O entre-guerras na Itália

A obra de Giancarlo Palanti na Itália abrangeu desde o desenho industrial até projetos urbanísticos, participando também de momentos importantes da história da arquitetura moderna daquele país. Seus trabalhos, marcados pela produção em equipe, tratavam do desenho de mobiliário, objetos e decoração, de pavilhões e exposições em mostras, trienais, feiras, etc. e de vários outros projetos de habitação popular, planos urbanísticos e edificios realizados através de concursos promovidos pelo Estado. Em menor número, mas não menos importantes, foram os projetos de residências unifamiliares, edificios de apartamentos para a classe média, arquitetura tumular e alguns edificios industriais.

Palanti inseriu-se no ambiente milanês de discussão do período entre guerras, rico em conflitos e marcado por diferentes posições frente ao fascismo.

Nos anos 20 e 30, houve na Itália uma intensificação das polêmicas, pesquisas, empenho experimental e atividade profissional sem precedentes, acompanhados de uma complexidade de desenvolvimento da cultura projetual que, para Ciucci e Dal Co (1990), impediria descrever as evoluções sucessivas com o desenho de uma única linha que contemplasse o andamento das relações que se instauravam entre estabilização político-social do fascismo, e o amadurecimento das pesquisas desenvolvidas pelos arquitetos a partir de 1928. Conceitos como *urbanismo*, *racionalismo*, *estilo*, *moderno*, *nacional*, *clássico*, *mediterrâneo*, *monumentalidade*, *moralidade arquitetônica*, foram motes importantes do período que adquiriam diferentes traduções em projetos e polêmicas.

A idéia de arquitetura como arte de Estado, em torno da qual orbitavam a maioria destas palavras, também comportou diversas significações para cada grupo de arquitetos. A partir de 1931, o tema de qual papel deveria ter a arquitetura em um Estado fascista, teve lugar nos debates quotidianos, especialmente através dos textos de Pietro Maria Bardi.

Ao mesmo tempo, o fascismo operava transformações na gestão da cultura oficial e na organização de um consenso, ou seja, na pesquisa de uma identidade cultural do regime, realizada através da fundação de vários organismos ou leis como o Instituto Nacional Fascista e a lei sobre a arte de 1927, ou ainda, os debates sobre as tarefas nacionais da literatura. (CIUCCI, 1989)

Também a idéia de um *estilo fascista* como *estilo moderno*, teve o seu debate com diferentes matizes e diferentes entendimentos do que seria moderno. Um exemplo disso foi dado pela



Giuseppe Palanti: Lo Smeraldo, 1928 fonte: MORBIO, 2001, p.29.



Giuseppe Palanti: Calendário, 1920 fonte: MORBIO, 2001, p.46.

própria idéia de Mussolini de que o fascismo era uma "casa de vidro", idéia que movia Terragni no projeto da casa do Fascio de Como, 1932. Porém, ao mesmo tempo, o regime dava suas principais obras para arquitetos acadêmicos, restando aos arquitetos ditos racionalistas, a participação nos concursos promovidos pelo Estado. (CIUCCI, 1989).

Para entender a trajetória e a construção do pensamento de Giancarlo Palanti, pareceunos importante traçar um panorama de suas experiências dentro de um quadro geral dos conflitos¹ com quem ele dialogava, como as discussões chegavam até ele, e como participava das mesmas. Para além destas relações, tentamos analisar sua obra observando também os desenvolvimentos internos de sua arquitetura.

A formação

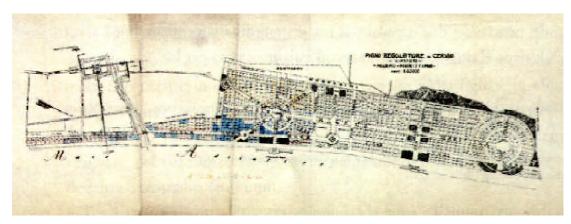
Giancarlo Palanti nasceu em Milão, em 1906, num ambiente familiar culturalmente rico e propício ao desenvolvimento dos talentos da arquitetura e das artes.

O avô paterno era artesão de móveis, e o materno - pai de Ada Romussi, professora de literatura - Carlo Romussi, era conhecido como simpatizante radical, o qual esteve envolvido nas "revoluções de Milão" – Moti di Milano – de 1898, (por isso, a razão de ter sido preso). Romussi era político e amigo de vários expoentes do movimento socialista da época. Não só era historiador, mas também historiador da arte e conhecido por ser diretor do jornal Il Secolo (1896 a 1909). Editara vários livros², entre os quais "Milano nei suoi monumenti", com ilustrações do genro, Giuseppe, pai de Giancarlo.

Giuseppe Palanti (Milano, 1881-1946) destacou-se, além da pintura, nos campos da publicidade, da gráfica editorial, do mobiliário, da decoração, da cenografia e figurinos para o Teatro Alla Scala de Milão (onde trabalhou de 1902 a 1914). Ensinou na Accademia de Brera (onde se formara) por quarenta anos (1905-46) e foi titular da cátedra junto a Scuola Superiore di Decorazione. Distante das inovações vanguardistas que surgiam no resto da Europa, foi pintor da burguesia conservadora milanesa, "a quem deu a imagem de um mundo confortável e seguro"³



Giuseppe Palanti: cenografia de "La secchia rapita", 1910 fonte: MORBIO, 2001, p.82.



Giuseppe Palanti: Plano Regulador para Milano Martiima, 1912 fonte: MORBIO, 2001, p.38.

(MORBIO, 2001). Foi também retratista famoso de contadores, advogados, comerciantes, jovens modelos e figuras como o Papa Pio XI e Mussolini, realizando diversos trabalhos para ilustração dos temas do regime fascista 4 .

Dedicou-se também à criação de uma "cidade-jardim" chamada Milano Marittima, no litoral de Cervia, para a qual desenhou um plano regulador. Com o irmão Mario Palanti, arquiteto e urbanista que posteriormente emigraria para a Argentina, executou estudos de engenharia naval (para o projeto de um navio de guerra), encomendou máquinas especiais para a fabricação de materiais de construção inovadores, e finalmente, ilustrou e registrou o método "Palanthome", inventado por Mario. Já as obras de Mario Palanti, concentraram-se entre os anos 20 e 40, sobretudo na América Latina, e em especial na Argentina. Ele foi um arquiteto singular do ecletismo e teve vários trabalhos publicados. Entre suas obras estaria sua torre entre a Avenida de Mayo e Hipòlito Yrogoyen, em Buenos Aires.

Em 1927, Giuseppe Palanti executou painéis decorativos para a casa de Vittorio Nechi, de quem adquiriu sua própria residência na Via Panizza em 1927, envolvendo no projeto seu filho Giancarlo, então estudante de arquitetura.

Giancarlo Palanti estudou na Cooperativa Scolastica del R. Liceo Scientífico *"Entorio Veneta"*, onde aprendeu ciências naturais, as ordens clássicas, artes grega, etrusca, egípicas e também os templos.

Formou-se como arquiteto em 1929, no Politécnico de Milão.

O curso de Arquitetura do Politécnico, criado em 1865, procurou, sob a ação de Camillo Boito e posteriormente de Gaetano Moretti, fundir os aspectos científicos do Politécnico àqueles subjetivos da Accademia di Brera, com o objetivo de oferecer uma boa dosagem entre a propensão à arte e o dever da ciência, característicos do arquiteto.

A intenção de sintetizar a figura do engenheiro do Politécnico e a do arquiteto das Academias de Belas Artes aparecia também na concepção do "arquiteto integral", proposto por Gustavo Giovannoni, em 1916. Esta figura deveria ser delineada nos programas da Scuola Superiore di Architettura di Roma, instituída em 1919. Giovannoni definiu o papel deste profissional em 1932, delegando a ele também a função de urbanista, sendo que deveria estar preparado tanto para os problemas da construção, quanto para a concepção da arte, para o estudo dos monumentos como também para uma obra urbanística (CIUCCI, 1989, p.10).

Ao "arquiteto integral" cabia inserir-se no processo de desenvolvimento urbano, seja como teórico dos modelos "racionais" ou como atento intérprete das demandas do poder econômico e político (CIUCCI, 1989).

De acordo com Ciucci e Dal Co (1990) os primeiros diplomados das novas faculdades de arquitetura seriam os intérpretes das instâncias de renovação da produção arquitetônica, tomando assim posição política nos debates entre arquitetura e o regime fascista. Especificamente em Milão, para Ciucci (1989), onde pairava uma atmosfera que oscilava entre diversas e contrastantes opiniões, (como a pesquisa de uma disciplina formal saída do espírito cívico de um passado próximo, o romantismo antigo preferido da burguesia milanesa, e o chamado à cultura européia com as primeiras tentativas de definir uma arte fascista), se formam os jovens "racionalistas" que saem do Politécnico entre 1926 e 1929: Carlo Enrico Rava, Piero Bottoni, Luigi Figini e Giuseppe Terragni, formados em 26; Gino Pollini, em 27; Mario Cereghini e Ignazio Gardella, em 28, Franco Albini, Renato Camus, Adolfo Dell'Acqua e Giancarlo Palanti, em 29.

Na documentação do arquivo do arquiteto, encontramos cadernos de estudo de materiais de construção e de estruturas com cálculos em aço, concreto, estruturas fabris em aço e tijolo, cúpulas em concreto armado, fundações, além de diversos sistemas construtivos. São vários ainda os estudos de alemão e inglês, indicando o esforço do arquiteto em informar-se não só sobre os desenvolvimento técnico, como também sua avidez em estar apto a ler os textos da vanguarda arquitetônica alemã e dos países de língua inglesa.

Entre seus livros (em uma pequena amostragem que pudemos averiguar na lista daqueles transportados da Itália ao Brasil em 1953), além de diversos títulos sobre história da arte italiana de vários períodos ou do mundo antigo em geral, havia tratados de Palladio, Vignola, Alberti (em edições do final do século XVIII e início do XIX), trabalhos de John Ruskin, vários volumes sobre arte moderna, um volume do MOMA sobre Paul Klee, "Internationale Architektur" de Walter Gropius, "Técnica dell'Abitazione" e "Arte Decorativa Italiana" de Pagano, "Ricordo" de Persico, "Urbanística" de Piero Bottoni, "Pittura Scultura Futuriste" de Boccioni, livros de Croce, "Saggio sul Bello" e "Del Bello" de Gioberti, "Histoire de la Critique de l'Art" de Lionello Venturi, "Principi di Estética" de Kant, além da literatura de T. S. Eliot, Tostoi, Machiavel, Stendhal etc.

Uma grande característica de Palanti sempre lembrada por seus contemporâneos, ou percebida no estudo de sua trajetória, tanto na Itália quanto no Brasil, foi o interesse pela cultura em geral, da literatura, passando pelo teatro e artes plásticas. A formação familiar e a inserção no ambiente cultural de Milão dos anos 30 e 40, ofereciam oportunidades de conhecimento das artes, teatro, literatura, poesia e crítica.

Para Debenedetti e Salmoni (1953) Palanti fez parte inicialmente daquele grupo de neoclassicistas "novecentistas" milaneses do qual participara também Portaluppi, Muzio e Gio Ponti, tendo em seguida aderido ao movimento racionalista. Seu primeiro projeto seria uma lápide aos caídos, no cemitério de Crenna, Gallarate, em 1929.

Na IV Trienal de Monza, em 1930, apresentou projetos de mesas, móveis, travesseiro e vários objetos em aço e ferro para a empresa Vanzetti, como cinzeiros, porta papéis, cigarreiras, etc. demonstrando desde o início seu interesse pelo desenho dos objetos.

No ano de 1931, Giancarlo Palanti abriu um escritório profissional em Milão, junto a Franco Albini e Renato Camus.

O grupo de Pagano e Persico

Ao tratar da obra de Franco Albini, cuja trajetória é bastante próxima e interligada à de Palanti no entre-guerras, Prodi (1996) nos conta que em 1932, ele teria um encontro decisivo com Edoardo Persico, figura importante em sua formação. Persico o teria colocado em contato com o grupo de arquitetos racionalistas que orbitavam em torno de Persico e Pagano, bem como na revista Casabella.

Este grupo irá participar de vários projetos importantes daqueles anos, desenvolvendo um senso de equipe e de discussões coletivas.

De acordo com Mucchi (1989), entre 1936 e 1937, o grupo de arquitetos racionalistas reunido em torno da figura de Pagano, encontrava-se toda quarta-feira a noite em um restaurante para discussões. Para Mucchi:

"Pagano era um hiper-ativo e um generoso: fazia planos e programas, continuava a repetir 'faremos isto e aquilo, haverá trabalho para todos" (MUCCHI, 1989).

Sobre a figura de Pagano, Palanti afirmava:

"O seu mérito maior está na atividade incansável, no otimismo que resiste a todas as desilusões, no entusiasmo e no espírito de equipe que sabe incutir nos seus colaboradores, na exuberância da fantasia que faz da sua conversação uma centelha de idéias originais, de iniciativas sempre novas que persuade os amigos e os colegas de ações corajosas e enérgicas para a defesa e a propagação das idéias para as quais deu tantos anos de fé e atividade" (PALANTI, 1946, p.5).

Este grupo a princípio, especialmente através das ações de Giuseppe Pagano, via o fascismo como uma possibilidade de renovação. Segundo Gregotti, o racionalismo se iludiu em ver na ideologia fascista o novo, o revolucionário, o anti-burguês, enquanto mantinha saudáveis relações com uma vanguarda internacional cujas premissas eram contraditórias com respeito àqueles ideais⁷.

As revistas de arquitetura e a participação editorial de Giancarlo Palanti

As revistas de arquitetura como a *Casabella*, fruto da colaboração entre Edoardo Persico e Giuseppe Pagano, dois dos principais protagonistas do período, a *Quadrante*, dirigida por Pietro Maria Bardi e a *Architettura e Arti Decorative*, dirigida por Marcello Piacentini, tiveram grande importância nos debates do entre guerras, e marcaram posições de grupos definidos dentro da arquitetura italiana.

Inicialmente, Palanti atuou como redator da revista Domus, entre março de 1931 e outubro de 1933, dirigida e fundada por Gio Ponti em 1928.

Logo o arquiteto passa a trabalhar para a revista Casabella, fundada em 1929 por Guido Marangoni, evidenciando um distanciamento das posições de Ponti e a aproximação do grupo de Pagano e Persico.

Na Casabella, desempenhou a função de redator, de novembro de 1933 a setembro de 1934. Anos mais tarde, Palanti retomaria o trabalho na Domus, entre dezembro de 1940 e dezembro de 1941, atuando como redator-chefe da revista. Na então chamada *Costruzioni-Casabella*, ele voltaria em janeiro de 1941 como vice-diretor e em 1946, como diretor com

Franco Albini, da revista *Casabella Costruzioni*, do fascículo 193 ao 195-198, já em um período de prenúncios de mudança de posturas em relação aos anos 30.

Vale lembrar que Palanti estava inscrito no Sindicato Fascista dos Jornalistas de Milão desde 1933.

Em torno das revistas gravitavam figuras de escritores, pintores, escultores, poetas, etc. constituindo o elenco do grupo de relacionamentos do arquiteto entre os quais podemos citar os nomes de Alfonso Gatto, Massimo Bontempelli, Alberto Lattuada e Guido Piovene, Raffaele Carrieri, Gabriele Mucchi, Alberto Tallone, Marise Ferro, Giogio Labò, Piero Gadda⁸, além do grupo de arquitetos racionalistas com nomes que aparecem inclusive ao longo das parcerias de projeto estabelecidas por Palanti.

Segundo Argan (1996, p.335), a *Casabella* teria mantido vivos os debates sobre os grandes problemas da arquitetura mundial, impedindo o isolamento dos arquitetos avançados italianos.

Podemos indicar, ainda que brevemente, que a revista Casabella, no entre-guerras, publicava artigos críticos de Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Rafaello Giolli entre outros; artigos sobre habitação, urbanismo, desenvolvimento técnico, também sobre os concursos, planos reguladores etc. Trazia, ao lado dos projetos de alguns arquitetos italianos, entre os quais vários trabalhos de Giancarlo Palanti, obras importantes da arquitetura mundial, como aquelas de Neutra (bastante publicado), Loos, Poelzig, Mendelsohn, Clemens Holzmeister, Howe e Lescaze, Wright, Le Corbusier, Gropius e outros arquitetos alemães, dinamarqueses, holandeses, austríacos, finlandeses etc. No final de cada número apresentavam um resumo das notícias das revistas de arquitetura de diversos países, tais como, Bélgica, Dinamarca, Finlândia, França, Alemanha, Inglaterra, Noruega, Estados Unidos, Holanda, Suíça, Espanha, Suécia, Japão, Hungria, Tchecoslováquia e até da Hungria. Isso colocava os arquitetos reunidos em torno da revista em contato com o movimento moderno internacional⁹. Era uma revista de debate, mas mais do que isso, uma revista propositiva.

Convém observar que em abril de 1939 a revista publicou um artigo de Bernard Rudofsky, intitulado "*Cantieri di Rio de Janeiro*", apresentando os projetos do Ministério da Educação e da ABI ainda em construção. Em setembro apresenta toda a exposição de Nova York, onde aparece o pavilhão brasileiro, projetado por Niemeyer e Lucio Costa. Ainda em novembro do mesmo ano, apresenta uma loja de relógios em São Paulo, projetada por Rudofsky. Assim o Brasil também estava colocado na rede de informações de arquitetura apresentada pela revista.

Palanti publicara alguns artigos de sua autoria na revista Casabella, além de seus projetos individuais e em equipe. Na revista Domus, também publicou textos próprios. Nela foram apresentados principalmente os seus projetos para decoração, mobiliário e objetos.

O mobiliário, o desenho industrial e a decoração

A preocupação e o empenho na resolução dos desafios de um desenho industrial moderno, presente desde o início da carreira do arquiteto, apareceriam em vários momentos de sua obra.

Sobre a produção de objetos industriais, Gregotti (1986) observa no racionalismo italiano, sua união metodológica à ideologia central do movimento moderno, especialmente da Deustche Werkbund, que chegava pelas vias da arquitetura. O mais largo suporte das ocasiões experimentais do movimento de vanguarda italiana vinha, inicialmente, não da indústria, mas do mundo artesanal, em que se destacava principalmente a produção de móveis para a casa. Esta era a realidade produtiva do país no qual os experimentos da vanguarda destinavam-se especialmente a uma rica clientela.

A partir dos anos 20 a influência dos racionalistas italianos começa a ser sentida, ao menos de forma indireta, no campo dos produtos. Neste momento o gosto era disputado com o chamado Novecento, distanciado da produção em série.

Entre 1930 e 1936 a interferência do racionalismo sobre as artes aplicadas tem grande expansão, graças especialmente às mostras, exposições e revistas que se prestavam para esclarecer o debate entre arte aplicada decorativa e arte industrial. É preciso lembrar que apesar do grande desenvolvimento da indústria italiana, a produção de serviços técnicos para a casa mantinha dimensões de organização artesanal.

Como dito anteriormente, em 1930 Palanti participou da IV Exposição Trienal Internacional das Artes Decorativas e Industriais modernas de Monza. Esta exposição juntamente a sua versão anterior, marcaram um decisivo deslocamento em direção às posições da vanguarda e do primeiro racionalismo italiano (GREGOTTI, 1986, p.134).

Ainda segundo Gregotti, as Trienais eram momentos importantes da transformação do gosto e espaço privilegiado do debate sobre as artes decorativas, um evento interessado na transferência da produção artesanal para a produção industrial.

Em 1933 Palanti editou o livro *Mobili Tipici Moderni*, que apresentava 168 arquitetos de todo o mundo e 450 fotografias dos móveis modernos mais significativos. Participou ainda de vários concursos e projetos para mobiliário, como o Concurso ENAPI (Ente Nazionale per l'Artigianato e la Piccola Industria) para móveis, em 1931, do qual recebeu uma menção honrosa.

Destacou-se ainda a estante de prateleiras deslocáveis de tubos de aço e fundo de vidro, que projetou com Albini e Camus em 1934. Ela é representante do desenvolvimento dos móveis metálicos que começavam a ser adotados nos ambientes domésticos, a partir dos anos trinta.

Em seus móveis, Palanti parece explorar as qualidades dos materiais, isto é, a leveza proporcionada pelo aço e pelo vidro, ou a estabilidade de móveis em madeira com grandes planos opacos para visualização de sua cor e veios.

No verbete *Arredamenti* da Enciclopédia italiana de 1938, escrito por Agnoldomenico Pica, de cuja bibliografia faz parte o livro *Mobili Tipici Moderni*, encontramos palavras que procuram descrever o significado da construção do espaço interno para os arquitetos racionalistas italianos. O mobiliário e a arquitetura de interiores assumiam um caráter de coordenação e coerência com o ambiente, entendidos como parte de uma ordem hierárquica da qual seria a primeira etapa: móvel, ambiente, cômodo, casa, cidade. Entende-se o mobiliário não mais como decoração e sim como arquitetura, como jogo de volumes, contraponto de elementos geométricos, linhas, planos, prismas, equilíbrio de espaco, ordem de massas. Um entendimento da visualidade pura.

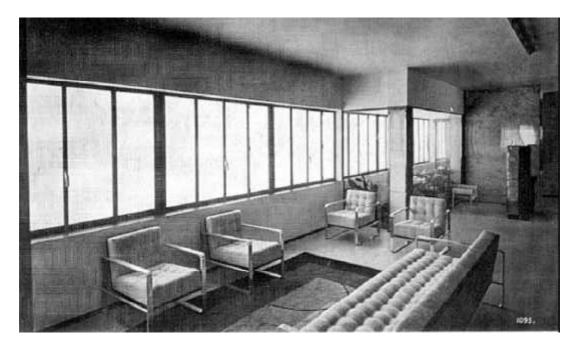
Essa ordem hierárquica capaz de construir a espacialidade moderna, do móvel até a cidade, parece ser uma das molas que animam os projetos de Giancarlo Palanti.

O mobiliário moderno constrói, segundo estes critérios, os interiores de Palanti. O desenho do móvel e dos objetos cotidianos assim como sua organização espacial construindo os ambientes, parecem fazer parte de uma mesma vontade e lógica de construção estética, a partir de preceitos modernos, que se estenderia ao edifício e também à cidade. Para este arquiteto saído de uma tradição do Novecento, a idéia de construção de um mundo sob a estética moderna era uma espécie de luta e ânimo, discutida em grupo numa batalha pela obtenção de projetos contra os arquitetos acadêmicos, apresentada e polemizada nas revistas e nas Trienais.

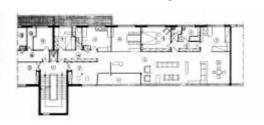
No ano de 1933, por exemplo, Palanti projetou com Pagano, Albini, Camus, Mazzoleni e Minuletti, a " $\it Casa~com~estrutura~em~aço~na~V~Trienal~de~Milão"$, responsabilizando-se com Albini do projeto de seu interior.

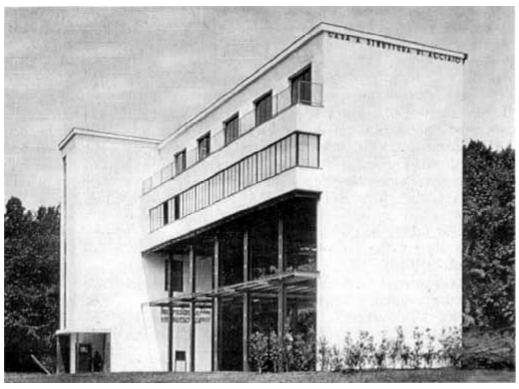
Tratava-se de uma estrutura imaginada como parte de um complexo urbanístico para uma zona de habitação refinada, a qual deveria ser configurada por edificios alinhados com uma altura de cerca de sete pavimentos.

Por ocasião da V Trienal, os arquitetos optaram por apresentar apenas um alojamento completo nesta estrutura, localizado nos dois últimos pavimentos de um tipo de edifício de quatro andares. Eles deixaram o sistema estrutural visível para tornar evidente a relação entre esqueleto e construção completa.

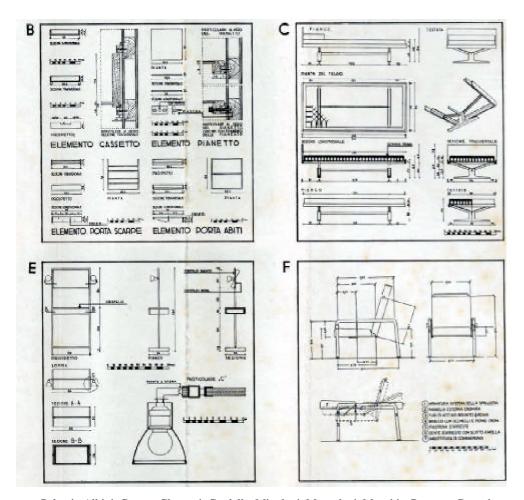


Giancarlo Palanti e equipe : Interior da Casa em Estrutura de Aço, V Trienal de Milão, 1933 fonte: PRODI, 1996, p.23.





G. Palanti, F. Albini, R. Camus, G. Minoletti, G. Mazzoleni, G Pagano : Casa em Estrutura de Aço, V Trienal de Milão, 1933 fonte: PRODI, 1996, p.23.



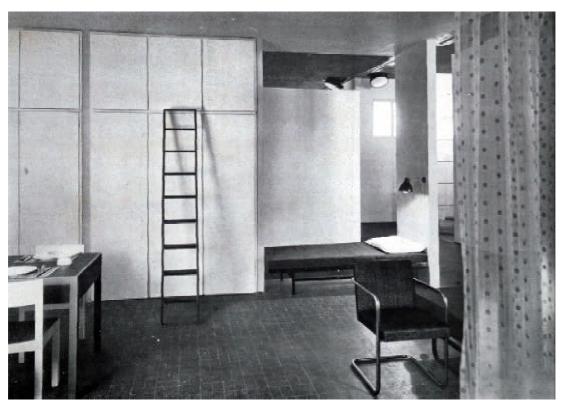
Palanti, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Minoletti, Mazzoleni, Mucchi e Romano: Desenhos para a mostra da habitação, IV Trienal de Milão, 1936 fonte: Casabella

Para De Seta (1990), a casa era fruto de um encontro de sensibilidades e competências diversas, que reunia o detalhamento de Albini e Palanti, responsáveis pela arquitetura de interiores da mesma, à maturidade de Pagano, na sua opinião, único arquiteto capaz de propor um sistema completo de habitação coletiva reprodutível em série.

Já na VI Trienal de Milão, de 1936, Palanti, Camus, Albini, com a colaboração de Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi e Romano, dentro do contexto da mostra de habitação, apresentariam um interior com mobiliário popular¹0 do alojamento de dois quartos para quatro pessoas no que seria o Conjunto de habitação social Fabio Filzi, projetado por Palanti, Albini e Camus naquele ano. Nesta mostra se primava pela idéia de produção em série, pela decomposição e intercambialidade dos móveis.

"Estes arquitetos, recuperando em particular o conceito da produção 'standard' propugnado por Le Corbusier, e os princípios de normatização das medidas difundidos dos alemães como Gropius e também popularizados, agora, em um livro venturoso de Neufert, propunham apresentar um programa apto a estabelecer, em relação às funções e às dimensões do homem, as melhores formas regulares dos verdadeiros elementos de decoração, de maneira a unir a uma tipologia corrente apta a melhorar a produção industrial em série, seja do ponto de vista funcional, técnico e estético, seja do ponto de vista econômico" (PICA, 1938, p.159).

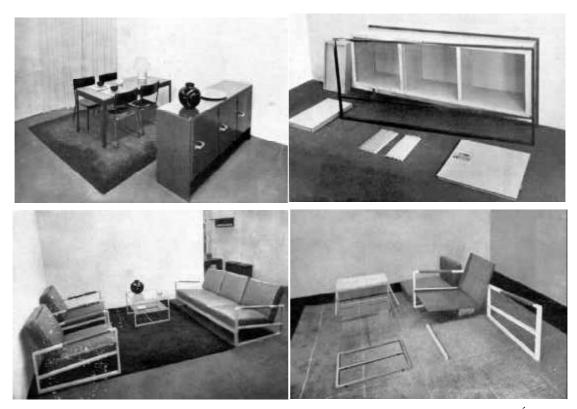
No ano seguinte, 1937, Palanti recebeu o segundo prêmio ex-aequo no Concurso para aplicação do cristal temperado de grande resistência na construção e decoração, promovido pelas revistas *Casabella* e *Domus* e pela *Indústria Securit*, responsável pela fabricação deste produto.



Palanti, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Minoletti, Mazzoleni, Mucchi e Romano: Mostra da habitação, IV Trienal de Milão, 1936 fonte: Casabella



Giancarlo Palanti: Mesa premiada no concurso *Securit* para aplicação do Cristal Temperado, 1937 fonte: Casabella, abr. 1937,



Giancarlo Palanti e Franco Albini: Móveis para produção em série para os alojamentos dos Oficiais na África
Oriental, 1937
fonte: Casabella, jun.1937.

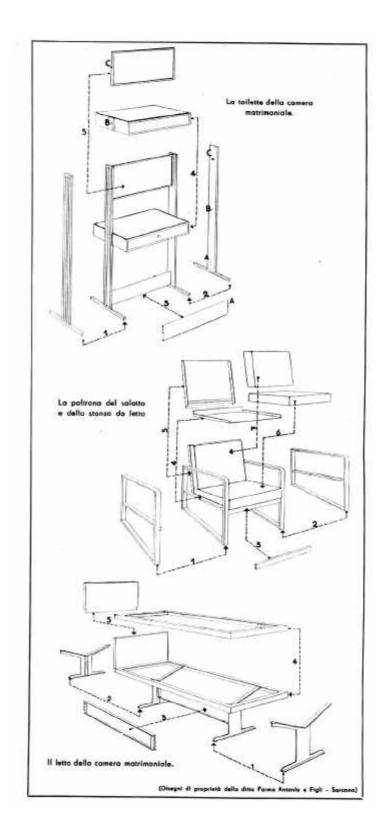
A idéia do concurso era abrir novas possibilidades de uso deste material. Palanti utilizou-o como proteção do aquecedor, nas prateleiras de uma estante e como tampo de mesa com estrutura em ferro perfilado, capa da *Domus* de fevereiro de 1937. Nesta mesa, a transparência do material é precisamente combinada com o desenho da estrutura em ferro, explorando os domínios da leveza. A estrutura foi projetada como linhas no espaço, as quais tinham a estrita função de sustentar a chapa de cristal onde o detalhamento minucioso viabilizava a clareza e a concisão do desenho.

Neste mesmo ano, Palanti e seu companheiro Franco Albini projetaram um conjunto de móveis para produção em série pela *"Ditta Parma Antonio e Figli"* destinados aos alojamentos dos Oficiais na África Oriental, então colônia italiana recém conquistada.

As preocupações colocadas neste projeto eram, além da necessidade de construção em série, a oportunidade de montagem rápida e fácil dos móveis, exeqüível também por pessoal não especializado. Importava ainda a viabilidade de tornar ágil o transporte em grandes distâncias diminuindo o peso de cada peça dos móveis. Eles foram construídos em chapas de aço curvadas à máquina ou gravadas (*stampata*), com solda elétrica a ponto ou em arco, envernizadas a fogo, opacas, com partes em tubo de perfil quadrado ou retangular, guarnições em anticorodal e cristal *Securit.* Havia, portanto uma investigação das possibilidades dos materiais segundo as necessidades descritas acima.

Os móveis foram pensados em conjunto e destinados para cada tipo de ambiente da casa: anticâmera, sala, sala de jantar dos oficiais inferiores e dos oficiais superiores, quarto do casal, quarto do filho e finalmente para o da doméstica. Eles eram montáveis a partir de poucas peças encaixadas ou parafusadas, pensados para a produção em série, e apresentavam grande clareza estrutural. O aspecto de variabilidade seria dado aos elementos constantes através da pintura estudada de acordo com o todo do alojamento.





Giancarlo Palanti e Franco Albini: Apresentação da montagem de um armário e desenhos de instrução de montagens dos móveis para os alojamentos dos oficiais na África, 1937 fonte: Casabella, jun. 1937.

Nos sofás e poltronas da sala os arquitetos utilizaram uma estrutura portante, composta de duas peças laterais de tubos em perfil retangular que constituíam ao mesmo tempo os pés, braços e apoios do assento e espaldar. Estes últimos eram compostos de chapas parafusadas nos elementos laterais sobre as quais se colocavam as almofadas. Seguiam o mesmo desenho das poltronas desenhadas para a decoração da *"Casa em estrutura de aça"* na V Trienal.

A mesa de refeições era composta de apenas três tipos de elementos: 1) as pernas; 2) uma faixa em chapa de metal sobre a qual se apoiava o terceiro elemento, isto é, um plano de cristal. As cadeiras eram empilháveis, feitas de tubos de aço e assento e espaldar de madeira natural moldada. A cama de casal possuía apenas dois pés, pensados como uma estrutura central com duas mãos francesas. A cabeceira era feita de chapa e a estrutura da cama em chapa dobrada onde se colocava uma malha elástica de aço em molas.

O que se apresenta é uma grande simplificação das formas e dos encaixes, uma concisão de elementos diretamente vinculados aos pressupostos da seriação, da fácil montagem. O domínio do detalhamento fazia com que o grande número de encaixes desaparecesse garantindo um esforço que parecia animar o desenho dos arquitetos: a leveza, a concisão, a clareza e a inovação estrutural e estética.

A possibilidade de seriação, de ligação entre mobiliário moderno e indústria, de fácil transporte e montagem das peças de dimensões contidas, parecia vinculada ao barateamento da produção e da venda e também às experimentações no campo do móvel popular, já trabalhadas na Trienal de Milão de 1936 com os interiores do Conjunto Fabio Filzi.

Como já dito anteriormente, nesta mesma Trienal aconteceu a Mostra da Habitação confiada a Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Giancarlo Palanti e Romano aos quais se juntaram Bottoni, Dodi e Puci, o Bbpr e o Grupo Bianchetti, Pasquali e Pea. Para Mucchi, em depoimento a Guido Zucconi, esta foi a expressão mais autêntica de um esforço coletivo que teria assinalado o início de um trabalho em equipe continuado por muitos daqueles arquitetos (MUCCHI, 1989).

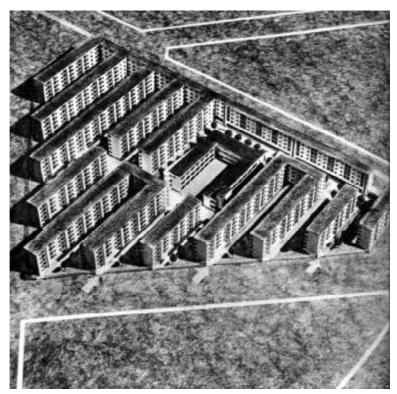
Os projetos de habitação popular

A habitação foi vista, além de problema estético da casa, como problema técnico, social, econômico, higiênico e urbanístico. Ciucci nos lembra que as propostas de casa de alguns arquitetos, dentro das pesquisas da habitação racional do fim dos anos vinte e começo dos trinta, como a *Casa di campagna per un uomo di studio* de Luigi Moretti com Paniconi e Pediconi, ou a *Casa del sabato per gli sposi*, de Portaluppi com o Bbpr, ou ainda, a *Casa per le vacanze di un artista sul lago* de Terragni e outros, eram mais adaptadas às demandas de uma burguesia rica e culta do que às camadas populares e aos pedidos de realismo de Mussolini. Somente a já citada casa com Estrutura em aço da V Trienal e o grupo de elementos de casas populares de Griffini e Bottoni, seriam, para Ciucci, as únicas experiências a afrontar o tema da habitação em termos concretos e produtivos.

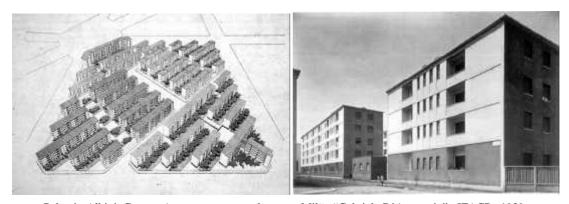
A cidade da Mostra de Habitação e da Mostra internacional de urbanística, que aconteceu também na VI Trienal, foi aquela dos exemplos do urbanismo alemão dos anos 20, com o zoneamento das áreas, edifícios em blocos, e casas em fila. (CIUCCI, 1989, p.166)

A própria habitação coletiva e de caráter social foi tema de vários projetos de Palanti, realizados especialmente em parceria com Albini e Camus. Grande parte deles foi fruto de concursos promovidos pelo Estado que deram à equipe os primeiros reconhecimentos oficiais. Destes destacaram-se os concursos para os conjuntos habitacionais populares para o *Istituto Fascista Autonomo delle Case Popolare* (IFACP) cujos exemplos foram o primeiro concurso IFACP para o bairro de San Siro, em 1932, e o já citado Conjunto habitacional *"Fabio Filzi"*, na Viale Argone, em Milão, projeto de 1934 e construção entre 1936-7.

O *"Fabio Filzi"* foi pensado como um conjunto de edifícios laminares, paralelos, dispostos em função da orientação solar, que, para seus autores não só levaria a uma perfeita insolação dos alojamentos, como também à aeração do interior da quadra, numa exaltação à



Palanti, Albini, Camus, Kovacs: Maquete para o Concurso IACP para o conjunto habitacional popular na zona de San Siro (Milão), 1932 fonte: Domus, 603, p.28.

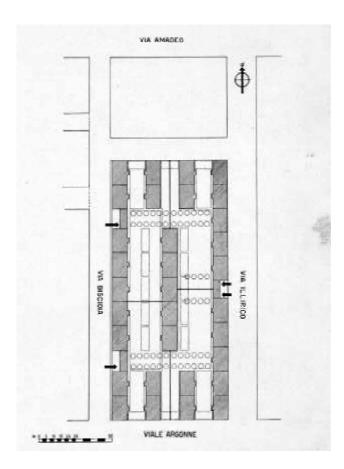


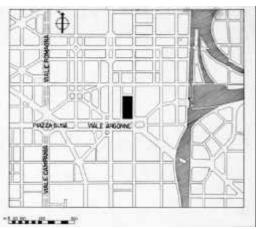
Palanti, Albini, Camus: Apartamentos populares em Milão "Gabriele D'Annunzio", IFACP , 1939 fonte: PRODI, 1996, p.39.

higiene e à salubridade. A perfeita orientação solar era um mote da arquitetura moderna que desenhava o conjunto habitacional. Chamado por G. Pagano de *Oásis de Ordem*, destaca-se em meio à implantação tradicional milanesa de pátios fechados. Esta idéia de organização dentro da trama da cidade de Milão apareceria novamente no projeto "*Gabriele D'Annuzio*", também para o IFACP, realizado com F. Albini e R. Camus, em 1939-41. Para Prodi (1996) este projeto seria uma crítica contra o urbanismo de rendas, reconstituindo assim o princípio ortogonal mesmo que localizado em quadras de formas não ortogonais.

Os blocos paralelos de tamanhos diferentes e não rigorosamente alinhados do conjunto Fabio Filzi, fecham os espaços abertos quase como pátios, de maneira a garantir uma certa variabilidade de espaços abertos, permitindo a visão do exterior para o interior da quadra, e vice-versa.

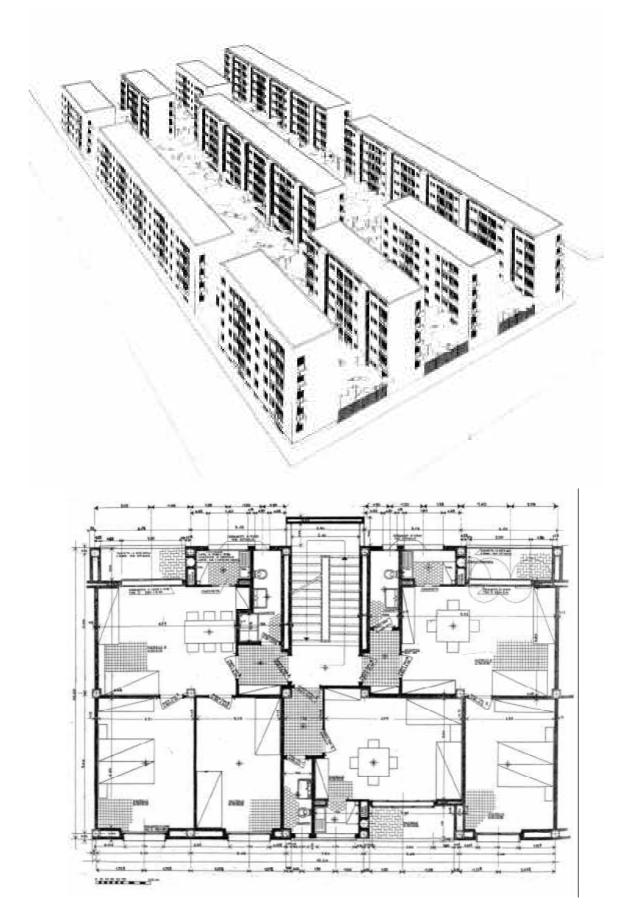








Giancarlo Palanti, Franco Albini e Renato Camus: Conjunto Habitacional para o IFACP "Fabio Filzi", Milão, 1934 Vista da Rua Argone, Planimetria geral da zona, Planimetria geral do quarteirão, Ingresso a partir da Rua Biscioia fonte: Portfólio do Arquiteto, a partir de Casabella, dez.1939



Giancarlo Palanti, Franco Albini e Renato Camus: Conjunto Habitacional para o IFACP "Fabio Filzi", Milão, 1934 Perspectiva do quarteirão, Planta Tipo fonte: Portfólio do Arquiteto, a partir de Casabella, dez.1939







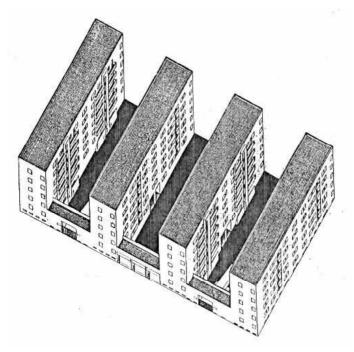
Giancarlo Palanti, Franco Albini e Renato Camus: Conjunto Habitacional para o IFACP "Fabio Filzi", Milão, 1934

Fotos: Renato Anelli

São volumes sólidos plantados no chão com grande sentido de massa. Paralelepípedos que recebem ora pequenos balcões, ora saliências das caixas de escada, configuradas por duas grandes janelas verticais translúcidas. Os blocos são recortados por diferentes tipos de aberturas, com peitoris ou parapeitos de fechamento de material leve. Estes volumes apresentam um pequeno embasamento pintado em uma cor escura que destaca a cor clara do conjunto.

A indicação de um fechamento da quadra através de gradis e marquises de acesso mostra um entendimento da propriedade e do uso dos espaços intersticiais pelo conjunto, com uma clareza da responsabilidade por sua manutenção.

A organização dos ambientes e do mobiliário obedecia a uma trama modular que permitia a seriação e a flexibilidade de organização das habitações. A planta dos apartamentos



Giancarlo Palanti, Franco Albini e Renato Camus: Concurso para o Conjunto Habitacional para o IFACP em Bolonha, 1934 fonte: Casabella, jun. 1934

propunha uma ocupação flexível realizada através do deslocamento de apenas uma porta configurando ou três alojamentos de dois quartos mais serviços, ou um alojamento de um quarto mais serviços, um de dois quartos mais serviços, e um de três quartos mais serviços.

Os arquitetos projetaram ainda um banheiro e lavanderias coletivas.

Este conjunto é caracterizado por uma postura muito próxima à produção habitacional alemã do período, ou ainda o proto-racionalismo holandês, como identifica PRODI (1998, p.35).

Outros projetos de Palanti também apresentaram a proximidade com a arquitetura alemã e vienense, como o caso do Conjunto Habitacional em Bolonha, vencedor do primeiro prêmio em outro concurso promovido pelo IFACP, pela mesma equipe, em 1934.

Para a editoria da *Casabella*, este projeto, baseado na experiência européia dos anos 30, nada ficava a dever aos projetos modernos de Viena, Frankfurt ou àquele de Haesler.

O texto de apresentação do conjunto chama a atenção para a obtenção em planta do maior número possível de camas. A solução procurada visava responder, superando as exigências do decreto lei de 1925 que limitava para as casas populares o número de quartos a três, mais cozinhas e serviços.

Neste projeto os arquitetos chegaram a duas tipologias principais: uma, de 9 camas com 3 quartos mais cozinha e serviços, e outra de 7 camas com dois quartos mais cozinha e serviços. A solução que viabilizou o maior número de camas, evitando sua aglomeração em um só quarto (solução entendida como anti-higiência e avessa à moral), foi a utilização de uma espécie de "cucina-soggiorno", colocada ao lado de uma cozinha menor com os equipamentos necessários para a preparação das refeições. Nesta "cucina-soggiorno" poderiam ser localizadas mais camas. A estrutura de concreto armado permitiria a separação dos ambientes com divisórias leves, propondo-se inclusive a divisão das camas na "cucina-soggiorno" através de cortinas.

Os apartamentos foram projetados de maneira a possibilitar ainda, a flexibilidade da união de dois quartos em um, de acordo com a interpretação do decreto citado. Ao todo, seria

possível alojar 1035 habitantes nestas tipologias e em algumas poucas tipologias menores, localizadas no térreo.

A implantação foi dada em função da insolação e da maior ocupação possível da área, garantindo ainda superfície aos espaços descobertos.

Foram previstos no térreo, uma lavanderia coletiva e um espaço coberto para as crianças. Os espaços descobertos foram fechados por elementos de ligação entre os blocos contendo: as portarias, acessos de veículos, lojas e pequenos quartos à disposição dos inquilinos.

A volumetria rigorosa desejada para o projeto leva ao detalhamento de uma laje plana com uma câmara de ar de 50cm entre o teto do último pavimento e a laje de cobertura. Aqui, como em outros projetos de Palanti e da equipe, aparece o embasamento, justificado para evitar a umidade do chão.

A revista *Casabella* (provavelmente através das palavras de Pagano) ao tratar deste projeto, ou mais especificamente, do estilo do mesmo, afirmava que para os três projetistas o mote famoso "*andare verso il popolo*" teria sido não só um guia do gosto, mas um empenho realizado até o fim, segundo os critérios da "*architettura viva*".

O tema da arquitetura viva, freqüente no pensamento de vários arquitetos na década de 30 e nos textos da Revista *Casabella*, especialmente aqueles de autoria de Giuseppe Pagano, coincide com aquilo que parece animar Giancarlo Palanti, isto é, produzir uma arquitetura para a vida, desde os talheres, dos móveis, passando pelos projetos habitacionais até a organização da cidade, tudo isto através das possibilidades de renovação apresentadas pela arquitetura racionalista, movido por um projeto que une uma determinada estética à vida. Estes termos nos remetem aos princípios contidos no conceito riegliano de Kunstwollein de vontade formativa da arte e vontade de atuar sobre a concepção de vida do momento, em uma relação com a consciência, com a intencionalidade e os ideais programáticos da arte moderna.

Sobre o tema da habitação popular Palanti escreveu um artigo para a revista citada, em 1934, defendendo a industrialização e a construção de elementos em série, a racionalização das disposições internas, a higiene do conjunto e a implantação de blocos paralelos para melhor insolação, o uso de móveis mais convenientes e a revisão das normas que regulamentavam estas construções. As palavras do arquiteto parecem coincidir com os temas de seus projetos.

Para De Seta (1990), a temática da casa popular tinha bastante hospitalidade na *Casabella*. Giuseppe Pagano, diretor da revista, criticava a congestão do centro em Milão e acreditava que a política para o centro histórico deveria vir associada a uma política de controle do crescimento da periferia, o que significaria ocupar-se da casa popular. De Seta cita o texto de Samonà "*La casa popolare degli anni 30*" que trata dos artigos "muito perspicazes" de Giancarlo Palanti publicados na revista.

Sobre os concursos de arquitetura e a tomada de posições dos arquitetos

A partir da segunda metade dos anos 20 e principalmente na década de 30 os programas de construção urbana do fascismo foram parcialmente reservados aos profissionais que compunham os "aparatos da velha burocracia" e os "centros decisórios do novo poder político". Os diversos concursos de arquitetura e urbanismo difundidos em todo o país, como aqueles de habitação popular e especialmente os de planos reguladores, promovidos pelo regime em todo os anos 30, ofereceram oportunidades de experimentação para os jovens projetistas ao lado das obras de interesse social do fascismo que eram administradas a favor dos diversos alinhamentos da arquitetura. (CIUCCI, DAL CO, 1990).

Vários projetos e artigos de Palanti enquadravam-se neste contexto, entre os quais, aqueles já citados para o IFACP, seus projetos para o Concurso para o Plano regulador de Galaratte, em 1934, e da Casa do Fascio para a mesma cidade, em 1937, e os concursos para os projetos da E42.

Em ensaio sobre o Concurso para o Plano Regulador de Novara, Palanti afirmava que os resultados dos concursos refletiam a composição do júri e sua maior ou menor adesão às idéias e necessidades da época. Este artigo nos oferece algumas indicações das idéias de Palanti a respeito do urbanismo nas cidades italianas.

O júri de Novara, visando esclarecer o seu ponto de vista no julgamento dos projetos, colocou sete diretrizes a respeito da cidade, entre as quais estavam a idéia do alargamento do velho centro - mantendo a tradição de centro citadino para concentração de pedestres, o alargamento das duas grandes artérias que conservavam o traçado e a orientação romana - realizada com o mínimo de destruição e sacrifício, e a idéia de um bem compreendido zoneamento para viabilizar o crescimento da cidade na direção em que a mesma não era cortada pela ferrovia.

Estas posições nos permitem vislumbrar os impasses com os quais Palanti se debatia entre a atualização das cidades italianas - segundo princípios divulgados pelas vanguardas arquitetônicas européias como o zoneamento, a abertura de grandes vias e a utilização da linguagem moderna nas novas construções - e a manutenção e suas particularidades como o traçado e a feicão de seus edificios.

Palanti concordava e louvava as posições do júri para o Plano de Novara¹², o qual, para ele, buscava entender o estado das características da cidade existente e a preservação, quando possível, da fisionomia particular desta, permitindo assim, quando necessário, alterações nos monumentos e traçados para melhor solução urbanística, através de novas intervenções de caráter contemporâneo. Assim, ele afirmava que o mesmo não se deixara levar por *"românticas ligações às velhas pedras"*.

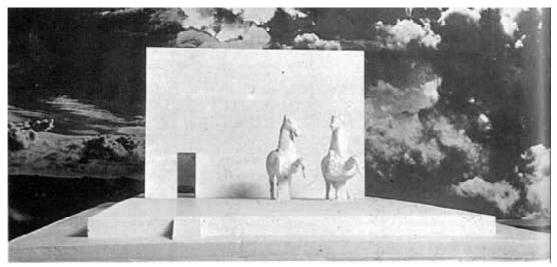
Isto era defendido por Palanti tendo em vista especialmente as posições tomadas pelo júri do concurso da Via Roma em Turim, o qual se preocupava em recomendar aos executores uma harmonização com os edificios existentes em estilo barroco, pressupondo construções novas neste estilo antigo.

Para CIUCCI (1989) o debate sobre os concursos teria se desenvolvido em paralelo com a polêmica sobre arquitetura arte de Estado, onde o conteúdo dos editais e a composição do júri indicariam já os resultados dos vencedores e as posições colocadas em jogo.

"O conteúdo dos editais de concursos e a formação dos júris assumem um preciso significado cultural: tanto aquele quanto este, fornecem indicações de como afrontar aquela situação particular, sobre qual linguagem adotar naquele contexto, sobre que coisa significa aquele determinado edificio. Os tratados dos júris se mostram como verdadeiros ensaios críticos, endossando a autoridade de alguns membros do próprio júri, de Ojetti a Piacentini, de Pagano a Calza Bini, de Giovannoni a Portaluppi, de Muzio a Livera, a Vaccaro, a Piccinato, a Ponti e a tantos outro, velhos e jovens, acadêmicos e modernos, neoclássicos e tardo-racionalistas. Um fim comum é aquele de influenciar as escolhas futuras, e todos se consideram colegas para afirmar as idéias do próprio grupo, para fazer transformar estas idéias em linguagem comum, linguagem nacional, linguagem fascista "13" (CIUCCI, 1989, p.130).

Ciucci (1989) cita o Concurso para o Palácio do Littorio em Roma anunciado no final de 1933, num momento em que, contra os ataques à arquitetura moderna qualificada de bolchevique ou exótica - referindo-se especialmente à Estação de Firenze e à cidade planejada de Sabaudia, Mussolini aplaudia seus projetistas e os jovens que procuravam a correspondência entre arquitetura e a sensibilidade e necessidade do tempo do fascismo. Em contrapartida, Bardi e os arquitetos como Pagano e Piacentini, através de suas respectivas revistas publicavam artigos laudatórios como "Mussolini salva l'architettura italiana", de autoria de Pagano, fazendo com que a correspondência entre arquitetura moderna e arquitetura fascista parecesse verdadeira.

O edital deste concurso pedia aos arquitetos uma concepção de projeto correspondente à grandeza e potência do Fascismo e à renovação da vida nacional na continuidade da tradição de Roma. Ciucci (1989, p.141) nos esclarece as questões aí colocadas: qual seria a arquitetura de Estado, sobre quais modelos funda-se o *"novo estilo Littorio"*, o que significa o confronto com a Roma antiga devido às ruínas da área do entorno ao projeto, como se concilia moderno e antigo e como o Palácio se transforma em símbolo da revolução fascista.



Palanti, Albini, Gardella e Romano: Concurso para o monumento à Vitória em Milão, 1937 fonte: PRODI, 1996, p.48.

Dos cem projetos apresentados no concurso, 14 passam para um concurso de segundo grau, dentre os quais o de Mario Palanti, tio de Giancarlo Palanti.

Pagano que não participara do concurso, toma o papel de júri nas páginas da *Casabella*. Partindo da idéia de que caráter moderno deveria ser simples, anti-retórico e anônimo, ele destaca o projeto de Montuori-Piccinato, que não havia sido aceito ao segundo grau e condena como *"esnobe tubaronesco e sul-americano"* o projeto de Mario Palanti. Na verdade, como nos indica Ciucci, as palavras de Pagano são uma resposta e uma espécie de premiação contrária à decisão do júri oficial.

Rafaello Giolli narra nas páginas da *Casabella* (n.115, ju.1937, p.24 a 27) os posicionamentos tomados pelo júri e as respostas dos arquitetos para um outro concurso: aquele do *Monumento à Vitória Italiana na África*, do qual Palanti participaria. O edital expressava que o monumento deveria ser prevalentemente arquitetônico e bifronte possuindo o valor épico e celebrativo dos antigos clássicos Arcos Triunfais. Isto bastou para que quase todos os participantes propusessem Arcos do Triunfo para seus monumentos. Aqueles que não o fizeram não foram escolhidos pelo júri.

Apesar das indicações do edital, as equipes de Palanti, Albini, Gardella e Romano e aquela do grupo BBPR, fora da premiação, propuseram não um arco, mas um sacrário.

Palanti e equipe desenharam um volume estreito e maciço que servia de pano de fundo a duas esculturas eqüestres no qual se abria apenas uma porta.

A opinião de Giolli, no entanto, era de que apesar do pensamento mais livre destas iniciativas, as mesmas não eram apropriadas para aquela praça cujo grande vai e vem de pessoas apressadas não era um lugar para um sacrário.

Retomando os acontecimentos do concurso para o Palácio do Littorio, é preciso mencionar que para Ciucci (1989), os debates que se desenvolveram a partir deste dividiram-se entre um estilo para o Estado moderno e uma imagem para um regime espiritual: a arquitetura como forma moral de Pagano confrontava-se então com a arquitetura como forma ideal, posicionamento mais próximo ao de Terragni.

"(...) à arquitetura se atribuem, de um lado, tarefas sociais, enquanto contribui a modificar o real difundindo aquilo que Pagano interpreta como a moralidade fascista, e do outro lado se propõe à arquitetura simbolizar liricamente a racionalidade de um regime ideal, daquele regime"¹⁴. (1989, p.146).

A coincidência entre arquitetura moderna e fascismo, significava ainda para Terragni, que seria necessário inicialmente que o Estado liberasse o caminho dos obstáculos técnico-burocráticos para a produção da nova arquitetura através dos novos arquitetos, e que também promovesse as condições para que o público fosse educado para compreender o significado da mesma, comunicando e educando a massa através da representação dos mitos que o regime revivia.

Já para outras figuras importantes da arquitetura italiana, ela ganha conotações diferentes. Se no começo dos anos 30, para Carlo Belli, coincidia a função do fascismo com as finalidades da arquitetura, isto é, a educação das massas e a construção da cidade; para Pagano tratava-se de pensar uma cidade diferente, que poderia ser chamada de moderna no sentido que sua imagem quer exprimir um conteúdo moderno do Estado fascista. A estes exemplos uniam-se outras posições às quais os arquitetos se alinhavam, posições não rígidas, mas que foram construindo os desenvolvimentos da arquitetura na Itália daquele período.

Ao contrário da idéia de Pagano de construir uma imagem modesta para a produção cotidiana, capaz de exprimir clareza, honestidade e economia numa arquitetura como arte social, expressão da moralidade do fascismo, a arquitetura de Terragni evocava imediatamente um classicismo entendido como rarefação das leis intrínsecas da arquitetura, da proporção, compreensão do espírito clássico, que não se coloca um conteúdo ideológico, mas sim uma expressão da ordem nova imposta pelo fascismo, traduzida em linhas de força, paredes transparentes e retângulos áureos.

Se para Terragni, por exemplo, assim se estabelecia a relação com o clássico, tema importante dos anos 30 que por vezes tende a identificar arquitetura racional com classicidade, esta relação encontra outras traduções para diferentes arquitetos, sejam eles fascistas ou não, racionalistas ou não, procurando, na maioria das vezes, garantir uma linha de continuidade com uma determinada tradição e um cunho local à produção arquitetônica italiana. Lembramos que a recuperação e a interpretação da idéia de clássico e mediterrâneo não interessaram apenas aos italianos, mas também a Le Corbusier e outros arquitetos no mundo todo, constituindo tema importante da arquitetura moderna.

A idéia da arquitetura como arte do fascismo também se alinhou às diferentes interpretações da idéia de *clássico*, *mediterrâneo*, *italiano e moderno*. As várias pretensas arquiteturas fascistas viam o retorno ao clássico, ao mediterrâneo como identidade, seja por exemplo, resgatando um passado glorioso e berço da civilização, idéia cada vez mais interessante ao regime, ou como exemplifica a visão de Pagano, resgatando a modéstia e honestidade das casas populares, uma moralidade que deveria representar o fascismo.

Em poucas palavras e com os prejuízos que isto acarreta, podemos delinear algumas destas posições. Para o Gruppo 7¹⁵, por exemplo, a arquitetura clássica teria os mesmos princípios do esquema da arquitetura moderna no seu equilíbrio, harmonia e ordem ditados pela racionalidade. Garantia-se assim uma ligação com a tradição. Vale dizer que este grupo foi bastante influenciado por Le Corbusier.

Além da herança clássica de Roma e Grécia reunidas por vários dos arquitetos em uma mesma categoria, outra herança italiana foi resgatada, isto é, aquela das casas mediterrâneas.

"Para Rava, um dos membros de destaque do grupo, a solução da arquitetura racionalista está no spirito latino e spirito mediterrâneo. Segundo ele, o espírito latino que aparece nas últimas arquiteturas da Áustria e da Suécia e está também presente na obra de Le Corbusier — esse 'eterno' spirito latino que torna a invadir a Europa — é originário do sul da Itália, da costa mediterrânea, em especial Capri, com sua arquitetura espontânea das casas dos pescadores feitas de cubos brancos e de grandes terrazze mediterrâneas ensolaradas; uma arquitetura tipicamente latina, italiana, racionalizada, onde se encontra a mais íntima essência dos italianos" (CAPELLO, 1997, p.89).

Já o grupo reunido em torno de revista *Quadrante* pregava a afirmação do classicismo e da *mediterraneità* como espírito, não como forma ou folclore, mas como uma das condutas tomadas para definir os caracteres do racionalismo italiano em seu *Programma d'architettura*,



Giancarlo Palanti: Sala dos Raids e Records, Mostra da Aeronáutica, Milão, 1934 fonte: Casabella



Giuseppe Pagano: Sala da Metereologia, Mostra da Aeronáutica, Milão, 1934 fonte: Casabella

apresentado na revista em 1933. Estavam atentos às idéias de geometria, proporções áureas, matemática, próxima das posições da estética purista.

Para Marcelo Piacentini, diretor da revista *Architettura*, o classicismo era identificado nos grandes espaços, nas colunatas, nos arcos, em uma forte referência formal e material através dos mármores e granitos.

A idéia de aflorar os temas do passado parecia bastante interessante ao regime cada vez mais autoritário, especialmente quando se tratava de recuperar a idéia de um passado glorioso, berço da civilização.

As posições de Persico e Pagano evidenciaram-se na VI Trienal de Milão. Antes disso na *Mostra da aeronáutica de 34*, por exemplo, cuja curadoria coube a Pagano, onde foram convidados a participar praticamente todos os arquitetos milaneses modernos, inclusive Palanti, o espaço criado por Persico e Nizzoli, imparcial em relação ao fascismo, apresentava diafragmas dispostos ortogonalmente e suspensos no ar, identificados no catálogo da exposição como um espaço dividido de intercolúnios.

Contraposto a isto, Pagano projetou um espaço fluido: "(...) criando um sentido de participação no visitante, envolvido emotivamente os eventos e no fascismo (...)" (CIUCCI, 1989, p.156).

As maneiras diferentes de Pagano e Persico entender a arquitetura, conviviam nas páginas de Casabella e colocavam em discussão o compromisso com o moderno. Ao afirmar isso, Ciucci nos informa que Pagano estava realizando com Piacentini, Sironi, Ponti, bem como com alguns de seus velhos amigos racionalistas, e também com os mais jovens do Bbpr, Albini, Camus e Palanti, um compromisso que alcançaria seu ponto mais significativo na VI Trienal de Milão em 1936.

A VI Trienal

Esta Trienal demonstrou as diferentes formas de ver a idéia de nacional e a representação política explícitas em duas figuras do campo de trabalho e discussão de Palanti, num momento em que a Itália foi transformada em um Império, e se passou da representação de um Estado moderno para a representação do novo império Romano:

"Ainda em 1936, é publicado o livro de Pagano e Daniel sobre a 'Architettura Rurale Italiana', que acompanha uma mostra na VI Trienal, com a qual se pretende apresentar, contra 'as recaídas acadêmicas (...) a verdadeira tradição autóctone da arquitetura: clara, lógica, linear, moral e formalmente próxima ao gosto contemporâneo'. O livro ilustra com fotografias do próprio Pagano os elementos da arquitetura rural, verdadeiro repertório das formas simples, nascidas de funções elementares. Na mesma Trienal, entretanto, o salão de honra do palácio de arte é transformado por Persico, com Nizzoli, Palanti e Lucio Fontana, num espaço clássico no espírito e nas formas, para repropor aquele equilíbrio entre arte e construção, entre momento estético e ato prático, próprio



Giuseppe Pagano e Guarinero Daniel: Galeria da Mostra de Arquitetura Rural na VI Trienal de Milão, 1936 fonte: CIUCCI, 1989.

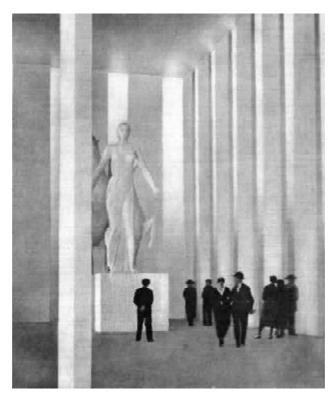
do mundo antigo: é este o 'estilo' que para Persico deve invadir a arquitetura e as cidades novas, fora de qualquer condicionamento político. Estes estudos e projetos coincidem com o formar-se e manifestar-se de uma série de escolhas morais (onde não é estranha, para muitos, a precoce morte em 1936 de um dos poucos arquitetos antifascista, Eduardo Persico) que se colocam decisivamente em antítese com as indicações dadas por Mussolini para a promoção de uma nova política cultural interprete 'diretamente' e sem mediações intelectuais, da nova condição 'imperial' assumida pela Itália com a conquista da Etiópia. Não por acaso, algumas das problemáticas sociais enfrentadas por esses estudos e por esses projetos são destinadas a constituir uma das mais sólidas ligações entre a cultura prébelica e aquela destinada a se afirmar após a queda do fascismo" (CIUCCI, DAL CO, 1995: p.28)¹⁷.

Ao tratar da exposição sobre arquitetura rural, Giancarlo Palanti em palavras de 1946, nos esclarece que as imagens foram feitas por Pagano durante uma viagem através da Itália à pesquisa das fontes puras da arquitetura funcional nas construções camponesas das várias regiões italianas. Assim, o próprio Palanti acredita nesta continuidade. (PALANTI, 1946, p.4)

Para Danesi (1988), esta mostra de arquitetura rural pode ser vista como uma resposta à conformação que se fazia da genealogia do racionalismo, como continuidade da arquitetura mediterrânea e clássica. Tanto Persico quanto Pagano, se contrapunham de maneiras diferentes ao abuso da expressão arquitetura mediterrânea, onde havia, para o último, acentos formalísticos.

Cesare De Seta (1990) nos alerta que o emergir das "poetiche povere" tiveram, ao menos na Itália, sua origem na pesquisa de Pagano. Ele lembra ainda que as condições em que Pagano expressa suas convicções é bem diversa daquela do pós-guerra e está vinculada aos próprios interesses do regime fascista que se voltava a um determinado desenvolvimento rural.

Ciucci (1989) identifica que Pagano queria reintroduzir os conteúdos éticos do mundo rural ao interior do fascismo, em oposição ao monumentalismo classicista. Já para Persico, o mundo do espírito contido no clássico era inconciliável com o fascismo. No entanto, o mundo rural transformou-se em patrimônio da cultura antifascista e do populismo do segundo pósguerra e o classicismo acabou sendo comumente identificado ao fascismo, ao contrário do que pretendiam Pagano e Persico. (CIUCCI, 1989, p.164.).



Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Escultura de Lucio Fontana: Salão de Honra na VI Trienal de Milão, 1936 fonte: Casabella, jul. 1936.

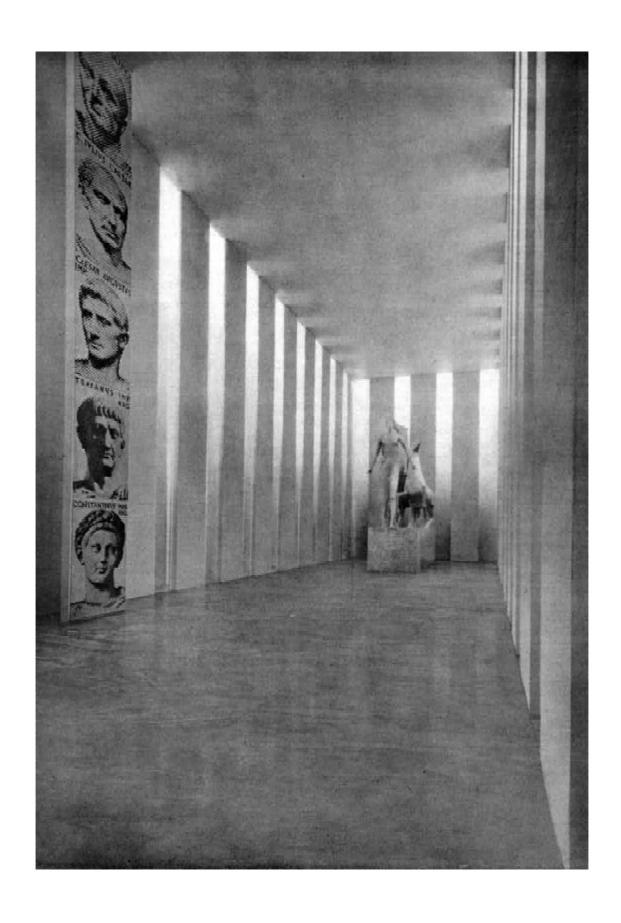
O Salão de Honra, localizado no Salão do Palazzo dell'Arte da Trienal, destinava-se às cerimônias que se desenvolveriam no evento para o qual organizou-se um concurso, figurando entre o júri, arquitetos como Piacentini e Pagano.

O projeto vencedor, de Persico, Palanti e Nizzoli, previa a demolição das pilastras entre as janelas do salão existente e a vedação destas, permitindo apenas a passagem de ar. As paredes limítrofes do espaço interno foram pintadas de preto. No perímetro do ambiente foram instaladas duas filas de diafragmas construídos de madeira e revestidos de uma tela pintada de branco. A iluminação, item fundamental do projeto, foi realizada com refletores encaixados na parte posterior da primeira série de diafragmas (a mais interna) e que deveriam iluminar intensamente a parte alta dos diafragmas da segunda série, produzindo o efeito de luz difusa.

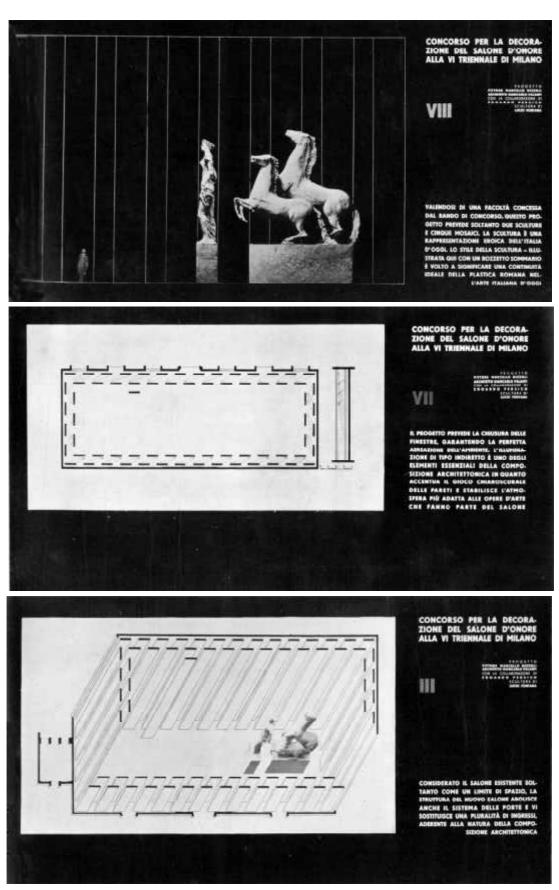
No interior do espaço foi colocada a escultura de Lucio Fontana, localizada em uma extremidade da sala. Além dela, um dos diafragmas, chamado de decorativo, recebeu cinco mosaicos representando cinco grandes líderes romanos: Sipião, César, Augusto, Traiano e Constantino, realizado no aspecto herdado das esculturas romanas. Para a mobília do Salão ainda se previam cadeiras de metal, de fabricação comum.

Construído como uma cenografia, o salão isolava-se do mundo exterior criando uma atmosfera própria, uma espécie de espaço em suspensão. Um ambiente totalmente branco, iluminado difusamente, onde as noções de tempo e dimensões se perdiam. Dos limites negros do corredor circundante, adentrava-se na colunata dos diafragmas encontrando-se a luz e também a grande escultura de Fontana e os antigos dirigentes romanos.

A importância desta obra não pode ser dimensionada sem as palavras do relatório de projeto escrito por Persico nas páginas da revista *Casabella* em fevereiro de 1936. Também devem ser mencionadas a imensa divulgação e quantidade de textos sobre o projeto publicados em diversas revistas e jornais italianos que contribuíram para sua fortuna.



Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Escultura de Lucio Fontana: Salão de Honra na VI Trienal de Milão, 1936 fonte: Casabella, jul. 1936.



Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Escultura de Lucio Fontana: Pranchas para o concurso do Salão de Honra na VI Trienal de Milão, 1936 fonte: Casabella, fev. 1936.

Rafaello Giolli escreve na mesma revista, em julho daquele ano, após a morte de Persico, e afirma que se aquele projeto não fosse vencedor do concurso para o Salão de Honra, o relatório de Persico teria igualmente estabelecido uma nova situação crítica.

O texto do projeto ressaltava o desejo de uma obra original de arquitetura para além da mera decoração. Aquele Salão do Palazzo dell'Arte era considerado simples limite de espaço. O projeto representava uma tentativa de definir as linhas de uma sistematização monumental, adaptada tanto a um museu quanto a uma grande sala de um palácio moderno.

Além disso, observava o objetivo de realizar um acordo perfeito entre arquitetura e artes figurativas na unidade de concepção, na relação estilística e na oportunidade do tema. O texto grafado nas pranchas de apresentação indica que a escultura fora pensada como uma representação heróica da Itália de então, cujo estilo deveria significar "uma continuidade ideal da plástica romana na arte italiana" daqueles dias.

A posição diante de uma possível ligação entre clássico, moderno, monumental e fascista é esclarecida pelas palavras de Persico:

"O estilo da obra é inspirado nos conceitos mais elevados da arquitetura nova, e o sabor clássico da composição é legítimo no endereço dos maiores 'racionalistas' nos quais é sempre viva a aspiração a um novo 'renascimento' europeu" ¹⁸. (CASABELLA, n.98, p. 8).

Além disso, Persico afirmava que o critério do ritmo contínuo das paredes e o jogo de claro e escuro criado pelos diafragmas eram quase uma síntese dos dois elementos fundamentais da arquitetura moderna: aquele prático da construção em série, e aquele estético do plano expressionista.

Na própria prancha de apresentação do projeto ao concurso seus autores escreviam:

"Segundo um princípio clássico que a arquitetura moderna tem levado às últimas conseqüências, a decomposição arquitetônica das paredes corresponde ao conceito do ritmo contínuo e o mais adaptado a obras de caráter monumental" (CASABELLA, n.98, p. 8).

Para Giolli a colunata proposta pelos arquitetos remetia não àquelas de Roma e do renascimento sobre as quais se andava. A referência estaria naquelas colocadas ao redor dos templos gregos, também tão estreitas que ninguém podia andar entre elas, mas capazes de criar uma atmosfera intermediária, aprisionando o ar, realizando jogos de claro e escuro, de cheios e vazios. Uma cadência da qual os gregos tiravam partido expressivo.

O relatório de Persico afirmava o caráter monumental do projeto, que apareceria como um aspecto novo da colunata, também intimamente ligada à estrutura da obra, à pluralidade de ingressos.

Termina, enfim, apontando seus posicionamentos políticos:

"Na hora grande do mundo, destinada à reflexos inevitáveis na consciência dos artistas, esta obra italiana quer ser uma confirmação de todos os mais conseqüentes princípios do gosto moderno e um ato de fé na grandeza da Europa pacificada" ¹⁹(CASABELLA, n.98, p. 8).

A arquitetura do Salão de Honra, segundo Giolli, teria nascido de Persico e fora desenhada por Palanti e Nizzoli com ele. Depois de sua morte, fora realizada por eles - seus inteligentes e fiéis amigos.

Em carta de 1956 para Carlo Cavallotti, então estudante interessado na obra de Persico e orientado por Ernest Rogers, Palanti escreveria:

"Então, depois de vinte anos de sua morte, creio que, como eu, muitos dos amigos que lhe eram próximos sentem a insubstituível falta dos conselhos e do lúcido e seguro juízo crítico de Persico"²⁰

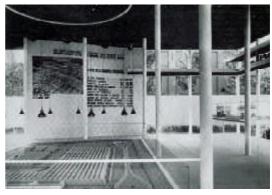
Palanti comenta a enorme clareza de idéias de Persico ligada a uma incapacidade de exprimir-se graficamente. Quando com muito trabalho queria explicar-se com um croqui, o fazia com qualquer composição elementar de não mais que duas ou três linhas. No mais das vezes, a exposição das idéias era feita oralmente ou com uma descrição escrita e deixava aos seus colaboradores a representação gráfica destes conceitos que depois serviam de base para uma execução, para as modificações necessárias, correções e aperfeiçoamentos.







Palanti , Albini e Camus: Estande "PAS" na XV Feira de Milão, 1934 fonte: Casabella.



Palanti e Albini: Pavilhão FIAT, feira de Milão, 1938 fonte: Casabella, jul. 38.

Sobre Persico, Giancarlo Palanti ressalta ainda sua importância em um novo conceito de sistematização das exposições.

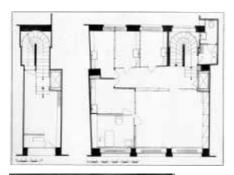
Mais do que distinguir qual teria sido a participação de Palanti no projeto, importa reconhecer os princípios entre os quais ele estava envolto e com os quais parecia concordar. Palavras que orbitavam em sua mente quando do desenho de outros projetos.

Pagano definia as exposições, que junto aos concursos eram o campo de ação que restava aos racionalistas, como *architettura pubblicitaria*, tanto por seu caráter imediato, quanto pela vocação de traduzir o espírito e a propaganda do Racionalismo.

Os modos de expor

As exposições e especialmente as Trienais, ao lado de seus conteúdos políticoideológicos, também foram campo de experimentação para as inovações formais do modo de expor. Prodi (1996) lembra das trocas ricas entre artistas, arquitetos, críticos de arte e o mundo da produção que tomavam lugar por ocasião das Trienais.

De acordo com Anelli (2001) as inovações no modo de expor italiano teriam como antecedentes, para além da sempre citada *Primeira Exposição de Arquitetura Racional*, a *III Bienal de Monza*, onde no pavilhão do livro de Fortunato Depero explorava-se um novo relacionamento entre gráfica e arquitetura, e a *Exposição Comemorativa dos Dez Anos da Vitória na I Guerra Mundial* coordenada por Giuseppe Pagano. Para Anelli foi exatamente Persico "quem melhor explorou a *potencialidade experimental da gráfica e das exposições*". Uma contribuição que teria início na diagramação das páginas da Casabella. Entre 1934 e 1936 ele desenvolveria, em parceria com Marcello Nizzoli, diversos trabalhos que iriam transferir "para o espaço arquitetônico as experimentações desenvolvidas na gráfica" (ANELLI, 2001, p.51 e 2).







Giancarlo Palanti: Instituto de Beleza Helena Rubstein, Milão, 1937 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, ago. 1938.

É importante ressaltar a participação de Palanti na linha expositiva italiana desenvolvida no entre-guerras. Destacam-se aqui não só o já citado Salão de Honra da VI Trienal, realizado ao lado de Persico e Nizzoli, e a Mostra da Aeronáutica italiana, como também outras participações de Palanti nas Trienais e Feiras de Milão e nas Exposições Internacionais de Paris e Bruxelas. Já na Itália, e principalmente no Brasil, esta linha seria adaptada ao tema da comercialização dos produtos industriais.

Assim, painéis suspensos no ar, objetos expostos em dispositivos como caixas de vidro, transparência, iluminação pontual e cenográfica, grandes planos ilustrados ou fotografias ampliadas participantes do espaço, eram recorrentes para tratar seja dos temas do fascismo, da habitação ou da exposição de produtos. Exemplares disto foram o Pavilhão do "*Rayon nella casa*", na XV Feira de Milão, projetado por Palanti em parceria com Emilio Lancia, em 1934, na *loja Helena Rubinstein* em Milão, projeto de Palanti de 1937 ou no *Pavilhão Fiat* idealizado com Albini para a Feira de Milão de 1938.

O novo espaço expositivo italiano deixava a pura ocupação das paredes para tomar todo o ambiente, compondo-o em todas as dimensões e criando uma atmosfera determinada em torno dos objetos expostos. Ganhavam valor o vazio em torno das peças de exposição e a movimentação para observá-las, os efeitos de transparência e superposição, a hierarquia dos planos e das cores.

Palanti utilizou, por exemplo, um dispositivo em vidro para exposição na vitrine da loja para a Helena Rubinstein em Milão, de 1937, colocando os produtos na altura dos olhos e em suspensão no espaço. Este dispositivo se assemelhava àquele utilizado por Albini e Romano na *Mostra dell'Oreficeria Antica* na VI Trienal de Milão em 1936. Porém, se ali os objetos se misturavam na profundidade do espaço, graças à transparência, aqui o plano da cortina, colocado precisamente atrás deste dispositivo, fazia com que se limitasse a transparência e se destacasse a aura daquilo que era exposto sem interferências.



Giancarlo Palanti: Instituto de Beleza Helena Rubstein, Milão, 1937 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, ago. 1938.

Mais que uma loja, tratava-se de um instituto de beleza, com locais destinados à tratamentos estéticos. O espaço foi construído a partir de planos e linhas nas três dimensões, onde tudo foi minimamente calculado: o plano virtual da vitrine, as linhas do suporte, o plano do tapete no chão, o plano da cortina no espaço.

Na sala de espera e vendas uma grelha ortogonal delimitava o espaço entre dois ambientes e era preenchida ora em transparência, deixando entrever o escritório da direção, ora com planos opacos e ora com vazios para exposição dos produtos. Vale observar que o projeto ganhou as páginas de revistas especializadas em vidros como *Il vetro* e *Glass Digest*.

O ano do projeto desta loja é o mesmo da *Exposição Internacional de Paris*, na qual Palanti participou da Galeria de Máquinas do Pavilhão Italiano e da Exposição de Habitação

Popular. Este ano foi bastante proficuo para Palanti marcando a conclusão de obras de grande refinamento, exaustivo detalhamento e experimentações no uso da transparência, desde o mobiliário com cristal Securit, já analisado anteriormente, da loja citada acima até a residência Tavani em Livorno e os Edifícios Industriais para a SAMR, onde aparece uma interessante parceria entre arquiteto e cliente. Estes projetos confirmam o talento do arquiteto e a profusão de temas abordados por sua obra.

Dois trabalhos realizados em Livorno

A residência para o engenheiro Tavani em Livorno foi projetada a partir de uma rede de pilares de concreto armado, formando uma malha quadrada de 5x5m com um sub múltiplo deste módulo, de 0.5x0.5 m que dirigia todas as demais dimensões, por exemplo, a altura dos pés direitos (3.5 + 0.5), as janelas (1.5x2.00), as lajotas de revestimento da fachada (0.5x0.5) etc.

A casa implantada em um lote de esquina mostra-se com transparência para a cidade, ainda que protegendo a privacidade da família, e traz a mesma para dentro de si, através de grandes planos de vidro. Se Palanti dispunha muros no limite do lote, intercalados por gradis, o fazia respeitando uma lógica compositiva que perpassa toda a construção. A implantação coloca alguns recuos entre casa e rua, cobertos por jardim. Apenas a fachada sudoeste, voltada para a rua, tem um muro no limite da calçada que fecha o pátio de serviços e limita a escada de acesso. É preciso lembrar que a implantação foi também orientada pela conservação de árvores já existentes.

A planta foi agenciada a partir da distribuição dos ambientes partindo por um lado das exigências do cliente - que desejava ter dois quartos no pavimento acima do porão, além dos serviços e das salas de almoço e estar diurnos, e os demais serviços e um quarto e um escritório para o filho no plano superior - , mas por outro lado seguindo o desejo do arquiteto em configurar um centro como o local de estar da família, construído como parte diferenciada do restante, onde ele localizou os quartos e os serviços.

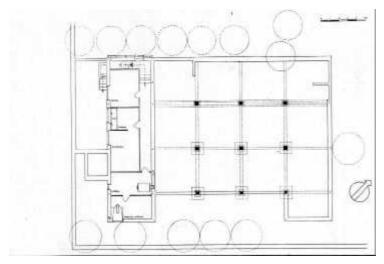
Há uma hierarquia dos elementos formais. O volume central da casa, envidraçado, abriga as áreas de estar e de congregação, como a sala, a varanda, e a sala de almoço. Palanti desenhou uma espécie de galeria transparente entre o terraço em frente à rua e a sala (delimitada por divisórias de vidro), que de certa maneira reservava a casa aos olhares externos, como uma espécie de filtro, garantindo a continuidade espacial. Nos volumes opacos das extremidades estão, de um lado, os serviços, como cozinha, despensa e alojamentos de empregados e do outro lado, os quartos da família.

A composição do desenho da planta é assimétrica, evidente na própria localização do acesso e do átrio. Ela vincula-se à implantação, à localização dos jardins - para onde se voltam quartos e salas da família - e das ruas — onde estão os terraços, varandas e serviços.

O espaço é construído segundo a lógica matemática dos módulos, a partir de um esquema plástico controlado e de movimentos precisos, numa composição volumétrica onde se alternam simetrias ou assimetrias com equilíbrio.

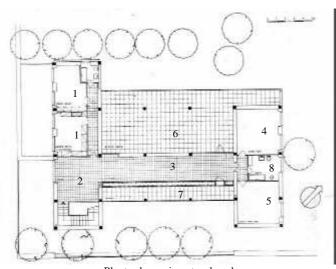
O que animava o arquiteto era o senso de harmonia, a possibilidade de uma composição rigorosa que obedecesse a uma geometria de módulos constantes distante de qualquer ato irracional, de qualquer liberdade injustificada. É um esquema de montagem dos espaços, não nasce como volume sintético, prisma único que controla o todo.

Há ao mesmo tempo, perfeita simetria em uma das fachadas, enquanto as outras são assimétricas, porém regradas por um equilíbrio de valores. Se o arquiteto localiza mais aberturas de um lado, ele as equilibra com uma massa destacada do outro lado. O próprio desenho técnico da fachada sudoeste, por exemplo, é apresentado com o muro do pátio de serviços, no limite com a calçada e o gradil. Palanti lança mão deste artifício não apenas porque esse é o ângulo de visão para vê-la totalmente, mas porque muro e gradil fazem parte do equilíbrio da composição assimétrica da mesma. É o gradil colocado à direita que equilibra o conjunto de janelas deslocadas para a esquerda.

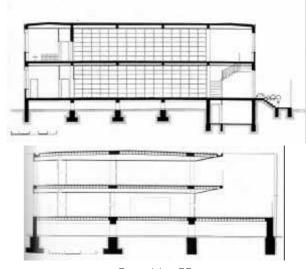


planta do pavimento semi-enterrado e fundações

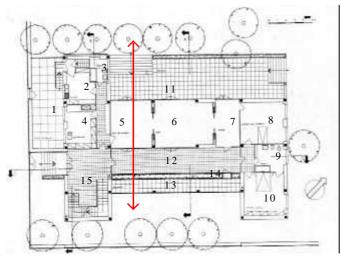
Implantação com eixo demarcado em vermelho



Planta do pavimento elevado 1) quarto de serviço; 2) átrio; 3) galeria; 4) estúdio do filho; 5) quarto do filho; 6) terraço coberto; 7) terraço; 8) banheiro



Cortes AA e CC

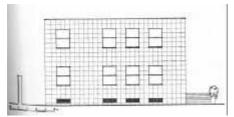


Planta do primeiro pavimento: 1) pátio de serviços; 2) cozinha; 3) banheiro; 4) despensa; 5) sala de jantar; 6) sala; 7) saleta; 8) quarto para criança; 9) banheiro; 10) quarto dos pais; 11) terraço; 12) varanda; 13) terraço; 14) estufa; 15) átrio

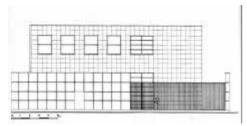


Perspectivas

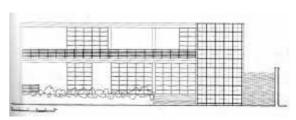
Giancarlo Palanti: Casa Tavani, Livorno, 1937 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, jan. 1937.



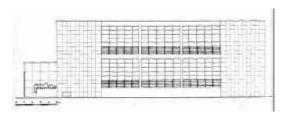
Fachada Nordeste - voltada para o jardim



Fachada Sudoeste - voltada para a rua



Fachada Noroeste - voltada para o jardim



Fachada Sudeste - voltada para a rua

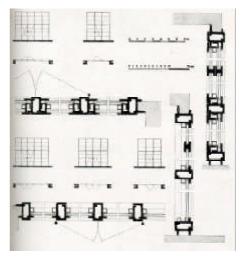








estufa em meio aos caixilhos entre a varanda fechada e a rua



desenhos de detalhamento da caixillharia

Giancarlo Palanti: Casa Tavani, Livorno, 1937 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, jan. 1937 e set. 1938.







Giancarlo Palanti: Casa Tavani, Livorno, 1937 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, jan. 1937 e set. 1938.







Acima: sala de visitas Abaixo: particular da varanda e da estufa



Acima: hall de ingresso Abaixo: vista noturna da caixilharia com estufa



Giancarlo Palanti: Sala de Jantar da Casa Tavani, Livorno, 1937 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, set. 1938.



Giancarlo Palanti: Sala de Jantar e demais salas vistas da varanda da Casa Tavani, Livorno, 1937 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, set. 1938.

O discurso de Palanti versa sobre a simetria e assimetria, o equilíbrio, a harmonia, a construção matemática, valores que nos remetem sem dificuldades *"ao sabor clássico"*. Versa ainda sobre uma única lógica capaz de reger todo o projeto: a lógica matemática que garante a plenitude da harmonia é também a lógica da produção em série, da normalização das peças. Trata-se de uma poética do jogo onde várias possibilidades de agenciamento são regidas por uma regra exclusiva.

É uma composição de blocos com laje plana, uma arquitetura branca revestida de mármore em diálogo com os muros marrons. Um jogo de volumes puros.

Uma arquitetura pousada no chão, com forte sentido de massa. Ainda que se abram grandes planos envidraçados, eles apenas escavam os planos das fachadas, não estão suspensos no espaço, não constituem um único volume transparente. Na fachada sudeste, por exemplo, a grande transparência do vidro oferece leveza ao conjunto, mas também reverencia a força dos volumes opacos laterais, que prendem esta arquitetura ao chão e a emoldura. Palanti constrói um contraste entre as áreas brancas iluminadas pelo sol e aquelas em penumbra, transparentes ou levemente sombreadas, nas escavações dos terraços, no movimento dos volumes.

As intenções de Palanti na composição da forma parecem passar mais por um desejo de estática do que realmente de dinamismo, mais de uma visão distanciada, que apresenta cada fachada como um todo fechado, cada uma delas quase mesmo como um plano bidimensional - tendendo à tridimensionalidade através dos volumes opacos das extremidades e das grandes áreas transparentes. O passeio em torno do edificio e o conhecimento de cada uma das suas quatro partes desvenda as regras que as originaram e as relacionam. Não podemos nos furtar aqui de uma leitura puro visibilista, sobre a qual esta obra, como vários exemplares da arquitetura moderna, parece apoiada.

As investigações de Palanti tratam de opacidade e transparência, da continuidade espacial entre exterior e interior realizada - seja através de varandas, paredes envidraçadas do chão ao teto, janelas, ou divisões transparentes dentro do próprio espaço interior, revelando que a volumetria e a espacialidade interna da edificação foram projetadas concomitantemente.

Um eixo perpassa o edifício, desde o jardim - dentro do lote - até a calçada da rua, ligando interior e exterior, expandindo o espaço interno, através dos grandes planos envidraçados, explicando assim as divisórias transparentes. O mais largo caminho do jardim, ladeado de árvores,

esclarece esta linha. Ela transforma-se em escada para o terraço, atravessa a sala de jantar e a varanda entre espaços envidraçados até encontrar outro jardim, passando pelas grandiosas árvores escultóricas, para então sair pela rua atravessando o gradil.

Para esta casa Palanti desenhou todo o mobiliário, incluindo as luminárias, e detalhou cada ambiente. Até mesmo as dimensões dos móveis, o desenho dos tapetes, as estantes nas paredes obedecem e explicitam a modulação ordenadora. É como se a grelha de módulos estivesse disposta em todas as dimensões sendo preenchida ou escavada pelo arquiteto com opacidade e transparência, cheios e vazios. A disposição dos mesmos dentro do espaço, discursava sobre as linhas de força que o arquiteto queria expressar. Por exemplo, na sala de jantar, espaço exemplar das experimentações do arquiteto, até a luminária sobre a mesa desenha o eixo que atravessa o projeto.

O detalhamento de cada peça é uma grande característica da casa, conferindo a ela a clareza que o arquiteto queria apresentar. Ele desenhou cada pormenor dos caixilhos para a configuração das fachadas envidraçadas. Este esmero estendeu-se às escadas, aos armários, às portas, guarda-corpos, corrimãos, à configuração dos pisos, dos tecidos dos móveis etc., numa ação cujo fim último era desenhar um mundo equilibrado, harmônico, claro e moderno. Forma, técnica e matéria se unem na construção do todo.

No jardim, o desenho do espaço livre obedece a mesma lógica de simetria e equilíbrio. O único desvio é um pequeno caminho sinuoso que corta os planos de grama. A construção do jardim é feita de planos no chão, realizados com gramados, e com o sentido vertical de altas árvores.

Palanti utiliza as espécies já existentes. Com o plantio de novas mudas do mesmo tipo, ele as organiza através de filas, isto é, de uma geometria. O arquiteto aproveita o caráter expressivo de três árvores existentes, gigantes troncos retorcidos revestidos de folhagens, como esculturas colocadas diante de um fundo neutro, simétrico e equilibrado da fachada sudeste, voltada para a rua.

A cidade de Livorno foi palco de outros projetos de Giancarlo Palanti realizados para o industrial livornense Carlo Mathon, estabelecendo uma forte parceria entre arquiteto e cliente.

Palanti encontrou no empresário Mathon um entusiasta aberto às novas expressões da arte, confiante no juízo estético do arquiteto. Este industrial encomendou inicialmente a Palanti a ampliação de sua casa, em 1933. Em seguida realizou o túmulo da família com escultura de Arturo Martini, artista bastante reconhecido. A partir disso Palanti realizou as instalações e expansões de sua fábrica, a S.A.M.R. (Sociedade Autônoma de Materiais Refratários), em Milão e também Livorno, envolvendo todos os seus pormenores. Palanti projetou para o industrial, os móveis, a reforma da casa, os laboratórios e fábricas e até mesmo a capela da família, detalhando a decoração, os interiores de todos os ambientes desenhados.

No projeto da Villa Mathon, o novo e o antigo ligavam-se diretamente, saudando o contraste de estilos que, graças aos procedimentos precisos de altura, deslocamento e aberturas, construíam um conjunto em que se guardava a harmonia de proporções.O elemento novo ligase ao existente pelo volume escuro, recortado por janelas verticais e ligeiramente deslocado, contendo os banheiros.

Há que se destacar a beleza e a sugestão da representação gráfica das fachadas do projeto.

Os laboratórios e o galpão para novos trabalhos da fábrica de Livorno foram também inseridos em um complexo industrial pré-existente.

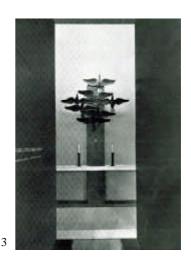
Eles foram construídos como um corpo único constituído por duas partes: a maior pelo salão de trabalho e a menor para os laboratórios de provas de materiais. Esse corpo foi erguido sobre um teto de concreto armado destinado ao armazenamento de matérias primas, devendo respeitar a distribuição dos pilares existentes.

Neste edifício a utilização de planos envidraçados não serviu apenas para ligar interior e exterior ou mesmo dois espaços internos, garantindo uma continuidade espacial, mas possibilitou a investigação da poética da luz, realizada pela transparência e pela translucidez, pelas aberturas

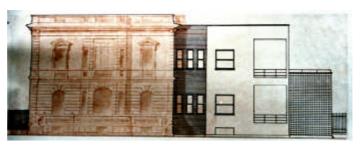












Giancarlo Palanti: Projetos para Carlo Mathon - 1) Giancarlo Palanti e Carlo Mathon; 2) Vista da Casa Mathon em Livorno; 3) Tumba para família Mathon; 4) Sala de estar e fumar da Casa Mathon; 5) Banheiro com portas de correr nas cabines de banho e sanitário da Casa Mathon; 6) Desenho da fachada da Casa Mathon, 1933 fonte: Portfólio do arquiteto e Casabella

laterais e zenitais. Permitiu também estudar diferentes visibilidades, como aquela que expunha os instrumentos de trabalho no corredor como em vitrines. O ambiente fabril e dos laboratórios era visto como algo luminoso, claro e vivo, permitindo portanto, que a relação entre homem e trabalho, homem e máquina pudesse ser harmoniosa.

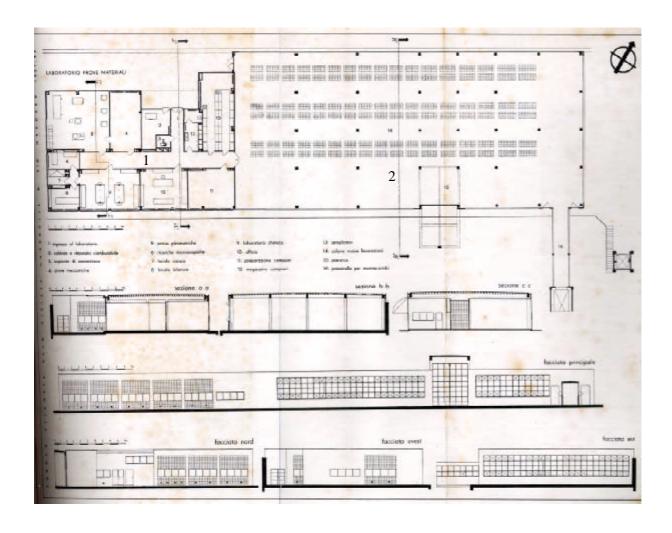
O salão de trabalho, por exemplo, era iluminado lateralmente por uma ampla janela contínua de ferro e vidro. Já pelo alto, nos pontos mais distantes da abertura lateral, a iluminação vinha através de três faixas de painéis de blocos de vidro inseridos na cobertura. A luz incidente destacava os pilares de concreto armado deixados aparentes.

Nos laboratórios, onde havia um segundo teto que produzia uma camada isolante servindo de abrigo para as instalações especiais, a iluminação era apenas lateral, realizada por blocos translúcidos de blocos de vidro entre os quais Palanti colocou uma faixa de janelas contínuas transparentes, em vidro Termolux que se destinava a oferecer bom isolamento térmico e iluminação homogênea. A luminosidade dos ambientes não era dada apenas pelas janelas, mas pela transparência das divisórias internas e dos planos de mesas e revestimentos. A idéia de constituir uma divisória transparente voltava a aparecer, como já ocorrera na Casa Tavani.

A utilização destes elementos fazia parte de uma pesquisa compositiva onde aparecia uma variação sobre o tema do quadrado. A mesma relação foi repetida na arquitetura dos interiores, no mobiliário e também no detalhamento de cada elemento.

Novamente aqui temos a investigação sobre os elementos geométricos, matemáticos e a procura de uma harmonia entre eles. Mais uma vez, deparamos com uma rigorosa regra única capaz de reger o todo, oferecendo, nas palavras de Pagano, *"uma cadência harmônica dominante a toda a composição"* (1937, p.7).

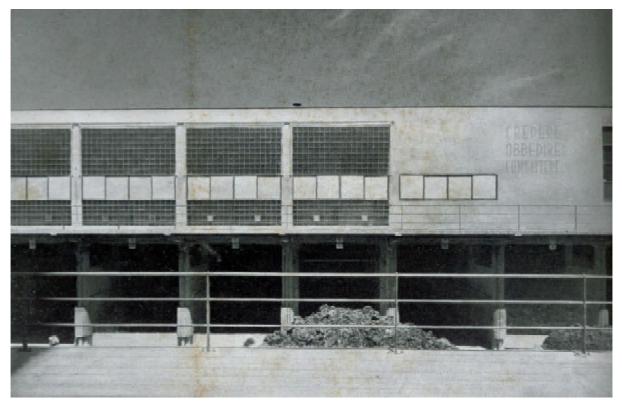
No ambiente claro dos laboratórios Palanti destacou as cores e o desenho dos fios das máquinas, as cores dos instrumentos, as cores dos móveis de carvalho desenhados pelo arquiteto, numa intenção artística.





Giancarlo Palanti: Laboratórios de Provas de Materiais e escritórios da SAMR, Livorno, 1936. Acima: Desenhos - 1) laboratórios; 2) Local de trabalho contíguo ao laboratório de provas de materiais Abaixo: Foto do Local de trabalho contíguo ao laboratório de provas de materiais fonte: Portfólio do arquiteto a partir da Casabella, out. 1937.

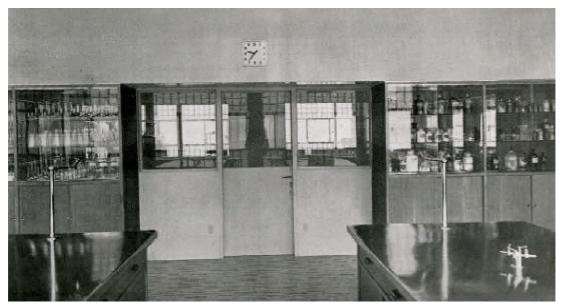




Giancarlo Palanti: Laboratórios de Provas de Materiais e escritórios da SAMR, Livorno, 1936. Vistas dos Laboratórios

fonte: Portfólio do arquiteto a partir da Casabella, out. 1937.









Giancarlo Palanti: Laboratórios de Provas de Materiais e escritórios da SAMR, Livorno, 1936.

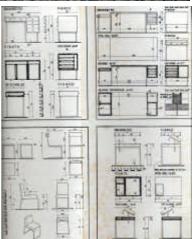
Laboratórios de Provas Pirométricas

Laboratórios Químicos com vitrines de frascos para os corredores
fonte: Portfólio do arquiteto a partir da Casabella, out. 1937.









Giancarlo Palanti: Escritórios da SAMR, Livorno, 1936.

1) Sala do Conselho; 2) Escritório do Diretor; 3) Escritório do Diretor visto a partir do escritório da Secretária; 4)

Desenhos construtivos dos móveis do escritório do Diretor

fonte: Portfólio do arquiteto a partir da Casabella, out. 1937.

Quase todas as paredes internas dos ambientes do laboratório possuíam uma faixa horizontal de vidro, permitindo a visão entre os mesmos bem como do corredor em vários locais. No laboratório químico, por exemplo, nesta faixa envidraçada foram localizadas vitrines ou as partes superiores das bancadas de análise, que suportavam frascos de diversos formatos e transparentes que não impediam toda a visibilidade entre os ambientes. A pesquisa de Palanti passa desde os materiais comuns de trabalho do arquiteto, a janela, a iluminação zenital, até o estudo das formas dos instrumentos de trabalho do laboratório e das suas qualidades. Cada mínimo detalhe foi estudado pelo arquiteto visando construir um espaço com uma unidade estética: das formas do mobiliário às bancadas, da organização dos materiais de trabalhos até o posicionamento dos fios, das redes de condução, etc.

Visto do exterior, o conjunto é marcado pela horizontalidade com destaque para um elemento vertical: uma grande abertura munida de portas de correr em elementos sobrepostos, de mais de seis metros de altura, permitindo o ingresso de um carro para o transporte de grandes máquinas. Há uma intenção de diferenciar as funções do edificio que é visível pelo arranjo das aberturas na fachada, garantindo ainda assim o desejo primeiro de constituir um volume compacto e equilibrado.

O arquiteto tomou o cuidado de fazer com que todas as máquinas do salão tivessem fundações independentes do piso de maneira a não transmitir ao mesmo as vibrações que poderiam ser prejudiciais inclusive para o laboratório contíguo, onde se realizavam misturas e medidas em balanças precisas. Assim, resolvia com precisão as exigências técnicas de um edifício industrial.

Na leitura de Pagano (1937) na fábrica de Livorno:

"A lógica, a funcionalidade, a aderência a um fim utilitário, por efeito da obra do arquiteto, são transformados em outras razões de expressão artística. A fábrica moderna, nítida, límpida, luminosa é nascida assim, como uma coisa afetuosamente sonhada, primaveril e serena. Não é a romântica visão de uma central à 'Metropolis', mas uma transparente habitação, onde o trabalho assume novíssima dignidade humana, quase poética, não uma mesquinha seqüência de soluções provisórias e improvisadas, mas uma impecável elegância onde a ordem absoluta das linhas e das coisas assume um valor moral altamente educativo: a realidade de uma coisa sonhada, não uma solta aparência de ocultamento hipócrita, mas uma atentíssima valoração das coisas, das máquinas, dos instrumentos de trabalho "21. (PAGANO, 1937, p.6)

Se na Villa Tavani, a ligação entre arquitetura, o mobiliário, desenho dos tapetes etc, passavam por uma mesma lógica que conferia a elas uma idéia de síntese das artes, na fábrica, ela atinge um nível maior, contando com a colaboração de artistas como Arturo Martini nos diversos trabalhos de plástica, e de Adriano di Spilimbergo para o desenho de uma pavimentação colorida.

Novamente aqui cada pormenor foi estudado e detalhado: tanto os móveis, quanto as peças sanitárias, luminárias, estantes, etc. Qualquer pequeno elemento é motivo para construir uma unidade estética moderna. Todo componente de intervenção do arquiteto era um pretexto para tanto e o animo de Palanti e seus companheiros se voltam para essa espécie de batalha pela arquitetura moderna.

Naqueles anos de prenúncios de guerra passou a ser exigido por lei a previsão de abrigos anti-aéreos. Ao tratar do assunto na revista *Casabella*, em 1937, Palanti conduz o texto no sentido de convencer seus leitores de que havia uma coincidência entre os melhores artifícios de proteção contra os ataques aéreos e químicos e os preceitos da arquitetura moderna. Ele propõe, por exemplo, a substituição dos telhados de madeira, facilmente incendiáveis, por lajes planas impermeabilizadas sem o uso de materiais combustíveis. Convenientemente reforçadas, elas apresentariam então, uma primeira frenagem para os golpes. Além disso, a utilização de tetosjardins poderia camuflar o edifício.

Palanti afirmava também que quanto mais dispersas as construções urbanas, mais dificil aos inimigos atingí-las. Para evitar uma enorme extensão da cidade, dever-se-ia construir edificios de maior número de pavimentos a grandes distâncias entre si. Já os edificios lâminas, sem pátios fechados, poderiam evitar a permanência de agressivos químicos e diminuir o efeito de explosões. As fachadas lisas evitariam o acúmulo de agressivos líquidos. Também o esqueleto em concreto armado seria preferível àqueles com muros portantes, pois o primeiro seria mais resistente às solicitações laterais.

A luta pela arquitetura moderna encontraria mais uma batalha no evento da Exposição Universal de 1942, a E-42, em que as posições dos arquitetos envolvidos e os seus compromissos se tornariam mais claros.

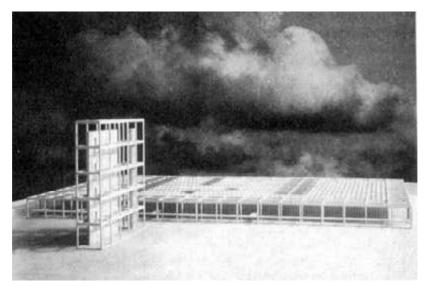
Os projetos para a E42

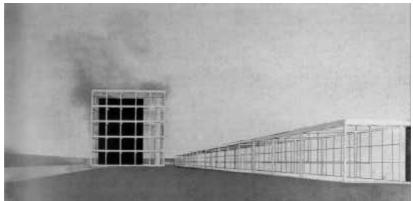
Este evento, juntamente com o *I Congresso Nacional de Urbanística* em Roma em 1937, e o *Plano Regulador do Valle d'Aosta*, de 1936, elaborado pelo Bbpr, Bottoni, Figini e Pollini, seriam para Ciucci (1989), os momentos que revelariam as expectativas suscitadas dos acontecimentos urbanísticos, da cidade e da arquitetura.

Os concursos para os edificios do complexo expositivo da *E-42*, ocorreram entre 1937 e 39. Para esta exposição, Palanti participou dos concursos para o *Palácio da Água e da Luz*, com Albini, Minuletti, Gardella e Romano (a convite), e do *Palácio da Civilização Italiana* com Albini, Gardella e Romano. Não sendo vencedor, o grupo foi encarregado de projetar o bairro dos hotéis, enquanto Michelucci ficou responsável pelo teatro ao ar livre.

O plano geral do conjunto ficara a cargo de Piacentini, Pagano, Piccinato, Rossi e Vietti. Logo Pagano acusaria Piacentini de desvio do programa original do E-42.

Na visão de Palanti em 1946 esta seria:





Palanti, Albini, Gardella, Romano: Concurso para o Palácio da Civilização Italiana para a E42, 1937 fonte: PRODI, 1996, p.49.

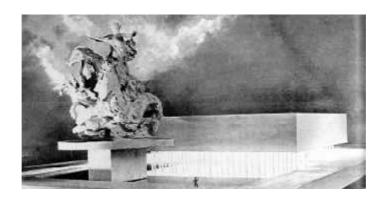
"... a última tentativa de Pagano de colaborar de boa fé com o pontífice da arquitetura oficial italiana. Naturalmente, todas as tentativas dos vários colaboradores para criar um organismo vivo e moderno naufragam diante da retórica monumentalidade de Piacentini que encontra consenso fácil na incompetência e na megalomania dos hierarcas do poder" 22. (PALANTI, 1946, p.5)

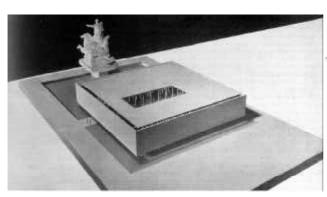
O desejo oficial de Mussolini era de que a exposição afirmasse o papel internacional de um regime então transformado em Império.

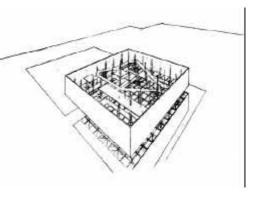
Assim, a E42 pretendia-se um bairro modelo, um complexo monumental da Roma fascista e imperial, projetando a cidade em direção ao Mediterrâneo que se pretendia dominar. Os edificios foram pensados para terem um caráter permanente, onde deveriam ser apresentadas as histórias da civilização italiana e romana, em mostras pensadas como núcleos geradores de museus perenes. (CIUCCI, 1989)

O caráter que estes edifícios deveriam assumir, nas palavras do governo, seria o de um estilo da Era fascista, que obedeceria a critérios de grandiosidade e monumentalidade, enquanto nos pavilhões destinados a serem demolidos os artistas poderiam tentar soluções ousadas.

Uma monumentalidade celebrativa era o que Mussolini pedia aos arquitetos abrindo mais uma vez o debate em torno do sentido das palavras moderno, clássico, monumental, italiano, fascista numa polêmica cheia de ambigüidades por parte das escolhas dos arquitetos, especialmente no querer compor no "estilo 42" o moderno com a idéia de clássico. Neste aspecto cai o compromisso entre Pagano e Piacentini.







Palanti, Albini, Minuletti, Gardella, Romano com conjunto escultórico de Lucio Fontana: Concurso para o Palácio da Água e da Luz para a E42, 1939 fonte: PRODI, 1996, p. 50 e 51.

Os concursos de arquitetura para os edificios permanentes da E42 geraram escolhas dentro das linhas de relação e representação do regime que se delineavam. Para vencê-los era necessário estar de acordo com aquilo que Mussolini pretendia para a arquitetura do Império e que, naquele momento, já estava longe de ser a arquitetura moderna. Propunha-se aos projetistas, por exemplo, o uso do travertino, do granito, de arcos e colunas e proporções e simetrias que dessem aos projetos as feições clássicas.

O projeto da equipe de Palanti (Albini, Gardella, G. Palanti e Romano) para o Palácio da Civilização Italiana estava entre os três projetos apresentados aos concursos que se distinguiam dos demais pela atenção às pesquisas formais racionalistas. Tratava-se de um edifício baixo, circundado de um simples porticado e acompanhado de uma estrutura vertical formada de traves e pilares com um painel retangular esculpido em baixo relevo.

Este edificio foi pensado como um grande dispositivo de exposição que já comportava uma idéia para a apresentação da civilização italiana, procurando uma experiência espacial inusitada.

A idéia principal era dar aos organizadores da mostra a possibilidade de apresentar as manifestações da civilização italiana distribuídas organicamente por época e ordenadamente por gênero, de modo tal a colocar o visitante, a cada momento, no encontro das duas séries. Isto seria viabilizado através de uma malha de 8x8m, de modo que cada ponto de interseção funcionasse ao mesmo tempo, de centro da dupla perspectiva que se pretendia para a mostra. (PRODI, 1996, p. 49).

Ao lado do edifício horizontal, contrapunha-se uma torre vertical de 40m de altura, na qual uma grelha sustentava apenas uma imensa parede coberta de baixos-relevos e um volume cilíndrico do elevador, que, com um sistema de escadas e passarelas, permitia uma visão mais próxima dos baixos-relevos.

Outros dois trabalhos de linguagem racionalista para os concursos da E42 eram os projetos do grupo de Banfi para o mesmo Palácio da Civilização Italiana e o de Terragni, para

o segundo grau do concurso para o Palácio das Recepções e Congressos. Estes projetos pretendiam dar outro sentido a arquitetura como representação do regime fascista. Eles foram publicados por Pagano na "*Costruzioni-Casabella*" em fevereiro de 1941, junto a outros projetos derrotados naqueles concursos, como "*ocasiões perdidas*" entre os quais estava também o "*Palácio da Água e da Luz*" da equipe de Palanti, Albini, Gardella, Minoletti e Romano (CIUCCI, 1989).

No *Palácio da Água e da Luz*, temos um volume único e puro de planta quadrada que servia de fundo para o conjunto escultórico de Lúcio Fontana, uma fonte colocada no eixo do edifício, coincidente com o eixo da Via Imperial de Roma.

Este volume estava apoiado sobre pilares iluminados que emergiam de um grande espelho d'água, sobre o qual estava também a fonte. A opacidade destas paredes encerrava a surpresa de um único espaço interior, para a exposição, onde o piso era um sistema de passarelas dispostas em diversas cotas cobertas por um plano perfurado e descolado dos muros perimetrais através de uma fenda contínua. Tudo conferia ao edifício um aspecto de suspensão e desmaterialização em que se explorava todos os limites da relação entre arquitetura, água e luz. Uma resposta inusitada a um concurso que tinha duas exigências fundamentais: mostra histórica da luz artificial e uma grandiosa fonte.

Pode-se sugerir que se trata de uma boa síntese das conquistas e das pretensões daqueles arquitetos: rigor, silêncio e concisão no exterior os quais encerram uma nova experiência espacial no seu interior, plena de luz, ar, movimento e novas perspectivas.

Neste momento estavam bem definidas as diferenças entre Piacentini e Pagano que investia contra as colunas e arcos do primeiro e recolhia em torno de si alguns arquitetos, entre os quais estava Palanti, dividindo com ele suas posições.

Assim o grupo formado por Giuseppe Pagano, Franco Albini, Ignazio Gardella, Giancarlo Palanti, Giulio Minoletti, Giangiacomo Predaval, Giovanni Romano elaboraria em 1938, um projeto chamado Milão Verde, de organização urbanística para a zona Sempione-Fiera.

Milão Verde e outros projetos urbanísticos

Ciucci e Dal Co (1990) consideram que o rigoroso racionalismo de projetos como o "Milão Verde", a "Cidade Horizontal" de Pagano, Diotallevi e Marescotti ou as características do Conjunto Fabio Filzi realizado por Palanti, Albini e Camus, demonstrariam os modelos para os quais a cultura arquitetônica de matriz racionalista se dirigia, sendo então inconciliáveis com as finalidades de uma iniciativa como aquela que o E42 pretendia celebrar (finalidades de demonstrar a monumentalidade como feição própria do regime).

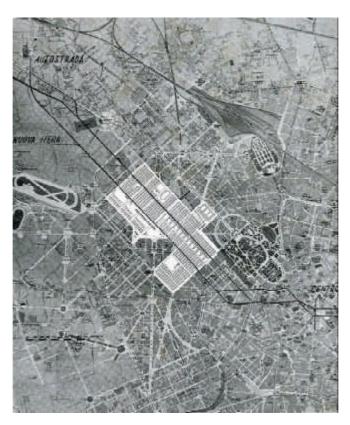
Em 1946 Palanti trata do projeto da seguinte maneira:

"...o primeiro exemplo de um bairro estudado organicamente com hierarquia de ruas de tráfego e residenciais, com orientação constante dos edifícios de habitação, com a abolição integral dos pátios, enfim com todas as características resultantes das mais vivas teorias urbanísticas dos nossos tempos. O projeto obteve muitos méritos e encorajamentos das autoridades da administração municipal, mas naturalmente ficou parado nos meandros da burocracia e dos escritórios técnicos e permaneceu no plano teórico "23". (PALANTI, 1946, p. 5).

O plano foi elaborado como proposta para a reutilização da área anteriormente ocupada pelo porto Sempione, que ficara livre em seguida à reorganização do sistema ferroviário. O projeto previa a construção de uma unidade de habitação autônoma, dotada de residências, serviços e equipamentos coletivos, para 45.000hab.

A idéia principal do projeto era inserir uma ordem, de acordo com a noção de ordem dos autores, dentro da malha de Milão.

Segundo Pagano (1938), o grupo responsável pelo projeto interessou-se pela periferia de Milão, ao contrário das preocupações correntes com o centro, pois para realizar uma obra sadia e útil ao racional desenvolvimento da cidade, era preciso espiar o que acontecia nos novos quarteirões, os quais deveriam transformar-se na testemunha da Milão Fascista. O interesse pela organização da periferia e o projeto proposto apareciam como crítica ao próprio plano regulador de Milão.



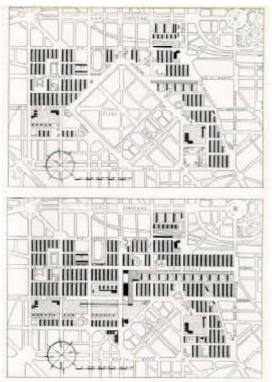
Palanti, Pagano, Albini, Gardella, Minoletti, Predaval, Romano: Milão Verde, 1938 fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938



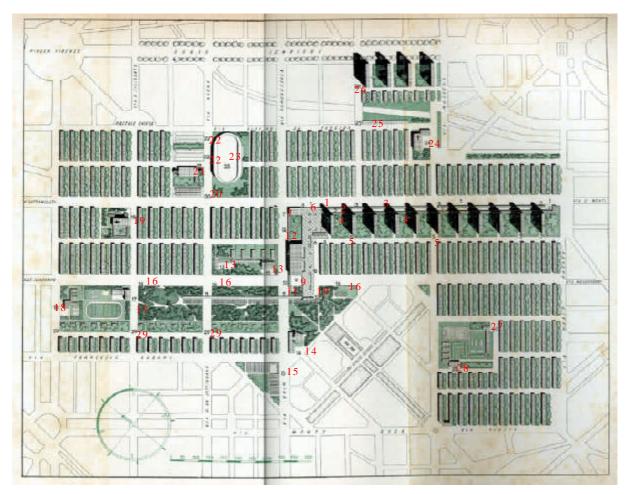
Milão Verde, 1938

Acima: Áreas de carater dominial e comunal na zona do plano

Abaixo: Área do plano segundo as previsões do plano regulador comunal fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938



Milão Verde, 1938
Acima: Primeira fase de execução do plano
Abaixo: segunda fase de execução do plano
fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez.
1938

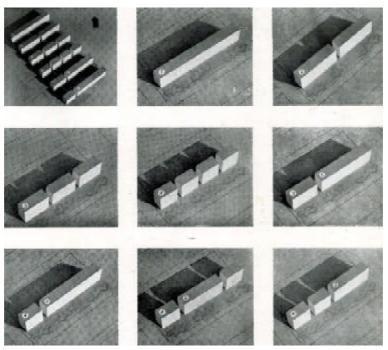




Palanti, Pagano, Albini, Gardella, Minoletti, Predaval, Romano: Milão Verde, 1938

1) Via Triunfal no prolongamento da Via Monti; 2) Via de pedestres dos negócios; 3) Negócios; 4) Pórtico e rua de pedestres elevadas; 5) Edifícios em torre; 6) Praça sobre-elevada; 7) Loggia Pública; 8) Café restaurante; 9) Cine-teatro; 10) Piscina, banheiros e café; 11) Passarela sobre parque; 12) Passarela e pórtico; 13) Museu industrial; 14) Grupo fascista distrital; 15) Mercado coberto; 16) Parque; 17) Juventude Italiana do Littorio; 18) Escola elementar; 19) Igreja paroquial; 20) Estacionamentos cobertos; 21) Garagem e oficina; 22) Estacionamentos cobertos; 23) Velodromo; 24) Igreja; 25) Mercado; 26) Edifício em torre; 27) Ginásio e liceu; 28) Instituto técnico; 29) zona de casas

fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938



Milão Verde, 1938 - Exemplos das várias subdivisões dos lotes para habitação fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

A luta dos arquitetos visava um novo sistema de loteamentos, pois para eles era exatamente o sistema da época que impedia a melhor orientação solar, permitindo ainda uma série de irregularidades em relação ao terreno, às ruas e às propriedades. A referência teórica citada pelos arquitetos é Piero Bottoni, que se colocara, em livro de 1938, contra os loteamentos tradicionais com pátios e ruas que nunca recebiam um raio de sol *"numa penumbra que deixavam tristes e insalubres as habitações "24"* (BOTTONI, 1938 apud CASABELLA, 1938, p.14).

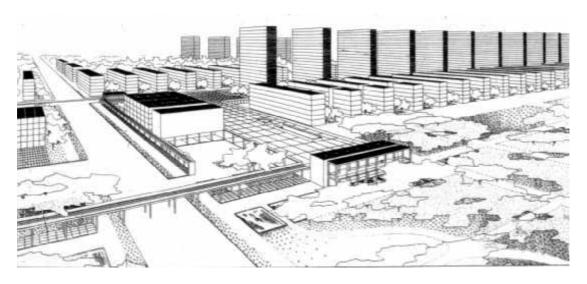
Neste bairro os arquitetos utilizaram o que entendiam como os quatro fundamentos dos bons loteamentos: boa ventilação, a hierarquia de ruas, a racional localização dos serviços, como escolas, igrejas e mercados e a generosa distribuição do verde. O projeto caracterizou-se por filas paralelas de habitação e por um pluralismo tipológico, pelo retículo ortogonal entendido como esquema mais adaptado a uma racional distribuição de ruas, numa crítica às diagonais, enfim, uma intenção de ordem dentro do traçado tradicional de Milão. Um projeto entendido como uma alternativa à cidade existente, desorganizada e insalubre.

Foram importantes para os projetistas as idéias de salubridade, higiene, funcionamento e beleza, de localização da massa trabalhadora próxima a seu local de trabalho em um bairro que, na visão dos arquitetos, poderia oferecer a ela condições de vida melhores do que as da cidade, evitando portanto, longos deslocamentos diários. A seu modo eles interpretavam estas e outras idéias que não apareciam nos textos.

"(...) de entusiástica participação aos ideais da estética moderna sem ofender o passado e sobretudo sem contaminar a característica fisionomia do velho coração de Milão dominado da mole do Domo"²⁵ (PAGANO, 1938, p.4).

Para os arquitetos, mais do que construir uma cidade nova ou outra cidade sobre a existente, era possível criar uma alternativa de crescimento segundo os princípios por eles entendidos como os mais corretos do urbanismo.

Eles fizeram estudos das linhas de circulação do entorno, das possibilidades daquela zona e das características das áreas circundantes, deduzindo para o bairro um caráter residencial para classe média a partir da existência da via de passagem para a região dos lagos, da proximidade da auto estrada e da presença de construções para esta classe. Podemos sugerir que a observação



Milão Verde, 1938 Vista aérea mostrando a praça sobre-elevada, o parque e a Via Triunfal com edifícios em torre fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

dos entendimentos dos talentos da área, para além dos limites da cidade, passava, de certa maneira, por uma concepção regional.

A hierarquia de vias, cara aos arquitetos, previa dois tipos de estradas distintas: as de maior intensidade - destinadas ao tráfego de ligação com outras zonas da cidade - e aquelas secundárias, destinadas exclusivamente ao movimento das habitações, entendidas como estradasjardim. Os arquitetos optaram por não separar completamente o tráfego de automóveis daquele de pedestres, um preceito do urbanismo moderno, considerando que tal solução apresentava-se com caráter de exceção dentro da organização do tráfego milanês. Afirmavam também ter procurado tornar o trânsito de pedestres mais seguro. Foram então criadas zonas reservadas para ele e grandes cruzamentos foram impedidos. Isso, além da proposta de uma praça elevada, de uma via de negócios para pedestres e passarelas elevadas.

Um caráter monumental foi dado à via principal de grande largura contendo em um dos lados os edifícios mais altos. Ela era cortada por uma praça elevada que deveria ser ponto de encontro do novo bairro, para a qual se previa um café-restaurante, um cine-teatro e uma loggia pública.

As habitações foram projetadas em relação ao sistema viário. Havia casas dispostas em filas paralelas de acordo com o que considerava-se a melhor orientação solar, permitindo assim a utilização da fachada principal para os quartos e salas da habitação enquanto o outro lado ficaria reservado às escadas e aos cômodos de serviços.

Foram propostos blocos de habitação de três tipos: edificios de vinte e seis pavimentos (os mais utilizados) e casas de três andares. Cada um deles distante do outro de acordo com a altura, com os interstícios ocupados por espaços verdes, incluindo os jardins das casas.

Os edificios altos estavam vinculados às vias mais largas, próximos à zona de caráter comercial. Seus térreos deviam ser livres com pilotis. Nos seus pavimentos inferiores estariam as sedes de escritórios, bancos, lojas enquanto nos planos superiores estariam as casas com vista panorâmica da cidade e do parque. Entre os prédios de habitação e a via encontrava-se uma faixa destinada ao comércio e aos negócios.



Milão Verde, 1938 Esquema perspéctico da zona esportiva e da passarela em frente a praça fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

Próximo ao parque estaria uma zona de casas, ligando o verde dos seus jardins com aquele do parque.

Foram previstos também outros espaços verdes comuns que deveriam utilizar plantações já existentes. Nestas áreas e nas suas margens foram localizadas as escolas, os edifícios especiais, aqueles destinados ao divertimento, aos esportes (entre os quais o velódromo já existente) etc. A previsão de áreas de parque, longe do trânsito, permitiria o aproveitamento pelas crianças, a configuração de pulmões verdes dentro da cidade.

O porticado com passarelas sobre as ruas iria unir várias áreas verdes e serviria de ligação do pedestre com a via central do bairro. Os arquitetos propuseram ainda um Museu industrial, igrejas, mercados cobertos, um terraço para negócios destinado também às cerimônias, e edificios baixos para negócios com duas frentes ao longo da via principal e outros nas habitações.

A ordem pretendida era apresentada em diversas perspectivas axonométricas, perspectivas aéreas, vistas de cima e fotomontagens de partes de uma maquete. Nas duas outras perspectivas se apresentava a feição pretendida para aquela cidade, e talvez estes sejam os desenhos mais interessantes. Nestes dois desenhos aparecem, pela primeira vez a imagem de pessoas, ainda que a ênfase dos mesmos seja dada aos prédios, às lâminas com fachadas diferentes entre si, ao verde e ao eixo monumental. Em uma delas aparece uma via secundária do quarteirão de habitação, com desenhos diferentes para cada edifício, um dos quais de traços muito similares àqueles do Edifício da Via Pacini projetado por Palanti em 1934, em Milão. Estes edifícios não se apoiam em pilotis com térreos livres. Algumas vezes o térreo é escavado com passagens. Na outra perspectiva vê-se a Via Triunfal, com seu comércio mais baixo e a ênfase no eixo monumental formado pela linha dos prédios.

Buscou-se garantir diversas soluções de organização das habitações e serviços, permitindo, dentro de um esquema geral, certa liberdade de iniciativas individuais e de subdivisão das propriedades compatíveis com os costumes dos investimentos imobiliários de então. Para tanto, os arquitetos propuseram uma variação na subdivisão dos blocos, com modificação de cores e formas, com as quais acreditavam garantir tais pressupostos e também eliminar uma eventual monotonia, "que é a obsessão dos burgueses, que se por uma lado mandam fazer seus vestidos exclusivos, sonham com o automóvel de série" ²⁶ (CASABELLA, 1938, p. 13).

Estas características, aliadas à indicação de jardins particulares de casas e edifícios pressupõem propriedade privada do solo. Tudo conduz a entender que os arquitetos pretendiam realizar seus planos dentro do que acreditavam ser uma proposta viável.





Milão Verde, 1938 Esquerda: Projeto da Via Triunfal no exo da Via V. Monti - Direita: Perspectiva da uma via secundária no quarteirão de habitação

fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

Na planta geral do plano percebemos a idéia de localizar os escritórios e lojas nas pontas das lâminas de habitação voltadas para a Via Mascheroni, ou ainda nas laterais de algumas lâminas configurando uma rua rodeada de negócios e comércio. A legenda desta planimetria nos esclarece que nem todas as lâminas eram destinadas à habitação, tendo os arquitetos reservado algumas para edifícios públicos e lazer.

Para garantir e manter as características previstas para o bairro, os arquitetos propunham uma legislação especial de edificações, entendida como instrumento de controle das novas construções. O plano previa ainda a construção em etapas, de acordo com a disponibilização das áreas, iniciando com a apropriação das grandes áreas públicas ali existentes.

Para De Seta (1990) as referências para este projeto e para o *Conjunto Fabio Filz*i estavam nas Siedlungen de Gropius e Meyer em Dessau, nos estudos de Hilberseimer para os complexos residenciais intensivos, nos bairros da municipalidade de Amsterdã e Estocolmo que eram largamente conhecidos na Itália.

Este plano foi apresentado em um número especial da revista *Casabella*, de dezembro de 1938 e publicado posteriormente pelos arquitetos em um caderno explicativo.

No início destas publicações havia um texto de Pagano chamado *"l'ordine contro il disordine", "A ordem contra a desordem"*. Pagano liga sua idéia de ordem a um mundo mítico que a legitimaria. Este mundo estaria na Bíblia, nos romanos e gregos, e também no campo.

Seu texto inicia-se citando a Gênesis que explicava o primeiro ato de Deus como um ato de ordem: a divisão entre as trevas e a luz. O homem continuaria então esta missão de ordenação.

A única ilustração do texto apresenta a imagem de uma plantação em que se cruzam dois eixos, talvez duas estradas rodeadas de árvores. Para ele, a ordem na agricultura seria orientada por um empirismo, pela mística e pelo sub-consciente livre da história e de qualquer influência cultural ou da literatura. Na ordem da agricultura perpassaria a idéia da conquista de um standard, da forma que responde a sua função, de um instinto ideal geométrico.

Pagano trata também do esquema grego e romano, entendido como ortogonalismo de racional clareza. Para ele, a chamada idade média, ainda que pitoresca, teria mudado esta ordem. Também a procura por implantações em altas colinas por razões militares ou higiênicas,



Albini, Bottoni, Ceruti, Mucchi, Palanti, Peressutti, Pucci, Putelli, Gardella, e no início Banfi, Belgiojoso e Rogers:
Plano AR para Milão, 1944-45
fonte: CIUCCI e DAL CO, 1990

em sua opinião, teria impedido a liberdade de orientações e traçados regulares. Pagano liga o retardamento do progresso e da conquista da ordem ao individualismo dos senhores, à divisão dos homens entre patrões e servos, à divisão da propriedade e ao egoísmo dos ricos. Para ele, Pompéia, cidade romana, e Sabaudia, cidade de planejada em sua época, seriam exceções de ordem no quadro das cidades. Ele retoma ainda as idéias de necessidade de verde e da luz impedidas pelos loteamentos e critica a cenografia de algumas intervenções, citando o Corso do Renascimento em Roma e o Corso do Littorio em Milão.

Os trabalhos de cunho urbanístico aparecem na obra de Palanti desde 1932 no concurso para Concurso IACP destinado ao conjunto habitacional popular na zona de San Siro (Milão), em co-autoria com Franco Albini e Renato Camus e L. Kovacs, no concurso para Plano Regulador da antiga fortaleza de Savona, c/ Albini, Romano e Clausetti, em 1933, nos projetos para habitação para o IFACP, no projeto de quatro cidades satélite nos arredores de Milão de 1940, entre outros.

A linguagem moderna, entendida como linguagem viva para a vida, passava necessariamente pela cidade, a ser organizada e renovada segundo princípios, tais como: a hierarquia das vias, a orientação constante das habitações capaz de desenhar as formas da cidade, da inserção de espaços verdes, dos edificios com feições modernas, ou seja, alternativas à cidade de então.

Nos anos de guerra, Palanti participou do Plano AR de 1944-5, plano diretor de Milão. Este plano inseriu-se nas atividades do grupo formativo do Ciam italiano do qual Palanti passou a fazer parte oficialmente, a partir de 1947. Vale lembrar que o Brasil tinha um delegado no Ciam internacional, representado pelo arquiteto Gregori Warchavchik, por indicação de Le Corbusier.

A experiência do plano AR é contada por Ignazio Gardella: próximo ao fim da guerra, um grupo de arquitetos milaneses entre os quais Albini, Bottoni, Ceruti, Mucchi, Palanti, Peressutti, Pucci, Putelli, ele próprio, e no início Banfi, Belgiojoso e Rogers, começaram a trabalhar novamente no Studio BBPR em Milão, quase em segredo, para completar o plano AR (GARDELLA, in LOI et. Al. 1998).

"Nos primeiros meses de 1944 um grupo de arquitetos, ligado pela amizade e comunhão de idéias no campo da arquitetura, convencido que com a libertação o problema urbanístico apareceria como uma exigência fundamental da reconstrução, sentiu como próprio dever, participando em diversas formas da Resistência, de tentar

a colocação de um novo plano regulador da cidade, entendida como elemento de uma nova vida italiana e européia" (Casabella, 1946, p.194 apud MAFFIOLETTI, 1994, p.86).

O grupo pensava uma cidade como um organismo aberto, parte integrante de um complexo que ampliava a sua zona de influência. O plano regulador do aglomerado urbano deveria ser estendido ao plano regional e ao plano nacional.

O projeto propunha intervenções contra o monocentrismo e a congestão, procurando distribuir a cidade em zonas bem definidas: residenciais, de escritórios e industriais, chamadas de organismos, que estariam distribuídas na região. Pensava também em romper a estrutura anelar da cidade e criar uma auto-suficiência de suas partes. Tratava ainda de pensar o plano regulador com procedimentos (como uma possível revisão da propriedade fundiária) que impedissem o desfrute das áreas por poucos contra o bem-estar coletivo.

Ganha importância a inserção da cidade dentro de uma vasta rede de comunicações, no centro de um território produtivo e de um sistema de cidades menores. Estão presentes as idéias de fixar um número máximo de habitantes para Milão, de retirar as indústrias do centro e de localizar os bairros residenciais dos trabalhadores nos exterior. Pensava-se em preservar o centro da pressão terciária promovendo os programas para conservar seu caráter residencial e cultural através da adequação e melhoria do nível das habitações e da transferência das funções administrativas na zona do ex-porto Sempione, ao lado da Fiera e em um grande parque para o esporte e para o espetáculo.

Tem destaque a idéia de dois eixos elevados que se cruzam, próximo a um novo bairro administrativo, com o fim de acelerar o tráfego e hierarquizar as vias, ligando o novo centro com a cidade e o território em cujo percurso se colocavam os núcleos funcionais da nova cidade. Além disso, são pensadas ampliações das auto-estradas e tangenciais e novas construções na rede de transportes envolvendo o transporte fluvial, portos, aeroporto, e uma rede metropolitana para o deslocamento cotidiano entre as cidades menores e Milão.

Sobre a preocupação com os problemas urbanos, cabe ainda citar que Palanti atuou como Membro da *Comissão Edil do Município de Milão*, 1939 a 1942 e foi membro efetivo do *Instituto Nacional de Urbanística*

É preciso lembrar ainda que a atuação profissional do arquiteto Giancarlo Palanti, além daquelas já citadas como a produção editorial, os projetos de arquitetura, urbanismo e mobiliário, envolveu também as atividades didáticas.

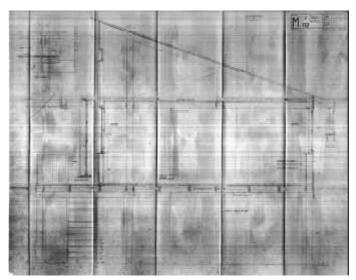
Desde 1933 ela foi membro da Comissão de exames em diferentes disciplinas, seja para a Escola Superior de arte aplicada à indústria de Milão, da Academia de Belas Artes ou da Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão entre outras.

Inicialmente ele foi assistente voluntário da cadeira de "composição arquitetônica" na escola Politécnica de Milão entre 1935-36 e, a partir de 36, "assistente encarregado" da mesma cátedra, cargo no qual permanece até 1946. Desde 1943 foi livre docente nas Universidades Italianas em "Caracteres distributivos dos edifícios".

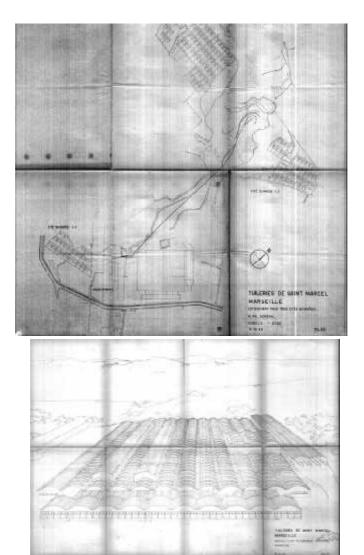
Além disso, ele também participou do MSA (*Movimento Studi di Architettura* - uma alternativa racionalista ao organicismo de Bruno Zevi), continuando a manter correspondência com este e o grupo Ciam no Brasil.

Durante o conflito mundial prosseguiu a sua colaboração com Albini. O número de projetos passou então a ser mais escasso. Em 1943 Palanti realizaria a *Casetta Miradolo* e os estabelecimentos da *SACIT* em Arcore. Em 1945 desenharia uma casa e um grande projeto da Fábrica de aparelhos sanitários, vila operária e sede administrativa "*Tuileries de Saint Marcel*", em Marselha, França.

A *Casetta Miradolo* era uma pequena casa sobre pilotis de planta compacta, uma água que deveria ser construída em madeira, que apresentava um alto grau de detalhamento de cada peça e encaixe.

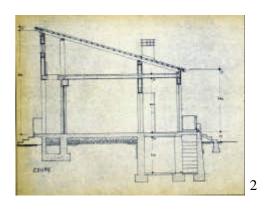


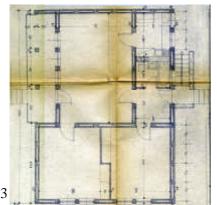
Giancarlo Palanti: Casetta Miradolo, 1943 - Corte fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



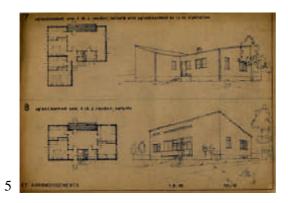
Giancarlo Palanti: Conjunto Industrial "Tuileries de Saint Marcel", Marselha, França, 1945 Acima: Plano do conjunto com fábrica e três vilas operárias/ Abaixo: Perspectiva da fábrica fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

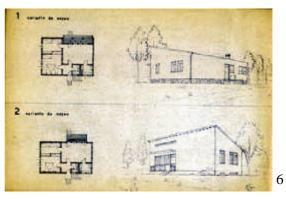












Giancarlo Palanti: Conjunto Industrial "Tuileries de Saint Marcel", Marselha, França, 1945

1) Perspectiva de uma Casa Operária; 2) Corte de casa operária; 3) Planta para casa operária; 4) Casa em Marselha; 5 e 6) Variações para casas operárias fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Já a fábrica em Marselha, projetada para a SAMR de Carlo Mathon, era acompanhada de seu núcleo fabril. Aqui o projeto previa para o corpo da fábrica e para os escritórios um volume movimentado marcado pela cobertura em abóbadas com lanternins.

Palanti desenhou os traços de três vilas operárias, distanciadas entre si, localizadas ao redor da fábrica. Elas apresentavam casas alinhadas em lotes, segundo uma orientação constante, para as quais ele projetou as habitações dos operários e dos funcionários.

Estes dois projetos apresentam novas experimentações técnicas, com o uso da madeira na habitação e inovações espaciais, através da substituição das lajes planas pela movimentada cobertura da fábrica, e pelos telhados de uma ou duas águas das casas operárias de Marselha, com avarandados e aberturas recortadas nas paredes, ainda que guardando o mesmo rigor.

A casa operária da fábrica e suas variações são moduladas e aparentemente realizadas com placas pré-fabricadas.

Já a casa projetada em Marselha apresentava as discussões anteriores: um projeto modular pensado a partir de um esquema estrutural de lajes de pontas arredondadas que avançavam em balanços e pilotis dento dos quais o arquiteto fechava os limites da habitação.

Seu último projeto realizado na Itália foi o quarteirão residencial e plano regulador particularizado para a Zona "*Degli Angeli*", Gênova, com I. Gardella, F. Albini e M. Tevarotto.

Naquele momento, Pagano, que a princípio pensava em poder ligar a arquitetura moderna ao regime fascista, passa ao antifascismo militante e à Resistência, como outros arquitetos italianos, até morrer num campo de concentração alemão. O mesmo se sucedeu a Banfi. Persico já havia morrido em 36. Rogers pedira asilo político na Suíça.

Em dezembro de 1946 saiu o número especial da revista Casabella curado por Palanti, Albini e Anna Castelli sobre Giuseppe Pagano Pogatschinig. Nele Palanti escreveu o texto *Notizie Biografiche* resgatando minuciosamente a trajetória do arquiteto Pagano, especialmente seus últimos anos de vida, desde a entrada no movimento antifascista de resistência italiana, até a prisão em morte no campo de concentração de Mauthausen. Este texto permitiu-nos sugerir as posições políticas de Palanti diante do fascismo, ao menos logo após a guerra.

Ele escreve, sobre a adesão inicial de Pagano ao fascismo:

"Aos primeiros movimentos fascistas, que naquelas terras a pouco libertas vinham interpretados como defesa da italianità..." ²²⁸ (PALANTI, 1946, p.3).

Já quando da procura pelos movimentos antifascistas ele coloca:

"Durante este intermezzo civil o contato fortuito em Milão e Roma com pessoas abertamente protegidas por injustos e imorais privilégios o fizeram 'constatar a olhos vistas em qual corrupção haviam caídos nossas sacras instituições e aquele mercimonio que se fazia da vida e da fé do nosso povo" (idem, p.7).

Quando Pagano sabe da morte de Terragni e maldiz os acadêmicos incluindo Ojetti e Piacentini, Palanti comenta:

"E ao invés disso, nosso generoso amigo não existe mais e os acadêmicos estão ainda babando sem serem perturbados pela Itália com a escolta dos milhões acumulados graças às suas servis consentimentos ao frenesi imperial e racista do fascismo" (idem, p.7).

Uma outra frase de Palanti permite perceber os conflitos do período, ao afirmar que Pagano não deixara de lutar pela arquitetura moderna, escrevendo um artigo de resposta aos reacionários:

"Em qualquer jornal já se fazem vivos os reacionários de sempre a acusar de fascismo a arte moderna como quinze dias antes a acusavam de bolchevique"³¹ (idem, ibidem).

Sentindo próxima a morte, Pagano escreve uma carta a Palanti do campo de concentração onde se encontrava (Mauthausen):

"(…) Penso em você como no amigo que mais que qualquer outro poderá cuidar da minha herança espiritual. Se Giolli retornar, trabalhe com ele, ajuda e faz colaborar os amigos Mucchi, Diotallevi,… se fizerem publicações do quanto escrevi e fiz, façam com que Paola veja todos os meus escritos (…)"³²(PAGANO in PALANTI, 1946, p. 17).

Como vários italianos e como a maioria de seus companheiros arquitetos, Palanti a princípio acreditava nas idéias aparentemente renovadoras do fascismo, antes da revelação do desastre que significava o regime. Depois da guerra aderiu às idéias socialistas. No primeríssimo pós-guerra colaborou com o *Avanti*, jornal do Partido, na época dirigido por Guido Mazzali, onde tratou prevalentemente de problemas de habitação e de construção popular, denunciando os estragos que se fazia no tecido urbano de Milão³³, como no artigo "*Si sta rovinando Milano*" ou em "*Le casette alla periferia per i senza tetto*", publicados no jornal do partido respectivamente em junho e julho de 1946.

Após o conflito mundial Palanti vive o clima de desilusão e mudança de rumos e, em 1946, emigra para o Brasil, acompanhando sua noiva D. Lily Maggi que tinha familiares neste país os quais dariam ao arquiteto os primeiros projetos na nova terra.

Já no Brasil, em carta para Franco Albini de abril de 1947, nos permite entrever a dificil situação de trabalho na Itália, mesmo para um escritório já de certo prestígio no país:

"Te agradeço de todas as notícias que me deu de seus e dos meus trabalhos e das notícias genéricas da situação italiana que infelizmente não me parece muito promissora para a tão aspirada retomada que estamos esperando há cerca de quinze anos e que me parece que esteja cada vez mais distante. Deu-me também uma impressão pouco alegre a notícia de você ser obrigado a recorrer a empréstimos para continuar a sustentar as despesas do escritório durante este ano. Eu não sei quanto você possa ter resgatado ou você possa ainda ter a resgatar pelos meus trabalhos durante este período e nos meses seguintes, seja como for, à parte o fato que uma parte dessa arrecadação te espera por direito, enquanto está se ocupando destes trabalhos, você pode naturalmente dispor de toda a cifra que tiver necessidade. De qualquer modo, não para dar-te conselhos, mas eu sempre pensei que o nosso modo de organizar os trabalhos e o andamento do nosso escritório fosse excessivamente pesado em confronto com a própria massa de trabalhos, agora porém a questão é uma outra e acredito mesmo que dependa da escassez intrínseca de trabalho" 34. (PALANTI, 30/04/47).

Palanti deixava para trás dezesseis anos de profissão, com reconhecimento em diversas publicações pelo mundo, e quarenta de vida numa Itália cheia de conflitos e debates. Para a frente, um país novo com uma arquitetura então aclamada no exterior, onde se encontrariam novas e velhas problematizações e para onde se levaria portanto, um entendimento da profissão do arquiteto bem como da construção do espaço e da vida com princípios e estética moderna, desde os objetos, da casa, do edifício até a cidade.

Notas:

- ¹ Para entender os acontecimentos da Itália no período do entre-guerras, seguimos, especialmente, a linha e as pistas de Giorgio Ciucci no texto Gli architetti e il fascismo (Einaudi, 1989), e de sua parceria com Francesco Dal Co em Architettura italiana del'900, (sem dispensar outros autores), por clarificar a existência de diferentes posicionamentos e debates daquele momento, contra as explicações realizadas através de uma linha única de posições e acontecimentos que diversas vezes classificava os arquitetos entre bons e maus dadas a suas escolhas diante do regime. O livro nos ajuda a contextualizar, ainda que segundo a visão de Ciucci interessada nas relações com o fascismo, o ambiente italiano em que Palanti trabalhou e influiu.
- ² Como lembra Mario Morelli, em depoimento escrito à autora, Romussi era um insigne representante do ambiente milanês *fin de siècle*, historiador, jornalista, homem político, de orientação radical, amigo de Felice Cavallotti, Filippo Turati, Anna Kuliscioff e outros expoentes do movimento socialista da época. É autor de importantes e ainda hoje apreciados trabalhos sobre a história artística e literária de Milão. Além de *Milano nei suoi monumenti*, escreveu "Il Duomo di Milano nella storia e nell'arte", "Milano che sfugge", "Glorie viventi", "Petrarca a Milano" e outras obras de caráter mais propriamente historiográfico, entre as quais uma *Storia degli Stati Uniti d'America*.
- ³ "cui diede l'immagine di un mondo confortevole e rassicurante (...)"
- ⁴ De acordo com depoimento de Mario Morelli, Giuseppe era um típico expoente do *Art Noveau* lombardo e objeto, recentemente, de uma revalorização crítica e também de mercado, que encontrou reconhecimento em uma mostra de ressonância internacional, por ter acontecido no âmbito do *Festival dei Due Mondi* de Spoleto, em 2001.
- ⁵ "Era um iper-attivo e un generoso: faceva piani e programmi, continuava a ripetere 'faremo questo e quello, ci sarà da lavorare per tutti".
- ⁶ Il suo merito più grande sta nell'atività instancabile, nell'ottimismo che resiste a tutte le delusioni, nell'entusiasmo e nello spirito di 'équipe' che sa infondere ai collaboratori, nell'esuberanza della fantasia che fa della sua conversazione uno scintillio di idee originali, di iniziative sempre nuove che trascinano gli amici e i colleghi, di zioni coraggiose ed energiche per la difesa e la propagazione delle idee per le quali há dato tanti anni di fede e di attività".

- ⁷ Gregotti, Vittorio *"Il disegno del prodotto industriale Italia 1860-1980"* a cura di Mando di Giorgi, Andrea Nulli, Giampiero Bosoni Milão, Electa, 1986.
- ⁸ Nomes levantados por Mario Morelli em depoimento escrito à autora, dez. 2003.
- ⁹ Esta pesquisa nas revistas Casabella sofreu as limitações de não se encontrar facilmente todos os exemplares da mesma nas coleções das bibliotecas brasileiras, sendo possível observar apenas um panorama. A biblioteca da FAU-USP possui os números 73-144 dos anos de 1934-39, entre aqueles das décadas de 30 e 40.
- 10 De acordo com Gregotti (1986) o móvel econômico não parecia, naquele momento, interessar à indústria italiana. Aos entes públicos interessados pelo problema, como a Ente Nazionale per l'Artiginato e la Piccola Industria e a Opera Nazionale Dopolavoro, restava o dilema de promover uma produção em série que não se adequava às dimensões reduzidas das unidades produtivas. A solução dada pelas mesmas foi a instituição de concursos dedicados aos arquitetos e às empresas para projeto de mobiliário popular.
- "Questi architetti, ripreendendo in particolare il concetto della produzione 'standard' propugnato da Le Corbusier, e i principi di normalizzazione delle misure diffusi dai tedeschi come Gropius e anche volgarizzati, ora, in un libro fortunato del Neufert, si proponevano di presentare um programma atto a stabilire, in rapporto alle funzioni e allee dimensioni dell'uomo, le migliori forme normali dei veri elementi dell'arredamento, così da giungere a una tipologia corrente atta a migliorare la produzione industriale di serie, sia dal punto di vista funzionale, técnico ed estético, sia dal ponto di vista econômico".
- ¹² Giuseppe Pagano estava presente na composição do júri deste concurso.
- "Il contenuto del bando di concorso e la formazione dele giurie assumnono um preciso significato culturale: l'uno e l'altra forniscono indicazioni su come affronare quella particolare situazione, su quale linguaggio adottare in quel contexto, su che cosa significhi quel determinado edificio. Le relazioni delle giurie divengono talvolta dei veri e propri saggi critici, avallati all'autorita di alcuni membri delle giurie stesse, da Ojetti a Piacentini, da Pagano a Calza Bini, da Giovannoni a Portaluppi, da Muzio a Libera, a Vaccaro, a Piccinato, a Ponti e a tanti altri, vecchi e giovani, accademici e moderni, neoclassici e tardo-razionalisti. Un fine comune è quello di influenziare le scelte future, e ognuno si trova i compagni di strada per affermare le idee del proprio gruppo, per far diventare queste idee linguaggio comune, linguaggio nazionale, linguagio fascista"
- ¹⁴ "(...) alla architettura si atribuiscono, da un lato, compiti sociali, in quanto contribuisce a modificare il reale diffondendo quella che Pagano interpreta come la moralità fascista, e dall'altro si chiede all'architettura di raffigurare liricamente la razionalità di un regime ideale, di quel regime".
- ¹⁵ Composto pelos arquitetos recém-formados no Politécnico de Milão: Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava, Terragni e Castagnoli que seria substituído por Libera.
- 16 " (...) creando partecipazione nel visitatore coinvolto emotivamente negli eventi e nel fascismo (...)"
- ¹⁷ Esta tradução foi feita por Renato Anelli, destinada ao uso didático no âmbito interno do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, sem finalidade comercial.
- ¹⁸ "Lo stile dell'opera è ispirato ai concetti più elevati dell'architettura nuova, ed il sapore classico della composizione è legittimo nell'indirizzo dei maggiori 'razionalisti' nei quali è sempre viva l'aspirazione ad un nuovo 'rinascimento' europeo".
- ¹⁹ "Nell'ora grande del mondo, destinata a riflessi inevitabili nella conscienza delgi artisti, quest'opera italiana vuol essere una conferma di tutti i più conseguenti principi del gusto moderno ed um atto di fiducia nella grandezza dell'Europa pacificata.
- ²⁰ Carta de Giancarlo Palanti para Carlo Cavallotti, São Paulo, 3/03/56, Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP "Ancora, dopo vent'anni della sua morte, credo che, come me, molti degli amici che gli erano vicini, sentivano la insobistituibile mancanza del consiglio e del lúcido e sicuro giuizio critico di Persico".
- ²¹ "La logica, la funcionalita, l'aderenza ad un fine utilitario, per effetto dell'opera dell'architetto, si sono trasformate in altrettante ragioni di espressione artística. La fabbrica moderna, nítida, pulita, luminosa, è nata, così, come una cosa

affettuosamente sognata, primaverile e serna. Non la romántica visione di una centrale alla 'Metropolis', ma una trasparente dimora dove il lavoro asume nuovissime dignità umane, quasi poetiche; non una gretta sequenza di soluzioni provvisorie e improvisate, ma una impeccabile signorilità dove l'ordine assoluto delle linee e delle cose asume un valore morale altamente educativo: la realtà di una cosa sognata; non una slegata apparenza di mascherature ipocrite, ma una atentissima valorizzazione delle cose, delle machine, delle suppellettili del lavoro".

- ²² "È l'ultimo tentativo di Pagano di collaborare in buona fede com il pontefice dell'architettura ufficiale italiana. Naturalmente tutti i tentativi dei vari collaboratori per creare um organismo vivo e moderno naufragano di fronte alla rettorica monumentalità di Piacentini che trova facili consensi nella incompetenza e nalla megalomania dei gerarchi al potere".
- ²³ " ... il primo esempio di um quartiere studiato organicamente com gerarchia di strade di traffico e residenziali, com orientamento costante degli edifici di abitazione, com l'abolizione integrale dei cortili, com tutte insomma le caratteristiche risultnati dalle più vive teorie urbanistiche dei tempi nostri. Il progetto ottene molte lodi e incoraggiamenti dalle auoritè preposte all'aministrazione cittadina, ma naturalmente si impantanò poi nei meandri della burocrazia e degli uffici tecnici e rimase sul piano teórico"
- ²⁴ "in una penombra che redono triste e masana l'abitazione"
- ²⁵ "(...) di entusiástica partecipazione agli ideali della estética moderna senza offendere il passato e sopratutto sena contaminare la caratteristica fionomia del vecchio cuore di Milano dominato dalla mole del Duomo".
- ²⁶ "(...) che è l'ossessione del borghese che pur si compra i vestiti fatti e sogna l'automobile di serie"
- ²⁷ "Nei primi mesi del 1944 un gruppo di architetti, legati da amicizia e da comunità di idee nel campo dell'architettura, persuasi che a liberazione avvenuta il problema urbanístico sarebbe apparso come un'esigenza fondamentale della ricostruzione, ha sentito come proprio dovere, partecipando in diverse forme allá Resistenza, di tentare l'impostazione di um nuovo piano regolatore della città, intesa quale elemento di uma nuova vita italiana ed europea".
- ²⁸ "Ai primi movimenti fascisti, che in quelle terre appena redente venivano interpretati come difesa dell 'italianità ..."
- ²⁹ "Durante questo intermezzo civile il fortuito contatto a Milano e a Roma con persone apertamente protette da ingiusti e immorali privilegi gli fecero 'costatare de visu in quale corruzione fossero cadute certe nostre sacre istituizioni e quele mercimonio si facesse della vita e della fede del nostro popolo"
- ³⁰ "E invece il nostro generoso amico non c'è più e i lumaconi accademici stanno ancora sbavando indisturbati per l'Italia con la scorta dei milioni accumulati in grã zia delle loro servili acquiescenze alle frenesie imperiali e razziste del fascismo"
- ³¹ "In qualche gionale già si son fatti vivi I reazionari di sempre a tacciar di fascsmo l'arte moderrna come quindici gioni prima la taccavan di bolscevismo".
- ³² "(...)Penso a te come all'amico che più di ogni altro potrà curare la mia eredità spirituale. Se Giolli ritorna, lavora con lui, aiuta e fai collaborare gli amici Mucchi, Diotallevi,...se si faranno delle publicaccioni di quanto ho scritto e fatto, fatti dare da Paola in visione tutti i miei scritti.(...)".
- ³³ informações obtidas com a família do arquiteto e a partir da pesquisa e depoimento de Mario Morelli, atual marido da viúva do arquiteto Giancarlo Palanti.
- ³⁴ Carta de Giancarlo Palanti para Franco Albini, São Paulo, 30/04/1947 "Ti ringrazio di tutte le notizie che mi hai dato sui lavori tuoi e miei e delle notizie generiche della situazione italiana che purtroppo no mi sembra molto promettetne per la tanto auspicata ripresa che stiamo aspettando da circa quindici anni e che mi sembra si stia invece sempre più allontanando. Mi ha fatto acneh un'impressione poco allegra la noticia che mi dai di essere costretto a ricorrere a prestiti per continuare a sostenere le spese di Studio durante quest'anno. Io non so quanto tu possa avere incassato o tu possa avere ancora da incassare per i miei lavori durante questo periodo e nei mesi seguenti; comunque, a parte il fatto che una parte di questi incassi ti spettano di diritto in quanto ti sati accupando di questi lavori, tu puoi naturalmente disporre di tutta la cifra che hai bisogno. In ogni modo, non per darti consigli, ma io ha[sic] sempre pensato che il nostro modo di organizzare i lavori e l'andamento del nostro studio fosse eccessivamente pesante in confronto alla massa dei lavori stessi; ora però la questione è un'altra e credo próprio che dipenda dalla scarsità intrínseca del lavoro."