

Futurismo e racionalismo na Itália fascista

Por algum tempo, as propostas dos arquitetos modernos foram bem recebidas por industriais e líderes do novo governo fascista que se estabelecera na Itália em 1922. Nos vinte anos seguintes o regime não deixou de apoiar a atualização arquitetônica, apesar de dividido por conflitos entre correntes progressistas e conservadoras. Embora tenha tardado a abraçar os ideais modernistas, a arquitetura italiana deu uma contribuição original e valiosa à cultura europeia na década de 1930.

Um segundo futurismo

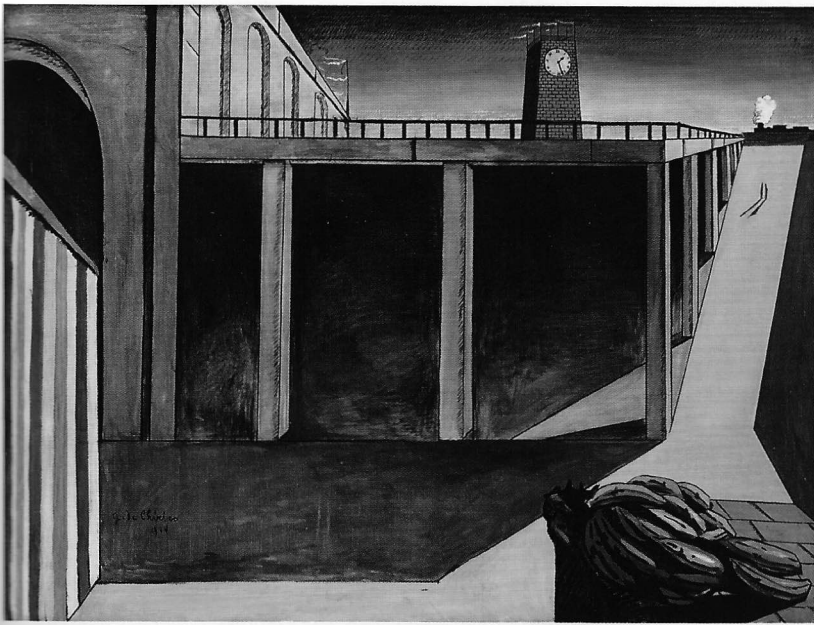
Enquanto alguns destacados futuristas enfrentavam a morte na linha de frente da Primeira Guerra Mundial, ecos do movimento repercutiam na gigantesca Fábrica Fiat (1916-23), projeto do engenheiro Giacomo Mattè-Trucco, no bairro de Lingotto, em Turim. 245 Anos mais tarde, em seu "Manifesto Futurista dell'Architettura Aerea" (1935), Filippo Tommaso Marinetti, Angiolo Mazzoni e Mino Somenzi iriam se referir à Fiat como "a primeira invenção construtiva futurista". A solução adotada por Mattè-Trucco se baseia explicitamente nas instalações da Ford nos Estados Unidos, que haviam sido visitadas por vários engenheiros italianos com o objetivo de aprender como criar "um novo estabelecimento industrial no estilo americano". Com estrutura modular composta de unidades de 8 metros por 8 metros, a edificação foi construída pelo escritório técnico Porcheddu, detentor dos direitos do sistema Hennebique na Itália. →¹ A linha de montagem de automóveis era finalizada na cobertura, a qual servia de pista de teste de novos modelos. Le Corbusier elogiou esse "navio" industrial de 800 metros de extensão por sua "forma clara", "simplicidade", "ordem" e "tensão moral", ao publicá-lo na *L'Esprit Nouveau* ainda antes de experimentar pessoalmente a pista de testes em 1934. Seu conterrâneo e poeta Blaise Cendrars já imaginara um edifício semelhante no poema

"F.I.A.T.", de 1917: "Invejo teu repouso/Grande embarcação de fábricas/Ancorada/Nos arrabaldes das cidades". →²

As pesquisas de Antonio Sant'Elia sobre a nova cidade industrial foram levadas adiante por Mario Chiattone, de Bérgamo, e por Ugo Bini e Giulio Marchi, de Roma. →³ Em 1924, Marchi, cujas imagens de cenários urbanos são expressivas e líricas, declarou que a arquitetura deveria se tornar "pura abstração escultural". →⁴ Entre os arquitetos de maior destaque desta segunda onda do futurismo estavam Enrico Prampolini, autor do pavilhão futurista na Exposição Internacional de Turim de 1928, e Fortunato Depero, signatário [juntamente com Giacomo Balla] do manifesto "Ricostruzione futurista dell'universo" (1915), o qual faz referência a um "edifício transformável em estilo ruidoso" intuído a partir de "nuvens que voam em uma tempestade". Artista gráfico e cenógrafo, Depero construiu pavilhões para a Exposição de Monza (1927) nos quais integra tipografia e arquitetura. Na profusão de projetos teóricos dos futuristas, os mais significativos são o arranha-céu de Nicolaj Diulgheroff (1927), arquiteto búlgaro estabelecido em Turim; um monumento aos marinheiros em forma de navio, de Quirino De Giorgio (1930); o avião-casa, de Alessandro Marinelli (1936); e a colônia de férias com prédios em forma de trem, de Clemente Busiri Vici (c. 1930). →⁵ Mais extremadas ainda são as elaborações do arquiteto-pintor Tullio Crali, proponente da *aeropittura* [aeropintura], a qual ilustra impactantes vistas captadas de aviões em mergulho; em 1931, apresentou combinações de elementos contraditórios, como uma *porta-belvedere* [porta-mirante] e um *aeroporto-stazione* [aeroporto-estação ferroviária].

Muzio e o Novecento

Logo após a Primeira Guerra Mundial, a chamada por um "retorno à ordem" que se difundia por toda a Europa também se manifestou na Itália. Seus defensores se opunham frontalmente ao futurismo



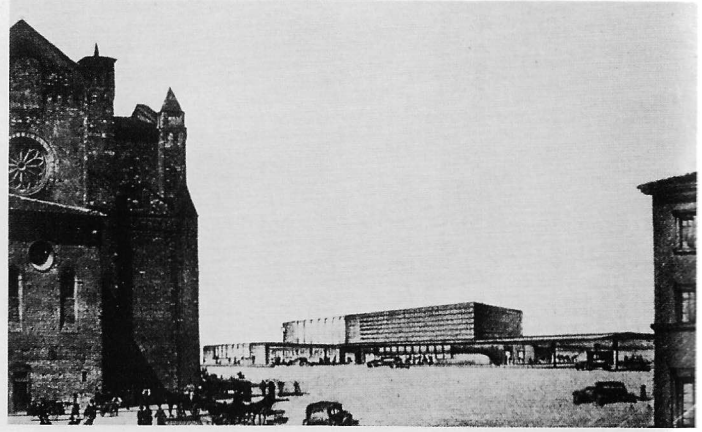
244 Gare Montparnasse (A melancolia da partida), Giorgio de Chirico, 1914



245 Fábrica Fiat, no bairro do Lingotto, Giacomo Mattè-Trucco, Turim, Itália, 1916-23



246 Ca' Brutta [Casa feia], Giovanni Muzio, Milão, Itália, 1920-22



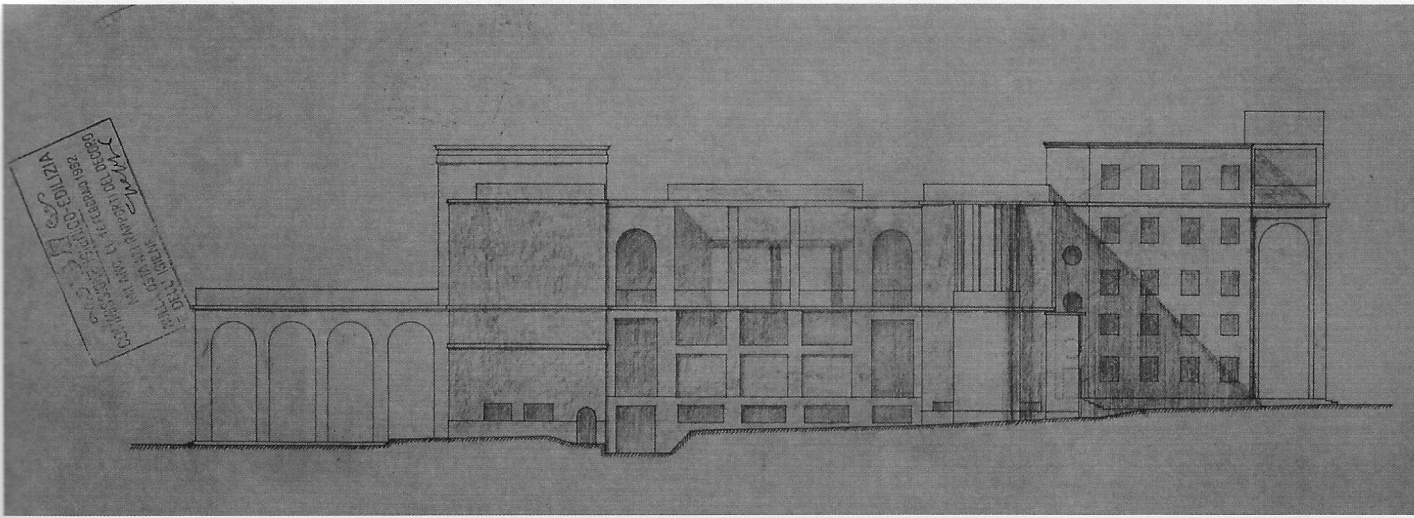
247 Estação de Santa Maria Novella, Giovanni Michelucci e Gruppo Toscano, Florença, Itália, 1933-34

e romperam de forma radical tanto com o *stile liberty* quanto com o ecletismo que triunfara na exposição internacional em comemoração do cinquentenário da unificação da Itália, realizada em Roma em 1911. Em artigo publicado em 1919 na revista *Valori Plastici* – fundada em 1918 por Manlio Broglio, sob forte influência de Paris –, o pintor Giorgio de Chirico **244** expressa a atmosfera do momento. Conforme escreveu, seria na “construção da cidade, na forma arquitetônica das casas, praças, jardins e passeios públicos, dos portais e estações ferroviárias etc.” que se descobriria “o fundamento de uma grande estética metafísica”; “talvez chegue um dia”, ele esperava, “em que essa estética, hoje deixada aos caprichos do acaso, se torne uma lei e uma necessidade para as classes superiores e para os responsáveis pelo bem público”. →⁶ A primeira exposição de artistas reunidos sob a denominação de Novecento, ou seja, a arte do século XX, foi inaugurada em março de 1923 pelo próprio Mussolini, cuja amante à época, a jornalista e crítica Margherita Sarfatti, pertencia ao grupo. No entender do então primeiro-ministro, esse movimento “não encorajaria nada que se assemelhasse a uma Arte do Estado”, uma vez que “a Arte pertence à esfera do indivíduo”. →⁷ Os principais arquitetos do Novecento foram Giovanni Muzio e Gio Ponti. O primeiro, engajado na vida cultural milanesa e bem informado sobre os mais recentes desenvolvimentos na Alemanha, na França e na Inglaterra, foi um dos fundadores da Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e do Club degli Urbanisti. Muzio aspirava a um novo “quadrante do espírito”, com uma ordem arquitetônica ancorada na história. Sua *Ca' Brutta* [Casa feia, 1920-22], **246** na via Moscova, em Milão, oferece uma clara refutação do futurismo, embora nela tenha sido aceita a tecnologia moderna, como se constata pela garagem em subsolo. Articulando as fachadas com um sistema de nichos e molduras de geometria simplificada, ele dividiu seus dois blocos em três faixas horizontais, diferenciadas pelo tratamento das superfícies: pedra rústica na faixa inferior,

argamassa na intermediária e marmorino veneziano na superior. Descrita pelo escritor Alberto Savinio, irmão de Giorgio de Chirico, como uma “residência sinistra, carrancuda e inamistosa”, →⁸ a *Ca' Brutta* também foi alvo de críticas do arquiteto Paolo Mezzanotte. A seu ver, apesar de livre da “vulgaridade pomposa e da grosseria banal de tantas obras de arquitetura de concreto”, o edifício de inspiração clássica “parece carecer exatamente daquele dom peculiar à arquitetura clássica: a serenidade”. →⁹

Depois de projetar, juntamente com o pintor Mario Sironi, a Sala dei Marmi [Salão dos Mármore] da Trienal de Monza de 1930, Muzio declarou: “Quando o edifício deve ser uma obra de arte [...], não basta cálculos. Uma outra ordem, que eu chamaria de metafísica, deve governar o trabalho. Por isso, o espírito que orienta os artistas deve ser uniforme, e tal disciplina só pode ser a clássica”. →¹⁰ Para o novo campus da Universidade Católica de Milão (1929-30) – fundada em um antigo hospital militar por Agostino Gemelli, padre e pesquisador científico –, Muzio abrigou os equipamentos modernos em um conjunto com paredes de tijolos, dominado por um pórtico de granito. No Palazzo dell'Arte, **248** sede da Trienal de Milão construída em 1933, propôs uma máquina para exposições, contrastando grandes espaços interiores brancos e escadas envoltas em cilindros de vidro com a fachada principal articulada por uma sequência de pilastras.

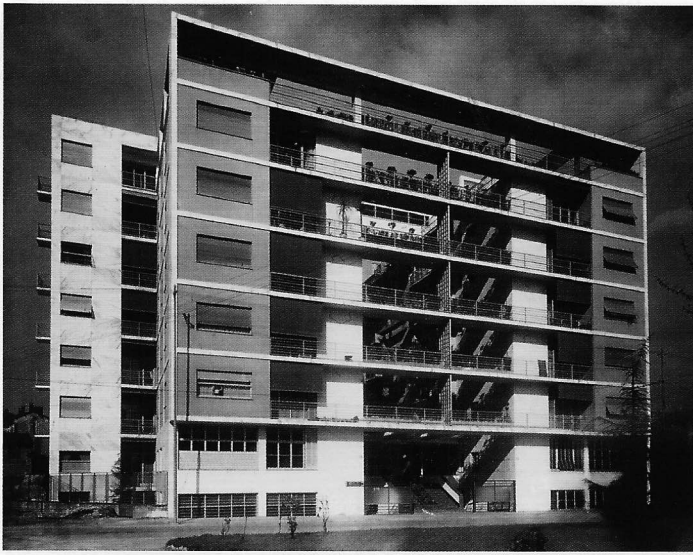
Por essa época, a paisagem de Milão vinha sendo marcada por muitas edificações novas e dignas de atenção, como o enigmático Palazzo Fidia (1930), de Aldo Andreani, ou a Casa della Meridiana (1924-25), de Giuseppe De Finetti, ex-aluno de Adolf Loos e antifascista de primeira hora. A burguesia milanesa encomendou elegantes edifícios de apartamentos a Piero Portaluppi e um número ainda maior deles a Gio Ponti, que lançara o primeiro número de sua revista *Domus* em 1928, com um apelo em favor de uma casa *all'italiana* que colocasse o conforto em primeiro lugar e não se



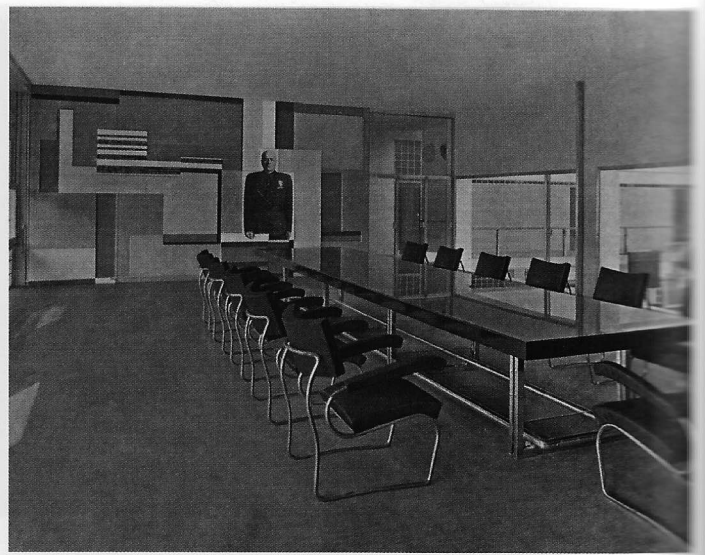
248 Palazzo dell'Arte para a Trienal, Giovanni Muzio, Milão, Itália, 1933



249 Casa Elettrica na Trienal de Monza, Luigi Figini e Gino Pollini, Milão, Itália, 1930



250 Edifício de apartamentos Rustici, Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, Milão, Itália, 1933-36



251 Casa del Fascio, Giuseppe Terragni, Como, Itália, 1932-36, interior com mural de Mario Radice

252 Casa del Fascio, Giuseppe Terragni, Como, Itália, 1932-36, fotomontagem com multidão

reduzisse a uma mera “máquina de morar”. →¹¹ Para ele, a moradia deveria ser como “uma segunda roupa”, concepção que devia muito à sua admiração por Palladio, porém sem recorrer a clichês clássicos. Suas torres de apartamentos e seu edifício Montecatini (1936) criaram a imagem de Milão como uma cidade opulenta e moderna.

O fascismo e o racionalismo

Jogando com a riqueza cultural da Itália, o regime de Mussolini procurou adotar uma variedade de enfoques no urbanismo e na arquitetura, tratando todos os movimentos e todas as gerações com igual atenção, tanto que nenhuma tendência pode ser descrita inequivocamente como fascista – apesar da intervenção direta do Duce na arquitetura italiana no começo da década de 1930. →¹² Foi o apoio de Mussolini que garantiu a Giovanni Michelucci e seu Gruppo Toscano a vitória no concurso para a Estação de Santa Maria Novella, em Florença (1933-34). **247** Com suas extensas linhas horizontais, o projeto previa uma estrutura em concreto, tijolos e vidro – algo muito distante da pretensiosa Estação Central de Milão, de Ulisse Stacchini, cuja construção fora concluída dois anos antes, após duas décadas em obras. →¹³

Ainda na segunda metade da década de 1920, Mussolini divulgou declarações de encorajamento aos jovens arquitetos responsáveis pelo movimento conhecido como *razionalismo*. Seus primeiros sinais de existência haviam sido quatro artigos, assinados em nome do Gruppo 7 e publicados em 1926 na *Rassegna Italiana*. Parafraseando Le Corbusier, proclamavam que “um novo espírito nasceu”, dando início então a uma acalorada polêmica tanto com os futuristas como com os arquitetos do Novecento. →¹⁴ Seus sete membros – Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli, este último logo substituído por Adalberto Libera – exibiram projetos na Bienal

de Monza de 1927 e, em seguida, nas duas primeiras Esposizioni di Architettura Razionale de Roma, em 1928 e 1931. Ao mesmo tempo criaram o MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale). O jovem crítico e *marchand* milanês Pietro Maria Bardi, aliado dos racionalistas, liderou o ataque. Denunciando os excessos “culturalistas”, exibiu em sua galeria o *Tavolo degli orrori* [Quadro dos horrores, 1931], **255** fotomontagem de sua autoria com imagens de prédios de Marcello Piacentini e outros arquitetos, e remeteu ao Duce um exemplar do seu “Rapporto sull'architettura (per Mussolini)” [Relatório sobre a arquitetura (para Mussolini)]. Foi tal o sucesso da campanha de propaganda que os conservadores se apressaram a fundar o seu próprio movimento, o RAMI (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani).

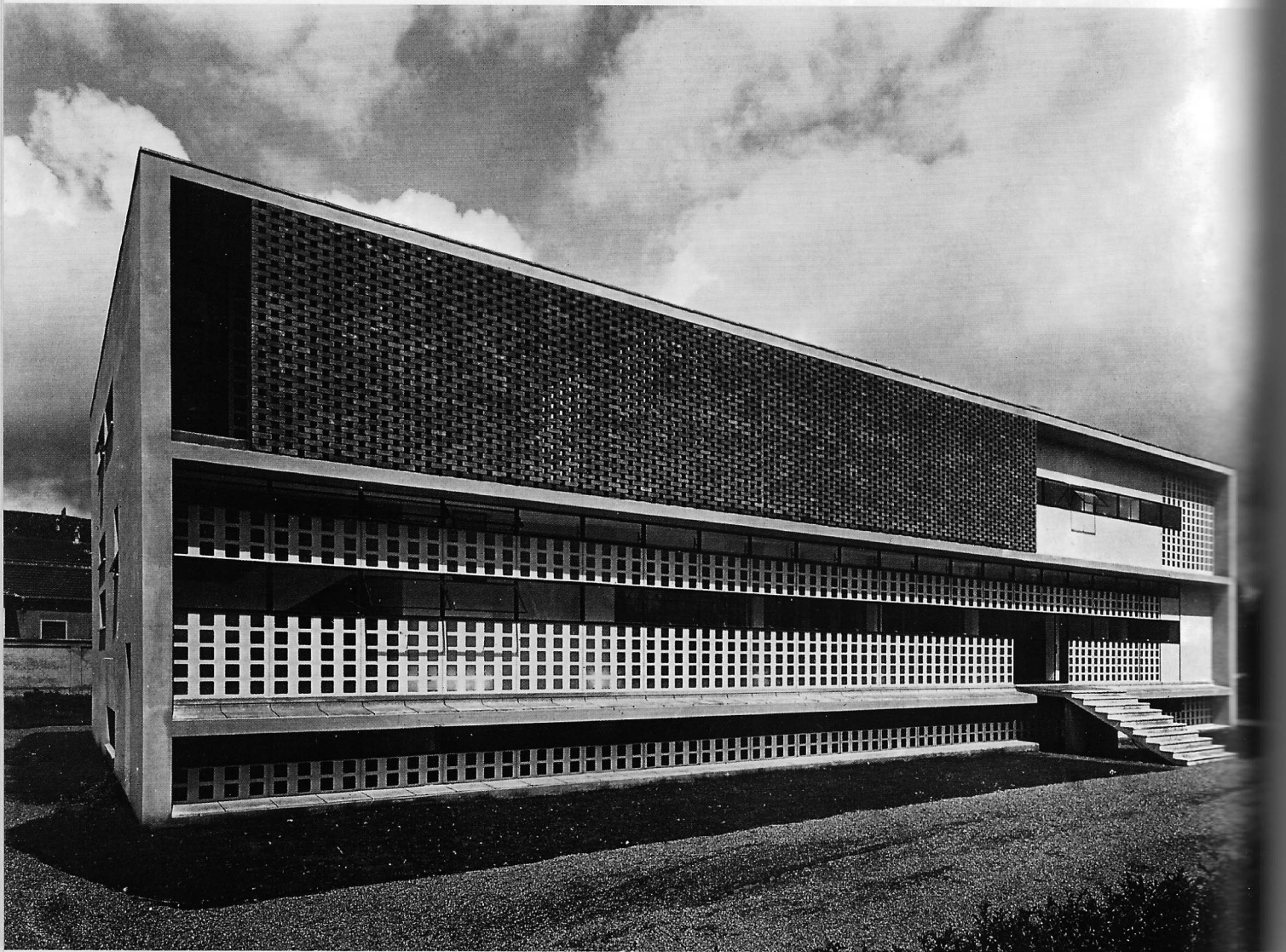
As grandes exposições da década de 1930 comprovaram o avanço das novas ideias. Libera foi o designer da *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932), cuja entrada principal ostentava um trio de imponentes fascas. Em 1930, a Trienal de Monza ofereceu pela primeira vez ao público um conjunto de pavilhões modernos tanto na tecnologia quanto na forma, como a Casa Elettrica, de Figini e Pollini, **248** que explorava os novos espaços domésticos. Quanto à Trienal de 1933, já em Milão, os volumes do Pavilhão da Imprensa, de Luciano Baldessari, autor também do Bar Craja (1930) na mesma cidade tinham a clareza de uma fábrica. A Casa del Sabato per gli Sposi [Casa de Sábado para Casados], do grupo BBPR, constituído por Gian Luigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers, sugeria formas lúdicas para atividades de lazer. E Giuseppe Pagano demonstrou com a sua Casa com Estrutura de Aço que as estratégias formais já consagradas por Le Corbusier podiam ganhar novos significados quando aliadas à desenvolvida indústria do norte da Itália.

Um programa estatal de construção de agências de correios estendeu tais ideias para a arquitetura pública. A agência de Man

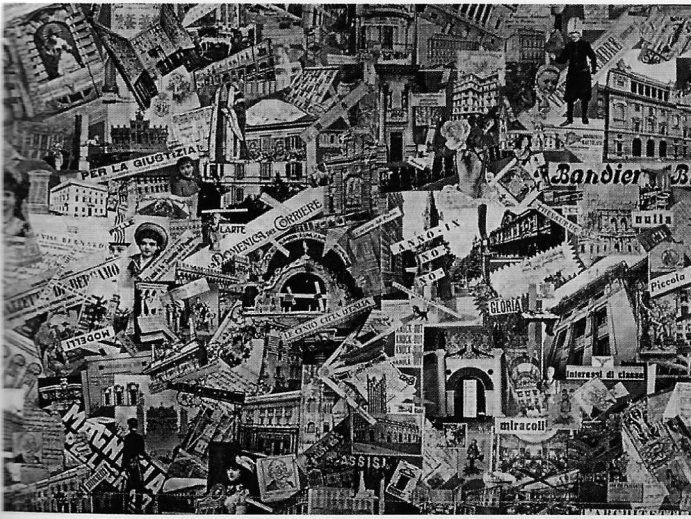




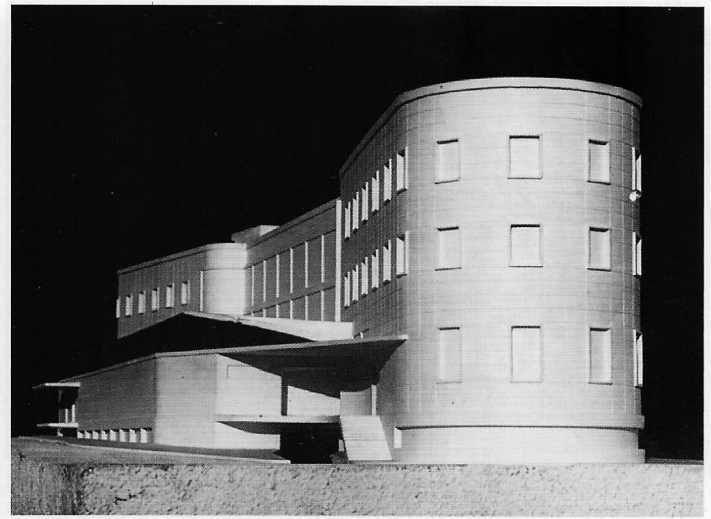
253 Palazzo delle Poste [Edifício dos Correios], Giuseppe Franzini Vaccaro, Nápoles, Itália, 1928-36



254 Clínica para tuberculosos, Ignazio Gardella, Alessandria, Itália, 1933-38



255 *Tavolo degli orrori* [Quadro dos horrores], Pietro Maria Bardi, 1931



256 *Agência dos Correios*, Mario Ridolfi, Roma, Itália, 1933

Ridolfi, no bairro da Nomentana, em Roma, tem uma fachada ondulada de tijolos (1933), **256** enquanto a agência de Libera, no Aventino (1933), é uma montagem de paralelepípedos de mármore que circundam o salão principal, cuja cobertura é de vidro. Como parte da iniciativa no sentido de sanear o centro de Nápoles, Giuseppe Vaccaro construiu o Palazzo delle Poste [Edifício dos Correios 1928-36], **253** cuja longa fachada curva domina as antigas construções da área. Mal impressionado, Jean-Paul Sartre o descreveu como um "imenso edifício de falso mármore preto e cinzento", contendo "imensos salões com uma multidão de guichês". →¹⁵ O regime de Mussolini também estava disposto a confiar o projeto de vários de seus edifícios a arquitetos jovens: Luigi Moretti fez a Casa della Gioventù Italiana del Littorio [Casa da Juventude Italiana do Lictor], a organização da juventude fascista no Trastevere, em Roma (1933), e Agnoldomenico Pica se encarregou de outra semelhante em Narni (1937). Na área da saúde pública, o grupo BBPR projetou a Colonia Elioterapeutica [Sanatório de Helioterapia] em Legnano (1937-38), e Ignazio Gardella construiu uma clínica para tuberculosos em Alessandria (1933-38), na qual utiliza painéis vazados feitos de tijolos, solução típica da arquitetura vernácula, em uma estrutura de concreto armado. **254**

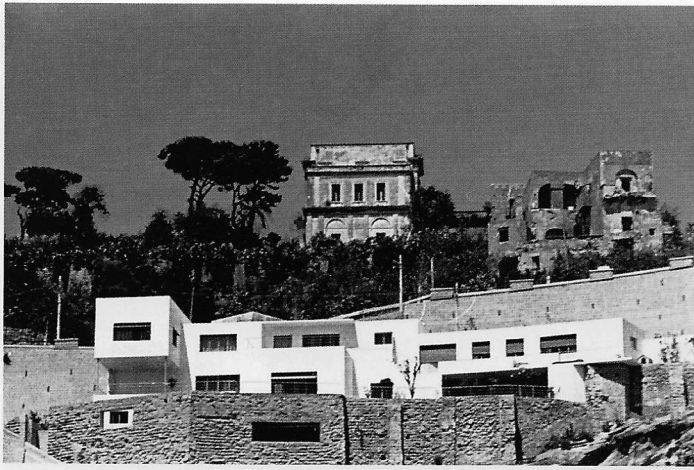
As geometrias de Terragni

O mais frutífero encontro do regime fascista com a nova arquitetura ocorreu em Como, no diretório local do partido único da Itália, a Casa del Fascio (1932-36) **252** de Giuseppe Terragni. Membro do Gruppo 7, em seus primeiros projetos Terragni se apoiou até certo ponto no construtivismo russo. Sua *Officina per la Produzione del Gas* [Gasômetro, 1927] combina volumes básicos e treliças metálicas, enquanto o prédio de apartamentos *Novocomum* (1927-29), um enorme bloco residencial com alusões navais, ostenta em

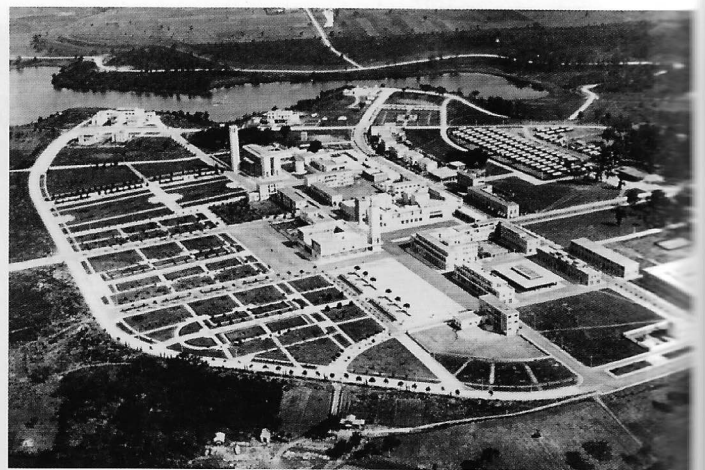
ambas as extremidades cilindros envidraçados semelhantes aos do Clube de Trabalhadores Zúiev, de Iliá Gólossov. Como a maioria dos intelectuais de sua geração, Terragni era um fascista sincero, cego para a natureza autoritária do regime devido ao apoio que este dava para a cultura moderna. Em 1932, ele participou da *Mostra della Rivoluzione Fascista* com uma eloquente fotomontagem mostrando uma multidão de braços erguidos na saudação romana. →¹⁶

Voltada para a absida da Catedral de Como, a Casa del Fascio é um volume cúbico, com um átrio central e organizado em quatro alas. A fachada que dá para a praça é uma grelha de concreto, revestida de pedra, que protege um segundo envelope de vidro, o que inspirou Terragni a dizer: "Eis aqui o conceito de Mussolini, para quem o fascismo é uma casa de vidro cujo interior está à vista de todos. [...] Nenhum impedimento, nenhuma barreira ou obstáculo entre os líderes políticos e o povo". →¹⁷ Suas proporções – baseadas na seção áurea, que rege as medidas de cada um de seus elementos – podem ser entendidas como uma aplicação rigorosa dos "traçados reguladores" de Le Corbusier. O interior, **251** mobiliado pelo próprio Terragni, foi complementado por murais abstratos de Mario Radice. Essa sóbria e contida integração das artes ajudou a fazer da Casa del Fascio uma boa alternativa aos edifícios neoclássicos, com excesso de afrescos e esculturas, erguidos pelo regime em outras cidades italianas.

Também em Como, Terragni construiu um jardim de infância (1936-37), onde explora pesquisas alemãs e francesas, como aquelas de André Lurçat. Dividido em alas segundo as várias funções da instituição, o prédio, com uma laje de concreto e toldos retráteis, foi desenhado de modo a captar a luz; para tanto, todas as suas salas são duplicadas com um espaço externo contíguo. A escola foi nomeada em homenagem a Antonio Sant'Elia, herói local cuja memória era constantemente invocada pelos racionalistas do norte. Estes exaltavam seu sacrifício na guerra e contrastavam seu rigor



257 Villa Oro, Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky, Nápoles, Itália, 1934-37



258 Cidade nova de Sabaudia, Luigi Piccinato, Gino Cancellotti, Eugenio Montuori e Alfredo Scalpelli, Itália, 1934

com o lirismo neofuturista em publicações como a coletânea *Dopo Sant'Elia* [Depois de Sant'Elia], de 1935. →¹⁸ Com a colaboração de Pietro Lingeri, Terragni projetou cinco edifícios residenciais, em cada um experimentando novas soluções tipológicas, pela ruptura com a distribuição convencional dos cômodos, e construtivas, pela expressão franca da estrutura. No edifício de apartamentos Rustici (1933-36), em Milão, **250** superou o conflito entre a fachada urbana contínua e o princípio do *Zeilenbau*, a disposição em paralelo, por meio de balcões que integram os dois blocos à paisagem local das demais construções no Corso Sempione. O edifício Giuliani Frigerio, em Como (1939), resultou do estudo rigoroso de proporções, espessuras e perfis. →¹⁹ Também com Lingeri, Terragni fez um projeto, não realizado, para um Danteum, em Roma (1938-40), menos uma homenagem ao autor de *A divina comédia* do que à obra em si, usada como roteiro para a sequência espacial do edifício. Em uma complexa combinação de salas, delimitadas por paredes de mármore e proporcionadas segundo a seção áurea, o visitante iria percorrer um "inferno" e um "purgatório" até chegar ao salão do "paraíso", com 33 colunas de vidro.

Uma "mediterraneidade" ambígua

Radice e Terragni figuram entre os fundadores da revista *Quadrante*, dirigida por Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli. Durante três anos, de 1933 a 1936, essa publicação delineou um rigoroso programa em nome de uma moderna *mediterraneità*, da qual a Casa del Fascio seria o paradigma e o purismo de Le Corbusier, um útil precedente. Em 1931, o MIAR já havia observado que "a tendência a exaltar esse caráter latino, que permitiu a essa arquitetura se definir como mediterrânea, torna-se cada vez mais pronunciada". →²⁰ Enrico Peressutti sugeriu que a nova arquitetura tinha origem na cultura popular, diferentemente daquela arquitetura moderna

puramente platônica do norte: "Uma arquitetura de paredes brancas retangulares ou quadradas, horizontais ou verticais; uma arquitetura de cheios e vazios, de formas e cores, de geometria e proporções [...], uma geometria que fala, uma arquitetura cujas paredes fazem desabrochar uma vida, uma canção". →²¹

A Villa Oro (1934-37), **257** construída à beira do golfo de Nápoles por Luigi Cosenza e pelo emigrado vienense Bernard Rudofsky, um protegido de Gio Ponti, ilustra à perfeição tal posição. Nela, o *Raumplan* de Loos foi combinado com os volumes cúbicos da arquitetura tradicional da Campânia. →²² A poucos quilômetros dali, a residência do escritor Curzio Malaparte (1938-42) **261** tem um aspecto metafísico. Seu volume regular está incrustado no promontório rochoso da Punta Masullo, em Capri. O terraço na cobertura é ligado ao terreno por uma longa escada que ocupa toda a largura da casa e lembra a entrada da Igreja da Annunziata, na ilha de Lipari, para onde Malaparte fora deportado em 1934. O escritor participou ativamente no projeto, cujo risco preliminar era de Adalberto Libera. →²³ A casa iria ser o inesquecível cenário do filme *O desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard.

Fundada em 1928 por Guido Marangoni, a *Casabella* iria se tornar, sob a direção de Giuseppe Pagano, a revista mais refinada e erudita da Europa. Foi em suas páginas que o crítico antifascista Edoardo Persico publicou suas avaliações sutis da produção internacional, contestando a exaltação – ingênua ou ideológica – da *mediterraneità* por meio de uma discussão aprofundada do gosto europeu moderno. Pagano teve participação importante na Trienal de Milão de 1936, onde ficou demonstrada a força da arquitetura moderna na Itália. A mostra se iniciava por um Salone d'Onore [Salão de Honra], concebido por Persico e Marcello Nizzoli, e incluía uma Sala della Coerenza, do grupo BBPR. No centro do parque de exposição havia uma fonte abstrata de Carlo Cattaneo e Radice, recriada em Como em 1960. A mostra *Architettura Moderna*



259 Fábrica Olivetti, Luigi Figini e Gino Pollini, Ivrea, Itália, 1939-40



260 Plano para Milano Verde, Franco Albini, Ignazio Gardella, Giuseppe Minoletti, Giuseppe Pagano e outros, Milão, Itália, 1938

261 ► Casa Malaparte, projeto preliminar, Adalberto Libera, Capri, Itália, 1938-42

Italia, de Agnoldomenico Pica, exibiu toda a gama da produção nacional, enquanto a *Architettura Rurale Italiana*, tendo como curadores Pagano e o arquiteto alemão Guarniero (Werner) Daniel, revelava as raízes populares da *mediterraneità* já mencionadas por Peressutti. →²⁴

Novos territórios

Na década de 1930, o programa italiano de modernização se concentrou, em boa parte, na criação de cidades novas. As mais divulgadas pela propaganda estatal foram as erigidas pela Organização Nacional de Veteranos de Guerra no Agro Pontino para servirem como postos avançados de Roma e centros de colonização agrícola. Littoria (1932, hoje Latina) foi projetada por Oriolo Frezzotti segundo um plano-radial bastante simples. O melhor aproveitamento pela cenografia fascista dos recursos da arquitetura moderna se deu em Sabaudia (1934), projeto do Gruppo Urbanisti Romani, formado por Luigi Piccinato, Gino Cancellotti, Eugenio Montuori e Alfredo Scarpelli. O plano para seu centro, **258** com praças assimétricas dominadas pela torre da Prefeitura, é uma interpretação bem-sucedida dos preceitos de Camillo Sitte, enquanto os bairros residenciais tiveram por base as experiências habitacionais alemãs.

O Estado fascista e suas organizações não foram os únicos a adotar políticas de planejamento em escala regional. O industrial Adriano Olivetti teve papel de relevo na definição da cultura industrial e de design, não só por meio de produtos, como a máquina de escrever Lettera 42, projetada em 1935 pelo ex-professor da Bauhaus Xanti Schawinsky, como também pelo financiamento de programas arquitetônicos. →²⁵ Luigi Figini e Gino Pollini são os autores da Fábrica Olivetti (1939-40) em Ivrea, **259** com sua vasta fachada de vidro laminado e incluindo conjunto habitacional para os funcionários e uma creche para os filhos deles. A empresa contou com

esses mesmos arquitetos para, em colaboração com o grupo BBPR e com Piero Bottoni, desenvolver um plano regional para o Vale de Aosta (1936-40). A antiga cidade romana de Aosta foi redesenhada segundo um zoneamento funcionalista que respeitava sua trama de origem romana e integrada em um plano de conjunto às estações de esportes de inverno de Courmayeur e Sauze d'Oulx, o que incluiu o projeto de edifícios lineares na escala da paisagem alpina.

A clareza desses projetos financiados pela Olivetti, mas não realizados, e do plano de Franco Albini, Ignazio Gardella, Giuseppe Minoletti e Giuseppe Pagano com base no princípio do *Zeilenbau* alemão para a Milano Verde (1938), **260** não deve eclipsar o fato de que, até a entrada da Itália na guerra em 1940, nem o regime nem os arquitetos modernos controlavam as instituições imobiliárias e o mercado arquitetônico do país. A maior parte das decisões e encomendas era monopolizada por um único arquiteto, Marcello Piacentini, autoridade onipotente atuando tanto na esfera pública como nos bastidores. →²⁶ Oportunista tenaz, Piacentini explorava o discurso moderno enquanto continuava a ser, acima de tudo, um proponente de um classicismo reinventado. Classicismo este que, por toda a Europa, variando conforme o país, continuava vigoroso ou estava renascendo, em oposição ao modernismo.

