissertação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 01 ARNALDO, Javier. El movimiento romántico. In: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. v.1, 442 p.
- 02 BARBEIRO, Heródoto. *História Geral*. São Paulo: Moderna, 1976. 45p.
- 03 BECKER, Lutz. Black shirts, white telephones. In: *Art and Power: Europe and the Dictators 1930-45*. Londres: Hayward Gallery, 1995. 360 p.
- 04 BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. 813p.
- 05 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 254p.
- 06 BENTON, Tim. Rome reclaims its empire. In: *Art and Power: Europe and the Dictators 1930-45*. Londres: Hayward Gallery, 1995. 360 p.
- 07 BENTON, Tim. Speaking without Adjectives: Architecture in the Service of Totalitarianism. In: *Art and Power: Europe and the Dictators 1930-45*. Londres: Hayward Gallery, 1995. 360 p.
- 08 BOZAL, Valeriano. Immanuel Kant. In: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. v.1, 442 p.
- 09 BOZAL, Valeriano. Orígenes de la estética moderna. In: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. v.1, 442 p.
- 10 BROADBENT, Geoffrey *et alli*. *Neo-Classicism*. Londres: Architectural Design, 1980. 73p.
- 11 BUSH, Donald J. *The Streamlined Decade*. Nova Iorque: George Braziller, 1975. 214p.
- 12 CIUCCI, Giorgio. Milan durante los años veinte: Cultura profesional y 'Milicias fascistas' de la Arquitectura In: *Giuseppe Terragni: Arte y Arquitectura en Italia durante los Años Treinta*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- 13 COHEN, Jean-Louis. Les fronts mouvants de la modernité. In: *Les Années 30: L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997. 263 p.
- 14 CURTIS, William J.R. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume, 1986. 416p.
- 15 CURTIS, William J.R. Modern Transformations of Classicism. In: *The Architectural Review*. Londres, 8:39-45, ago.1984.

- 16 DANESI, Silvia. Cesare Cattaneo: neoplatonismo nell'architettura razionale del Gruppo di Como. In: *Lotus International*. Milão, 20:89-121, set.1978.
- 17 DOORDAN, Dennis P. *Building Modern Italy: Italian Architecture 1914-1936*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1988. 176p.
- 18 EATWELL, Roger. *Fascism: A History*. Nova Iorque: Penguin Books, 1996. 432p.
- 19 ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989. 170p.
- 20 ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1994. 24v.
- 21 ETLIN, Richard A. *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge: The MIT Press, 1991. 736p.
- 22 FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. 170p.
- 23 FINELLI, Luciana. *Luigi Moretti la promessa e il debito: architetture 1926-1973*. Roma: Officina Edizioni, 1989. 251p.
- 24 FRAMPTON, Kenneth. A synoptical view of the Architecture of the Third Reich. In: *Lotus International*. Milão, 20:39-87, set.1978.
- 25 FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a critical history*. Londres: Thames & Hudson, 1992. 376p.
- 26 FRANK, Harmuth. La loi dure et la loi douce: monument et architecture du quotidien dans l'Allemagne nazie. In: *Les Années 30: L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997. 263 p.
- 27 FRANK, Harmuth. Les metamorphoses de l'architecture moderne dans l'Allemagne nazie. In: *Les Années 30: L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997. 263 p.
- 28 FRAQUELLI, Simonetta. All roads leads to Rome. In: *Art and Power: Europe and the Dictators 1930-45*. Londres: Hayward Gallery, 1995. 360 p.
- 29 GRASSI, Ernesto. *Arte como Antiarte: a teoria do belo no mundo antigo*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- 30 GRIFFIN, Roger. Fascism. In: *The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought*. Londres: Blackwell Publishers, 2000. 912p. Agora in: [www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/fasenc.html](http://www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/fasenc.html)
- 31 GRIFFIN, Roger. *I Am No Longer Human. I Am a Titan. A God! The Fascist Quest to Regenerate Time*. Versão escrita de palestra do seminário "Modern Italian History: 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries" proferida em novembro de 1998 no Institute of Historical Research, School of Advanced Studies, University of London. Agora in: [www.ihr.sas.ac.uk/projects/elec/sem22.html](http://www.ihr.sas.ac.uk/projects/elec/sem22.html) #11

- 32 GRIFFIN, Roger. Notes towards the definition of fascist culture: the prospects for synergy between Marxist and liberal heuristics. In: *Renaissance and Modern Studies*, 2001. Agora in: [www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/Synerg~1.html](http://www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/Synerg~1.html)
- 33 GRIFFIN, Roger. The Sacred Synthesis: The Ideological Cohesion of Fascist Cultural Policy. In: *Modern Italy*. Cardiff, v3, n°1, 1998. Agora in: [www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/fasart.html](http://www.brookes.ac.uk/schools/humanities/Roger/fasart.html)
- 34 HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2.ed., 1999.
- 35 HUGHES, Robert. *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. Londres: Thames & Hudson, 1993. 446p.
- 36 IRACE, Fulvio. Riguardare l'architettura. EUR, 1937-1987. In: *ABITARE*. Milão, 255:178-92, jun. 1987.
- 37 JANNIÈRE, Hélène. La construction d'une scène architecturale: les revues en France et en Italie. In: *Les Années 30: L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997. 263 p.
- 38 KRUFIT, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory: From Vitruvius To The Present*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1994.
- 39 MARIANI, Ricardo. La progettazione dell'E42: La prima fase. In: *Lotus International*. Milão, 20:90-125, set. 1978.
- 40 PATETTA, Luciano. Le cinque case di Milano. In: *Lotus International*. Milão, Electa, 20, set. 1978.
- 41 QUILICI, Vieri. Adalberto Libera: racionalismo romano tra le due guerre. In: *Lotus International*. Milão, 20:55-87, set. 1978.
- 42 RAQUEJO, Tonia. El romanticismo británico. In: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. v.1, 442 p.
- 43 SANSOT, Pierre. La modernité. In: RAGON, Michel, dir. *Le temps de le Corbusier*. Paris: Éditions Hermé, 1987. 219 p.
- 44 SCHLENKER, Ines. Biographies 1930-1945. In: *Art and Power: Europe and the Dictators 1930-45*. Londres: Hayward Gallery, 1995. 360 p.
- 45 SCHNEIDER DE SÁ, Elisabeth, coord.. *Manual de Normalização de Trabalhos Técnicos, Científicos e Culturais*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- 46 SCHUMACHER, Thomas L. *Surface & Symbol: Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1991. 295p.
- 47 SCHUMACHER, Thomas L. *The Danteum: Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism*. Londres: Triangle Architectural Publishing, 1993. 165p.

- 48 SHAPIRO, Ellen R. 'Architecture' 'Architecture II: The Foreigners' Il Gruppo 7 . In: *Oppositions*. 06:85-102, *Fall* 1976.
- 49 SHAPIRO, Ellen R. 'Architecture (III): Unpreparedness – Incomprehension - Prejudices' 'Architecture (IV): A New Archaic Era' Il Gruppo 7. In: *Oppositions*. 12:88-105, *Spring* 1978.
- 50 SOLÁ-MORALES RUBIO, Ignasi de. *Para una teoria de la arquitectura en la sociedad industrial: los Entretiens sur l'architecture*. Arquivo Prof. Edson da Cunha Mahfuz. Fotocópia.
- 51 SUBIRATS, Eduardo. *Linterna Mágica: Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997. 243p.
- 52 SUMMERSON, John. *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*. Nova Iorque e Londres: W.W.Norton & Co.,1963.
- 53 SUMMERSON, John. *The Architecture of the Eighteenth Century*. Londres: Thames & Hudson, 1994. 176p.
- 54 TAFURI, Manfredo. Il soggetto e la maschera: una introduzione a Terragni. In: *Lotus International*. Milão, 20:05-29, set.1978.
- 55 TALAMONA, Marida. *Casa Malaparte*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1992. 163p.
- 56 TALAMONA, Marida. Modernité et fascisme: illusions croisées. In: *Les Années 30: L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997. 263 p.
- 57 TISDALL, Caroline & BOZZOLLA, Angelo. *Futurism*. Londres: Thames & Hudson, 1989. 216p.
- 58 UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central. *Diretrizes para elaboração de teses e dissertações*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1980. 75p.
- 59 VILAR, Gerard. Walter Benjamin: una Estética de la Redención, Theodor W. Adorno: una Estética negativa. In: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. v.1, 442 p.



