

INTRODUÇÃO

A história da arquitetura encontra-se repleta de momentos em que, com esta, se cruzam outras áreas que a fomentam e complementam, geram atritos e novidades fantásticas. É num destes momentos que surge o *design*, através de uma necessidade proveniente de um rol de condicionantes. O tema a ser aqui abordado é enquadrado por um período histórico que contempla três momentos de rutura com antigos hábitos e normas abrangentes a vários cânones sociais: a Revolução Industrial e as duas Grandes Guerras Mundiais. Embora os acontecimentos dissertados sejam posteriores a estes catalisadores, estes últimos revelam-se fulcrais para que seja consolidado o ambiente em questão.

A Revolução Industrial vem trazer novos meios de produção despoletando alterações profundas a nível tecnológico, mecânico, e material, e afetando várias áreas profissionais. Já os conflitos bélicos propulsionam uma quebra de paradigmas essencial para o efervescer de novos pensamentos e vontades. O período que precede a Segunda Guerra Mundial é então aquele em que nos escolhemos focar, por conter em si uma síntese dos componentes de mudança supramencionados.

O advento dos anos 1950 representa em Itália um período de instabilidade social, política, e cultural, que vem condicionar os profissionais na área de arquitetura por, maioritariamente, os deixar sem opções de intervenção no seu campo principal e obrigando-os, conseqüentemente, a enredar por outros caminhos dotados de algumas

semelhanças. Nos anos seguintes sucedem-se uma série de experiências arquiteturais no país, que procuram romper este clima, e é então que se dá início à produção de *design* italiana que, procedida por uma crescente internacionalização, culmina aquando a realização da exposição no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque em 1972, inteiramente dedicada às produções italianas. Segundo o diretor e curador desta mesma exposição, Emilio Ambasz, foi aqui que:

*“Itália assumiu as características de um micro-modelo onde uma vasta gama de possibilidades, limitações, e problemas críticos dos designers contemporâneos em todo o mundo são representados por abordagens diversas e por vezes opostas. Estas incluem uma vasta gama de teorias contraditórias sobre o estado atual da atividade de design, a sua relação com a indústria da construção e com o desenvolvimento urbano, bem como uma desconfiança crescente em relação aos objetos de consumo”*¹.

O que torna o país em que se escolheu focar a dissertação numa espécie de potência, mais do campo do *design*, num vasto contexto geral, que inicia a sua difusão nos anos 1960 acabando por explodir “numa multiplicidade de abordagens diversas e opostas, afirmativas ou especulativas, proativas ou niilistas, por vezes praticadas pelos mesmos designers”².

A exposição supramencionada é composta por dois tipos de elementos: os ambientes expositivos e os objetos de uso. Emilio Ambasz faz uma divisão distinta dentro destas duas categorias, sendo que, no que concerne aos ambientes encomendados os subdivide entre posturas de *counter-* e *pro-design*. A primeira, de *counter-design*, engloba os projetistas que primam por uma mudança a nível social e político que anteceda qualquer mudança concetual ou de produção, de modo a provocar mudanças na cultura contemporânea que se encontra, ao ver destes autores, dominada pelo consumo. Nesta secção encontram-se expostos os trabalhos dos Superstudio assim como dos Archizoom. Já o *pro-design* centra-se naqueles trabalhos que se acreditam como suficientes para um melhoramento da qualidade de vida através do cuidado na projeção dos objetos e dos ambientes.

Os objetos de uso – 180 no total – encontram-se seccionados de modo a serem demonstrativos de três atitudes que prevalecem para com o *design* em Itália, etiquetadas

1 Museum of Modern Art, *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*, 1972, acedido a 15/09/2020, [http:// assets.moma.org/documents/moma_press-release_326797.pdf](http://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326797.pdf), 1.

Citação original: *Italy has assumed the characteristics of a micro-model where a wide range of possibilities, limitations and critical problems of contemporary designers throughout the world are represented by diverse and sometimes opposite approaches. These include a wide range of conflicting theories about the present state of design activity, its relation to the building industry and to urban development, as well as a growing distrust of objects of consumption.*

2 Maddalena Dalla Mura, “1964-1972 Affermazione, Critica, Crisi,” em *Storie. Il Design Italiano*, (Milão, 2018), 190-191.

de: “conformista”, “reformista”, e “contestatária”³. A primeira, predominante na exposição, interessa-se na “exploração da qualidade estética dos objetos”⁴, através dos meios e modos de produção que existem ao seu dispor. A atitude “reformista” é caracterizada por uma ironia aplicada ao *redesign* de objetos já conhecidos, e os objetos “contestatários” são concebidos como parte integrante de um ambiente, e não enquanto elementos independentes.

É a partir deste panorama geral que se chega ao elemento central da investigação: o trabalho desenvolvido dentro do atelier milanês dos arquitetos Castiglioni, entre os anos 1940 e o final do século XX. As proezas dos irmãos Livio, Pier Giacomo, e Achille são importantes elementos de referenciação neste período da história italiana, tanto na arquitetura como no *design*, e o mapeamento desenhado por Emilio Ambasz coloca os irmãos Castiglioni e o seu trabalho num plano de comparação com outros autores com percursos semelhantes ao seu, aquele dos arquitetos que têm um forte desenvolvimento da sua carreira atrelado ao *design* – casos como o de Gae Aulenti, Joe Colombo, Vico Magistretti, ou Franco Albini. Este plano recai sobre uma atitude “conformista” dentro da categoria do *pro-design*, embora se possa provar que não é uma atribuição assim tão linear pois, neste caso específico, ao longo de todo o seu percurso é possível encontrarem-se projetos que se enquadram ou remetem para as outras atitudes enunciadas.

Ou seja, quando se fala do caso do atelier Castiglioni não se fala de uma representação generalizada daquilo que se passa no *design* italiano contemporâneo, mas de uma vertente, uma expressão e um modo de estar neste universo. O interesse no caso de estudo advém de encontrar no atelier um exemplar de profissionais que têm uma formação arquitetónica mas, no entanto, não deixando de fazer pontualmente projetos dentro desta área, conseguem expandir a sua representatividade a vários outros níveis, como no âmbito da experimentação e da relação com a indústria, ou com a institucionalização dessa mesma relação com, por exemplo, a criação da Associazione per il Disegno Industriale (ADI).

O objetivo central da dissertação decorre assim da questão:

Quais as relações entre arquitetura e design exploradas por Castiglioni?

Tomando consciência de que se trata de um caso muito específico de abordagem num vasto contexto de possibilidades, procura-se uma análise pormenorizada da evolução laboral do atelier que comportava em si, desde o início, produções arquitetónicas e de *design*, apresentam-se objetivos mais concretos que especifiquem estas relações e que

3 Museum of Modern Art, *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*, 1972, 3.

4 *Ibid.*

abranjam as transformações a nível de projeto, de produção e de questões técnicas, e as relações com a produção industrial e o utilizador, com o consumo e o utilitarismo. Decorrem de elementos e condicionantes externas ao atelier, metodológicas, de propósitos, e do foro pessoal, que permitam estabelecer comparações mais conceptuais.

Partindo desta premissa, o Estado da Arte consiste essencialmente em autores cujo trabalho se debruça sobre estas relações interdisciplinares entre arquitetura e *design* – invocando esta questão para além das práticas do atelier Castiglioni. Constam aqui nomes como o de Tomás Maldonado, que, no decorrer de um estudo dedicado à prática do desenho industrial, intitulado “Design Industrial”, enquadra o *design* italiano numa área que se foca nos objetos de uso e no projeto dos mesmos, e ganhando, graças a este enfoque, um peso considerável no quotidiano das pessoas. E Bruno Munari, *designer* italiano, que se mostra como relevante referência deste estudo pelas reflexões que fez, sobretudo acerca do processo projetual, debruçando-se sobre a prática e o processo de projeto relativas ao *design* e, simultaneamente, à sua extensão e adaptabilidade a outras práticas, como a da arquitetura. A par destes, e de vários outros autores contemporâneos que fazem o mesmo género de reflexões, existe um conjunto de outros que foram investigando mais pormenorizadamente a obra dos próprios irmãos Castiglioni, sendo estes constituintes principais dos recursos bibliográficos aqui utilizados.

Os acontecimentos expositivos do final do século XX e em diante são também de extrema importância no que concerne a esta questão da difusão do panorama italiano, revelando-se como momentos chave que apresentam diversas leituras do panorama do *design* em Itália. Estes acontecem periodicamente no próprio país, na forma de Bienais e Trienais, e vão tomando proporções maiores e mais significativas com o passar do tempo, como é o caso da exposição no MoMA de Nova Iorque, já referida. No caso específico dos irmãos Castiglioni, o seu nome surge em diversos momentos destas exposições enquanto assinatura autoral dos objetos expostos e também nos projetos para os espaços expositivos. São organizadas algumas exposições monográficas do caso de estudo, em contexto nacional e internacional e Achille Castiglioni chega, em meados dos anos 1980, a ser responsável por uma exposição autobiográfica.

A motivação principal para a elaboração da desta dissertação advém de uma visita realizada ao espaço do atelier Castiglioni. Durante o primeiro semestre do ano letivo 2017/2018, enquanto me encontrava a estudar no Politécnico de Milão, ao abrigo do programa Erasmus, no contexto da disciplina Culture of Interiors Architecture, foi feita uma visita de estudo a três atelier de arquitetos milaneses cujo trabalho derivou do foro arquitetural para outras disciplinas como a arquitetura de interiores ou o design de objetos. Os espaços visitados foram aqueles da Fondazione Franco Albini, da Fondazione Vico Magistretti, e da Fondazione Achille Castiglioni; todas estas fundações habitam o espaço dos ateliers de trabalho dos arquitetos que as nomeiam.

Esta visita fez fervilhar uma vontade de perceber como decorria a prática laboral destes arquitetos, e como se relacionava a produção dentro de diversas áreas, entre arquitetura e design, proveniente do mesmo espaço e equipa de trabalho.

No regresso à cidade de Milão, em novembro de 2018, os objetivos já eram mais apontados ao desenvolvimento da dissertação, e foram visitadas duas exposições no Palazzo dell'Arte: *Storie. Il design italiano* onde, através da exposição de 180 objetos repartidos por cinco áreas cronologicamente organizadas, se conta a história do design italiano do século XX; e a exposição *A Castiglioni*, uma mostra inteiramente dedicada a Achille Castiglioni e ao seu trabalho, em celebração do centésimo aniversário do nascimento do arquiteto. Em adição a estas exposições visitaram-se também duas das obras de arquitetura do atelier Castiglioni, que integram e serão analisadas no corpo de texto: o Palazzo della Permanente e a Igreja Paroquial San Gabriele Arcangelo. Acedeu-se ainda às bibliotecas do Politécnico de Milão e da Trienal de Milão para recolha de recursos bibliográficos relativos à temática geral italiana assim como ao caso específico em estudo, como complemento às pesquisas feitas na Biblioteca do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Os conteúdos da dissertação encontram-se divididos em três capítulos, iniciando-se pela execução de uma análise histórica introdutória, a desenvolver no capítulo 1, que visa fomentar a pertinência da história da arquitetura europeia e que apoie a condição italiana de meados do século XX. Daqui, passa-se ao segundo capítulo, de análise aos *Fratelli Castiglioni*, onde, com base na análise posterior, se separa em três pontos principais.

Num primeiro momento faz-se um breve levantamento biográfico dos arquitetos e da sua dinâmica no atelier – da sua formação, o início de atividade, colaborações com outros profissionais das mesmas áreas, e acontecimentos mais relevantes que afetaram forçosamente a dinâmica de trabalho. Em segundo lugar é desenvolvida uma listagem dos trabalhos produzidos, compartimentada por décadas, com o intuito de se perceber qual a relação quantitativa destas produções, com a apresentação de um elenco particular de trabalhos. Por fim, analisam-se as componentes externas do ambiente do atelier, outros tipos de colaborações com entidades e associações, com uma análise mais detalhada da ADI e do Prémio *Compasso d'Oro*, que têm uma grande relevância para o caso de estudo e, também, para o contexto geral, em particular o universo do *design* italiano.

O terceiro capítulo é então meticolosamente dedicado à procura das *Contaminações entre Arquitetura e Design*, decompondo-se em conjuntos que facilitam a definição da relação que se encontra no centro da questão. Num primeiro momento abordam-se

as condicionantes de caráter mais externo – no sentido em que fogem do controlo do projetista podendo apenas ser influenciadas, mas nunca controladas por ele. Falam-se das questões sociais e históricas, e dos clientes e utilizadores finais dos trabalhos desenvolvidos. Ainda dentro de um panorama geral abordam-se, no ponto seguinte, questões tecnológicas e materiais, e os processos experimentais e metodológicos assumidos perante estas pelos arquitetos. É com este momento que se começa a moldar um perfil idiossincrático de Achille Castiglioni, onde se pode iniciar a explorar a relação interdisciplinar em que o presente trabalho assenta.

Já dentro da esfera Castiglioni destacam-se, numa terceira parte do capítulo, questões relacionadas com o *Propósito do Objeto*, que se encontram ligadas à formalidade, funcionalidade, e ergonomia das peças e dos espaços concebidos pelo atelier. Tratam-se também duas definições particulares do caso em estudo – o conceito de *redesign* e o de objetos anónimos – como componentes inerentes a estas temáticas inicialmente enunciadas.

No ponto último do capítulo 3 consideram-se componentes do foro pessoal do arquiteto, coisas que partem apenas de Achille e que lhe são muito próprias: das influências que consegue retirar das coisas que o rodeiam, à veia irónica que faz transparecer, e também a componente do ensino, onde, enquanto ajuda a moldar futuros profissionais, a sua vertente profissional vai sendo também influenciada. Estas peculiaridades definem em grande parte o modo como joga no seu trabalho entre as áreas da arquitetura e do *design*, sendo o ponto de maior especificidade do estudo.

Este enfoque em Achille Castiglioni parte de um conjunto de questões de foro pessoal e profissional. O primeiro momento de mudança substancial reside no abandono por parte de Livio, o irmão mais velho do grupo, do atelier. A retirada deste elemento, que enverga num percurso autónomo ligado ao campo da luminotecnia, resulta num panorama em que o seu nome só integra a dinâmica do conjunto do atelier em momentos pontuais de colaborações com os outros dois membros, e não enquanto entidade autoral das obras. Depois acontece a morte trágica de Pier Giacomo, no final dos anos 1960, recaindo a representatividade do nome do atelier sobre Achille que, durante os restantes (cerca de) 30 anos, dá continuidade àquilo que já tinha sido, até certo ponto, formulado e construído com os irmãos, tornando-o num elemento de interesse maior.

A pertinência da dissertação reside, assim, na procura da compreensão, dentro de um ambiente pluridisciplinar, das influências que a ‘mãe das artes’ pode absorver e provocar. Como a arquitetura não é uma disciplina isolada, torna-se importante a sua interligação com outras formas do pensar, e o caso de estudo selecionado personifica estas transferências e contaminações.





001

Pormenor de uma
bancada do atelier
Castiglioni
(página anterior)

1. *DESIGN* NO CONTEXTO ARQUITETÓNICO

A história do *design* é inicialmente inerente àquela da arquitetura. Como tal, a sua contextualização deve primeiramente ser feita a partir da análise histórica do campo da arquitetura.

Para o seguinte desenvolvimento da dissertação importa contextualizar devidamente os panos de fundo, as ações anteriores ao caso de estudo escolhido, e as personagens mais relevantes no decorrer da história que contribuíram para a relevância do tema escolhido. É essencial também manter em mente que as temáticas da arquitetura e do *design* estiveram constantemente, de certo modo, correlacionadas com questões políticas e industriais, e como não poderia deixar de ser, sociais.

Inicia-se então a abordagem da pesquisa e do fundamento teórico da dissertação pelo momento do despoletar da Revolução Industrial. Enquanto fundadora do principal instigador das discussões deste período – a indústria, o desenvolvimento industrial – e de todas as alterações que estas geraram no mundo, esta charneira revela uma importância maior no estudo do desenvolvimento da disciplina do *design* juntamente com a da arquitetura.

Os eventos escolhidos para serem dissertados tentam apontar momentos chave de novas conceções, mudanças e paradigmas que contribuíram para a evolução de pensamento: num primeiro momento entre a entrada da industrialização como elemento preponderante e avassalador na construção até a aceitação desta como colaboradora

nos trabalhos anteriormente artesanais na sua grande maioria; em seguida a grande alavanca que foi a escola da Bauhaus, os seus criadores, pedagogos, aprendizes, e o país na qual esta se aprimorou, floriu e criou raízes: a Alemanha, país no qual fermentou e se formularam a maioria dos acontecimentos que levaram ao despoletar de ambas as Guerras Mundiais, acontecimentos aqui utilizados como divisores temporais de citação dos acontecimentos, marcantes pelo seu carácter cortante para com a história no geral; finalizando a análise com foco em Itália, país constantemente díspar no decorrer da história, mas com um grande peso principalmente a partir da segunda metade do século XX, no que diz respeito mais à disciplina e campo de atuação do *design* tanto ou mais do que da arquitetura, tendo em conta e em comparação com os outros momentos desta mesma nação no decorrer da história (principalmente europeia).

No decorrer deste capítulo, tentar-se-á ir fazendo um contrabalanço entre a história relativa à arquitetura e ao *design*, inicialmente enquanto meros conceitos e, mais à frente, enquanto disciplinas. Esta abordagem pretende marcar, desde o início da dissertação, o interesse da análise das temáticas enquanto seres independentes, mas que comportam uma relação praticamente inseparável desde o início das suas conceções, de modo a facilitar a análise das temáticas apresentadas no capítulo final.

Os momentos escolhidos apresentam também relevância para a formação, contextualização e suporte teórico do caso de estudo escolhido para representar esta relação dualista entre arquitetura e *design*, e serão abordados sempre com o interesse pessoal.

A escolha do título *Design no Contexto Arquitetónico* resulta numa subdivisão deste capítulo em momentos chave da disciplina do *design*. O termo disciplina é aqui utilizado com conotação generalizada, sendo que não se refere apenas a este campo enquanto objeto de ensino e aprendizagem, e contendo as suas vertentes teóricas e prática, ou seja, refere-se a *design* no sentido lato da sua complexidade. Já os títulos dados aos capítulos subsequentes derivam dos acontecimentos que estes contêm, tentando indicar qual o elemento central e os conceitos chave que neles se encontram analisados.

1.1. MUDANÇAS E DESENVOLVIMENTO

“Assim, reunindo os fragmentos do mundo arquitetónico do pré-Primeira Guerra Mundial num panorama mais amplo, é essencial balançar os contextos locais e as intenções individuais dos arquitetos com as suas contribuições parcelares para a nova tradição. Temos aqui que lidar não com um simples caminho evolutivo, mas com as tentativas basilares para um contexto mais tardio”⁵.

Com a Revolução Industrial surgem, no âmbito da produção arquitetónica e artística, os primeiros debates que põem em lados opostos o Homem, representado pelo trabalho manual e pela prática artesanal, e a máquina, força máxima da indústria.

Parte-se então do século XIX num ponto marcado pela entrada da industrialização na inovação das matérias e dos processos construtivos que se inicia no período da já referida Revolução Industrial, compreendida entre os anos de 1760 e 1830. Todo este contexto onde se exploram novos materiais e tecnologias é gerador de profundas alterações no âmbito da construção. Consequentemente estas impulsionam desenvolvimentos e mudanças originários de novas problemáticas e necessidades que virão a ser características da época.

O aparecimento da possibilidade da produção em série coloca em causa a credibilidade e pertinência da continuação da produção artesanal, tal como a falta das qualidades artísticas e humanas que lhe eram inerentes. Dá-se assim o surgimento da máquina como fator criador de experiências que emergem das problemáticas geradas por esta veloz industrialização e que culminam anos mais tarde nos debates do Movimento Moderno. A análise dos acontecimentos que levaram à evolução da utilização da máquina como meio essencial de produção e como elemento de mutação nos campos da arquitetura e do *design* é valorizada através do foco em personagens fulcrais para a alavancagem destes mesmos acontecimentos como William Morris e o movimento *Arts and Crafts*, Henry van de Velde, Peter Behrens e Walter Gropius, entre outros⁶, e dos quais será feito um breve resumo através das suas abordagens como modo de suporte à temática central.

⁵ William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 3rd ed. (Londres, 1996), 53.

Citação original: *Thus, in assembling the fragments of the pre-First World War architectural world into a larger picture, it is essential to balance up the local contexts and individual intentions of architects with their piecemeal contributions to the new tradition. We have to deal here not with a simple evolutionary path, but with the tentative groundwork towards a later rough consensus.*

⁶ *Ibid.*



002
Interior da oficina
de têxteis em
Merton Abbey
c. 1890



003
tapeçaria
The Bullerswood
1889

004
tecido para
mobiliário
Strawberry Thief
1883

O primeiro debate relevante para esta geral e prolongada discussão começa por acontecer na Grã-Bretanha, ainda no final do século XIX. Os seus principais protagonistas foram John Ruskin (1819 – 1900) e William Morris (1834 – 1896) que, quando confrontados com esta crescente mecanização e standardização que se começava a difundir, reagiram com uma atitude valorativa do trabalho humano individual e da renovação das artes aplicadas, e depreciativa da produção mecanizada e massificada, através de um debate que visava estimar as conceções individuais e artísticas enquanto rejeição à produção massificada.

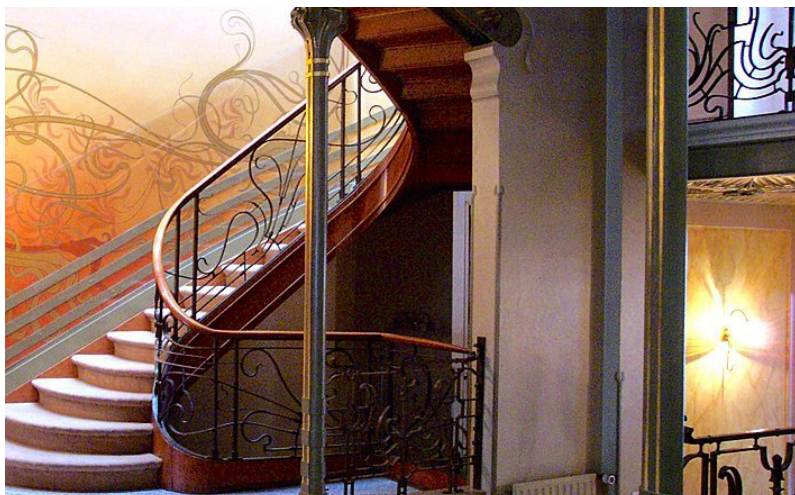
Era defendida uma posição na qual a máquina era vista como um elemento errático da produção artística porque, para além das vantagens que poderia acrescentar a nível de um aumento de produtividade, traria sempre desvantagens à representatividade do trabalho do artesão, e apresentava-se também, de um ponto de vista ainda muito embrionário, como uma ameaça à aura inerente aos objetos artesanais produzidos manualmente. Esta aura era definida pela exclusividade, pureza, e singularidade das peças únicas produzidas artesanalmente.

Como modo de combate àqueles objetos que considerava “atrozes” como “a vida e as condições fabris suportadas pelas classes operárias”⁷ daquela época, William Morris funda em 1861 a empresa Morris, Marshall, Faulkner & Co. com o intuito da produção de objetos de *design* mais direcionados para os interiores habitacionais tais como têxteis, mobiliário, vitrais, etc., adornados com motivos vegetais e animais, que lhes concedia um carácter vagamente naturalista; quando assume a representação da empresa, em 1875, esta é renomeada de Morris & Co. Alcança-se, através das iniciativas mais ligadas a uma atividade de produção, uma alteração, ligada à metodologia de trabalho, passando os *designers* a “manufaturar objetos quando anteriormente *design* e manufatura eram dois processos separados”⁸.

William Morris acaba por adaptar mais tarde um ponto de vista mais liberal relativamente à questão do protagonismo da mecanização quando se apercebe que, embora continuando esta a ser vista como um fator estranho ao Homem – no sentido de ser não-humano e não totalmente controlado por este –, a máquina traria vantagens com a sua utilização, nomeadamente com uma possível melhoria de qualidade (gerada pela subtração do fator do erro humano aliado à produção artesanal) da produção e com uma redução de carga de trabalho manual. Tudo isto tendo sempre em conta que o valor humano da produtividade teria que se manter sempre superior ao valor mecânico de maneira a não acontecer uma troca inesperada que levasse a uma sufocação do primeiro valor associado ao artesanato, acabando por impor uma melhoria de qualidade dos objetos e moderação do esforço do trabalho, colocando o

⁷ Anne Massey, *Interior Design of the 20th Century* (Londres, 2001), 12.

⁸ *Ibid.*, 14.



005
escadaria
Casa Tassel
1892-1893



006
pormenor
estrutural
Casa Tassel
1892-1893

aumento de produtividade em segundo plano.

Dá-se aqui a primeira alteração de pensamento em relação às mudanças inerentes à industrialização e sai-se deste período, marcado pelo movimento *Arts and Crafts*, com uma nova mentalidade na qual a máquina já assume um papel menos pejorativo do que aquele que lhe fora atribuído por alguns inicialmente, começando a ter uma participação ativa na produção artística, embora com um resquício de rejeição em relação às formas de reprodução industrial e mecânica dos objetos.

A difusão do movimento *Arts and Crafts* para o restante continente europeu não se dá de maneira tão evidente comparando com o seu efeito no contexto britânico, sendo que neste novo ambiente se denota principalmente como contributo para a “criação do Art Nouveau e para os inícios do Movimento Moderno”⁹ e não tanto enquanto movimento predominante.

Posteriormente, numa altura em que se começa a estabelecer uma posição mais estável da produção em série no contexto contemporâneo, surgem novas ideias relativas a esta temática. É no início do século XX que surgem, na Bélgica, os primeiros indícios daquele que se viria a tornar o movimento *Art Nouveau*. Este tem como representantes mais notórios os nomes de Victor Horta (1861 – 1947) e de Henry van de Velde (1863 – 1957).

Os primeiros sinais de mudança concetual fazem-se notar na área de produção arquitetónica, na qual efervescem as heranças derivadas do movimento *Arts and Crafts*, relativos às “linhas fluidas, simplicidade” e à “rejeição dos modelos académicos”¹⁰. A funcionalidade e fluidez do espaço começam a ser pensados de uma maneira inovadora, o que gera uma alteração nos princípios formais dos edifícios: espaços mais amplos, mais articulados entre si, com melhor iluminação natural, entre outros fatores. O primeiro e mais fidedigno exemplo desta alteração é a Casa Tassel (1892 – 93), obra do arquiteto Victor Horta que, nas palavras de Anne Massey, demonstra a sua “originalidade no seu interior”. A autora descreve a obra com minúcia dizendo que “a planta permite circulação livre entre as principais divisões. As paredes interiores estão reduzidas em número por meio de suportes em ferro forjado no centro da casa”. Acrescenta ainda que “Horta não disfarça as infraestruturas metálicas da casa, mas incorpora-as no seu desenho”¹¹.

As novas tecnologias, embora não tendo sido usadas neste momento no seu potencial máximo – como será justificado mais à frente, através da referência aos contributos das personagens de Otto Wagner (1841 – 1918) e Henry van de Velde – permitiram

⁹ *Ibid.*, 19.

¹⁰ *Ibid.*, 33.

¹¹ *Ibid.*, 36.



007
fachada do
Pavilhão
Karlsplatz
Obra Wagner
1898



008
interior do Banco
Postal Austríaco
Obra Wagner
1904-1912

a utilização dos materiais de maneira mais criativa e uma extensão do ornamento, já existente nas superfícies planas e noutros objetos que compunham o espaço, a elementos de função estrutural. A combinação destes dois elementos gerou o aparecimento de formas sinuosas, leves e subtis onde anteriormente poderiam ser vistos elementos massivos, pesados e de formas rigorosas. A utilização do ferro enquanto matéria estrutural e de decoração dá, devido ao seu alto nível de maleabilidade, a possibilidade de criação deste género de formas.

A importância maior da *Art Nouveau* pode ser corroborada com as palavras de Giulio Carlo Argan (1909 – 1992), quando este nos diz que este movimento:

“[...] *fixa o princípio da ‘qualidade’ no produto industrial. E uma vez fixado, a ideia da forma como ritmo ou musicalidade, independente de uma função representativa, constitui a primeira intuição do «bello», [...] o fetichismo do projeto, do ‘design’ deixará de ser único e irrepitível, e adquirirá um valor precisamente pela sua repetibilidade infinita, quer dizer, pela sua expansão ilimitada e niveladora de toda a esfera social*”¹².

Após a concretização destas experiências há uma promoção do valor do papel da máquina e do papel da industrialização na produção. Dá-se uma alteração de opinião por parte de Henry van de Velde que entra agora como defensor deste novo papel, começando a identificar os aspetos positivos da produção em série enquanto vê a utilização da máquina como uma possível alavanca para um melhoramento na produção artística.

Quanto à potencialidade da utilização da máquina enquanto novo elemento tecnológico, o papel de Otto Wagner e de Henry van de Velde vem comprovar o atraso relativo à apropriação desta durante as experiências que decorreram da *Art Nouveau*. Wagner é ávido defensor de que “a arquitetura devia reflectir o facto das «tarefas e das opiniões novas incitarem a uma mudança ou a uma reestruturação das formas existentes»”¹³, demonstrando um amadurecimento de ideologia em comparação com os seus pares.

As suas premissas teóricas e práticas partem ambas de uma evolução da mudança iniciada por Victor Horta, relativamente à funcionalidade e fruição do espaço arquitetónico, indo mais além através da simplificação deste com a diminuição ou até abolição dos elementos decorativos e ornamentais do mesmo espaço. O ponto

12 Giulio Carlo Argan *apud* Renato de Fusco, *Historia de La Arquitectura Contemporánea*, trans. Fernando González Valderrama and Jorge Sainz Avia (Madrid, 1992), 105.

Citação original: “(...) *fija el principio de la ‘calidad’ en el producto industrial. Y una vez fijado, la idea de la forma como ritmo o musicalidad, independiente de una función representativa, constituye la primera intuición de lo «bello», [...] el fetichismo del proyecto, del ‘design’, dejará de ser único e irrepitible y adquirirá un valor precisamente por su repetitividad infinita, es decir, por su expansión ilimitada y niveladora de toda la esfera social.*”

13 Richard Weston, *100 Ideias Que Mudaram a Arquitectura II* (Londres, 2014), 24.



009
volum exterior da
fábrica AEG
Berlim
1909



010
interior da fábrica
AEG
Berlim
1909



011
Cartaz *Dritte*
Deutsche Kunst-
Gewerbe-Ausstellung
1906

de partida destas alterações passava pela aceitação do uso da máquina enquanto propulsora dos métodos de produção e do ajuste, por parte da arquitetura, aos avanços tecnológicos.

No entanto, enquanto Wagner defendia esta nova visão com uma abordagem contemporânea, Adolf Loos (1870 – 1933) assume uma imposição de certo modo ‘radicalista’ acerca do assunto. Nas suas convicções rejeita a ornamentação arquitetónica por completo, afirmando que “a evolução da cultura vai no sentido da expulsão do ornamento para fora do objeto de uso”¹⁴, levando a uma condenação de quem opta pela escolha do usufruto do ornamento, colmatando posteriormente que este “constitui um crime no sentido em que prejudica a saúde dos indivíduos, mina a riqueza das nações e conseqüentemente a sua evolução cultural”¹⁵. Considera ainda que a sociedade contemporânea já ultrapassou a necessidade da ornamentação e que a eliminação desta deveria ser considerada como uma purificação quase indispensável. Todas estas assunções encontram-se compiladas numa publicação datada de 1908 e que, desde então é inerente ao nome de Loos, intitulada de “Ornamento e Crime”.

A par de todas estas afirmações, Loos assume uma posição um tanto ao quanto funcionalista no que diz respeito ao campo de projeto. Esta posição, aliada ao princípio da funcionalidade – tanto dos espaços como dos objetos –, nem sempre se encontrava presente como elemento relevante para os arquitetos contemporâneos. É então apontada esta consideração por parte de Wagner e de Loos que poderá significar um avanço inicial para esta problemática arquitetónica que tem um peso considerável no surgimento campo do *design*.

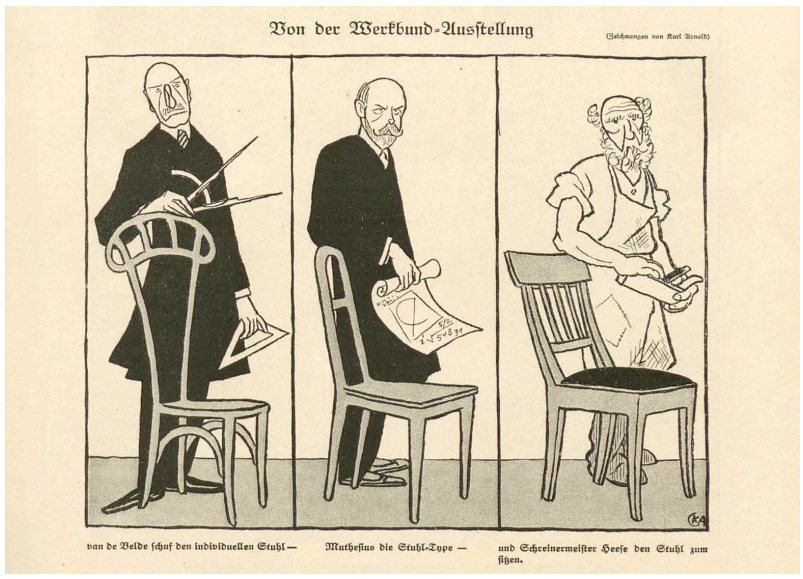
Tomando como centrais as premissas anteriormente enunciadas, e num contexto seu contemporâneo, Peter Behrens (1868 – 1940) demonstra a possibilidade e a sua extraordinária capacidade na fusão da arte com a produção industrial em massa. Esta encontra-se fisicamente refletida no seu projeto para a empresa alemã AEG – *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft* – de uma fábrica na periferia de Berlim, datada de 1909. Inerente ao projeto arquitetónico, existe um esforço para a compreensão de como os meios de produção artística podem ser adaptados aos meios de produção industrial, e de quais os conflitos que poderão despoletar entre as exigências de cada um deles – sendo estas principalmente exigências estéticas e técnico-funcionais, respetivamente.

O evento gerador da *Deutscher Werkbund* – Sociedade Alemã de Arts and Crafts – primeiro momento em que existe uma preocupação no que concerne à fusão das artes, para que estas trabalhassem em conjunto ao invés de como adversárias umas das outras – estima-se ter sido a *Dritte Deutsche Kunst-Gewerbe-Ausstellung*¹⁶ de 1906, realizada em

14 Adolf Loos, “Ornamento e Crime” em *Teoria e Crítica de Arquitectura - Século XX* (Lisboa, 2010), 81.

15 *Ibid.*, 83.

16 Terceira Exposição Alemã de Artes Aplicadas



012
Von der
Werkbundaussstellung
Ilustração
publicada na revista
Simplicissimus
Agosto de 1914

Dresden. A proposta inicial que leva à formação da *Werkbund* passa pela idealização da formação de uma sociedade composta por artistas, industriais e comerciantes, que acaba por se realizar em outubro de 1907, e é da autoria de Hermann Muthesius (1861 – 1927). É, também, a partir destes ideais que surge um princípio de arranque da Escola de Artes Decorativas de Weimar – *Kunstschule* – que estará, por sua vez, incutida na criação da Escola da Bauhaus. Esta iniciativa organizacional visava o proveito maior das novas potências de produção industrial, e contava com nomes como o de Peter Behrens e de Hermann Muthesius na sua lista de integrantes.

É com a *Deutscher Werkbund* que a mecanização começa a ser “considerada como uma espécie de motor essencial para o avanço da história, requerendo uma expressão apropriada na arquitetura e no design”¹⁷, defendendo sempre um ambiente de colaboração entre todas as áreas intervenientes nesta produção, sendo tidas como principais a arte, o artesanato, e a indústria. Todos os profissionais das diversas áreas que integravam esta associação apelavam ao cuidado aquando o uso das novas tecnologias de produção industrial que poderiam vir a disseminar o trabalho dos artesãos e arquitetos, e até corromper erradamente a sociedade na qual este se inseria. Pelo contrário, como elucida G. C. Argan, num momento em que estas duas unidades se começam a fundir é o artesanato que serve como campo experimental à indústria, permitindo-lhe assim criar as normas para a realização industrial¹⁸.

No entanto, a discordância relativa à temática da ornamentação prolonga-se ainda após este tempo. Esta é geradora de um debate, no ano de 1914, entre Hermann Muthesius e Henry van de Velde (moderado por Walter Gropius), durante a Conferência da *Deutscher Werkbund*, no qual os dois intervenientes apresentam ideias opostas em relação à questão da standardização, tipificação, racionalização, e processos de produção. H. Muthesius defendia uma depuração ornamental que favorecesse a tipificação dos objetos e a sua racionalização, identificando a indústria como elemento fulcral do progresso; enquanto que H. van de Velde se opunha a esta posição apoiando o artesão e o artista como entidade superior à máquina em termos de originalidade e liberdade criativa, no tempo de criação e produção.

Como evidenciado pela citação de William J.R. Curtis escolhida para iniciar esta primeira parte, a análise que começa aqui a ser feita é necessária para definir o objeto de estudo, no seu contexto e na sua complexidade. Todos os acontecimentos enunciados são pertinentes para a formação do conceito central de *design*, e para a definição dos pontos e pontes entre este e a arquitetura, área de estudo central da dissertação. À medida que o tema se vai desenvolvendo, o afunilamento seletivo de informação será maior, tendo em conta que a pesquisa se tornará mais específica. Posto isto, a parte

17 Curtis, *Modern Architecture since 1900* (1996), 99.

18 Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y La Bauhaus*, (Barcelona, 1983), 32.

que se segue será maioritariamente dedicada à Escola da Bauhaus, às suas práticas, e às personagens centrais e principais deste momento.

1.2. CONSOLIDAÇÃO DA DISCIPLINA

O momento de maior formulação de experiências com resultados efetivos que provocaram significativas alterações no mundo das artes é coincidente com, e de certa forma, fruto do período ativo da Escola da Bauhaus¹⁹. Graças às experiências comportadas nesta escola que deram aso a uma reestruturação não só da disciplina da arquitetura como da do *design* e do desenho industrial, com repercussões também fora do país onde a Escola se encontrava implantada, a Alemanha, e maioritariamente através do debate das questões da industrialização, tipificação, racionalização, entre muitas outras, e a relação destas com a arquitetura, as artes plásticas e a sociedade envolvente das mesmas.

Vários anos após o arranque das experiências impulsionadas por John Ruskin e William Morris, pode ver-se na personagem de Walter Gropius um ponto de grande e importância no desenrolar desta mesma história. Devido ao rápido desenvolvimento da industrialização e à desajustada mecanização dos processos de produção, ao longo deste período entre a atuação da dupla de Ruskin e Morris, e a de Gropius, identifica-se o “término de uma tradição de ideias que parte”²⁰ dos primeiros enunciados, o artesanato vai perdendo a sua valorização em relação à sua competição direta – a indústria –, que começa a monopolizar os mercados económicos e culturais.

W. Gropius tenta compreender esta relação e o seu desenvolvimento de modo a gerar uma tese que permita o funcionamento do artesanato e da indústria como complementos em vez de oponentes. Como resume G. C. Argan, numa obra dedicada ao trabalho de Walter Gropius como arquiteto, principalmente nas temáticas relacionadas com a Bauhaus:

*“Artesanato e indústria tratam hoje de se aproximar cada vez mais, tendendo a fundir-se gradualmente numa nova unidade produtiva que restitua a cada indivíduo o sentido da colaboração com o todo, e, portanto, a vontade de a levar a cabo. Nesta unidade produtiva o artesanato será o campo experimental da indústria, e atuando assim, criará as normas para a realização industrial”*²¹.

19 Escola da Bauhaus: Weimar, 1919 – Berlim, 1933

20 Argan, *Walter Gropius y La Bauhaus* (1983), 27.

21 *Ibid*, 32

Citação original: *Artesanado e industria tratan hoy de aproximarse cada vez más, tendiendo a fundirse gradualmente en una nueva unidad productiva que restituya a cada individuo el sentido de la colaboración con el todo, y, por tanto, la voluntad de llevarla a cabo. En esta unidad productiva el artesanado será el campo experimental de la industria, y actuando así, creará las normas para la realización industrial.*

Umfang der Lehre.

Die Lehre im Bauhaus umfasst alle praktischen und wissenschaftlichen Gebiete der bildnerischen Schöpfung:

A. Bauwesen.
 B. Malerei.
 C. Bildhauerei

entsprechend aller handwerklichen Zweigspalten.

Die Studierenden werden sowohl handwerklich (I) wie sachlich-malerisch (II) und wissenschaftlich-theoretisch (III) ausgebildet.

I. Die handwerkliche Ausbildung — ist in eigenen Ateliers als selbständige, aber freundschaftlich kooperierende Werkstätten — vorzuziehen.

a) Bildhauerei: Steinmetzen, Stukkateure, Holzbildhauer, Keramiker, Gipsarbeiter.
 b) Schmiederei, Schlosserei, Glaserarbeiten.
 c) Tischlerei.
 d) Dekorationsmalerei, Glaserei, Malerei, Emailerei.
 e) Relief-, Holzschnitt-, Lithographie-, Kunstschneiderei, Zinnschnitt.
 f) Weberei.

Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhaus. Jeder Studierende soll ein Handwerk erlernen.

II. Die sachlich-malerische Ausbildung erstreckt sich auf:

a) Fertige Skulpturen aus dem Gipsmodell und der Forme.
 b) Zeichnen und Malen nach Kopie, Natur und Theorie.
 c) Zeichnen und Malen von Landschaften, Figuren, Pflanzen und Stillleben.
 d) Kompositionen.
 e) Aufstellen von Wandbildern, Tafelbildern und Bildschirmen.
 f) Entwerfen von Ornamenten.
 g) Stillleben.
 h) Konstruktion und Projektionszeichnen.
 i) Entwerfen von Anlagen, Garten- und Innenarchitekturen.
 j) Entwerfen von Möbeln und Gebrauchsgegenständen.

III. Die wissenschaftlich-theoretische Ausbildung erstreckt sich auf:

a) Kunstgeschichte — sollte in Form von Schulbüchern vorzuziehen werden, sondern vornehmlich Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken.
 b) Materialkunde.
 c) Anatomie — am lebenden Modell.
 d) Architektonische und ornamentale Farblehre.
 e) Räumliche Malerei.
 f) Grundregeln von Bauabstraktion, Veranschaulichungen, Veranschaulichungen.
 g) Allgemeine, interessante Einzelvorlesungen von allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft.

Einstellung der Lehrer.

Die Ausbildung ist in drei Lehrgänge eingeteilt:

I. Lehrgang für Lehrlinge.
 II. Lehrgang für Geübte.
 III. Lehrgang für Jungmeister.

Die Einstellung erfolgt durch den Ersten Meister der einzelnen Meister im Rahmen des allgemeinen Programms und der in jedem Semester neu aufzunehmenden Arbeitsaufträge.


Um die Studierenden eine möglichst vielseitige, umfassende technische und künstlerische Ausbildung zu ermöglichen, werden die Arbeitsaufträge möglichst so eingeteilt, dass jeder eingehende Architekt, Maler oder Bildhauer auch an einem Teil der anderen Lehrgänge teilnehmen kann.

Ausgaben.

Ausgaben werden für unbekanntere Personen ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Verdienst von Meistern des Bauhauses abgerechnet werden wird, und soweit es der Raum zulässt. Das Lehrgeld beträgt jährlich 180 Mark (es soll mit steigendem Verdienst der Bauhausmitglieder ganz verschwinden). Außerdem ist eine einmalige Aufnahmegebühr von 20 Mark zu zahlen. Ausnahmen sollen den einzelnen Meistern. Ausfragen sind an den Sekretär des Staatlichen Bauhauses in Weimar zu richten.

APRIL 1919.

Die Leitung des
 Staatlichen Bauhauses in Weimar:
 Walter Gropius.



013
páginas do
Manifesto
Bauhaus 1919

A formulação dos protótipos da Bauhaus e dos teoremas de Walter Gropius concretiza-se realmente com a redação do manifesto datado de 1919 no qual Gropius afirma que “arquitetos, escultores, pintores, todos nós devemos voltar ao trabalho. A arte não é uma profissão. Não existe nenhuma diferença substancial entre o artista e o artesão”²². Esta publicação dá-se num período em que Gropius assume a direção da escola, por sugestão de Henry van de Velde, demonstrando o início da aplicação das suas ideologias naquele que se viria a tornar o elemento de maior contributo da sua parte para os progressos na consolidação da disciplina do *design*, juntamente com os avanços relativos à área da arquitetura.

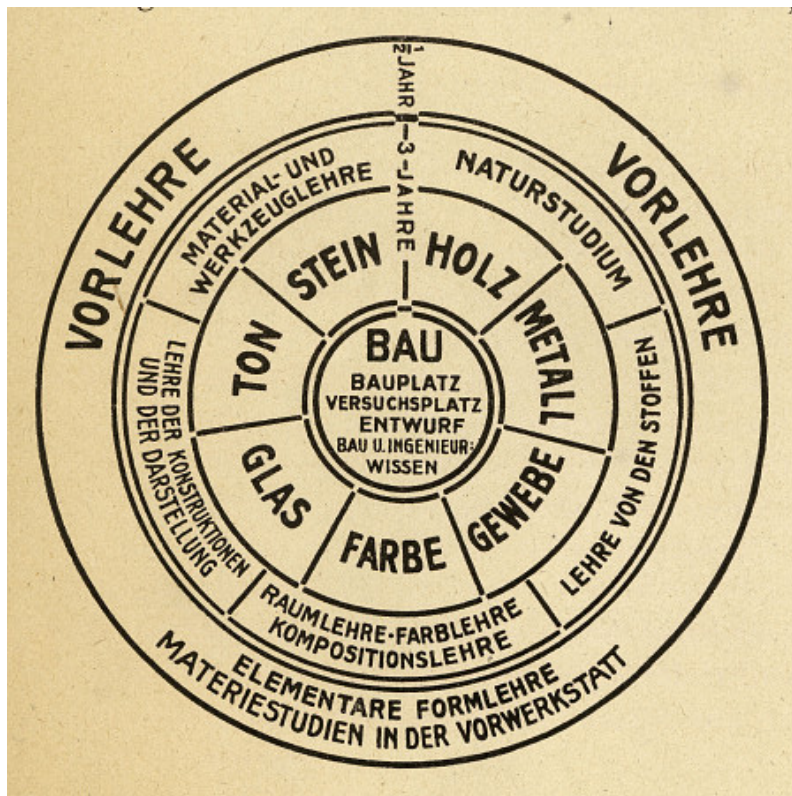
Surgem aqui as primeiras evidências de uma vontade de desenvolver formas standardizadas, demonstrando uma acrescida preocupação pelas necessidades humanas, através da organização espacial e funcional procurada. Baseando-se fortemente no conceito de “criar objetos cujo valor não dependesse mais da matéria, e sim da forma, e que fossem utilizáveis também por classes economicamente não-privilegiadas”²³, encontra-se neste período um começo na definição de *design*.

Esta nova estrutura educativa aplicada na Escola da Bauhaus primava na diferença por se focar numa aprendizagem prática, na qual era dada maior importância a todo o processo de criação desde a primeira ideia até ao produto finalizado. Ao optar por esta abordagem de ensino não são simplesmente os conceitos que se passam de professores para alunos, mas são gerados modos de pensar, de projetar, de trabalhar a ideia e os indivíduos, o que torna a integração do processo de industrialização e a utilização da máquina neste, muito mais fluída por ser já um elemento familiar aos alunos de então, e não existindo simplesmente uma procura de um método de integração entre os modos artesanais e os modernos.

De acordo com a interpretação do diagrama do plano de estudos é possível estipular que o curso, na sua estrutura oficial era composto por quatro ciclos (representados num diagrama concetual da autoria de Walter Gropius, datado de 1922), sendo que o primeiro, o mais ‘periférico’, era o de carácter mais inovador. O *Vorlehre*, ou curso preliminar, visava a experimentação das competências individuais de cada aluno aliadas às suas capacidades criativas, mas ainda sem nenhuma especificidade. Era baseado na observação e na representação, primando pela procura de uma identidade pessoal para cada um dos alunos. Após meio ano de teste de habilidades no *Vorlehre* seguiam-se três anos que eram subdivididos em dois ciclos. Compostos, numa primeira fase, por cursos teóricos: História Natural, Ensino das Substâncias, Espaço – Teoria das Cores – Composição, Construção e Representação, Materiais e Ferramentas; e, seguidamente,

22 Walter Gropius, “Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar” em *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, (Cambridge, Massachusetts, 1971), 49.

23 Argan, *Walter Gropius y La Bauhaus* (1983), 263.



014

Diagrama do
Plano de Estudos
da Bauhaus
Walter Gropius
1922

por oficinas práticas, referentes cada uma a uma matéria diferente: Madeira, Metal, Tecido, Cor, Vidro, Alumínio, Pedra; obrigando os alunos a desafiar e testar as suas capacidades e as suas aptidões base. Esta fase de aprendizagem e desenvolvimento suscita uma primeira aproximação à fusão entre a arte e o artesanato (no ambiente de ensino) por, de certa forma, obrigar a um apuramento das habilidades e conhecimentos criativos e técnicos, inerentes às primeiras e aos segundos, respetivamente – tudo isto num ambiente de ensino que incita a teoria da forma. Nesta fase, e graças ao contributo das capacidades desenvolvidas ao longo do curso preliminar, os alunos são orientados para e dentro de cada oficina ou curso consoante as suas aptidões mais predominantes. Existia ainda um quarto ciclo do curso, mas este era de carácter opcional: composto por cursos mais relacionados com o projeto e a construção, resumidamente, com o saber arquitetónico.

O método de ensino da Bauhaus é determinante para a evolução da aprendizagem nas disciplinas da arquitetura e do *design* deste momento em diante. Dentro da escola e da sua estrutura de ensino, foram formulados métodos e divisões de conhecimentos de maneira a que os estudantes tomassem proveito e aprendessem as novas matérias e as antigas separadamente, mas com uma componente que ajudasse no seu uso conjunto: ensinavam a complementaridade entre as disciplinas e incitavam esta flexibilidade através dos modos de ensino. Esta vontade é exponenciada pela presença de personagens de renome das várias áreas artísticas enquanto professores de cada disciplina (consoante a sua intenção primordial).

Em 1926, com a publicação de *Bauhaus. Dessau Grundsätze der Bauhausproduktion*²⁴, são estabelecidas as novas e renovadas bases ideológicas da escola, aliadas à realocização física da mesma na cidade de Dessau, Alemanha. Estes ideais reformadores baseiam-se em dois pontos fulcrais, sendo o primeiro referente à supremacia da arquitetura perante as tipologias artísticas e artesanais existentes, enquanto elemento agregador das mesmas; e o segundo, mais voltado para uma generalização da produção de objetos de carácter mais estético, em termos da sua comercialização, ou seja, tornando-os mais acessíveis tanto a nível económico como social. Estes dois pontos compõem a denominada ‘pedagogia de ação’, sendo que, aqui simplificada, se divide entre uma síntese estética (primeiro ponto) e uma síntese social (segundo ponto).

As experiências da Bauhaus culminam num ambiente de produção arquitetónica no qual a utilização da indústria deixa de ser vista como total oponente das técnicas artesanais e passa a ser vista como um instrumento utilitário de mudança; esta mudança ajuda na definição da profissão do desenho industrial, no qual o designer atua enquanto “mediador entre a técnica de produção industrial e o artesanato, contribuindo para

24 *Bauhaus. Princípios de Produção da Bauhaus de Dessau*

a simplificação das formas dos objetos reduzindo-os a simples formas geométricas, capazes de serem produzidas mecanicamente”²⁵.

A aliança entre a estética e a tecnologia, entre a criatividade e a técnica, entre o artista e o artesão, entre a arte e a indústria, constituíam a ambição primária do movimento e da escola da Bauhaus e foram uma das mais significativas transformações do século XX nos meios da arquitetura e do *design*, com importância mais pesada no segundo. Esta mesma aliança comporta um grande peso num ponto de viragem no qual o arquiteto deixa de ter exclusividade no que diz respeito à total responsabilidade do processo construtivo e da totalidade da construção.

Deste modo, pode-se concluir que os objetivos almejados e propostos por Walter Gropius nos primórdios da Bauhaus foram cumpridos quase na sua totalidade:

“A Bauhaus aspira a juntar todos os esforços criativos num todo, a reunir todas as disciplinas da arte prática – escultura, pintura, manufaturas, e artesanato – como componentes inseparáveis de uma nova arquitetura. O objetivo último, mesmo que distante, da Bauhaus é a obra de arte unificada – a grande estrutura – na qual não existe distinção entre arte monumental e arte decorativa”.²⁶

Com base nas palavras do próprio W. Gropius pode-se concluir que a Bauhaus conseguiu, através dos seus esforços e vastas experiências (tendo em conta o seu reduzido período de atividade), fazer-se um marco histórico da arquitetura, do *design*, da mecanização e industrialização, e, em geral, da cultura do século XX.

25 Argan, *Walter Gropius y La Bauhaus* (1983), 263.

26 Gropius, “Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar” em *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture* (1971), 50.

Citação original: *The Bauhaus strives to bring together all creative effort into one whole, to reunify all the disciplines of practical art - sculpture, painting, handicrafts, and the crafts - as inseparable components of a new architecture. the ultimate, if distant, aim of the Bauhaus is the unified work of art - the great structure - in which there is no distinction between monumental and decorative art.*



015

Catálogo *Italy:*
The New Domestic
Landscape
1972

1.3. O CASO ITALIANO

No que se refere a Itália, um país em que o classicismo, o ecleticismo, e o tradicionalismo se encontravam profundamente enraizados, denota-se também, numa fase contemporânea à apresentada na parte anterior da dissertação – a da Bauhaus –, uma permanência na luta constante de romper com estas temáticas. Esta constância impede, em certos níveis, a discussão que ocorreu durante o mesmo período temporal nos restantes países da Europa – nomeadamente o debate maior do Homem *versus* a Máquina – fazendo com que a mesma discussão não tenha chegado ‘à boca’ dos mestres italianos de então e provocando, assim, um atraso na renovação artística e cultural italiana. Este declínio e atraso estende-se também à relação com as potências industriais europeias e é também justificável através das problemáticas económicas, culturais, e projetuais contemporâneas provocadas pela súbita e profunda renovação das mesmas problemáticas no contexto italiano²⁷.

No capítulo introdutório do catálogo de uma exposição dedicada ao design italiano que teve lugar no MoMA – Museum of Modern Art, Nova Iorque –, inaugurada em 1972 e intitulada *Italy: The New Domestic Landscape – Achievements and Problems of Italian Design*, Emilio Ambasz (1943 –) aborda este tema do atraso italiano falando dos diversos modos como os arquitetos e *designers* deste país lidaram com a situação corrente. Passando a citar:

“Aggiornamento, significando simultaneamente ‘atualização’ e ‘renovação’, tem sido uma aspiração dos arquitetos e designers italianos ao longo deste século. Aqueles que adotaram a Art Nouveau fizeram-no porque aquele estilo lhes parecia resumir ‘modernidade’; os Futuristas foram ainda mais zelosos, procurando abolir e destruir todos os vestígios do passado no seu ardor de abraçar o novo”²⁸.

É então na viragem do século XIX que se denota o primeiro atraso cultural e estilístico do panorama italiano em comparação com os seus vizinhos europeus. Este atraso decorre de uma “resistência cultural” muito própria do povo italiano²⁹ aliada a

27 Andrea Branzi, *Introduzione Al Design Italiano* (Milão, 2008), 44.

28 Emilio Ambasz, “Introduction” em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, (Nova Iorque, 1972), 285.

Citação original: *Aggiornamento, meaning both ‘updating’ and ‘renewal’, has been an aspiration of Italian architects and designers throughout this century. Those who espoused art Nouveau did so because that style seemed to them to epitomize ‘modernity’; the Futurists were even more zealous, seeking to abolish and destroy every vestige of the past in their ardent embracing of the new.*

29 Paolo Portoghesi, “Art Nouveau in Italy” em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (Nova Iorque, 1972), 287.



016
 Cartaz para
*L'Exposition de
 Paris 1900*
 1900

017
 Cartaz para
 a *Esposizione
 Internazionale
 dell'Industria e de
 Lavoro*
 1911



018
 Página do jornal
Le Figaro
 20 fevereiro, 1909

“problemáticas económicas, culturais e projetuais que se renovam profundamente”³⁰.

O fenómeno da *Art Nouveau* chega ao final do século XIX já bem consolidado e instaurado em países como a Bélgica, a Inglaterra, e França. Já não é este o caso em Itália, onde só se começa neste instante a perceber a necessidade da instauração de uma nova abordagem estilística que irrompa e venha combater o classicismo já muito duradouro. Este novo movimento é apelidado e mais correntemente conhecido por *Stile Liberty*. Paolo Portoghesi (1931 –) descreve a manifestação deste estilo no contexto italiano como tripartida entre a:

*“formação em várias cidades de grupos de artistas interessados em assimilar e disseminar os novos princípios artísticos; a fundação de fábricas e firmas comerciais na procura de envolver artistas no processo de produção; e o estabelecimento e uso estratégico de periódicos de arte e exposições que serviram para familiarizar o público em geral com os objetos do novo estilo”*³¹.

É graças a estas últimas referidas exposições que é perceptível, quando em comparação direta com os outros países europeus, o retardo italiano. As mais importantes exposições da época para esta comparação direta foram *L’Exposition de Paris 1900*, a Exposição Internacional de Arte Decorativa Moderna de 1902, e, tomando lugar na cidade italiana de Turim, a *Esposizione Internazionale dell’Industria e de Lavoro* em 1911. Esta última – juntamente com uma exposição contemporânea em Roma – pode ser considerada como marco do “inglório fim da *Art Nouveau* em Itália”³².

Nesta mesma exposição já contracenam com os defensores do *Stile Liberty* os primeiros dos propulsores do que viria a ser o Movimento Futurista italiano. Para combater as propostas ainda vagamente clássicas e tradicionalistas o “Futurismo propunha renovações de um modo muito diferente daquele padronizado nas conquistas de Morris e do Movimento Arts and Crafts”³³ que podiam ser vistas como violentas ou até destrutivas daquilo que era então por outros defendido.

Este movimento tem o seu arranque público a 20 de fevereiro de 1909, quando é publicado por Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) o primeiro Manifesto [Futurista] no jornal francês *Le Figaro*. Foi “um bramido de protesto contra o passado, um hino de louvor ao presente, e uma profecia para o futuro”³⁴, e, embora tenha sido um movimento maioritariamente literário e pictórico, teve também fortes representações nos campos da música, do teatro, e da tipografia que “em muitos aspetos estava relacionada com o

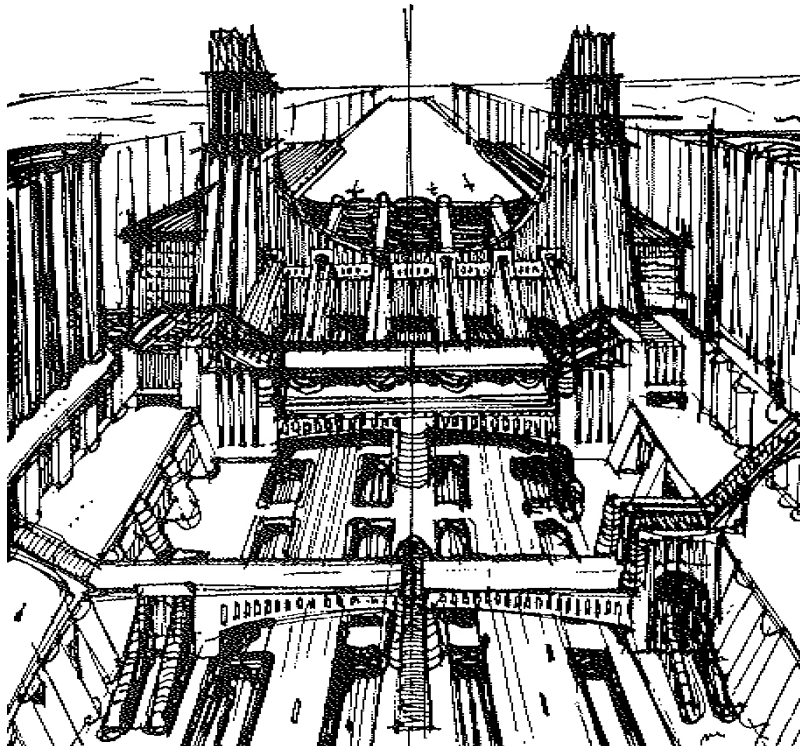
30 Branzi, *Introduzione Al Design Italiano* (2008), 44.

31 Portoghesi, “Art Nouveau in Italy” em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (1972), 287.

32 *Ibid*, 288.

33 *Ibid*.

34 Maurizio Fagiolo Dell’Arco, “The Futurist Construction of the Universe” in *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (Nova Iorque, 1972), 293.



019

La Città Nuova
Sant'Elia
1914

design”³⁵. Em termos arquitetónicos o maior visionário e representante deste estilo foi Antonio Sant’Elia (1888 – 1916).

No que diz respeito à relação com a máquina e à adaptação dos trabalhos artísticos agora (mais) industrializados, os Futuristas eram ávidos defensores de uma posição que exaltava estes novos avanços tecnológicos. “O automóvel [...] é mais belo que a Vitória de Samotrácia”³⁶ – exaltação integrante do primeiro Manifesto Futurista – resume a paixão pelo trabalho artístico automatizado e mecanizado, e a desvalorização do trabalho artesanal que “inevitavelmente ‘envolve uma certa rugosidade e aspereza, e floresce na escultura’”³⁷. E, num país ainda dominado por um atraso tecnológico e mecânico, a luta por “um futuro dominado pela máquina” tornou-se um bocado complicado para que os futuristas vingassem em algumas das suas áreas de atuação, pois o protagonismo em Itália “ainda pertencia aos artesãos”³⁸. Pode ter sido este um fator para que sobressaltassem nos novos meios tecnológicos e mecânicos, aos olhos dos futuristas, algumas instabilidades e desequilíbrios que poderiam tornar o processo de progressão ainda mais instável; contudo estas novas incertezas não abalaram a paixão que existia por este novo meio que era a máquina.

Num período procedente à Primeira Guerra Mundial³⁹, devido à devastadora destruição física e emocional causada pelas condições bélicas em Itália, o Movimento Futurista surge como um grupo que pretende ‘cortar o mal pela raiz’ e reconduzir a arquitetura para um novo plano. Este novo plano pode ser visto como um primeiro sinal de modernização artística no país dado que alertava para novas necessidades, maioritariamente presentes no campo arquitetónico, que se adequassem à sociedade emergente e a uma nova cultura fortemente industrial.

Porém, “embora alguns dos seus defensores tenham permanecido ativos durante os anos 1920 e 1930, o Futurismo estava claramente destinado à obsolescência e à morte”⁴⁰. É parcialmente devido à Primeira Guerra Mundial e às relações com um ambiente político do foro revolucionário que se inicia a inevitável queda que levará ao fim do movimento. Nas palavras de Gramsci:

35 *Ibid.*

36 Filippo Tommaso Marinetti, “Fondazione e Manifesto Del Futurismo,” *Figaro*, 1909.

37 Dell’Arco, “The Futurist Construction of the Universe” in *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (1972), 295.

38 *Ibid.*, 293.

39 Primeira Guerra Mundial: julho, 1914 – novembro, 1918

40 Dell’Arco, “The Futurist Construction of the Universe” in *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (1972), 294.

“O Futurismo Italiano carregou esta tarefa no campo da cultura burguesa, destruíram vezes sem conta, sem se preocuparem se as novas criações produzidas através da sua atividade seriam inteiramente superiores aos trabalhos que tinham destruído ... Têm um conceito completamente revolucionário, absolutamente Marxista, dentro do seu próprio campo, aquele da cultura, os Futuristas são revolucionários; neste campo, provavelmente demorará algum tempo até que a classe trabalhadora tenha sucesso em produzir qualquer trabalho melhor do que aqueles dos Futuristas”⁴¹.

Embora movidos por uma vontade revolucionária e de mudança rápida, que abraçava a industrialização e mecanização dos meios de produção e de conceção artística, no seu sentido lato, os Futuristas falharam na realização de coisas palpáveis e marcantes, tanto que, “culturalmente o futurismo esfumou-se tão velozmente que o movimento racionalista, quando surgiu em Itália, teve de reconhecer que estava muito longe do precedente futurista”⁴².

Já mais a par da cultura europeia, em meados dos anos 1920, surgem os primeiros sinais de um possível Movimento Moderno Italiano, fenómeno que a nível europeu já tinha florescido no início desta mesma década. Com este, deu-se também “o início de uma pesquisa científica aos artefactos que compõem o fundo da nossa existência quotidiana – a pesquisa que foi para além, e contra, as tarefas tradicionalmente aliadas ao design”⁴³.

O primeiro contacto com o Movimento Moderno europeu, por parte dos italianos, dá-se pelos integrantes do Gruppo 7, que marcaram o início do movimento no contexto italiano em 1926. Eram estes Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, e Giuseppe Terragni, dos quais o “treino cultural” tinha parcialmente resultado de um “seguimento de Walter Gropius e Le Corbusier”⁴⁴. Em seu nome foram publicados vários artigos nos quais era perceptível a sua ideologia base, entre os anos de 1926 e 1927, na revista *Rassegna Italiana*. Num destes artigos, encontrava-se explicitada a renovadora vontade deste grupo, estando escrito que: “[...] nós não queremos romper com a tradição: é a tradição que se transforma e assume aspetos novos, sob os quais poucos a reconhecem [...] A nova

41 *Ibid.*

Citação original: *The Italian Futurists have carried out this task within the field of bourgeois culture, they have destroyed over and over again, without worrying whether the new creations produced through their activities would on the whole be superior to the works they destroyed ... They have a completely revolutionary, absolutely Marxist, concept. Within their own field, that of culture, the Futurists are revolutionaries; in this field, it will probably be a long time before the working class will succeed in producing any works better than those of the Futurists.*

42 Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna Vol. I*, (Lisboa, 1970), 229.

43 Leonardo Benevolo, “The Beginning of Modern Research, 1930-1940”, em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art em colaboração com Centro Di Florence, 1972), 302.

44 *Ibid.*



020
exterior da
Electric House
IV Trienal de
Monza
Gruppo 7
1930



021
interior da
Electric House
IV Trienal de
Monza
Gruppo 7
1930

arquitetura, a verdadeira arquitetura, deve resultar de uma estreita adesão à lógica, à racionalidade [...]”⁴⁵.

Tanto na arquitetura como no *design*, a abordagem deste grupo distinguiu-se da dos precedentes Futuristas pois estes novos intervenientes iniciaram-se, desde logo, com “projetos arquiteturais de grande escala, inicialmente sumários em caráter”, e o mesmo se sucedeu no que diz respeito aos objetos de *design* de menor escala pois “os jovens italianos não tinham os meios nem o tempo para o tipo de aprendizagem paciente disponível na Bauhaus, que começou pelo desenho e manufatura de objetos muito simples”⁴⁶. Acrescia ainda o fator do atraso cultural e tecnológico já referido, que neste ponto chegava a ser desesperante. Na pressa de conseguirem agarrar o máximo de oportunidades que lhes fossem surgindo, sobrepondo “a um passo fervoroso” “as diferentes fases de pesquisa – estudo, experimentação, discussão –”, os seus trabalhos acabavam desvalorizados, chegando a serem “considerados escandalosos”⁴⁷.

Mais uma vez, frisa-se o ambiente ainda muito eclético e tradicionalista que pesava na mente de alguns italianos que, desta vez, fez com que as propostas inovadoras que eram postas em cima da mesa não fossem imediatamente aceites e, por vezes, rejeitadas de forma contígua. Como exemplo, pode-se tomar o artigo da revista *Domus* acerca da Trienal de Monza que “louvava a Electric House pelas suas inovações técnicas, embora comentasse que ‘critérios deste género levam a resultados completamente remotos das linhas tradicionais, daí ser muito prematuro dizer se se poderia considerar como arte Italiana’”⁴⁸.

Aqui, as exposições voltam a emergir como ponto fulcral da divulgação e contacto com o público de um novo movimento quando, em 1930, na IV Triennale delle Arti Decorative Moderne de Monza, é aberta a já referida Electric House, trabalho de L. Figini, G. Pollini, e A. Libera, em colaboração com Piero Bottoni. Nesta, “tanto a arquitetura como o mobiliário, harmonizavam com o muito simples e eficiente equipamento mecânico, para que o interesse do visitante não se focasse em nenhum item em específico, mas no panorama completo”⁴⁹. Este projeto inova na exploração de problemáticas, talvez por ter sido fruto de uma campanha publicitária gerada por uma companhia elétrica cujo objetivo central era o foco nos aparelhos individuais.

Para além da atenção da sociedade e do público em geral, era também muito necessária neste período, a atenção do poder político que regia então o país. Começam assim as

45 Luca Rivalta, *Adalberto Libera, Mario de Renzi - Il Palazzo Delle Poste a Roma* (Florença: Alonea Editrice s.r.l., 2000), 11.

46 Benevolo, “The Beginning of Modern Research, 1930-1940”, em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (1972), 302-303.

47 *Ibid.*, 303.

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*



022

Casa del Fascio
Como
1932



023

Cidade
Universitária de
Roma
1932

tentativas de alertar o regime então implementado em Itália para que este funcionasse em prol desta nova arquitetura que “oferecia uma alternativa ao estilo tradicional e esperava ganhar a batalha com trabalhos públicos de grande escala; tanto os críticos como os arquitetos lhe chamaram o estilo mais adequado ao regime Fascista”⁵⁰.

Um destes avanços dá-se devido aos novos materiais que entravam agora na esfera da construção arquitetónica – o betão armado, o vidro, e o ferro – que eram do interesse tanto dos grupos que então tentavam revolucionar os modos de conceção, como da autarquia, que via nestes novos materiais uma possibilidade de reinvenção do projeto italiano:

“Este processo de construção de dentro dos materiais modernos constitui uma experiência de grande importância para o nascente design italiano: já disposto, através da cultura futurista, a ver a tecnologia e a indústria como elementos de mutação continua do mundo, e não como um património imóvel, dispensador de certezas às quais adequar o projeto. A autarquia e as suas inesperadas invenções materiais conferiram ao design italiano a capacidade do projeto de entrar na matéria, de pensar o incomum, o paradoxo químico, a artificialidade total da tectónica moderna, e também o ser instrumento militante da política nacional”⁵¹.

O regime de Mussolini tomou a arte como arma de dispersão enquanto que o de Hitler abafou a mesma, por exemplo. Como diz Branzi, citando Renzo De Felice, “para além de ser uma ditadura política, foi um movimento cultural, alimentado por muitos temas da modernidade italiana, e contribuiu para fazer evoluir esta última em determinadas direções”⁵².

Em 1931 nasce o MIAR – Movimento Italiano para uma Arquitetura Racionalista –, no qual integravam os membros do Gruppo 7, agora uma “grande associação que abrangia toda a Itália”⁵³, e, embora tendo sido eventualmente mais tarde desmantelada pelo regime, a associação conseguiu prevalecer graças à persistência de alguns dos seus membros que foram capazes de vingar na esfera da política. Obras como a Casa del Fascio (1932) de Giuseppe Terragni, a Estação de Caminho de Ferro de Florença (1933) com a guia de Giovanni Michelucci, e a Cidade Universitária de Roma com a participação de Eugenio Montuori, são exemplos desta permanência.

50 *Ibid*, 306.

51 Branzi, *Introduzione Al Design Italiano* (2008), 76.

Citação original: *Questo processo di costruzione dall'interno dei materiali moderni costituì un'esperienza di grande importanza per il nascente design italiano: già disposto, attraverso la cultura futurista, a vedere la tecnologia e l'industria come elementi di una mutazione continua del mondo, e non come un patrimonio immobile, dispensatore di certezze a cui adeguare il progetto. L'autarchia e le sue inattese invenzioni materiche confermarono al design italiano la capacità del progetto di entrare dentro alla materia, di pensare l'inusitato, il paradosso chimico, la totale artificialità della tectonica moderna, e anche l'essere strumento militante della politica nazionale.*

52 *Ibid*, 63.

53 Benevolo, “The Beginning of Modern Research, 1930-1940”, em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (1972), 306.



024

Palazzo dell'Arte
Milão
1931

Depois de estabelecido algum tipo de relação com o foro político-social, o passo seguinte foi naturalmente criar este laço, desta vez com as entidades públicas e as potências industriais. L. Benevolo descreve esta necessidade com as seguintes palavras:

“se a arquitetura moderna estivesse numa posição de criar um novo ambiente total, teria que proceder de modelos para produção real, de produção de pequena escala para produção em massa, e dos ambientes enclausurados de vidas privadas para os ambientes abertos da vida pública que os continha e coordenava”⁵⁴.

Posto isto, os trabalhos desenvolvidos passam de uma maioria de clientela privada e privilegiada para o desenvolvimento de trabalhos mais acessíveis a diferentes níveis, derivados de instituições públicas. No ano de 1933, a Trienal que tinha lugar em Monza tem a sua primeira edição no recém-construído Palazzo dell’Arte, da autoria de Giovanni Muzio, na cidade de Milão. Nesta quinta edição podia-se visitar: “uma extensiva e heterogénea documentação das experiências da arquitetura moderna e do design industrial em Itália e no estrangeiro”⁵⁵.

Porém, mesmo com os pequenos sucessos que o MIAR foi conseguindo conquistar, referentemente ao contexto italiano, “a pesquisa moderna não teve sucesso em tornar-se num movimento: a batalha dos movimentos tinha terminado, e a batalha pela posição estava prestes a começar. De facto, 1933 marcou o início de uma lenta retirada, do desaparecimento de oportunidades e do fortalecimento da oposição”⁵⁶.

Paralelamente a esta falta de compatibilidade, principalmente com o público, uma série de eventos desafortunados que envolvem as mortes de três nomes de peso neste trecho histórico – Perisco, Terragni, e Pagano – marca definitivamente o final da experiência moderna italiana. Bruno Zevi conta este período como uma história:

“cujo objectivo único foi sobretudo o de demonstrar que a Itália foi o único país em que a arquitectura moderna seguiu com fidelidade o ritmo de uma exacerbada situação cívica de que a identificação que levavam a cabo do problema da arte com o da civilização, de que essa demonstração, que pagaram pessoalmente, da unidade da luta pela arquitectura nova e por um mundo moderno, pela unidade artística e social, serviria de estímulo às gerações futuras”⁵⁷.

54 *Ibid.*

Citação original: *If moderns architecture were to be in a position to create a total new environment, it would have to proceed from models to actual production, from small-scale production to mass production, and from the sheltered environments of private lives to the open environment of the public life that contained and coordinated them.*

55 *Ibid.*, 307.

56 *Ibid.*, 310.

57 Zevi, *História Da Arquitectura Moderna Vol. I* (1970), 278.

Ao final de um século que rebenta com o começo da Revolução Industrial e pelo qual se propagam várias sequelas deste acontecimento, atribulado a nível cultural, social e artístico, o mérito dos vários esforços de Itália e dos seus representantes, o país recebe finalmente o seu louvor devido: “A emergência durante a última década de Itália como a força dominante no design já influenciou o trabalho de outros países Europeus e começa agora a ter os seus efeitos nos Estados Unidos”⁵⁸.

⁵⁸ Leonardo Benevolo, “The Beginning of Modern Research, 1930-1940” em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* (Nova Iorque, 1972), 302.





025

irmãos Castiglioni
(da esquerda para
a direita): Achille,
Pier Giacomo, e
Livio
(página anterior)

2. I FRATELLI CASTIGLIONI

(OS IRMÃOS CASTIGLIONI)

Partindo do momento final do capítulo anterior – *O Caso Italiano* – e tendo em conta as condicionantes contemporâneas presentes em Itália então, este capítulo visa focar-se numa esfera mais próxima do caso de estudo escolhido – o atelier Castiglioni – e das peculiaridades deste ciclo mais estreito de acontecimentos, começando esta num momento de tensão aliado ao início da Segunda Guerra Mundial (1939), e desenrolando-se principalmente após 1945, ano que marca o final deste trágico acontecimento. Contendo no seu desenvolvimento vários momentos de relações do foro internacional e até, mais próximo da década de 1980, transatlânticos, servirá também para demonstrar, em parte, a representatividade italiana que existia fora do país relativamente às áreas aqui dissertadas.

Para uma análise mais clara, os acontecimentos e conteúdos serão divididos em três partes, avançando de um nível mais biográfico e pessoal até uma análise de trabalhos realizados ao longo do tempo. A primeira parte será composta por uma recolha e compilação de factos biográficos dos integrantes do atelier Castiglioni – Livio, Pier Giacomo, e Achille – que demonstrem pertinência no que diz respeito à sua evolução enquanto profissionais inicialmente no campo da arquitetura (maioritariamente referente ao seu percurso académico), estendendo-se depois também ao campo do *design*. Segue-se, na segunda parte, um exame dos trabalhos do caso de estudo, nomeadamente nas áreas da Arquitetura, das Instalações de Interiores, e das Mostras Expositivas. Estas três áreas foram sempre enquadradas e entrelaçadas com aquela

do *design* e demonstram o primor metodológico e das abordagens tomadas por estes profissionais nos seus campos de atuação. No entanto, o aprofundamento da análise será breve pois neste momento procura-se apenas uma apresentação de caráter informativo, elencando obras que depois serão mais desenvolvidas, algumas delas como sendo relevantes para chegar à elaboração de comparações concetuais, no âmbito de temas mais específicos. Por fim, na última parte do capítulo, far-se-á um rastreio a nível das ações que os arquitetos tiveram para além do seu núcleo mais fechado e pessoal, como as associações às quais pertenceram, as colaborações com outros arquitetos e designers, e os vários prémios com os quais foram galardoados – acompanhados pela descrição, origem, e pertinência dos mesmos.

Baseado num mapeamento que se revela importante pela sua objetividade e por ser mais sistemático, por se tratarem de autores não muito conhecidos no nosso meio, este capítulo servirá como base para a análise mais aprofundada da metodologia de trabalho adotada pelo trio Castiglioni ao longo da sua carreira, e de como é que esta foi geradora das contaminações entre os campos da arquitetura e do *design* durante o seu decurso, justificando assim o seu caráter mais informativo e não tão analítico e crítico. Será também um motor para a compreensão de como a arquitetura foi fulcral para as aplicações no *design*, frisando o quanto a sua educação, formação, e conhecimento na área da arquitetura influenciaram, dinamizaram, e fundaram a maioria dos seus restantes trabalhos, e de como esta área se encontra aliada a todos os processos desenvolvidos, tornando-se progressivamente essencial e indispensável em cada um deles.



026

Sacrário Militar
de Redipuglia
Giannino
Castiglioni e
Giovanni Greppi
1938

2.1. LIVIO, PIER GIACOMO & ACHILLE

O ATELIER

O primeiro elemento que ajuda ao destaque do caso de estudo tem que ver com a posição tomada em relação à esfera política que tensionava o ambiente italiano em meados dos anos 1930 que os colocava, contrariamente aos seus contemporâneos:

“(...) isolados das batalhas políticas que ocupavam os mestres do racionalismo sobre o tema da reconstrução física e civil da sociedade italiana após o fascismo, talvez dotados de uma atitude inescrupulosa para com o compromisso, com uma ironia que os iria acompanhar durante as suas longas carreiras, talvez uma ironia derivada das desilusões sofridas precedentemente mas que não extinguiram a sua tensão pelo coletivo (...)”⁵⁹.

Apresenta-se assim o atelier Castiglioni, que abre atividade no ano de 1938 com morada no Corso Porta Nuova 57, e era composto pelos três irmãos Castiglioni – Livio, Pier Giacomo, e Achille. Inicialmente constituído por Livio, nascido em 1911 em Milão, e formado pela Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão em 1936, e Pier Giacomo, nascido em 1913, também formado pela Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão em 1937, o atelier começa por funcionar no antigo espaço do atelier do seu pai, o escultor Giannino Castiglioni, que foi “ativo sobretudo entre as duas guerras, conhecido por obras realizadas nos sacrários – projetados com Giovanni Greppi – de Redipuglia [imagem 026], de Pian dei Salesei, de Caporetto e por outras intervenções, também no campo da arquitetura cemiterial”⁶⁰. Os trabalhos desenvolvidos neste período embrionário contavam, na sua grande maioria, com a colaboração do arquiteto italiano Luigi Caccia Dominioni (1913 – 2016). No ano de 1940, o terceiro irmão, Achille Castiglioni, integra o grupo, por enquanto apenas com participação em algumas experiências do foro da produção industrial. Este último nasceu em Milão em 1918, e concluiu a sua formação pela Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão em 1944.

A vasta produção de projetos do atelier Castiglioni tem o seu primeiro momento expositivo no ano de 1940, no decorrer da VII Trienal de Milão, que toma lugar

⁵⁹ Vittorio Gregotti, “Traviamenti interpretativi” em *Achille Castiglioni* (Milão, 1984), 10.

Citação original: (...) *appartati dalle bataglie politiche che occupano i maestri del razionalismo sul tema della ricostruzione fisica e civile della società italiana dopo il fascismo, forse dotati di una attitudine può spregiudicata nei confronti dell’impegno, con una ironia che li accompagnerà durante tutta la loro lunga carriera, forse un’ironia derivante da delusioni precedentemente subite ma che non spegne la loro tensione per il collettivo (...).*

⁶⁰ Sergio Polano, *Achille Castiglioni Tutte le Opere 1938-2000* (Milão, 2001), 12.



027
rádio de 5 válvulas
Phonola
1939

no Palazzo dell'Arte, e na qual é exibido o primeiro objeto reconhecido do grupo Castiglioni: o rádio de 5 válvulas *Phonola* (imagem 027), integrante na mostra *Produzione per la serie/ Gli apparecchi radio*, com a curadoria de Giuseppe Pagano. Estas exposições representam um “salto metodológico de muita especificidade e introduzem de maneira direta em Itália questões clássicas de design”⁶¹, sendo que a segunda mostra – *Gli apparecchi radio* – é considerada um dos pontos de partida do “interesse e das pesquisas no campo do design industrial”⁶² pelo próprio Achille Castiglioni, uns anos mais tarde, o que faz com que seja também um ponto importante na colocação do nome Castiglioni no foco da ascensão do *design* em Itália.

Ainda em 1940 é forçado o encerramento do atelier por razões relacionadas com o decurso da Segunda Guerra Mundial. A sua reabertura dá-se apenas após o final do conflito, em 1945, sendo que desta vez o núcleo de arquitetos é constituído apenas por Pier Giacomo e Achille. O anterior (e terceiro) membro do grupo, Livio, dedica-se a partir desta data a trabalhos de luminotecnia, para a qual detinha uma “extraordinária competência”⁶³, continuando a trabalhar pontualmente com os irmãos “em ocasiões de grandes instalações onde é necessária uma realização particular de luzes e de sons”⁶⁴. Esta colaboração prolonga-se deste modo até 1952.

Enquanto isto, Pier Giacomo e Achille dedicam-se com maior fervor à produção de objetos de *design* continuando, em paralelo, a conceção de projetos de arquitetura. Estes últimos consideram-se caracterizados por “uma raiz firmemente ligada aos problemas metodológicos do funcionalismo, apenas corrigidos pelo pragmatismo que os novos tempos permitiam e até encorajavam”⁶⁵, o que lhes atribuía um caráter mais convencional, nas palavras de Vittorio Gregotti (1927 – 2020), e no que dizia respeito aos seus contributos para o panorama arquitetónico italiano contemporâneo. É também preciso atentar que, ao contrário de outras obras relacionadas com, ou inseridas em, áreas como a do *design* e das mostras expositivas, os trabalhos do atelier Castiglioni no campo arquitetónico nunca se encontraram no centro de foco das análises externas – isto também em comparação com casos idênticos de outros arquitetos seus contemporâneos a incidir nas mesmas áreas de trabalho.

As colaborações, anteriormente referidas, com o irmão Livio, encontram-se na raiz de futuras “técnicas de condução e difusão da energia elétrica que determinam sugestões formais inesperadas”⁶⁶ que levam a que os irmãos Castiglioni sejam apelidados de

61 Gregotti, “Traviamenti interpretativi” em *Achille Castiglioni* (1984), 9.

62 Achille Castiglioni *apud* Alfonso Grassi e Anty Pansera em *Atlante del Design Italiano 1940/1980* (Milão, 1980), 279.

63 Gregotti, “Traviamenti interpretativi”, em *Achille Castiglioni* (1984), 12.

64 Paolo Ferrari, “Achille Castiglioni”, em *Achille Castiglioni* (Milão, 1984), 15.

65 Gregotti, “Traviamenti interpretativi”, em *Achille Castiglioni* (1984), 10.

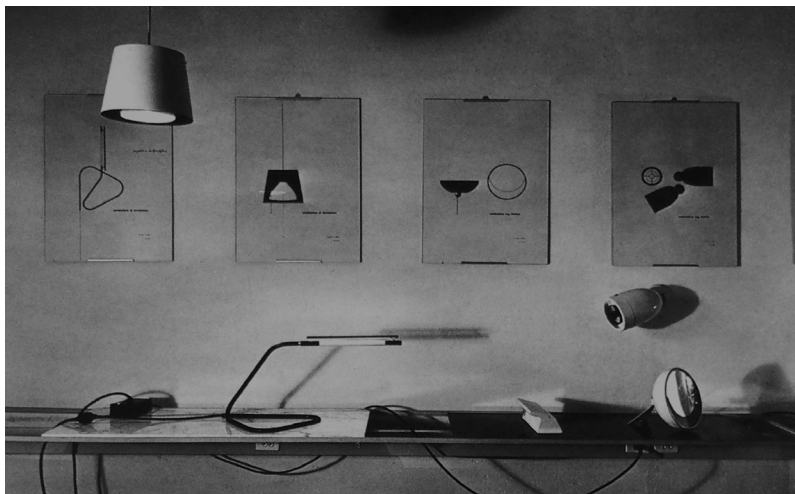
66 François Burkhardt, “Achille Castiglioni: dal Design al ready-made” em *Alla Castiglioni* (1996), 18.



028
XIV Mostra
Nazionale della
Radio
1947



029
stand RAI
XXVI Feira de
Milão
1948



030
sezione
Illuminazione
IX Triennale di
Milano
1951

“os ‘magos’ do tratamento da luz”⁶⁷, porque olham para “a luz como milagre técnico dúctil e brilhante da modernidade”⁶⁸. Sendo este um campo – o da luminotecnica – que lhes desperta particular interesse, e sobre o qual incidem recorrentemente no futuro das suas carreiras, de um modo “futurista”⁶⁹ caracterizado pela atração pela infinidade de possibilidades existentes neste e não só pela sua formalidade propriamente dita, esta vertente do tema da luz é tanto um impulsionador, num período inicial, como uma forte constante ao longo de todo o percurso deste grupo, tal como uma marca dos seus trabalhos.

A dinâmica de trabalho entre Pier Giacomo e Achille é de uma atípica cumplicidade, que se estende e se transfere para os resultados obtidos através do seu trabalho ao longo dos seus vinte e três anos de parceria: “juntos enfrentaram o mesmo problema, juntos elaboraram uma boa ideia, juntos construíram as maquetes e juntos desfrutaram dos muitos sucessos nacionais e internacionais. Dois corpos, uma só mente”⁷⁰. A perenidade desta intimidade emerge mais tarde nos trabalhos a solo de Achille, por não se denotar quase nenhuma oscilação processual, projetual, ou ideológica entre os dois períodos: o método de trabalho permanece praticamente inalterado, ainda que com a falta de um dos pensadores – a partir de 1968, ano da morte de Pier Giacomo –, mas a estabilidade e a força dos hábitos que tinham entre si faz com que a dinâmica do par permaneça incutida em Achille continuando este, embora fisicamente sozinho, a trabalhar sempre com a presença do seu irmão, através da memória da sua maneira de pensar e projetar.

É ainda na segunda metade da década de quarenta que são realizadas as primeiras intervenções de maior escala (de reconhecimento) do atelier: uma instalação para a XIV Mostra Nazionale della Radio (imagem 028), que tomou lugar no Palazzo dell’Arte de Milão, e do primeiro stand desenhado para a RAI – *Radio Audizioni Italia* – *Radiotelevisione Italiana* – que integrou a XXVI Fiera di Milano (imagem 029).

Mas é o início dos anos cinquenta do século XX que marca realmente o começo da crescente fama do nome Castiglioni. Sendo a sua produção descrita como “compacta e contínua, dotada de uma qualidade profissional além de expressiva muito alta”⁷¹. É neste período que começa também aquela que se viria a tornar uma extensa colaboração entre o atelier e a Trienal de Milão. A primeira instalação desta cooperação é feita no contexto da IX Triennale di Milano, em 1951, intitulada *sezione Illuminazione* (imagem 030).

67 *Ibid.*

68 Gregotti, “Traviamenti interpretativi” em *Achille Castiglioni* (1984), 12.

69 *Ibid.*

70 Dino Buzzati *apud* Paolo Ferrari em *Achille Castiglioni* (1984), 15.

71 Gregotti, “Traviamenti interpretativi” em *Achille Castiglioni* (1984), 11.

Segundo Sergio Polano (1950 –), “até meados dos anos cinquenta, os objetos de design são de facto raros: a atividade do atelier Castiglioni divide-se entre arquitetura, instalações e mostras”⁷²; posto isto, existem, entre outras, três áreas marcantes que melhor demonstram a qualidade, variedade, e diversidade de trabalhos realizados pelo estúdio: a arquitetura, as instalações e mostras expositivas, e o design. O elenco destas permitirá uma melhor compreensão do percurso processual dos trabalhos desenvolvidos, contribuindo para o esclarecimento necessário para o arranque da análise metodológica a ser feita posteriormente.



031

villa F
Abbadia Lariana
1943

72 Polano, *Achille Castiglioni Tutte le Opere 1938-2000* (2001), 7.

	Arquitetura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1938	Escola Básica de Lerna		
1939			<i>Phonola</i>
1940	Centro Destrital Fascista		
1943	Villa F		
1945			<i>Pomolo</i>
1946			<i>Camillo</i>
1947		XIV MNR	
1948		Stand RAI @ XXVI FM	
1949			<i>Tubino</i>
1950			<i>Bramante</i> <i>Leonardo</i>
1951		<i>sezione Illuminazione @ IX TM</i>	
1952	Palazzo della Permanente	Pavilhão RAI @ XXX FM	
1953	Palazzo della Permanente	Pavilhão RAI @ XXXI FM	
1954	Igreja Paroquial San Ildefonso (concurso)	Pavilhão Montecatini @ XXXII FM	
1955		Pavilhão Montecatini @ XXXIII FM	<i>Luminator</i>
1956	Igreja San Gabriele Arcangelo	Stand Enka en Breda (Bruxelas) Mostra de produção italiana (Estocolmo) Stand Anie-Ice (Barcelona)	<i>Spalter</i> <i>Bulbo</i> <i>Cubo</i>
1957		<i>Colori e forme della casa d'oggi</i> <i>Relazione fra le arti @ XI TM</i>	<i>Mezzadro</i> <i>Sella</i>
1958	Sede della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura		<i>Babela</i>
1959		Stand Montecatini (Paris)	<i>Kd6</i>
1960	Restaurante Spügen Bräu Escola Profissional e Média Vimercate		<i>Lierna</i> <i>Sanluca</i> <i>Spluga</i> <i>T12</i>
1961			<i>Pitagora</i> <i>Servofumo</i> <i>Servopluvio</i> <i>Splügen Bräu</i>
1962	Igreja Paroquial San Biagio (Monza)		
1963		<i>Vie d'acqua da Milano al mare</i> XXIX MNR	
1964		Pavilhão Montecatini @XLII FM	<i>Spinamatic</i>

	Arquitetura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1965		La casa habitata (Florença) Pavilhão RAI @ XLIII FM	<i>Rampa</i>
1966		Pavilhão Montecatini @ XLIV FM	<i>Allunaggio</i> <i>Apparecchio Ricevente 6</i>
1967		Pavilhão Montecatini @ XLV FM	<i>Cuffia per traduzioni simultanee</i> <i>Snoopy</i>
1968			interruttore rompitratta
1969	Restaurante Malatesta		
1970			<i>Primate</i>
1971	Restaurante Da Lino		<i>Parentesi</i> <i>Spirale</i>
1973			<i>cadeira para automóvel (Lancia)</i> <i>Tr15</i>
1974			<i>Nasa</i>
1975		Telecom '75 (Genebra)	<i>Ipotenusa</i>
1976	Showroom Arteluce		
1977		Centro de vendas Gatti	<i>Bibip</i> <i>specchio da parete</i> <i>prototipo di telefono</i>
1979		Telecom '79	
1980		Dal design all'habitat @ FL (Bari) L'altra metà dell'avanguardia	<i>Aceitoliere</i> <i>capello da uomo</i> <i>Gibigiana</i>
1982	Escritórios Flos Instalação de iluminação (Turim)		<i>Dry</i> <i>Phil</i> <i>Sancarlo</i>
1984		Achille Castiglioni Designer (Viena, Berlim, Milão) Exhibition of Italian Design (Tóquio) Venti progetti per il futuro del Lingotto (Turim)	<i>Hp</i> <i>Servomostre</i> <i>Servostop</i>
1985	Sistematização Piazza Angeli	Achille Castiglioni Designer (Zurique, Haia, Madrid, Paris)	<i>Grip</i> <i>Servobaar</i> <i>Servolibro</i> <i>Servomanto</i>
1986			<i>Itititi</i> <i>Servento</i> <i>Servietto</i> <i>Servobandiera</i> <i>Servonotte</i> <i>Servotutto</i>

	Arquitectura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1987	Showroom Cassina Showroom De Padova		<i>Servino</i> <i>Serviso</i> <i>Servopadena</i>
1988	Palazzo Alari Visconti		<i>Taraxacum '88</i>
1989	Casa Alessi		<i>Record</i>
1990		Mostra Itenerante BTicino (Madrid)	
1992		Mostra Itenerante BTicino (Madrid, Bruxelas)	<i>Brera</i> <i>Hilly</i> <i>Polet</i>
1993		Mostra Itenerante BTicino (Bruxelas)	
1994	Reestruturação Showroom Cassina	Mostra Itenerante BTicino (Madrid, Bruxelas, Florença)	
1995		Mostra Itenerante BTicino (Barcelona, Bruxelas, Bolonha)	
1996		Mostra Itenerante BTicino (Madrid, Bruxelas, Bolonha, Florença, Nápoles, Milão)	<i>Fuscia</i>
1997		Achille Castiglioni: Design @ MoMA (Nova Iorque)	
1998	Concurso Internacional para o Centro de Artes Contemporâneas (Roma)	Mostra Itenerante BTicino (Barcelona, Bruxela, Utrecht, Bolonha)	
1999	Aula Magna da Faculdade de Engenharia (Como) Concurso Sostegni per l'ambiente Remodelação da salas do Palazzo della Permanente		

Tabela 001

Elenco Cronológico das Obras do Atelier Castiglioni
mencionadas no corpo de texto da dissertação

LEGENDA (por ordem de aparecimento)

MNR - Mostra Nazionale della Radio e Televisione

FM - Fiera di Milano

RAI - Radiotelevisione Italiana

TM - Triennale di Milano

FL - Fiera del Levante

MoMA - Museum of Modern Art

2.2. A OBRA

Como é evidenciado anteriormente a produção do atelier Castiglioni é essencialmente composta por três polos de trabalho distintos e simultaneamente interligados. A análise de cada um deles ajudará à compreensão de qual o contributo específico dado individualmente, e de qual a dimensão e importância que tomam dentro do âmbito laboral.

Assim, encontra-se elencada nesta parte uma seleção de alguns trabalhos que se presumem ser melhores representantes e de maior relevância, ou que pontuam mais oportunamente o total de obras e projetos deixados pelo atelier Castiglioni (Tabela 001). A apresentação destes será feita com uma divisão por décadas, com o fim de entender como é que, ao longo do tempo, os arquitetos foram abordando os diversos desafios que lhes foram sendo constantemente propostos. Esta compartimentação temporal ajuda ainda à clarificação da interpelação que eventualmente existe entre as diversas áreas, em grande parte devido ao facto de estas surgirem de um único ambiente.

Como é anteriormente mencionado, procura-se com esta parte uma descrição meramente informativa, pelo que existirá uma repetição de menção de algumas obras, no capítulo 3, na qual será então feita uma análise devida, tendo em conta o âmbito em que se encontrarem inseridas.

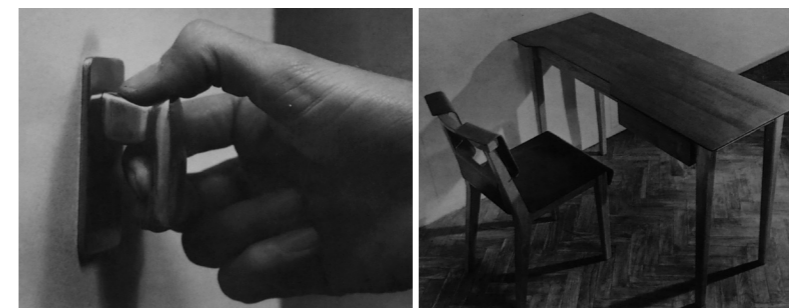
A década de 1940 é caracterizada por projetos arquitetónicos, alguns desenvolvidos ainda no foro académico, que se encontram na raiz de um meio processual, com uma veia de ironia, que por sua vez está na base de uma:

“(...) verdadeira paixão pelo aperfeiçoamento do ‘corpo’ da obra, em escalas que – consoante as circunstâncias e os projetos – vão da miniatura até ao real, revela uma inclinação plástica não muito dissimulada, que talvez tenha que ver com o facto de serem filhos da arte”⁷³.

Conhecem-se nesta década os primeiros projetos de todas as áreas em estudo concebidos pelo estúdio: em arquitetura com os projetos da ampliação da Escola Básica de Lerna (1938) e com o solar da villa F na Abbadia Lariana (imagem 031), e no campo das mostras expositivas, as primeiras – já referidas anteriormente – colaborações com a Trienal de Milão e com a RAI. Quanto às produções na área do *design*, surgem nestes

73 Polano, *Achille Castiglioni Tutte le Opere 1938-2000* (2001), 12.

Citação original: (...) vera passione per prefigurare il ‘corpo’ dell’opera, in scale che - a seconde delle circostanze e dei progetti - vanno della miniatura fino al vero, svela una non troppo ricondita inclinazione plastica, la quale forse ha a che fare con la circostanza d’essere figli d’arte.



032
maçaneta *Pomolo*
1945

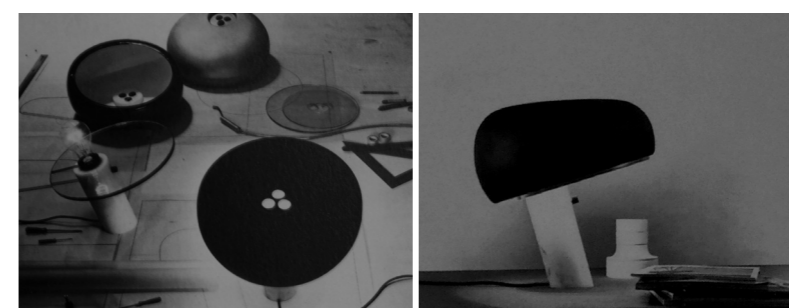
033
cadeira e mesa
Camillo
1946



034
maquete do
projeto para a
Igreja Paroquial
de San Ildefonso
1954



035
*Colori e forme della
casa d’oggi*
Como
1957



036
candeeiro *Snoopy*
1967

anos os primeiros objetos com a assinatura Castiglioni, trabalhos ainda desenvolvidos em grupo como a maçaneta *Pomolo* (imagem 032) e o conjunto de mobiliário de quarto que incluía cama, cadeiras e mesas, *Camillo* (imagem 033). Inclui-se também neste arranque da carreira a produção do primeiro elemento de luminotecnia, o candeeiro *Tubino* (1949), que preludia já a especial aptidão na área.

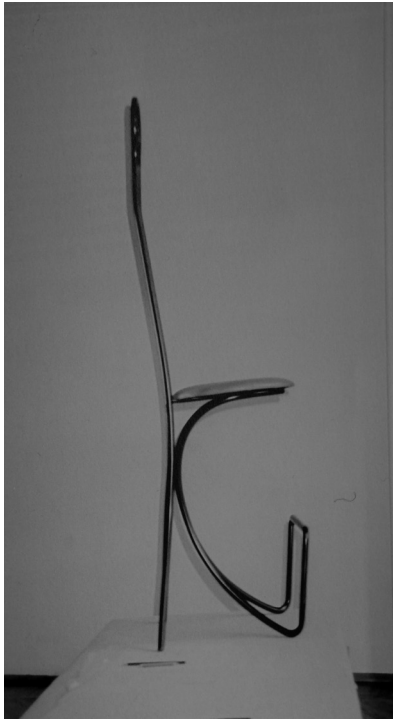
No seguinte decénio, dos anos 1950, dá-se o florescimento do nome e do atelier Castiglioni, maioritariamente dentro do seu contexto – aquele italiano, mais especificamente lombardo e milanês – mas também se dão as primeiras exposições com o seu nome a nível internacional. É nesta década que o estúdio aprimora todas as suas áreas de atuação, sem qualquer exceção. A nível arquitetónico têm-se exemplos de obras e projetos como o Palazzo della Permanente (1952-1953), a Igreja Paroquial de San Gabriele Arcangelo (1956), o concurso para a Igreja Paroquial de San Ildefonso (imagem 034), e a requalificação da Sede della Camera di Comercio (1958), todas as obras realizadas dentro do perímetro da cidade de Milão. As relações de colaboração tanto com a Trienal como com a RAI continuam em alta e é iniciado também neste período o desenvolvimento de alguns projetos que integram a Feira de Milão. Este campo tem, com o stand Enka em Breda para a Mostra del Tessile, a sua primeira saída do âmbito nacional em 1955. Seguem-se nos anos posteriores, ainda dentro da década, exposições em cidades como Estocolmo e Paris. Destaque especial tem a exposição *Colori e forme della casa d'oggi* (imagem 035) de 1957 na cidade de Como, no norte de Itália, na qual “os projetistas encontram modos de sugerir lucidamente a sua conceção habitacional, num espaço doméstico de aleatoriedade colocada, modernidade furtiva e conforto acolhedor mas também pouco conformista”⁷⁴.

No *design* começam a surgir objetos que representam a noção e vontade de *redesign* implementada pelos irmãos Castiglioni no seu processo de projeto, muito baseado no conceito de reapropriação e inspiração em objetos do quotidiano que Achille vai colecionando ao longo da sua vida. Exemplos vívidos desta metodologia de abordagem são as cadeiras *Mezzadro* e *Sella* (ambas de 1957) e as mesas *Leonardo* e *Bramante* (1950), que são os primeiros a serem executados.

Acontece então, nos anos 1960, o fenómeno Castiglioni. Um decénio de grande riqueza em todas as áreas de referência, mas com mais alto primor no campo do desenho de objetos de uso, tanto em termos de quantidade, mas, acima de tudo, qualidade. Integram esta década o lançamento de ícones como a poltrona *Sanluca* (1960), o candeeiro *Arco* (1962), o móvel aparador *Rampa* (1965), e o candeeiro *Snoopy* (imagem 036), deixando-a “repleta de esforços que muitas vezes levam a resultados excelentes, especialmente nos aparelhos de iluminação”⁷⁵. Foram anos de várias e afortunadas experimentações

⁷⁴ *Ibid*, 13.

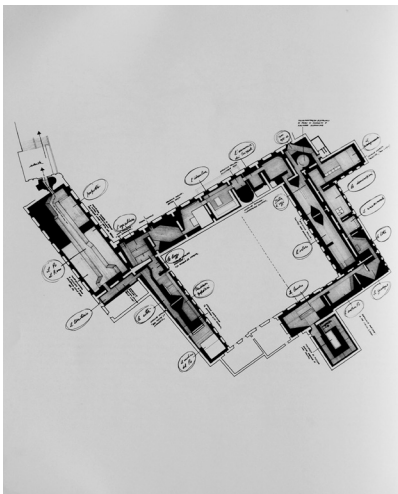
⁷⁵ *Ibid*, 14.



037
cadeira *Spluga*
1960



038
Escola
Profissional
e Média de
Vimercate
1960



039
mostra *Vie d'acqua*
da Milano al mare
Palazzo Reale
Milão
1963

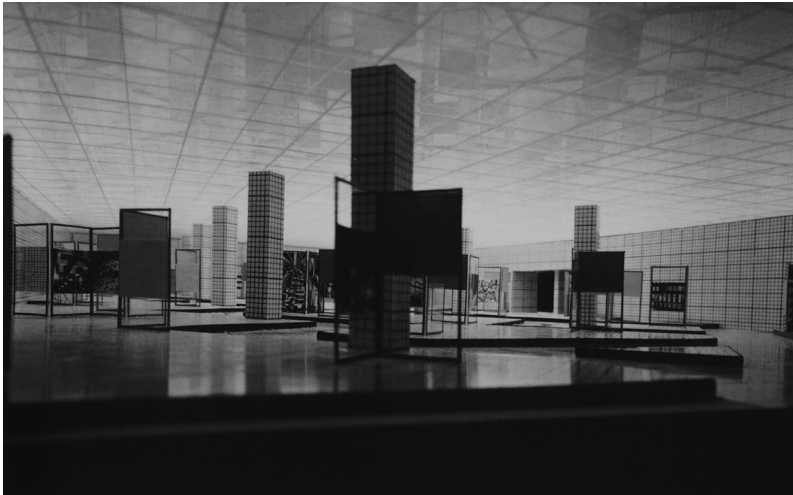
das quais resultaram belíssimos, funcionais e inovadores objetos de renome. Desde a abordagem a novas utilizações para materiais não muito convencionais para certos tipos de uso, à implementação de novos usos para os materiais correntes, e passando pelo já referido *redesign*, todos os objetos são dotados de um certo nível qualitativo que serve para demonstrar paixão e brio pelo processo de pesquisa e de desenvolvimento. Alguns destes objetos, principalmente os desenvolvidos nos primeiros anos, estão relacionados com obras ou com a montagem de mostras e exposições e são desenhados com o intuito de serem inseridos neste ambiente específico, funcionando sempre de forma independente fora do mesmo, como é o caso da cadeira *Spluga* (imagem 037), do candeeiro *Splügen Brau* (1961), e do cinzeiro *Servofumo* (1961), todos desenhados e produzidos para o contexto da cervejaria-restaurante Splügen Bräu, de 1959.

A diversidade de projetos desenvolvidos nesta década passa pela renovação de interiores, por concursos como aquele para a Igreja Paroquial de San Biagio (1962), e pela construção da Escola Profissional e Média de Vimercate (imagem 038), começando nesta altura a ser priorizada a atenção dada ao desenvolvimento de mostras e exposições que, na sua essência, são exemplos de estruturas dignas de uma observação dentro do espectro arquitetónico. Posto isto, os projetos desenvolvidos para o contexto das instalações e mostras começam a ganhar uma complexidade própria e a captar mais a atenção e a cobiça dos clientes, principalmente do mundo industrial. Com a permanência das parcerias com a RAI e com a Trienal de Milão, acrescentam-se ainda as constantes participações na Fiera di Milano. São de relevar as mostras *La casa abitata* (1965), *Vie d'acqua da Milano al mare* (imagem 039), *Chimica = un domani + sicuro* (1967), e *Il pubblico della radio e della televisione* (1967) – no pavilhão da RAI da XLV Fiera di Milano.

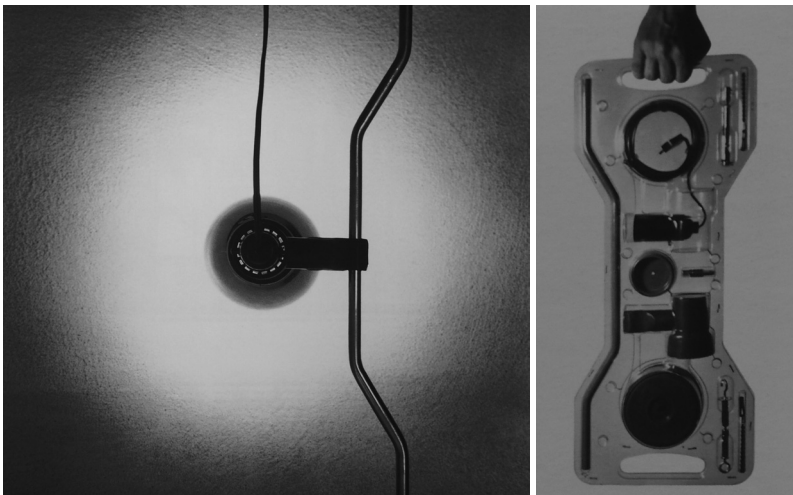
O final desta década, mais concretamente o ano de 1968, é drasticamente marcado pela morte súbita de Pier Giacomo. Mas este acontecimento não desacelera a produção do atelier e Achille dá continuidade aos trabalhos, agora apenas em nome próprio, “do mesmo modo que sempre conduziu com o seu irmão, ao ponto de ser impossível identificar, a partir da leitura dos projetos, mudanças na forma de operar que não sejam geradas pela evolução tecnológica e social”⁷⁶. Nas décadas que se seguem, os trabalhos são desenvolvidos com colaborações pontuais que contam com nomes como o de Max Huber (1919 – 1992), Giancarlo Pozzi (1938 –), e Michele Provinciali (1923 – 2009), entre outros.

Os anos 1970 abrem com novos projetos de arquitetura: “Achille Castiglioni encontra-se a projetar planos para loteamentos e escritórios, casas (incluindo o arranjo da sua) e apartamentos, voltando também a debruçar-se sobre o tema do espaço para

76 Ferrari, “Achille Castiglioni”, em *Achille Castiglioni* (1984), 15.



040
Pavilhão
Telecom '75
Genebra
1975



041
candeeiro *Parentesi*
1971



042
escritórios Flos
Milão
1982

restauração coletiva”⁷⁷. Neste último campo contemplam-se os projetos para o restaurante Malatesta (1969), ainda do final dos anos 1960, e para o restaurante Da Lino (1971), ambos situados em Milão.

As pesquisas sistemáticas para o desenvolvimento tanto dos projetos de arquitetura e de interiores e mostras expositivas culminam na criação do pavilhão italiano para a Telecom '75, que decorreu em Genebra, na Suíça em 1975 (imagem 040). Neste “as superfícies totalmente envoltas numa (mili)métrica quadratura ortogonal, dinamizada pela rotação a 45 graus do percurso zigzagueante que é delimitado por um arquipélago de plataformas, forrado com diedros expositivos parcialmente apainelados, sob um cândido céu geométrico”⁷⁸, invocam um particular cuidado no que concerne a dinâmica espacial interior. O atelier prepara ainda nesta década outra exposição dentro deste mesmo contexto, a decorrer no ano de 1979. No entretanto, são desenhados vários pavilhões e showrooms para indústrias como a Arteluce e a Flos (1976), e é completada a sistematização do centro de vendas Gatti (1977).

No que diz respeito ao *design* de objetos de uso, neste decénio destaca-se uma metodologia de ‘auto-inspiração’ com exemplares como os candeeiros *Ipotenusa* (1975) e *Bibip* (1977); um gosto pela perseguição da curiosidade e por novas descobertas, resultando em objetos como a cadeira *Primate* (1970); e o conceito da ideia originária/ produto completo, com a conceção do candeeiro *Parentesi* (imagem 041), que inclui também o desenho da embalagem que o continha para a sua comercialização.

A década precedente, 1980, marca pela diversidade de projetos dotados de novos caracteres, resultantes do trabalho de Achille Castiglioni. Os projetos de arquitetura abrangem campos distintos que vão desde a conceção de interiores como aquela para os escritórios Flos (imagem 042), para o Palazzo Alari Visconti (1988), e para a casa Alessi (1989), até ao desenho de espaços exteriores e urbanos como é o caso do projeto de iluminação para a cidade de Turim (1982), e a sistematização da Piazza di Angeli (1985), em Milão.

A “capacidade de síntese e a extrema concisão de desenho”⁷⁹ do atelier Castiglioni consolidam-se nesta década, sempre dentro do, e referente, ao campo do *design* de objetos. Faz parte deste rol de objetos a série *Servi*, composta por um total de treze objetos que tem o seu arranque na década de sessenta e é completada então em 1987. Dela fazem parte *Servomostre*, e *Servostop* (1984), *Servobar*, *Servolibro*, e *Servomanto* (1985), *Servento*, *Servietto*, *Servobandiera*, *Servonotte*, e *Servotutto* (1986), *Servino*, *Serviso*, e *Servopedana* (1987) juntamente com *Servopluvio* e *Servofumo* (1961). Esta série “emerge da ingenuidade praticamente invisível de uma serialidade inimitável, concentrada nas

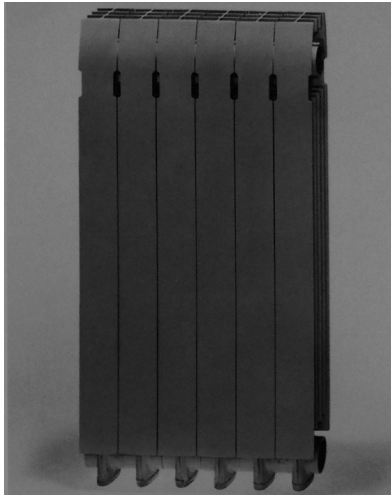
77 Polano, *Achille Castiglioni Tutte le Opere 1938-2000* (2001), 19.

78 *Ibid*, 21.

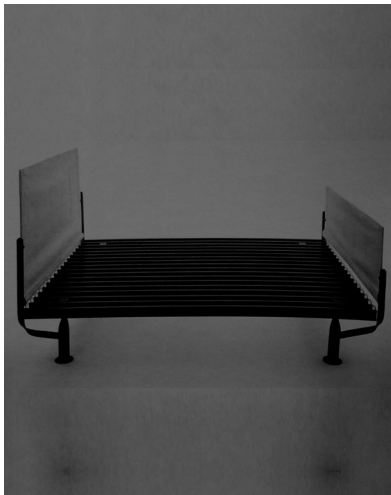
79 *Ibid*, 23.



043
galheteiro *Phil*
1982



044
radiador *Hp*
1984



045
estrutura de cama
Itititi
1986



046
relógio de pulso
Record
1989

soluções e não nas imagens”⁸⁰ e prova que existe neste período da sua carreira uma tentativa, por parte de Achille Castiglioni, de explorar novas temáticas diversas dentro deste campo por si tão bem conhecido. Resultam também, desta nova vontade, objetos como o chapéu para homem (1980), os galheteiros *Acetoliere* (1980) e *Phil* (imagem 043), e o radiador *Hp* (imagem 044).

Estas temáticas englobam em si o conceito de *redesign* – uma prática de renovação de desenhos e formas antigas, a ser explorada mais adiante (em 3.3) – que nesta década acontece dentro do seu próprio espólio através da apropriação concetual da poltrona *Sanluca* (1960) para a criação do divã e da poltrona *Sancarlo* (1982). Em 1986, é lançado um dos projetos de maior complexidade engenhosa, intitulado *Itititi* (imagem 045), e desenvolvido em parceria com Giancarlo Pozzi (1938 –) e Ernesto Zerbi – “um avançado feito científico: otimizar a ventilação do sistema de suporte material e minimizar o efeito da rede transversal, utilizando os princípios do plano estirado e a independência dos elementos de suporte individual”⁸¹. Na área da luminotecnia, os anos oitenta contêm uma variedade de abordagens, destacando-se desta a lâmpada de luz re-direcionável *Gibigiana* (1980), a lâmpada para leitura *Grip* (1985), e, resultante de um conjunto de experiências passadas maioritariamente aliadas às exposições e mostras por si desenvolvidas, o candeeiro *Taraxacum '88* (1988).

Para rematar a década, com uma emblemática representação da sua incessante vontade de procura – agora adornada por uma inquestionável maturidade –, é revelado o relógio de pulso *Record* (imagem 046) que contém em si uma demonstração de uma grande capacidade de simplificação e atenção ao detalhe e ao essencial, aliada a uma elegância clássica intemporal.

Mas, embora com grandes e numerosos sucessos na área do *design* de objetos, é através da representatividade que lhe é fornecida pelas mostras e exposições que esta década prospera:

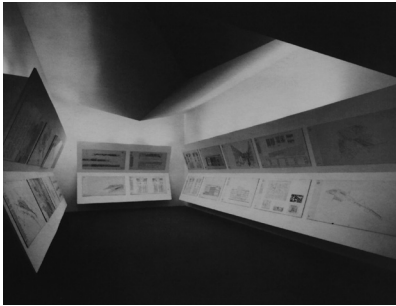
“A sucessão incessante de experiências no campo das mostras permite a Castiglioni tanto desenvolver soluções espacialmente inéditas e brilhantes de inteligência comunicativa, bem como recuperar do seu próprio património exemplares conhecidos, para reformular os seus valores – o que não acontece da mesma forma no design de objetos, onde de facto a autorreferência do desenho tende a tornar-se mais forte”⁸².

80 *Ibid*, 22-23.

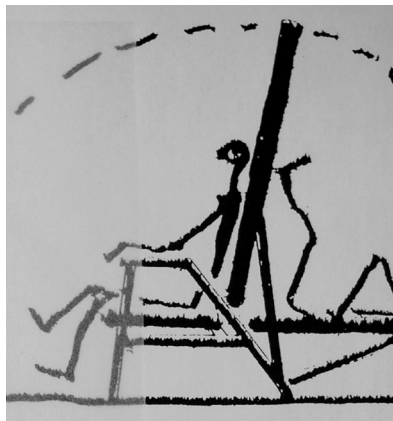
81 *Ibid*.

82 *Ibid*, 22

Citação original: *Il succedersi incessante di esperienze nel campo del mostrare permette a Castiglioni sia di distillare soluzioni spazialmente inedite e brillanti d'intelligenza comunicativa, sia di recuperare dal proprio patrimonio espedienti collaudati, per riplasmare le valenze - non diversamente accade anche nella progettazione di oggetti, dove anzi l'autoreferenzialità di disegno tende a farsi più forte.*

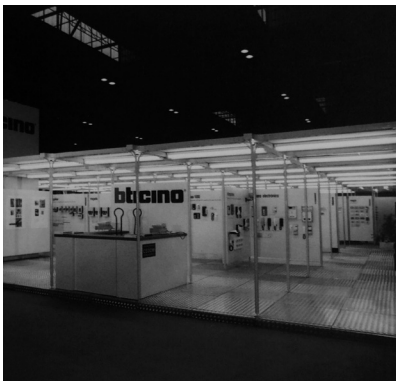


047
exposição *Venti
progetti per il futuro
del Lingotto*
1984



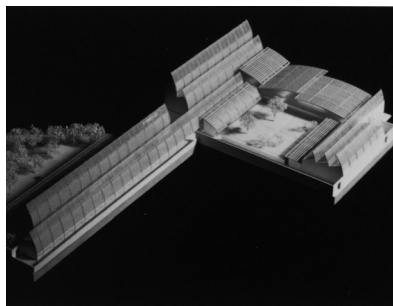
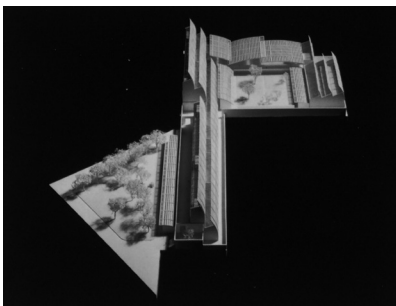
048
maquete do divã
Hilly
1992

049
desenho da
poltrona-cama
Polet
1992



050
mostra itinerante
BTicino
1990-1993

051
mostra itinerante
BTicino
1994-1998



052
Maquete da
proposta para
o Concurso
Internacional para
o Centro de Artes
Contemporâneas
1998

Posto isto, deve-se atentar para a excecionalidade e novidade de mostras como *L'altra metà dell'avanguardia* (1980), *Venti progetti per il futuro del Lingotto* (imagem 047), e *Dal design all'habitat* (1980), dentro do contexto italiano, não podendo deixar de frisar as contribuições do contexto internacional, primeiro em Tóquio, 1984, com a *Exhibition of Italian Design*, seguindo-se da exposição homónima que se prolonga por dois anos – *Achille Castiglioni Designer* (1984 – 1986).

Os últimos dez anos do século XX são uma espécie de continuidade dos passados cinquenta anos de trabalho em constante desenvolvimento do atelier Castiglioni. Nesta época o próprio autor admite que “quanto mais o tempo passa, mais difícil se torna projetar melhor. O antídoto? Recomeçar de cada vez, com humildade e paciência”⁸³. São representativos de cada área de design de objetos o candeeiro *Brera* (1992) e a lâmpada *Fuscia* (1996), tal como o divã *Hilly* (imagem 048) e a poltrona-cama *Polet* (imagem 049).

As mostras mais significativas, tal como na década anterior, derivam da parceria para a realização de showrooms para Cassina e Di Padova, sendo mais relevantes os trabalhos desenvolvidos através da relação existente com BTicino, com a conceção de duas mostras itinerantes entre 1990 – 1993 e 1994 – 1998 (imagem 050/051). É ainda nos anos 1990 que Achille atinge uma nova fama internacional que lhe concede uma exposição em nome próprio – *Achille Castiglioni: Design!* – que tem lugar no Museum of Modern Art. Esta “apresenta uma vasta seleção de objetos, assim como reconversões estruturais de três salas escolhidas das dezenas de instalações suas para exposições de arte, feiras comerciais, e showrooms”⁸⁴.

Regressa, neste decénio, com contributos para o campo arquitetónico, não saindo muito da sua escala de intervenção habitual, com a reestruturação da aula magna da Faculdade de Engenharia de Como (1999) e a remodelação das salas do Palazzo della Permanente (1999), projeto por si desenvolvido em parceria com o irmão Pier Giacomo nos anos cinquenta, e recebe o convite para dois concursos: em 1998 para o Concurso Internacional para o Centro de Artes Contemporâneas (imagem 052), e em 1999 para o Concurso a convite da Sostegni para o ambiente; nos quais participa com a companhia de Michele De Lucchi.

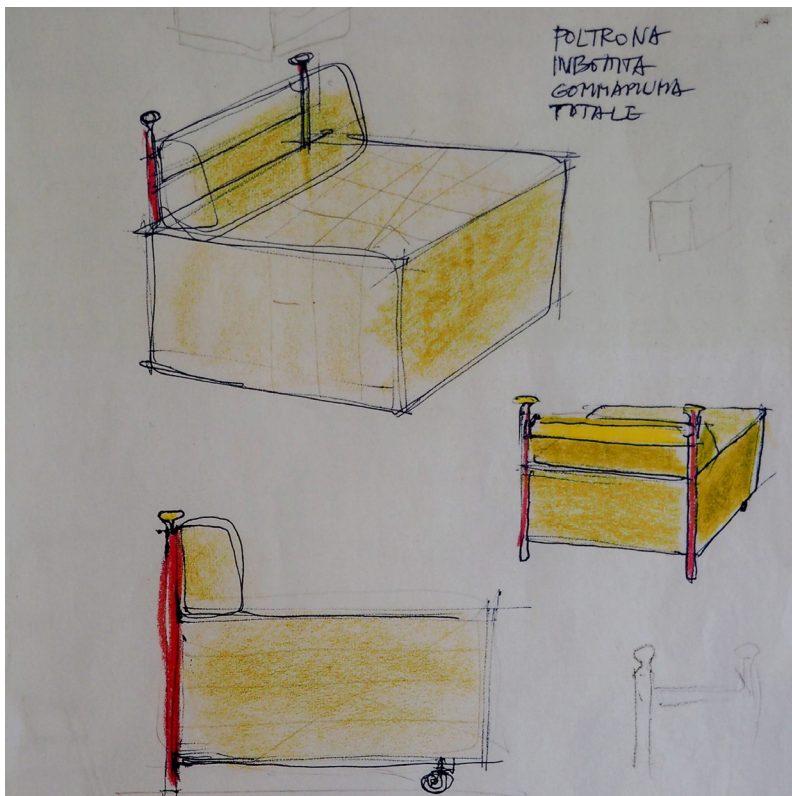
Tomando proveito das palavras de Achille Castiglioni, de modo a resumir de maneira breve o extenso trabalho por si desenvolvido desde o início da sua carreira até este último ponto analisado, que comporta uma excelente evolução e uma metodologia

83 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 27.

84 Paola Antonelli, “Achille Castiglioni: Design!” (Nova Iorque, 1997), 1.

muito própria, o seu modo de “projetar, fazendo uma pesquisa contínua, além das regras, além das normas, procurando perceber com humildade as ideias dos outros, pois não é um estilo Castiglioni. É um método Castiglioni”⁸⁵.

85 Achille Castiglioni *apud* Polano, *Achille Castiglioni Tutte le Opere 1938-2000* (2001), 24.



053
desenhos da
poltrona *Cubo*
1957

2.3. ASSOCIAÇÕES, COLABORAÇÕES, E PRÉMIOS

Tendo em conta que “a história do design não é apenas uma história de projetos e produtos, designers e empresas, mas também a história da sua comunicação e circulação através de diferentes meios e canais”⁸⁶, fator que se estende também ao foro arquitetural, é necessário analisar dentro da carreira do atelier Castiglioni os outros momentos substanciais para a sua difusão, pois todos estes acontecimentos levam a que surja na sua atividade criativa “uma linha diferente de interesses e de experiências que são muito bem reconhecíveis, sobretudo nos trabalhos de instalações, mesmo antes que nos objetos”⁸⁷. Na sua maioria, os acontecimentos propulsores destes desenvolvimentos começam a surgir nos anos 1950, prolongando-se também para as décadas seguintes, e coincidindo com o período de maior riqueza a nível de produção em diversas áreas.

Começando esta análise pelas colaborações, denota-se que o interesse por parte das empresas, fundamentalmente do âmbito industrial, mostrou-se substancial para o desenvolvimento do *design* italiano, no geral, tendo a sua devida importância também no que concerne ao caso do atelier Castiglioni. No seu sentido mais lato os “eventos empáticos e correntes calorosas de afetos e emoções, onde o paradoxo, a ironia, e o jogo são componentes essenciais que – juntamente com o risco empresarial – compõem ao longo do tempo a inconfundível especificidade do design italiano”⁸⁸, especificidade esta que se denota bastante no atelier em estudo, e nas suas relações com o cenário empresarial e industrial do país. A manifestação mais notável deste tipo de relação encontra-se no desenvolvimento de objetos de uso – ou seja, no campo do *design* – que contribuem para alguns dos mais significativos desenvolvimentos criativos do atelier como, por exemplo, a colaboração com a Flos da qual surgiu o candeeiro *Arco* (1962), que “revolucionou o sistema da iluminação de interiores”⁸⁹. A lista de empresas que se alia aos trabalhos do atelier é ainda extensa contando com empresas como Kartell (*Kd6*, 1959), Zanota (*Spluga*, 1960), Piretti (*Spinamatic*, 1964), Lancia (cadeira para automóvel, 1973), Arflex (*Cubo*, 1957 [imagem 053]), Alessi (*Dry*, 1982), Cassina (*Lierna*, 1960), e Gavina (*Sanluca*, 1960), entre outras.

Algumas das supramencionadas empresas contribuem também no âmbito das colaborações relativas ao campo das exposições, instalações e mostras – mais

⁸⁶ Maddalena Dalla Mura, “Immagini e immaginario: un percorso tra fotografia e riviste” em *Storie. Il design italiano* (Milão, 2018), 432.

⁸⁷ Gregotti, “Traviamenti interpretativi”, em *Achille Castiglioni* (1984), 12.

⁸⁸ Stefano Boeri em *Storie. Il design italiano* (Milão, 2018), 8.

⁸⁹ *Ibid.*

recorrentemente a Flos e a Alessi –, mas o mérito maior encontra-se graças às participações ocorrentes na Fiera di Milão, na Triennale de Milão, e com a RAI – Radiotelevisione Italiana. Num âmbito mais geral:

“(...) desde o início dos anos cinquenta assiste-se à passagem de um design cultivado no horizonte da arquitetura e do artesanato para um design industrial que se propõe como um momento alto dessa mesma cultura industrial e de uma nova estética (...)”⁹⁰.

É principalmente no primeiro contexto acima referenciado, a Fiera di Milão, que se percebe este avanço, mais especificamente nas edições que aconteceram nos anos de 1952 e 1953, e ainda na qual se integra a primeira mostra registada da autoria do atelier Castiglioni (já referida anteriormente) de 1947 e que teve como comitentes a federação Anie, e as empresas Phonola e Cge. Dá-se, dentro desta mesma Feira, em 1948, a primeira colaboração do atelier com a RAI, com o projeto para o primeiro de um generoso número de stands a serem desenvolvidos por esta parceria no futuro. Esta última ganha a devida relevância porque, juntamente com “a reforma da educação de 1962, com a criação da escola média unificada, contribuem para a formação de uma identidade linguística e cultural comum”⁹¹ italiana.

Adicionalmente a estas duas relações que marcam fortemente os primórdios dos trabalhos desenvolvidos nesta área pelo caso de estudo acontece uns anos mais tarde, em 1951, a primeira intervenção no contexto da Trienal de Milão, que marcará de igual forma o percurso futuro do atelier.

Ainda durante os anos cinquenta (1956) dá-se a criação da Associazione per il Disegno Industriale (ADI) que surge através da “concorrência de diferentes convergências: uma ideia de Ponti exposta na Domus; o contributo de um grupo de intelectuais e arquitetos interessados em design – [...] – e de dois industriais de entre os mais ativos, Giulio Castelli e Antonio Pellizzari”⁹² e com o principal objetivo de, através da reunião de profissionais de diversas áreas como a arquitetura, a investigação, o ensino, a crítica, a indústria, o jornalismo, e a produção, “promover um ambiente mais favorável ao desenvolvimento desta disciplina” – o desenho industrial – “também em Itália [...] ampliando os conhecimentos específicos que contribuem para este objetivo”⁹³, que visa fortalecer a relação entre a área de produção e os usuários, fomentando debates culturais, intervenções institucionais, e o fornecimento de serviços que permitam o

90 Raimonda Riccini, “1946-1963 Il design entra in scena” em *Storie. Il design italiano* (Milão, 2018), 88. Citação original: (...) già dai primi anni cinquanta si assiste al passaggio da un design coltivato nell'orizzonte dell'architettura e dell'artigianato a un disegno industriale che si propone come momento alto della stessa cultura industriale e di una nuova estetica (...).

91 *Ibid.*, 86.

92 Renato de Fusco, *Made in Italy - Storia del Design Italiano* (Florença, 2014), 176.

93 *Ibid.*



054

Premio *Compasso*
d'Oro
1954

melhoramento de projeto de bens e serviços, sem fins lucrativos.

O nome Castiglioni pontua a história desta Associação em três momentos distintos: inicialmente com a presença dos três irmãos – Livio, Pier Giacomo, e Achille – enquanto sócios fundadores em 1956; três anos depois, em 1959, Livio Castiglioni assume a presidência, passando o seu nome a constar numa lista na qual “se alternam designers e industriais como Giulio Castelli (Kartell), Roberto Olivetti, Aldo Bassetti”⁹⁴; e finalmente, em 1963, quando Achille assume o papel de membro diretivo da Associação.

Para finalizar, importa referir o departamento de lojas italiano La Rinascente que tem também um importante papel a nível cultural no que diz respeito à difusão dos trabalhos de *design*, pois “precisamente na ausência de outras entidades distribuidoras de produtos de série, foi-lhe dada a possibilidade de influenciar certas escolhas de produção”⁹⁵, acabando por lhe conceder um domínio tanto sobre os valores de produção como dos do mercado. É neste âmbito que surge a ideia da criação de um prémio que sirva como:

“(...) *contribuição decisiva para o problema da estética industrial em Itália, para honrar os méritos daqueles industriais, artesãos, e projetistas, que no seu trabalho, através de um novo e particular compromisso artístico, conferem aos produtos qualidade de forma e de apresentação tornando-os numa expressão unitária das suas características técnicas, funcionais e estéticas*”⁹⁶.

Surge assim, em 1954, o Prémio *Compasso d’Oro*, preludiado no ano anterior por uma mostra dedicada à estética do produto que acontece na sede milanesa da La Rinascente⁹⁷. Posto isto, os requisitos base estabelecidos para a atribuição do prémio contemplam tópicos como a relação entre a forma e a função, a inovação funcional, o recurso e a aplicação de novos materiais e técnicas de produção, etc., todos contidos dentro de uma “expressão controlada do gosto”⁹⁸, num período temporal no qual “a grande distribuição e a indústria querem «contribuir concretamente para o estabelecimento de um padrão de qualidade da produção italiana»”⁹⁹.

É neste espírito que, em 1959, o prémio passa a ser responsabilidade da ADI, continuando a sua gestão a ser feita em parceria com La Rinascente até 1964, sob a premissa de “alargar a participação no prémio a um horizonte merceológico-industrial

94 Vanni Pasca, “Il potere e le forme - Quando i designer fanno politica” em *Storie. Il design italiano* (Milão, 2018), 452.

95 Fusco, *Made in Italy - Storia del Design Italiano* (2014), 173.

96 *Ibid.*

97 Riccini, “1946-1963 Il design entra in scena” em *Storie. Il design italiano* (2018), 88.

98 Fusco, *Made in Italy - Storia del Design Italiano* (2014), 174.

99 Pasca, “Il potere e le forme - Quando i designer fanno politica” em *Storie. Il design italiano* (2018), 452.



055
candeeiro
Luminator

056
cadeira *T12*



057
máquina de café
Pitagora

058
bica para cerveja
Spinamatic



059
Aparecchio Ricivente
6

060
cama *Tr 15*



061
candeeiro *Parentesi*

062
serviço de mesa
Dry

mais amplo”¹⁰⁰. Eventualmente o prêmio *Compasso d’Oro* passa a ser também atribuído a instituições, publicações, e personalidades, este último no formato de um prêmio dedicado à carreira.

Dentro do âmbito deste prêmio, os irmãos Castiglioni tiveram uma participação deveras abrangente de todos os modos possíveis: enquanto jurados, com menções honrosas, e como premiados. Recorrendo ao título de uma exposição que ocorreu em Setembro de 2018 na cidade Milão, a ligação do nome Castiglioni ao prêmio sintetiza-se com a simples equação “8+1+16” que se refere respetivamente aos oito prêmios que lhes foram atribuídos – 1955: *Luminator* (imagem 055); 1960: *T12* (imagem 056); 1962: *Pitagora* (imagem 057); 1964: *Spinamatic* (imagem 058); 1967: *Apparecchio Ricivente 6* (imagem 059); 1979: *Tr15* (imagem 060) e *Parentesi* (imagem 061); 1984: *Dry* (imagem 062) –, ao prêmio de carreira atribuído a Achille em 1989 “por ter elevado o design, através da sua insubstituível experiência, aos valores mais altos da cultura”¹⁰¹, e pelas dezasseis menções honrosas recebidas.

Não se pode deixar de mencionar também, embora não sendo propriamente colaborações diretas, as publicações feitas pelas revistas italianas de então, relativas às temáticas em causa – arquitetura, design, e exposições – que compõem um importante pano de fundo internacional do design italiano, tendo como principais referências as publicações da *Domus*, da *Casabella*, da *Quadrante*, e da *Stile Industria*, entre outras.

Outro dos grandes momentos da difusão internacional italiana dá-se em 1972 quando é realizada no MoMA, em Nova Iorque, uma exposição intitulada *Italy: The New Domestic Landscape*, com a curadoria de Emilio Ambasz, onde são apresentados diversos exemplares da produção italiana das décadas passadas e um conjunto de instalações projetadas e executadas para a ocasião. Esta exposição constituiu “segundo alguns uma consagração, segundo outros o canto do design italiano, [destacando] sobretudo a “linha” italiana.”¹⁰².

Todos estes desenvolvimentos, para além de serem momentos relevantes na carreira do atelier Castiglioni, são também importantes fatores da “expansão e da consolidação organizativa e cultural do design italiano”¹⁰³, compondo uma porção essencial para uma análise concisa.

100 Fusco, *Made in Italy - Storia del Design Italiano* (2014), 175.

101 Associazione per il Disegno Industriale, “XV Compasso d’Oro”, acedido em 18/09/2019, <http://www.adi-design.org/xv-edizione-premio-compasso-d-oro-adi.html>.

102 Maddalena Dalla Mura, “1964-1972 Affermazione, critica, crisi” em *Storie. Il design italiano* (Milão, 2018), 190–191.

Citação original: *Secondo alcuni una consacrazione, secondo altri il canto del design italiano*, *Italy: The New Domestic Landscape, evidenza soprattutto che la “linea” italiana è ormai esplosa in una molteplicità di approcci diversi e oppositi, affermativi o speculativi, propositivi o nichilisti, talora praticati dai medesimi designer.*

103 Gregotti, “Traviamenti interpretativi” em *Achille Castiglioni* (1984), 12.





063

Achille Castiglioni
no seu atelier
(página anterior)

3. CONTAMINAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E DESIGN

A terceira parte da dissertação pretende responder de forma mais objetiva à questão: quais os conjuntos que melhor definem a relação entre arquitetura e *design*?; através de uma abordagem mais analítica dos trabalhos do atelier Castiglioni da qual surgirão comparações conceptuais no âmbito de contextos mais específicos, que serão posteriormente elencados e descritos, e com base nos contextos considerados como os mais adequados para tal fim. Esta análise levará a uma exploração mais avançada e apontada, na forma da questão: onde e de que modo pode ser vislumbrada a relação entre a arquitetura e o *design* nos trabalhos do atelier Castiglioni? Para tal, é feita uma divisão por temáticas distintas, que irão conter entre si os contextos supramencionados, que serão apresentados partindo de uma dimensão mais genérica, composta por elementos de maior escala e abrangência como a sociedade e o contexto no qual o atelier se insere e atua, até um foco de análise que atenta a escolhas mais pessoais e intimistas, próprias dos arquitetos em estudo.

Após uma análise meticolosa de todo o percurso laboral do atelier Castiglioni chegou-se à conclusão de que o agrupamento dos contextos específicos que se foram identificando por temáticas – sendo estas: sociedade, cliente, apropriação, processo/metodologia, tecnologia, experimentação, forma/função, ergonomia, redesign, objetos anónimos, influências, ironia, e ensino – favorecia a metodologia de análise e facilitaria a dedução de conclusões, sendo que, a par desta análise, e como fim da mesma, está o intuito de se responder às questões inicialmente colocadas.

Sugerem-se então quatro pontos essenciais: as *Condicionantes Externas*, onde se pretendem explorar trabalhos que tenham surgido de uma relação direta com outras entidades – desde clientes particulares, empresas, indústrias, etc. – e analisar como foram abordadas pelo atelier; os fundamentos do *Processo* e da *Metodologia* que, atentando à continuação da rápida e vasta evolução e desenvolvimento tecnológico que acompanharam e foram simultaneamente acompanhados pelo caso de estudo, originaram mudanças significativas na abordagem laboral e, conseqüentemente, nos resultados desta; o *Propósito do Objeto*, como o próprio nome indica, procura uma análise mais detalhada através de uma abordagem apontada para objetos mais específicos, com o objetivo central de perceber como é que cada caso selecionado se insere em cada um dos contextos componentes desta parte, procurando sempre estabelecer um termo comparativo entre arquitetura e *design*, paralelamente aos outros conceitos, no processo; finalizando com uma análise a contextos do foro mais pessoal, diretamente relacionados com os modos e métodos dos arquitetos – principalmente de Achille Castiglioni – derivando ocasionalmente para questões de gosto próprio e pessoal, numa parte que será intitulada de *Cosa Mentale*.



064
aspirador *Spalter*
1956

3.1.CONDICIONANTES EXTERNAS

Sociedade | Cliente | Apropriação

A conceção e produção de obras de arquitetura e de *design* são influenciadas pelos avanços tecnológicos, pela cultura, pelo passado histórico, e também pela sociedade que envolve todos estes acontecimentos em constante mutação. Estas influências acabam por se revelar nas exigências por parte do público que aparece aqui na dualidade de servir como um objeto de análise para novas produções e, simultaneamente, como objeto de estudo e procura de novas necessidades que levem ao desenvolvimento de novos trabalhos.

Aos seus alunos, Achille Castiglioni transmitia a sua ideia de que:

*“Vivemos neste mundo que constrói estas coisas, nesta sociedade tal como foi conjugada neste momento e que talvez gostássemos de mudar, mas é essa que se nos apresenta e que tem esta realidade, encontramos-nos à volta destas coisas, coisas das quais não podemos prescindir e utilizamos, e que afetam o nosso modo de vida”*¹⁰⁴.

Este ciclo contínuo que tem o seu ponto de partida e de chegada no utilizador encontra-se na base de qualquer criação, fazendo assim parte de todos os processos como o ponto de arranque. É este mesmo ciclo que se pretende descobrir e desvendar dentro dos trabalhos do arquiteto e *designer*, que enquanto projetista se vê na obrigação de também desempenhar um papel dentro da área da investigação e no qual “a sua atividade se desenvolve em métodos com as dinâmicas das situações políticas, económicas e produtivas”¹⁰⁵.

De um rol de projetos que demonstram o bom funcionamento deste ciclo, começamos por abordar um exemplo de como esta metodologia pode falhar. Em 1956 Achille e Pier Giacomo desenham um objeto que procura inovar pelo lado de facilitar a sua utilização: um aspirador que para além da normal transportabilidade pelo chão apresenta a possibilidade de ser transportável a tiracolo, contendo todos os componentes elétricos e necessários ao seu funcionamento num compacto corpo de plástico que no seu topo tem agregada uma tira de nylon para o seu transporte (imagem 064). No entanto

104 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Lezione del 17 dicembre 1981” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 148.

Citação original: *Noi vivendo in questo mondo che costruisce queste cose, in questa società così come è stata combinata in questo momento e che magari vorremo cambiata, ma che è quella che ci si presenta e che ha questa realtà, ci troviamo intorno queste cose, cose di cui non possiamo fare a meno e le adoperiamo, e influiscono sul nostro modo di vivere.*

105 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Documento 8. Appunto lezione (datato 1/12/1983)” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 130.



065
protótipo de
telefone
Sit Siemens
1977



066
banco *Sella*
1957

“apesar de representar uma grande inovação para a época, Spalter foi rapidamente abandonado pelo fabricante devido à baixa recepção por parte do público”¹⁰⁶.

O constante desenvolvimento tecnológico é um fator que afeta inevitavelmente os comportamentos sociais por conduzir mudanças formais e funcionais de objetos de uso quotidiano, acabando por criar novos hábitos e atitudes. Neste período, os maiores avanços acontecem no campo dos eletrodomésticos e objetos do lar, tomando uma influência muito direta na vida de cada utilizador e também dos projetistas. Englobado neste campo, o setor da comunicação tem um particular rápido desenvolvimento durante o decorrer do século XX, e um dos objetos que surge nestas circunstâncias e que vem alterar substancialmente o modo de vida das pessoas é sem dúvida o telefone. Com uma forma completamente distinta daquela com que hoje estamos familiarizados, o telefone aparece como um elemento fixo, acessível, um objeto que facilmente penetrou o quotidiano e as casas das pessoas. Propulsor da modernidade e de novos “hábitos familiares e relações sociais”¹⁰⁷, este pequeno objeto não escapou à atenção dos irmãos Castiglioni que, como ávidos utilizadores deste novo elemento em prol do seu trabalho, na sua vida pessoal, e entusiastas da sua disseminação, à sua maneira elaboraram não só variantes deste novo objeto – como o protótipo desenhado para a Sit Siemens em 1977 (imagem 065) – como objetos de uso excecionais para o usufruto deste, *Sella* (imagem 066). Passaram, também, a ter “o cuidado de considerar pontos de instalação dos equipamentos nos interiores que desenham: o Palazzo della Permanente e a Câmara de Comércio de Milão são exemplos disso, como o restaurante Da Lino, que oferece aos clientes a possibilidade de utilizar uma pequena cabine telefónica”¹⁰⁸ fazendo transcender o impacto do objeto de uso para a sua arquitetura.

O protótipo de telefone, supramencionado, tinha um desenho favorável a fornecer um alto nível de comodidade ao utilizador e o seu formato, que permitia a escolha entre um mostrador em disco ou em teclado disposto a um ângulo de 30°, dava a possibilidade de o objeto ser aplicado na parede ou apoiado numa superfície horizontal. O banco *Sella*, de 1957, nasce como apoio para aqueles que usam o telefone de parede habitualmente em pé. De um modo irónico, e com uma forma particularmente reconhecível, Achille e Pier Giacomo criam uma peça composta por três simples elementos: uma semiesfera revestida a borracha que serve como apoio único do objeto e juntamente com o apoio das duas pernas do utilizador cria uma estabilidade para as pessoas se poderem sentar; no topo plano da base encaixa um tubo metálico cor de rosa, alusivo à cor da camisola que veste o vencedor do *Giro d'Italia*; e, como assento, é usado um selim de bicicleta negro.

106 Patricia Urquiola, *A Castiglioni* (Milão, 2018), 111.

107 Patricia Urquiola, “Se Telefonando” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 224.

108 *Ibid.*



067

Achille e Pier
Giacomo com
um protótipo do
banco *Allunaggio*



068

banco *Allunaggio*
1966



069

Achille e
exemplares do
banco *Allunaggio*

Esta relação com os desenvolvimentos e novas metas que se vão cortando na esfera tecnológica global tem também uma influência subentendida nos projetistas. Tome-se como exemplo o banco *Allunaggio* de 1966 (imagem 068), com um desenho remanescente à corrida espacial que decorria na altura entre os Estados Unidos da América e a União Soviética. O próprio objeto desafia a gravidade com o assento colocado a uma distância maior do que o habitual dos três pés do banco – é o utilizador que, ao sentar-se, cria o quarto ponto de apoio e traz a estabilidade necessária ao objeto, à semelhança de *Sella*.

Paralela a estes fatores de desenvolvimento, a outra condicionante mais constante para os arquitetos é o contexto em que estes crescem e se formam, enquanto pessoas e profissionais, que deixa marca em todas as suas ações futuras e em todas as suas decisões. Para Achille Castiglioni este contexto é imutável ao longo de praticamente toda a sua vida – a cidade de Milão é o pano de fundo na maioria do seu tempo:

*“oferece-lhe a riqueza da proximidade, do diálogo entre as pessoas, dos encontros de sorte; transmite-lhe os valores humanos da estima e do respeito por todos os papéis envolvidos no projeto; ensina-lhe a importância da prática para melhorar a realidade, a operacionalidade artesanal, a determinação e a aprendizagem contínua; fornece-lhe o campo para a sua incansável investigação sobre o presente”*¹⁰⁹.

A relação com esta cidade é das mais intensas e duradouras para Achille e para os seus irmãos, caracterizada por uma forte tradição composta pela cultura local, que por sua vez se encontra fortemente ligada e influenciada por experiências internacionais. E é dentro do contexto milanês que surgem as influências arquitetónicas e estilísticas para os arquitetos. Aqui, “o racionalismo interpretado e expresso por arquitetos famosos (...) é de facto vivido (mas também criticamente integrado) nas obras dos Castiglioni”¹¹⁰, referindo-se esta influência a casos do passado recente como Figini, Pollini, e Terragni, e de alguns ainda contemporâneos como Albini e Rogers.

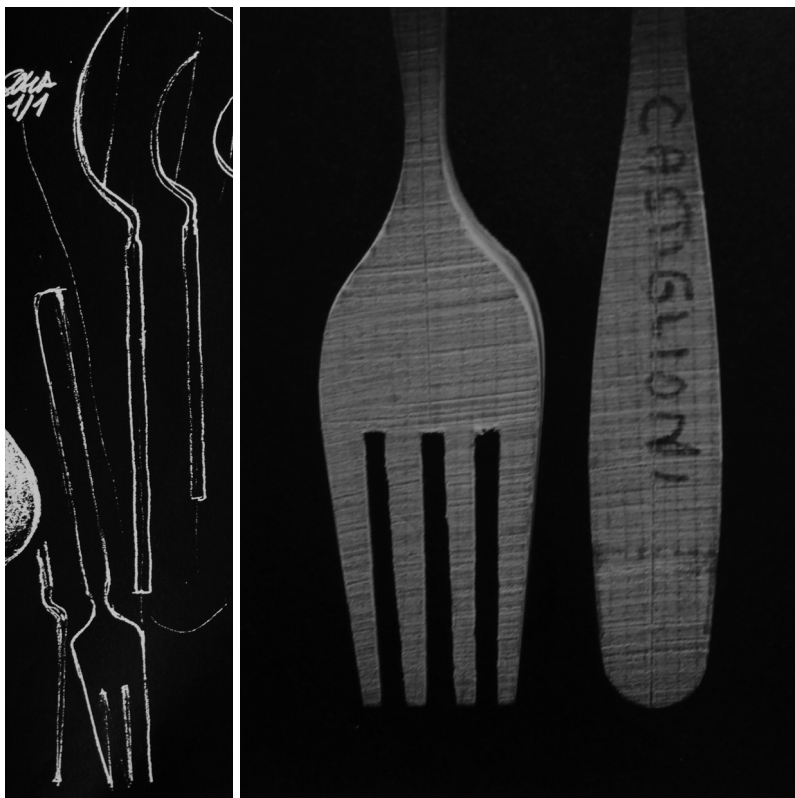
Enquanto professor Achille, na altura a lecionar no Politécnico de Turim, sintetiza aos seus alunos a situação de mudança de contexto em que todos eles se encontravam – alunos e profissionais das áreas de arquitetura e desenho industrial – e da qual derivaria uma transformação social, decorrente da:

“maturação de '68, com as suas reflexões profundas, com a violência salubre para abater velhas certezas, com o forte e ingénuo entusiasmo pela construção de fundamentos diversos para as instituições políticas e sociais, com o medo, o

109 Patricia Urquiola, “L’è un gran Milan” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 126.

Citação original: *gli offre la ricchezza della prossimità, il dialogo fra persone, gli incontri fortunati; gli trasmette i valori umani della stima e del rispetto per tutti i ruoli coinvolti nella progettazione; gli insegna l’importanza della pratica per migliorare la realtà, l’operosità artigiana, la risolutezza e l’apprendimento continuo; gli fornisce il campo per la sua infaticabile ricerca sul presente.*

110 Eugenio Bettinelli, *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 58.



070
esquiços e
protótipos do
serviço de mesa
Dry
1982

*desconforto, a dificuldade existencial de se estabelecer ou reestabelecer em jogo*¹¹¹.

A combinação destas principais condicionantes ao longo de uma carreira repleta de vastas experiências leva à criação de um rol de objetos, alguns dos quais mais tarde chegam a ser premiados. O serviço *Dry* de 1982 (imagem 070) contempla em si o estudo e “a observação dos hábitos dos italianos relacionados com o consumo alimentar”¹¹² juntamente com questões do foro económico e de produção que condicionaram o processp de projeto dos mesmos. Respondendo às questões mais fulcrais e libertando-se de ostentações desnecessárias, é criado um serviço que se integra facilmente no quotidiano social, no qual “uma simples barra quadrada de aço” e “as formas, pensadas em função dos alimentos, tornam a concha da colher mais capaz, os 4 dentes do garfo alongados e a lâmina da faca muito longa”¹¹³.

A constante curiosidade e procura de conhecimento contextual, a posição de constante interrogação e vontade consciente de mudança tendo em conta todas as complexidades que cada novo problema arrecada, fazem parte do “processo de formação do arquiteto” enquanto dão “origem àquelas qualidades criativas e sociais que estão sempre presentes, ainda que de forma latente, no homem”¹¹⁴, e podem ser facilmente desvendadas nos trabalhos do arquiteto em estudo. A estas pode adicionar-se ainda uma das suas maiores intervenções de mudança cultural que se espelha na já abordada criação da ADI, uma grande geradora de oportunidade de debates entre profissionais das diversas áreas que contribuem como “partes ativas no debate e na investigação para a consolidação da então nascente cultura do design italiano”¹¹⁵.

Este cruzamento entre os diversos profissionais é normalmente exercitado entre três principais intervenientes: comissário, produtor, e utilizador; tendo como mediador o arquiteto ou *designer*, sendo neste momento que se começam a denotar alguns desfasamentos entre as duas atividades profissionais – arquitetura e *design* –, pois, segundo Achille, “na [nossa] sociedade é importante redescobrir e redefinir o sentido que assume o projeto, cuja área é compreendida entre comissário, produção e utilizador.”¹¹⁶. Na altura em que o atelier Castiglioni exercia a sua profissão, as relações que eram criadas durante o processo de conceção e realização de um projeto

111 *Ibid*, 56.

Citação original: *maturazione del '68, con le sue profonde riflessioni, con la salubre violenza ad abbattere vecchie certezze, con il forte ed ingenuo entusiasmo per la costruzione di fondamenti diversi per le istituzioni politiche e sociali, con la paura, il disagio, la difficoltà esistenziale nel mettersi o rimettersi in gioco.*

112 Patricia Urquiola, “Keep it simple” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 112.

113 Urquiola, *A Castiglioni* (2018), 117.

114 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Estratto del Corso di Progettazione Artistica per l'Industria al Politecnico di Torino negli anni 1970/71/72” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 103.

115 Bettineli, *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (2014), 58.

116 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Consigli agli studenti di Achille Castiglioni” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 28.



071
poltrona *Giro*
1962

eram muito estritas: o comitente encomendava o projeto, o arquiteto respondia às exigências tendo controlo apenas sobre os aspetos formais do projeto e, “muitas vezes, na arquitetura a utilidade [era] o termo considerado em último”¹¹⁷ tornando-se o utilizador num fator de pouco peso no processo. Já o *designer* teve a sorte da sua relação com a indústria ser reconhecida pelos comissários de então, abrindo a possibilidade da sua participação na parte de produção, “mas são poucos os casos em que o designer tenha tido a possibilidade de intervir da forma correta, de modo a dar um sentido preciso ao design, finalizando-a para as necessidades reais dos utilizadores, e não para as exigências de lucro da indústria”¹¹⁸.

As mostras e exposições são provavelmente o campo mais frutífero desta relação: para além de serem um meio de vasta divulgação representativa do trabalho (ali) desenvolvido pelos projetistas, servem como meio de divulgação e promoção para outros trabalhos, produtos e diversas temáticas de contemporânea relevância. É nestes mesmos acontecimentos que “existe o público, que é simultaneamente espetador e ator, a presença oculta do projetista, que decide os realces, os gradientes de significado e os percursos desenhando as experiências em torno da mensagem, e ainda o trabalho integrado dos designers gráficos, artistas, cenógrafos, para construir a linguagem de comunicação”¹¹⁹.

Este público, o utilizador, é o último ponto de construção de qualquer obra ou projeto porque possui:

*“A capacidade de transformação dos objetos no espaço introduz novos níveis de complexidade na investigação sobre a forma e função das coisas, na qual o utilizador está ativamente envolvido; o corpo interage com as coisas, reinventando a gestualidade ligada às paisagens construídas, e esta torna-se animada, mudando a sua fisicalidade graças às articulações estudadas”*¹²⁰.

Os irmãos Castiglioni desenham vários objetos que se demonstram preparados e predispostos a esta apropriação futura, com características que os tornam únicos para cada utilizador. A poltrona *Giro* e o aparador *Rampa* são perfeitos exemplos desta condição. Com a simples alteração de um elemento compositivo da canónica poltrona, *Giro* (imagem 071), graças à sua base circular apoiada num anel metálico possibilita a rotação a 360° do assento, põe o seu utilizador como centro da transformação espacial;

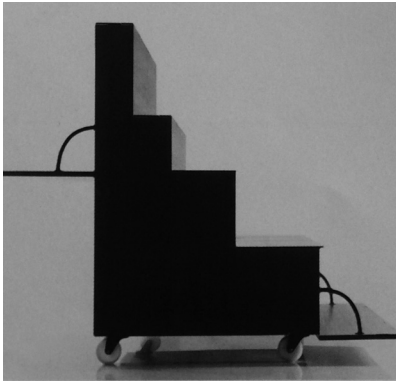
117 *Ibid*, 28-29.

118 *Ibid*, 29.

119 Patricia Urquiola, “Comunicare” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 2.

120 Patricia Urquiola, “In Moto” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 74.

Citação original: *La capacità degli oggetti di trasformarsi nello spazio introduce nella ricerca sulla forma e la funzione delle cose nuovi livelli di complessità, in cui l'utilizzatore è attivamente coinvolto; il corpo interagisce con le cose, reinventando la gestualità legata al paesaggio costruito, e queste si animano, mutando la propria fisicità grazie a studiate articolazioni.*



072
aparador *Rampa*
1965



073
pavilhão RAI
XLIII Feira de
Milão
1965

“inspirado nas bancas dos floristas das praças”¹²¹ *Rampa* (imagem 072) é uma peça móvel, graças às quatro rodas instaladas na sua base, que oferece diversos planos de apoio: quatro prateleiras escadeadas com um compartimento inferior encerrado com portas, que no seu verso se transforma numa estante com prateleiras que aproveitam a profundidade dos degraus opostos, e ainda contém um sistema de fecho rebatível para as prateleiras superiores que, quando aberto, pode ser utilizado como escrivaninha.

Embora o desenho de objetos permita um nível de apropriação direta, a arquitetura é o ponto máximo de preparação para esta apropriação. Esta cria os limites físicos para a contenção espacial, quando se pode considerar que a mera existência de um ser num espaço só por si já conta como uma apropriação. A maneira de ver o espaço, de circular – as bases da interação humana com o ambiente – acontecem em primeiro lugar com a arquitetura. Por outro lado, a interação com um objeto, depois de passado o *threshold* da arquitetura, já requer uma vontade mais específica, uma necessidade extra e, nas mostras e exposições esta apropriação pode ser mais controlada.

No desenho para o Pavilhão da RAI da XLIII Feira de Milão (imagem 073), em 1965, Achille admite a existência de um “prazer [...] de usar o público como ator e ver estas pequenas pernas que atraem as pessoas à medida que estas vão passando”¹²². A exposição cujo *slogan* era *Ligações perfeitas e meios técnicos complexos trazem os eventos do quotidiano a todas as casas*¹²³, concebida em colaboração com Enzo Mari, tinha lugar dentro de um túnel suspenso de secção quadrada que tinha, no seu interior, painéis de texto e imagens elucidativos do tema. De uma das faces do túnel erguiam-se cinco lanternins paralelepípedicos com alturas diferentes que captavam a atenção dos visitantes através da presença de comentários sonoros à exposição que ecoavam do seu interior, e que tinham junto do topo mais alto aberturas que serviam como fonte de iluminação ao espaço.

Todo o interesse dedicado aos fatores ‘externos’ a si e ao ato de projeto elevam o trabalho do atelier Castiglioni a um outro patamar, onde “não só desenharam coisas, mas também modos de fazer, ver e compreender essas mesmas coisas”¹²⁴, como elucidada Deyan Sudjic.

121 Sergio Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (Milão, 2001), 222.

122 Achille Castiglioni *apud* Sergio Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (Milão, 2001), 218.

123 Original: *Collegamenti perfetti e complessi mezzi tecnici portano in ogni casa gli avvenimenti di ogni giorno*

124 Deyan Sudjic *apud* Patricia Urquiola, *A Castiglioni* (Milão, 2018), 97.

3.2. PROCESSO E MATÉRIA

Processo de Projeto/Metodologia | Tecnologia | Experimentação

Projetar é, acima de tudo, a tomada de uma atitude perante um problema detetado, o reconhecimento de uma falha ou da falta de algo, “é, ou deve ser, sempre negação ou contestação do existente”¹²⁵. Esta atitude vai sendo moldada e construída por uma série de fatores e maturando com o passar do tempo. Para Achille Castiglioni:

*“Amor, curiosidade, ironia são as palavras chave para a atitude de projeto. Amor pelo destinatário desconhecido do nosso trabalho, amor como Van de Velde o escreve; curiosidade como condição de vida, curiosidade pelas pessoas, pelas coisas, por todas as razões possíveis, curiosidade como incurável doença profissional e fonte inesgotável de procura de sentido; ironia como sentido dos limites próprios e dos outros, mas também como capacidade de sorrir com irreverência a qualquer verdade pré-construída, como uma leve capacidade crítica de todos os aspetos da nossa quotidianidade civil”*¹²⁶.

Daqui surgem metodologias e processos de ação, muito próprias de cada autor, que derivam destes valores e dos meios disponíveis. Começando pelo trabalho de investigação, que Achille considerava como indispensável enquanto elemento transversal e essencial ao projeto, olhando para a pesquisa como um ciclo contínuo em que “o objeto singular produzido é uma fase do mesmo, um momento de paragem mais do que uma conclusão”¹²⁷, um novo elemento de referência, uma síntese de investigações elaboradas por alguém que servirão de suporte para indignações futuras. Esta visão cíclica do processo é transportada para a sua metodologia de abordagem projetual numa espécie de poder de síntese e de composição, sem se situar em nenhum polo concreto entre arte e artesanato, uma “abordagem mecânica (que) procura o contato físico com os objetos, o envolvimento táctil, o estabelecimento de uma empatia imediata”¹²⁸, fornecendo e fortalecendo o fator de novidade dos seus trabalhos desenvolvidos.

125 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Apunto lezione (datato 1/12/1983) em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 127.

126 Bettineli, *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (2014), 51.

Citação original: *Amore, curiosità, ironia sono le parole chiave dell’attitudine al progetto. Amore per l’ignoto destinatario del nostro lavoro, amore come lo scrive Van de Velde; curiosità come condizione di vita, curiosità per le persone, per le cose, per ogni perché possibile, curiosità come inguaribili malattia professionale e sorgente inesauribile di richieste di senso; ironia come senso dei propri e degli altri limiti, ma anche come capacità di sorridere con irreverenza di qualunque verità precostruita, come lieve capacità critica di tutti gli aspetti della nostra civile quotidianità.*

127 A. Castiglioni *apud* Bettineli, “Consigli agli studenti di Achille Castiglioni” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (2014), 27.

128 Patricia Urquiola, “Ready Making” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 188.



074
desenho
perspético
Palazzo della
Permanente
Milão
1952



075
maquete
Palazzo della
Permanente



076
desenho
perspético do
interior

No que concerne ao processo de projeto de objetos de uso quotidiano, Achille Castiglioni considera a relação anteriormente referida (em 3.1) – entre comissário, produtor, e utilizador – como um processo integral e, para que tal aconteça, “é fundamental que o projetista esteja em estreito contacto com a indústria, conheça os seus métodos de produção [para os poder modificar se necessário], colabore diretamente com os técnicos que têm um conhecimento muito maior da própria indústria, observe e compreenda a modalidade de trabalho dos operários”¹²⁹. O seu trabalho é uma porção que tem resultados graças a um vasto conjunto de esforços tidos por profissionais de cada uma das áreas específicas necessárias para a conceção do projeto uma “síntese expressiva desta obra coletiva”¹³⁰.

O facto de os arquitetos Castiglioni trabalharem simultaneamente em três áreas profissionais distintas poderia afetar as qualidades de algumas delas em prol das outras. Em vez disso, os irmãos aprimoraram a sua metodologia de trabalho à medida que vão crescendo, até atingirem uma “maturidade projetual em termos do nível de leitura e interpretação do contexto milanês, controlo do projeto nas várias escalas e controlo de todos os componentes do construído”¹³¹. Aqui a arquitetura é o aglomerador que permite demonstrar esta maturação em obras como o Palazzo della Permanente e a sede da Camera di Commercio, Industria e Agricoltura de Milão.

Para a reconstrução do palácio do século XIX da autoria de Luca Beltrami, que tinha sofrido grandes danos durante os bombardeamentos de 1943 à cidade de Milão, “após mais de cinco anos de altos e baixos e a análise de 17 propostas, em 1949 os requisitos técnicos, económicos e de utilização foram preenchidos pelo projeto dos irmãos Castiglioni”¹³². Inicia-se em 1950 a reedificação da sede milanese da Sociedade de Belas Artes e Exposições Permanentes (imagem 074), um complexo composto por dois volumes: um horizontal que aproveita a fachada, que resistiu à parcial destruição supramencionada, virada para a via Filippo Turati e que se abre para esta em três pontos de acesso ao interior do edifício; atrás deste corpo eleva-se uma torre com mais de cinquenta metros de altura mas que, devido ao seu posicionamento estratégico, não é completamente visível do nível da rua.

O edifício contém três programas principais, cada um localizado numa área diferente. Entrando pela porta localizada ao centro do pórtico principal tem-se acesso à área de exposições. Esta é composta por grandes salas, sendo algumas delas reaproveitadas da pré-existência:

129 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Consigli agli studenti di Achille Castiglioni” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 31.

130 *Ibid.*, 27.

131 Urquiola, “L’è un gran Milan” em *A Castiglioni* (2018), 126.

132 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 60.

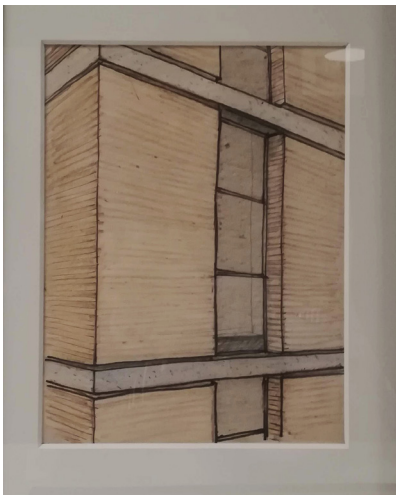


077
sala de exposições



078
átrio da torre

079
torre



080
desenho de
pormenor das
janelas da torre

081
Palazzo della
Permanente
Milão
1952

“são divididas, consoante a necessidade, por paredes móveis, constituídas por painéis, com armação de madeira revestida em lona, suportados por tirantes metálicos, fixadas a uma guia inserida nas paredes perimetrais de cada sala – utilizáveis também para a suspensão dos quadros e como base para eventuais pontos de iluminação local”¹³³.

A sua cobertura contém alternadamente o sistema de ventilação e o de iluminação, sendo que este último consiste em claraboias cilíndricas atelhadas com uma laje de vitrocimento que fornecem a luz natural, e num plano inferior marcado por luminárias embutidas (imagem 077). Conjuntamente, estes dois sistemas “evitavam o encadeamento e tornavam a iluminação difusa e uniforme”¹³⁴ conferindo aos espaços um ambiente de ideal neutralidade.

Do lado esquerdo do pórtico, existe uma entrada que dá acesso aos armazéns de obras, e oposta a este, à direita, encontra-se a entrada para a galeria de acesso à torre. Afastada cerca de vinte metros do corpo horizontal (imagem 079), este elemento recebe-nos num alvoroço de materialidades que compõem o átrio, com o chão de mosaicos coloridos e as paredes de mármore, que parecem flutuar entre o plano do pavimento e do teto rebocado (imagem 078). No exterior, a fachada é ritmada pelas lajes de betão estruturais que marcam um ritmo horizontal contrariado pelas aberturas das janelas que rasgam a parede em toda a sua altura, emolduradas com um caixilho metálico tripartido em que o elemento inferior é fixo e os outros dois permitem a abertura tanto para cima como para baixo (imagem 080). Na sua totalidade, descrita por Achille:

“esta arquitetura de elementos exclusivamente retilíneos e paralelos, repetidos, é uma arquitetura ‘não fechada’ [...] esta é – como é o caso das grandes construções verticais modernas – uma arquitetura ‘interrompida’, um belo momento [...] o beiral pára abruptamente o movimento ascendente. [...] e o interesse pelo ritmo da fachada (o ritmo é dado pelas aberturas: belas e bem estudadas), indicam esta arquitetura como concebida para a visão de baixo”¹³⁵.

Já o seu interior, destinado a acolher escritórios, é composto por espaços que estão distribuídos de modo tirar o maior proveito da iluminação natural, e alberga elementos de inovação tecnológica como “os painéis radiantes com refrigeração e o serviço de

133 *Ibid.*

Citação original: *sono suddivisi, a seconda della necessità, da pareti mobili, costituite da pannelli, in telaio in legno rivestito di tela, sostenuti da tiranti metallici, fissati a una guida inserita nei muri perimetrali di ogni sala – utilizzabile anche per la sospensione dei quadri e come base per gli eventuali punti luce locali.*

134 Urquiola, *A Castiglioni* (2018), 150.

135 Achille Castiglioni *apud* Sergio Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 65.

Citação original: *questa architettura ad elementi esclusivamente rettilinei e paralleli, e ripetuti, è un’architettura ‘non chiusa’ [...] essa è – come è il caso delle moderne grandi costruzioni verticali – una architettura “interrotta”, un bel momento [...] la gronda arresta bruscamente il movimento all’insù. [...] e l’interesse rivolto al ritmo di facciata (il ritmo è dato dalle aperture: belle e ben studiate), indicano questa architettura come concepita per la visione dal basso.*



082

átrio e escadaria
Sede della Camera
di Commercio
Industria e
Agricoltura de
Milão
1952-1958



083

sala de reuniões

084

candeeiros da
galeria de acesso
aos escritórios



085

sala da presidência

correio pneumático, que liga os corredores dos escritórios, nos vários andares, à casa do zelador”¹³⁶.

Tal como o primeiro exemplo, a Sede della Camera di Commercio Industria e Agricoltura de Milão é também uma obra realizada para a reconstrução de um edifício do século XIX parcialmente destruído durante a Segunda Guerra Mundial. O projeto consistiu na reconstrução da fachada virada para a via Meravigli e na composição de um novo interior que “teve que lidar com os muitos vínculos dimensionais e volumétricos da área, a presença das aberturas da antiga fachada e a necessidade de coligação funcional com os corpos adjacentes”¹³⁷. O piso de entrada é composto por um grande átrio ladeado pela parede interior da fachada principal do edifício e um pano de vidro que separa o átrio de um pátio traseiro (imagem 082); entre estes dois elementos é inserido um volume onde se localiza a nova escadaria de acesso aos pisos superiores.

Nestes localizam-se as salas destinadas a uma variedade de funções: recepção, congressos, conferências, gabinetes, escritórios, etc. que se cruzam num grande espaço de distribuição e que apresentam, cada uma delas, pormenores peculiares. Numa das salas de reuniões o desenho do teto é feito de maneira a proporcionar uma iluminação central ao espaço com uma única lâmpada que se situa num plano convexo e que reflete a luz para um ponto específico; numa outra sala o pormenor que mais se destaca é a resolução da “inserção de duas velhas janelas arqueadas da fachada através de uma abóbada de claustro interrompida, [...], por um plano triangular, onde se concentram as fontes de luz artificial”¹³⁸ (imagem 083).

O tema do tratamento da luz é bastante recorrente nesta reconstrução sendo uma “característica distintiva deste projeto, que pela sua complexidade é definido como “completo””¹³⁹, repetindo-se, por exemplo, na iluminação artificial da galeria de acesso aos escritórios do segundo piso feita através de uma sequência de candeeiros encastrados na parede com uma estrutura circular em ferro suspensa, cuja parte inferior tem o acabamento feito com um espelho convexo (imagem 084).

Na sala destinada à presidência, que se encontra virada para a via Meravigli, o espaço pavimentado com mármore vermelho do Levante é compartimentado em três subespaços – recepção, trabalho, e reuniões – separados por “um ecrã contínuo com elementos em teak (dobradiças de encastramento nos painéis individuais)”¹⁴⁰, e a iluminação é feita com um candeeiro em vidro esbranquiçado que mais tarde viria a ser reproduzido sob o nome *Kd6* (imagem 085). Para o átrio de recepção central abre-

136 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 62.

137 *Ibid*, 128.

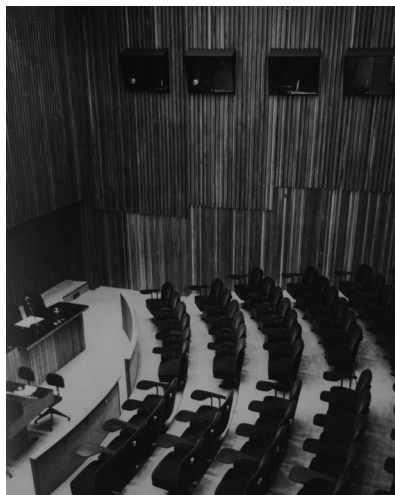
138 *Ibid*, 131.

139 Urquiola, *A Castiglioni* (2018), 146.

140 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 130.



086
sala de
conferências



087
maquete da sala
de reuniões do
conselho

088
sala de reuniões
do conselho



089
candeeiro *Kd6*
1959

090
cadeira *Babela*
1958

se, através de um sistema de portas emparelhadas que cobre o comprimento total de uma das paredes, a sala de conferências (imagem 086). Do lado oposto à entrada da sala, encontra-se um pano de vidro emoldurado a ferro virado para o pátio interior do edifício que inunda de luz natural a área revestida a mármore Musso, granito e pórfir. Já a iluminação artificial, tal como os aparelhos de som e de ar condicionado, encontram-se embutidos nas aberturas circulares desenhadas no teto.

Por fim, o espaço da sala de reuniões do conselho (imagem 087) diretivo tem uma estrutura com seis estratos escadeados alcatifados sobre os quais “estão dispostas poltronas de veludo vermelho, [...], fixadas ao solo com uma base metálica elíptica e equipadas com uma mesa de escrita rebatível de madeira”¹⁴¹. As paredes e o teto acolhem a iluminação, os altifalantes, e o ar condicionado através do aproveitamento das ranhuras criadas no revestimento de tábuas de madeira maciça. Existem ainda numa das paredes laterais da sala quatro cabines independentes destinadas à tradução simultânea (imagem 088). Os dois últimos espaços mencionados são adornados com poltronas móveis, produzidas posteriormente sob o nome de *Babela*.

Estas composições arquitetónicas demonstram-se excelentes exemplares do anteriormente referido controlo dos componentes do construído, e delas derivam dois objetos de uso que, como já referido, são produzidos mais tarde pela indústria italiana. O candeeiro *Kd6* (imagem 089) entra pela primeira vez em produção em 1959, após ter tido uma primeira versão em vidro no contexto da Sede de Comércio de Milão no ano anterior, através da Kartell e a partir de “uma nova linha de candeeiros, chamada *Kd*, baseada nos procedimentos industriais relativos às matérias plásticas”¹⁴² para a qual os irmãos Castiglioni desenham mais duas peças – *Kd7* e *Kd51/R*. O seu desenho simples “possui características ótimas para a difusão da luz, com baixíssimo coeficiente de absorção”¹⁴³ graças à forma parabólica da cúpula em metacrílico que no interior é revestida por um material branco que condiciona a luz, o que lhe permite também ter um custo de produção moderado.

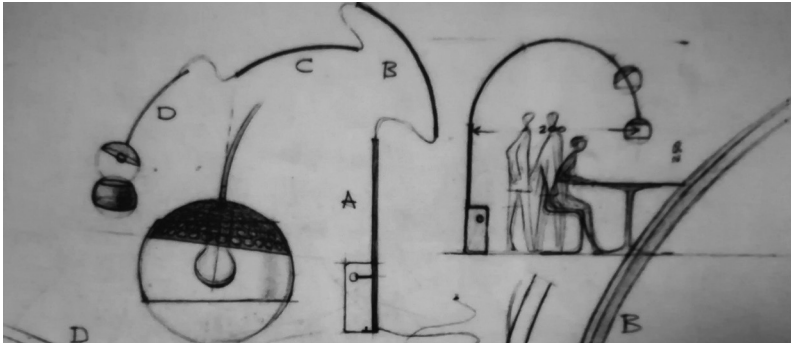
A cadeira *Babela* (imagem 090), desenhada para integrar as salas de conferência e de reuniões do espaço supramencionado inicia a sua produção industrial integrando a série *Gavina-Poltrone*, a convite de Dino Gavina. Os arquitetos desenham um objeto que almeja “uma estética industrial severa: absoluta resposta aos requisitos funcionais, numa espécie de áulico silêncio da forma, reduzida programaticamente à mínima expressão útil”¹⁴⁴ através de uma estrutura de ferro soldado sobre a qual se apoiam o assento e o encosto almofadados, unidos também numa peça única. Na base do seu projeto encontram-se as premissas de conforto e transportabilidade do objeto dado o

141 *Ibid.*

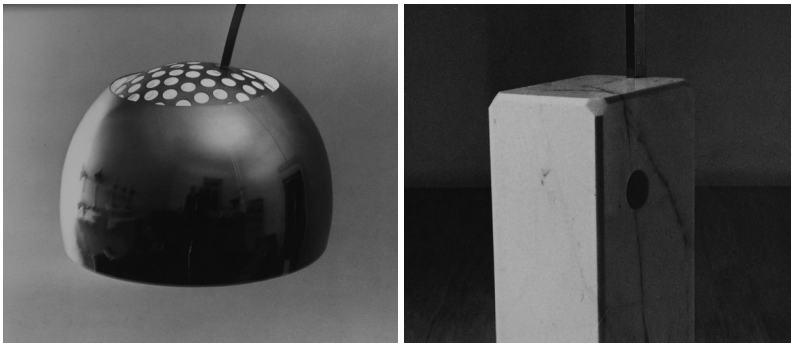
142 *Ibid.*, 153.

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*, 140.



091
esquiços
candeeiro *Arco*



092
abajour metálico
candeeiro *Arco*

093
base de mármore
candeeiro *Arco*



094
candeeiro *Arco*
1962

seu contexto primordial. É graças a este fator que o seu desenho permite que vários exemplares destas sejam sobrepostos formando uma espécie de torre de cadeiras.

Um outro elemento também transversal a todas as atividades do atelier Castiglioni é a geometria, podendo-se encontrar presente desde nos projetos mais complexos em que é levada a um extremo até à sua mais simples utilização, em pormenores que passam despercebidos aos olhares mais destreinados. No que diz respeito à sua relação com a metodologia, “a referência à dimensão geométrica, a par da dimensão orgânica [...] demonstra tanto a capacidade de observação de Achille Castiglioni como a sua habilidade de apropriação e reelaboração da realidade em qualquer escala do projeto”¹⁴⁵.

Em *Arco* (imagem 094), um projeto de 1962 que se torna num dos mais emblemáticos objetos com assinatura de Castiglioni, esta disciplina é ostentada até ao seu limite estando presente em cada ínfimo pormenor, e aliada à habilidade acima referida. A inspiração para este desenho formal surge dos candeeiros que iluminam as vias e praças públicas – da necessidade do foco de luz se encontrar distanciado da sua base e fonte de alimentação – através de “um raciocínio no fundo de um tipo de aparelho que habitou o exterior e que, num certo sentido, é adotado e redesenhado para uma iluminação interna, para uma resolução de ambiente que lhe permite uma liberdade compositiva dos objetos no ambiente”¹⁴⁶.

O candeeiro é dividido em três componentes já existentes no mercado. A base paralelepípedica (imagem 093) com as arestas biseladas é um maciço de mármore – no mercado Italiano esta opção tornava-se mais barata do que a opção inicial dos arquitetos de a realizar em cimento – com uma abertura circular que rasga o bloco de um lado ao outro, permitindo a inserção de um objeto com um diâmetro similar, um cabo de vassoura por exemplo, no seu interior para facilitar a deslocação da base com cerca de 50 kg. O braço metálico que suporta a lâmpada é composto por perfis em U com dimensões diferentes, encaixados de modo a permitir uma recolha telescópica e dando diferentes hipóteses de altura ao foco de luz ao deslizarem para o interior uns dos outros. Este sistema possibilita um afastamento máximo de 2 metros entre o abajur e a base, e uma altura máxima de 2,5 metros. O abajur (imagem 092) é uma cúpula constituída por uma peça fixa com perfurações que servem como sistema de arrefecimento para a lâmpada, e por um aro metálico móvel que reflete a luz consoante o necessário, adaptando-se à altura total do braço.

“Em Arco nada é decorativo”¹⁴⁷, todos os elementos que fazem parte deste icónico

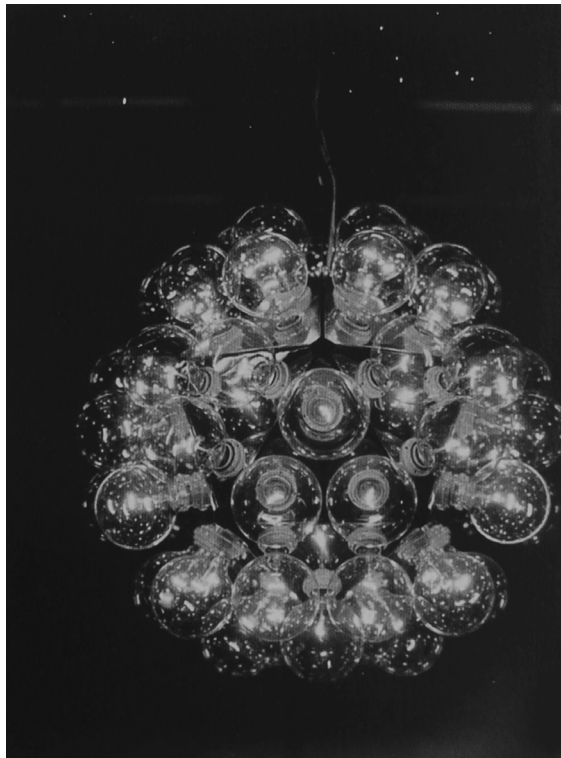
145 Patricia Urquiola, “Geometrie” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 60.

146 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Lezione del 9 maggio 1985” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 183.

147 A. Castiglioni *apud* Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 190.



095
candeeiro *Fucsia*
1900



096
candeeiro
Taraxacum '88
1988

objeto servem o seu propósito de o tornar um elemento que num espaço interior é habitualmente fixo e condiciona a utilização do ambiente – como a posição de uma mesa de jantar, por exemplo – numa peça móvel e dinâmica, comprovando que “Castiglioni aplicava a geometria precisamente para (...) libertar uma ideia da sua rigidez e torná-la jovial e ligeira”¹⁴⁸.

Da naturalidade inerente ao processo de projeto, “o uso da repetição como uma expressão elementar da criatividade”¹⁴⁹ resulta num processo em que:

*“Repetir, justapor elementos semelhantes, negando as hierarquias, ajuda a dar vida à verdade material do objeto e a reforçar o seu significado. Além disso, a repetição do mesmo objeto cria ritmo, simetria, equilíbrio; a repetição acolhe também uma ideia de variação, a evolução de uma unidade num todo”*¹⁵⁰.

Este recurso concetual revela-se em objetos como o candeeiro *Fucsia* (imagem 095), um objeto pensado para o uso independente mas também, graças à sua própria repetição, criar um sistema de iluminação fácil de modelar e ligar; ou *Taraxacum '88* (imagem 096) um candeeiro que aparenta um formato esférico conseguido através da repetição de triângulos equiláteros que, quando feita num total de vinte vezes, gera um icosaedro. Cada um destes triângulos contém três aberturas destinadas a receber lâmpadas esféricas de vidro. Este desenho de base permite variações dimensionais, entre a mais pequena de apenas três lâmpadas, podendo chegar a um tamanho máximo que alberga duzentas unidades.

Também, do cômputo geral, faz parte o processo de composição, desde uma abordagem ideológica – composição de ideias – até ao nível material, em que é necessária a criação de uma composição de componentes previamente existentes para a criação de algo novo. No entanto, esta fase no processo criativo de Achille Castiglioni é peculiar, com ele “compor equivale a decompor: que ação vem em primeiro lugar, empreender um percurso projetual, é difícil de dizer”¹⁵¹.

Fortuitamente:

“Na sequência de um projeto de lei aprovado pelo senado italiano em Dezembro de 1959, que estabelece um plano para a construção de 120-125 mil novas escolas, à qual deverá corresponder a produção de mobiliário escolar para cerca de 260 mil lugares, a Triennale – para a edição de 1960 – anuncia um concurso nacional para

148 Konstantin Grcic *apud* Patricia Urquiola, *A Castiglioni* (Milão, 2018), 70.

149 Patricia Urquiola, “Reiterare” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 212.

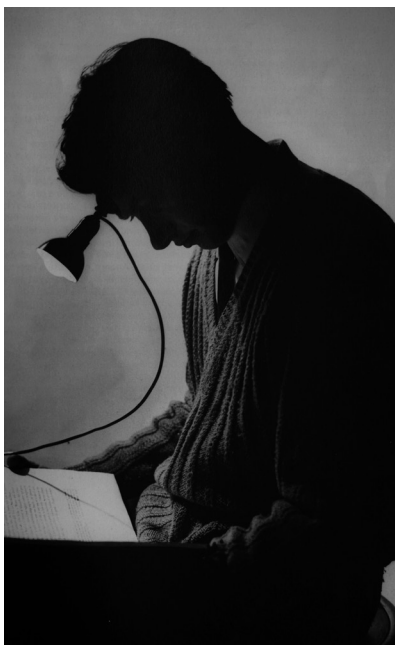
150 *Ibid.*

Citação original: *Ripetere, giustapporre elementi simili, negando le gerarchie, concorre a far vivere la verità materica dell'oggetto e a fortificarne il senso. Inoltre, reiterare uno stesso oggetto crea ritmo, simmetria, equilibrio; la ripetizione accoglie allora anche l'idea di variazione, l'evoluzione di un'unità in un tutto.*

151 Marco Romanelli *apud* Patricia Urquiola, *A Castiglioni* (Milão, 2018), 34.



097
cadeira *T12*
1960



098
candeeiro *Ventosa*
1962

o estudo de elementos industrializados para a construção de escolas primárias”¹⁵².

É neste contexto que, juntamente com Luigi Caccia Dominioni, os irmãos Castiglioni apresentam uma série de propostas que respondem aos pré-requisitos de solidez, leveza, e modularidade definidos no concurso, e da qual se destaca a cadeira *T12* (imagem 097). Premiada com o *Compasso d’Oro* em 1960, é “um objeto de amplo e importante consumo [...] de dimensões ótimas, empilhável, com a simplicidade tecnológica adequada”¹⁵³ que, para além das duas peças retangulares de contraplacado de madeira que servem de encosto e de assento – esta última ligeiramente curvada numa das extremidades – é composta por três tubulares em aço: dois retos que suportam o encosto e são os apoios traseiros, soldados nos lados opostos de uma peça única com uma curvatura que lhe permite conceder o apoio do assento assim como os apoios dianteiros da cadeira.

Este elemento de experimentação é transversal a todo o processo de projeto e até transcendente ao mesmo. Na sua criação Achille Castiglioni “usa o corpo, as mãos, para fazer um mundo fora do seu e depois comunicá-lo aos outros com graça e alegria”¹⁵⁴. A experimentação começa no seu próprio corpo e acaba com o modo como comunica a sua invenção àqueles que, a partir de então, irão iniciar os seus próprios processos de experimentação com estes novos objetos que lhes são apresentados. O candeeiro *Ventosa* (imagem 098) é concebido sob um pretexto de transportabilidade aliado ao tom jovial que gostam de conceder aos seus projetos. Uma lâmpada única agregada a uma ventosa deixa este candeeiro ser um objeto interativo com o seu utilizador, com os espaços em que é inserido, e até com outros objetos.

Numa procura incessante de atualização, melhoramento, e descoberta, acompanhada pelo seguimento tecnológico e industrial, “Achille acredita profundamente no poder da inteligência e no exercício contínuo da invenção”¹⁵⁵ e encontra nas mostras e exposições o veículo ideal para contribuir para a divulgação das mesmas. Da sua colaboração com a Montecatini – empresa de químicos italiana –, que se prolonga por catorze anos (1954-1968), advêm vários exemplares do bom funcionamento deste tipo de cooperação e “a oportunidade de contar as etapas da evolução de um sector da indústria italiana, encenando a epopeia da empresa nos anos que vão desde a sua criação como empresa química até à primazia na produção de polipropileno”¹⁵⁶.

152 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 178.

Citação original: *In seguito a un disegno di legge approvato dal senato italiano nel dicembre 1959, che stabilisce un piano per la costruzione di 120-125 mila nuove scuole, a cui dovrà corrispondere la produzione di arredi scolastici per circa 260 mila posti-banco, la Triennale – per l’edizione del 1960 – bandisce in concorso nazionale per lo studio di elementi industrializzati per l’edilizia scolastica elementare.*

153 *Ibid*, 178.

154 Patricia Urquiola, “Playfulness” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 164.

155 Patricia Urquiola, “Raccontare il Progresso” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 176.

156 *Ibid*.



099

*Sala degli prodotti
chimici per
l'agricoltura*

Pavilhão
Montecatini
1954



100

*Sala degli
antiparassitari per
l'agricoltura*

Pavilhão
Montecatini
1955



101

*Gli sviluppi
dell'industria
petrolchimica
attraverso la storia
della goccia di
petrolio*

Pavilhão
Montecatini
1964



102

*Chimica: agricoltura
più ricca*

Pavilhão
Montecatini
1966

As duas primeiras mostras de 1954 – *Sala degli prodotti chimici per l'agricoltura* – e de 1955 – *Sala degli antiparassitari per l'agricoltura* – ambas integrantes no Pavilhão Montecatini da respetiva Feira de Milão, são dedicadas aos fertilizantes e pesticidas agrícolas produzidos pela empresa. Na primeira o espaço é dividido verticalmente em dois pisos, dedicados à introdução dos produtos e à análise dos benefícios destes, com “vigas de madeira coloridas fixadas a alturas diferentes”¹⁵⁷ (imagem 099); enquanto que na segunda, a sala é dividida em três espaços ligados por uma “galeria evocativa na qual, como numa gigantesca caixa de madeira, insetos e parasitas em material plástico são dispostos, ampliados e multiplicados pela parede de fundo espelhada”¹⁵⁸ (imagem 100). Para a mostra *Gli sviluppi dell'industria petrolchimica attraverso la storia della goccia di petrolio* na XLII Feira de Milão de 1964 (imagem 101), separam o espaço em catorze salas que apelam aos vários sentidos dos visitantes:

“(...) a mostra é resolvida como uma espécie de ‘espetáculo automático’ em movimento – imagens, sons, escuridão, luz, etc. – que o visitante atravessa: e ao visitante a ideia é transmitida não através de comunicações escritas, mas através dos reflexos imediatos provocados pelas impressões globais – visuais, sonoras, espaciais – mais rápidas e mais intensas do que o discurso; as linguagens – visuais, sonoras, espaciais – sobrepõem-se, somam-se, completam-se (criando um outro jogo, no próprio ritmo da sobreposição): uma máquina de espetáculo perfeita e programada, que também regula a duração dos intervalos entre uma sensação e outra, entre uma ideia e outra, transmitidas ao visitante (segundo o ‘pulse-system’, como o define Eames) – com um traçado obrigatório dos caminhos e com uma alternância rítmica de luz de escuridão. De som e de silêncio”¹⁵⁹.

A mostra de 1966, *Chimica: agricoltura più ricca* adota o mesmo método sensacionalista para fazer a apresentação dos contributos da indústria química para o desenvolvimento agrícola. Ao longo de cinco salas é exposto todo o processo necessário para a obtenção dos produtos agrícolas essenciais no quotidiano das famílias italianas (imagem 102).

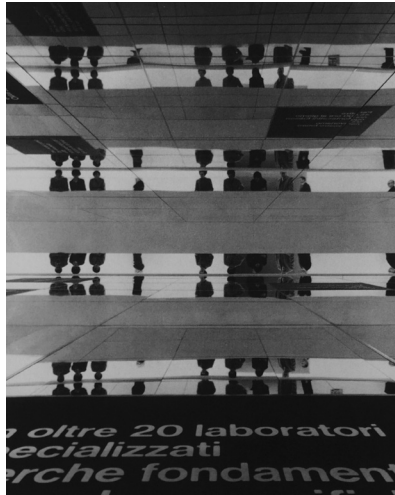
Um dos últimos acontecimentos desta colaboração entre o atelier Castiglioni e a Montecatini materializa-se na exposição *Chimica= un domani + sicuro* no pavilhão da XLV Feira de Milão. Num ambiente descrito por Lisa Licitra Ponti, para a revista *Domus* de Dezembro de 1968, como o contrário de um labirinto em que a inovação por “não só as soluções formais da apresentação mas, [...], a fórmula de comunicação”¹⁶⁰ é o elemento de surpresa. A primeira de duas salas de exposição é despida de elementos verticais, com um teto rebaixado a uma altura mínima (a cerca de dois metros do chão) rasgado por seis vazios que se estendem até cinco metros de profundidade onde se

157 Urquiola, *A Castiglioni* (2018), 178.

158 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 84.

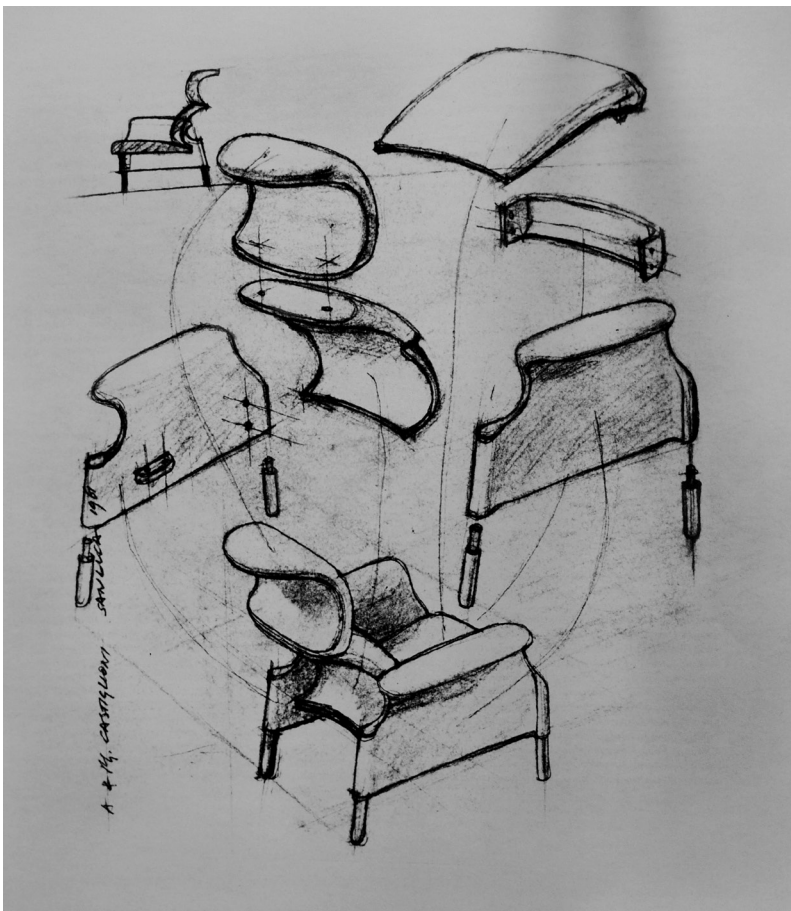
159 *Ibid*, 206.

160 *Ibid*, 236.



103

Mostra *Chimica*=
un domani + sicuro
1967



104

poltrona *Sanluca*
1960

encontram os elementos informativos: imagens, textos, e símbolos gráficos que guiam o visitante pela temática da mostra (imagem 103). Neste ambiente:

“(...) o espetador – um, poucos, uma multidão – é o único elemento vertical e móvel entre os dois planos paralelos, que fogem para o infinito, do chão e do teto; e por isso tende a mover-se, a ver os outros que se movem, um espetáculo para si próprio. A magia, imediatamente procurada por estas relações espaciais, suscita a curiosidade: e os espetadores reúnem-se espontaneamente, como mariposas sob a luz, sob os seis grandes ‘telescópios’ luminosos recortados na espessura do teto, e invisíveis à distância (...)”¹⁶¹.

A sala seguinte alberga um jogo de reflexos criado por um teto e um poço, aberto no pavimento, ambos espelhados, gerando uma multiplicação aparentemente infinita do espaço assim como qualquer de elemento que nele exista, gerando “um extraordinário fluxo e movimento como uma torre de Babel – na qual todos se encontram, e nenhum gesto se perde”¹⁶².

A adaptação a novos fatores, modos, e meios de trabalho e produção é facilitada por uma metodologia projetual muito aberta a este tipo de experimentação. A chave encontra-se em procurar a resposta faseadamente, tentar e testar, abrir espaço para diferentes oportunidades e portas à descoberta. À época, a inovação que traz o maior número de possibilidades é o começo da utilização do poliuretano que “em Itália introduz novos padrões de higiene, conforto e suavidade para os assentos que, graças à elasticidade e resistência dos novos materiais e às tecnologias inovadoras de produção mecanizada, podem ser realizados através da montagem de vários elementos modulares”¹⁶³. Vários arquitetos e designers acolhem esta nova matéria com entusiasmo e, no caso em estudo, surgem experiências que exemplificam a sua adaptação a esta inovação como, por exemplo, a poltrona *Sanluca* de 1960 (imagem 104).

A peça é encomendada por Dino Gavina e os irmãos Castiglioni desenham-na e concedem-lhe um aspeto intemporal, facilmente adaptável a ambientes mais arcaicos ou mais modernos, “assemelham-se ao liberty: com isto enganamos a senhora que compra uma peça nova e pensa que é antiga”¹⁶⁴ explica Pier Giacomo. É composta por três peças de apoio – assento, encosto (corporal), encosto de cabeça – “resultado de uma meticolosa investigação ergonómica (...), com uma estrutura portante em metal moldado, acolchoada com espuma de poliuretano expandido a diversos graus e revestida em couro ou em tecido de algodão”¹⁶⁵ que se agregam e fixam com a utilização de parafusos, “enquanto as pernas, em maciços cilíndricos de jacarandá,

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, 237.

¹⁶³ Patricia Urquiola, “Costruzioni” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 28.

¹⁶⁴ Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 174.

¹⁶⁵ *Ibid.*

são inseridas na estrutura lateral dos apoios laterais para os braços”¹⁶⁶.

Inerente a todos os fatores que influenciam o percurso de trabalho e desenvolvimento profissional do atelier Castiglioni acontece, a partir de meados dos anos 1940, uma já referida evolução tecnológica. Cabe a cada profissional a adaptação a estas novas descobertas e possibilidades e, no caso em estudo, “os irmãos Castiglioni respiraram a mudança; sentiram imediatamente a importância que a tecnologia, e os produtos de uso comum elaborados graças a esta, teriam na vida quotidiana, e confrontaram-se imediatamente com os novos gestos de uma modernidade em transformação”¹⁶⁷. Tudo isto a partir da ligação incondicional entre eles e com o processo de projetar, com a aceitação de que é realmente um acontecimento contínuo, em que todos os passos, por mais insignificantes que pareçam, têm a sua devida importância, e a pureza de um fazer para melhorar a qualidade do quotidiano das pessoas, dos utilizadores finais, e não por questões monetárias, de lucros e de mero lucro industrial, partindo da premissa de que “um bom projeto não nasce da ambição de deixar uma marca, mas da vontade de estabelecer uma relação, mesmo que pequena, com a personagem desconhecida que utilizará o objeto por vós projetado”¹⁶⁸.

166 Urquiola, *A Castiglioni* (2018), 34.

167 Patricia Urquiola, “Innovazioni” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 92.

168 A. Castiglioni *apud* Bettineli, “Consigli agli studenti di Achille Castiglioni” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (2014), 27.



105
mesa de trabalho
do atelier

3.3. PROPÓSITO DO OBJETO

Forma/Função | Ergonomia | *Redesign* | Objetos Anónimos

Num contexto de infinitas possibilidades, extensas criações, excelentes resultados, e um futuro imenso e sempre incerto pela frente, é necessário serem estabelecidos alguns conceitos de relação que permitam atribuir coerência às novas criações. Como tal, Achille “ao analisar o objeto tem de o examinar na sua forma particular, nos seus detalhes, nas suas pequenas estupidezes, nas pequenas complicações de produção, (...) e, por isso, o objeto deve ser visto, seguro na mão, tocado”¹⁶⁹. No seu atelier (imagem 105) contempla uma coleção de variadíssimos objetos que vai colecionando ao longo da sua vida, peças que por algum motivo captam a sua atenção, e que recolhe sempre com intuito de lhes dar algum uso. Confia que ter estas peças na sua presença torna-as em objetos de inspiração, elementos de ensino, alavancas de criação para os seus projetos. Para si:

“Dos hábitos à mesa aos costumes mais íntimos ligados à forma de sentar ou de dormir, é o quotidiano que oferece sempre inspiração e oportunidades de invenção. Saber observar e compreender a influência dos objetos no comportamento das pessoas é, portanto, uma condição essencial para conceber de forma simples e coerente, integrando da melhor forma possível aspetos formais e atividades”¹⁷⁰.

Esta lógica deriva da sua formação arquitetónica e da continua ligação entre as duas disciplinas, com a metodologia unitária que vai praticando e que transparece mais obviamente nas questões relativas à dialética entre formalidade e funcionalidade.

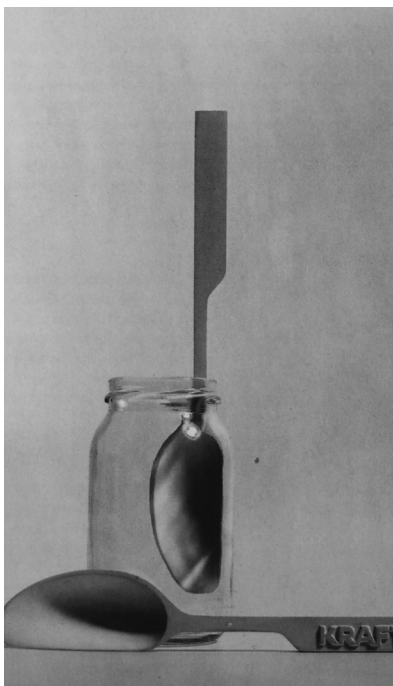
Para o arquiteto, a função é como um começo, um propulsor do projeto, enquanto a forma é a sua meta, o destino do processo em que:

“o resultado final de uma operação de desenho, de uma operação de projeto, de arquitetura ou de design, é em última análise, um resultado formal. O que se lê no final é a forma final deste objeto, que tem por detrás muitos passos, muitas coisas,

169 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Lezione del 7 gennaio 1982” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 150.

170 Patricia Urquiola, “Serviti e Serventi” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 232.

Citação original: *Dalle abitudini a tavola ai più intimi costumi legati al modo di sedere o di dormire, è il quotidiano a offrire sempre ispirazione e opportunità di invenzione. Saper osservare e comprendere l'influenza degli oggetti sui comportamenti delle persone è condizione essenziale, quindi, per progettare in modo semplice e coerente, integrando al meglio aspetto formale e attività.*



106
colher *Sleek*
1962



107
Aparecchio
Ricivente 6
*Cuffia per
traduzione
simultanee*
1967

muitos raciocínios pelos quais a forma muda”¹⁷¹.

Porque, no fundo, tudo existe em função de alguma ou outra coisa, por algum motivo ou razão que transcende a dimensão formal. Enquanto arquitetos, quando nos deparamos com uma obra arquitetónica ou com um objeto, devemos “perguntar-nos porque é que foi feito, porque é que se fez tal coisa, porque é que tem esta forma, porque é assim sustentado, porque é acabado com este material”¹⁷², para que a leitura que é feita das coisas não se torne meramente uma leitura da forma, transformando assim a função num instigador da curiosidade analítica.

Nos trabalhos produzidos pelo atelier Castiglioni pode denotar-se uma dualidade dentro desta temática, sendo que é possível encontrar objetos que se encaixam nas extremidades opostas deste espetro. De um lado, a forma é submetida à função como quando, em 1962, um pedido da empresa Kraft para o desenho de um artigo promocional, que iria ser oferecido aos clientes na compra de um dos seus produtos, é concebida uma colher com um formato peculiar, produzida sob o nome *Sleek* a partir de 1996 (a cargo da Alessi) (imagem 106). Em sua defesa Achille diz:

*“Poderíamos ter feito o cabo com a forma de uma mulher ou de um gato: para o encomendador seria igual. Em vez disso realizámos um objeto útil: uma colher de plástico cuja forma é exatamente o perfil interno do frasco de maionese, para que possa ser utilizada para limpar perfeitamente o topo e o fundo do recipiente”*¹⁷³.

A mesma premissa de enaltecimento da função sobre a forma encontra-se na *cuffia per traduzione simultanee* (imagem 107), de 1967, um objeto que representa um salto de evolução tecnológica com uma simplicidade formal, aliada a uma excelência funcional, corroborada com a atribuição do prémio *Compasso d’Oro* no mesmo ano da sua comercialização. Dos pontos de qualidade demarcados pelo júri do prémio, o objeto destaca-se pois “resume as diferentes funções de um aparelho de muito maior dimensão e estrutura e liberta o utilizador da servidão de um fio de ligação, incorporando os comandos no auricular e enfatiza a adequação do material à execução”¹⁷⁴.

171 A. Castiglioni *apud* Bettineli, “Lezione del 7 gennaio 1982” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (2014), 150.

Citação original: (...) *il risultato finale di una operazione di disegno, di un’operazione di progetto, di architettura o di design è alla fin fine un risultato di forma. Quello che si legge alla fine è la forma finale di questo oggetto, la quale ha alle sue spalle tutto un sacco di passaggi, un sacco di cose, un sacco di ragionamenti per cui la forma cambia.*

172 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Lezione del 17 dicembre 1981” em *A Castiglioni* (Mântua, 2014), 148.

173 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 195.

Citação original: *Avremmo potuto fare il manico a forma di donnina o di gatto: al committente sarebbe andato benissimo. Invece realizzammo un oggetto utile: un cucchiaino di plastica la cui forma è esattamente il profilo interno del barattolo di maionese, in modo che può servire a pulire perfettamente anche il collo e il fondo del recipiente.*

174 *Ibid*, 241.



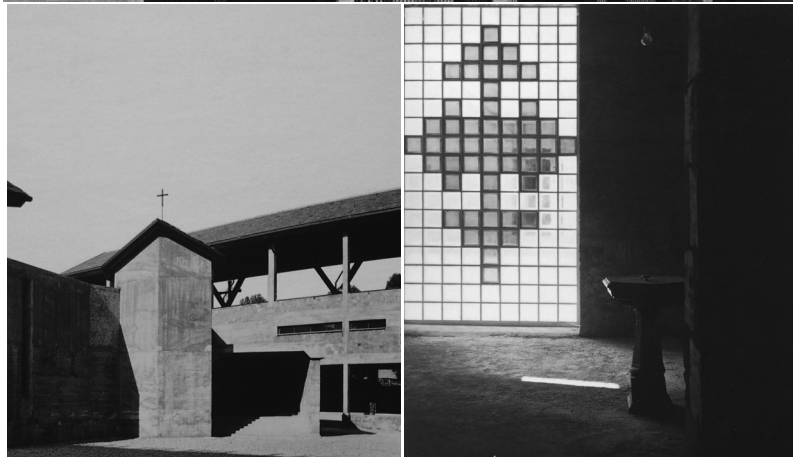
108

Bulbo na exposição
Relazione tra le arti
XI Trienal de
Milão
1957



109

pórtico
Igreja Paroquial
San Gabriele
Arcangelo
Milão
1956



110

pátio no interior
do quarteirão
Igreja Paroquial
San Gabriele
Arcangelo

111

batistério
Igreja Paroquial
San Gabriele
Arcangelo

Do outro lado do espectro, como com a lâmpada *Bulbo* de 1967 (imagem 108), vemos o apogeu da depuração da forma em prol da função – o ‘objeto mínimo’. Esta peça é uma reflexão do ambiente criado pelos irmãos Castiglioni para a exposição *Relazione tra le arti* que integrava a XI Trienal de Milão, ocasião para a qual o objeto foi concebido. O espaço da exposição foi completamente despido de ostentações no seu interior, reduzindo a arquitetura aos seus elementos fundamentais e os apoios expositivos a prateleiras de vidro pousadas sobre suportes metálicos. A conceção da lâmpada:

*“é um exercício livre e concreto sobre a realidade, uma procura de pureza de composição e significado, um trabalho de subtração e dedução, para alcançar a coerência essencial das coisas. Uma prática rigorosa, que encontra em Bulbo uma síntese eficaz: uma lâmpada incandescente com vidro soprado numa esfera quase perfeita, obtida através da eliminação do casquilho”*¹⁷⁵.

Em arquitetura, é o projeto de 1956 para a Igreja Paroquial de San Gabriele Arcangelo o selecionado para analisar este ponto dualístico. Relativamente a este projeto Pier Giacomo escreve as seguintes linhas descritivas:

*“A nossa obra foi inspirada pelo respeito pela ‘essência sagrada da paróquia’, isto é, tendo sobretudo presente a funcionalidade litúrgica dos vários organismos da igreja, do altar-mor ao batistério; da liturgia derivam as formas, as proporções e as estruturas que deram uma composição modesta mas, acreditamos, sinceramente mística ao novo edifício”*¹⁷⁶.

O projeto consiste na planificação de um conjunto eclesiástico composto por igreja, casa paroquial, sacristia, sala de conferências, e um jardim, que ocupa na sua totalidade uma área de cerca de 3000 metros quadrados no interior de um quarteirão na cidade de Milão (imagem 110). A entrada para este quarteirão marca-se na via delle Trempoli por uma fachada atijolada que, para evidenciar a entrada para a igreja, se estende em altura na forma de um pórtico, com cerca de 15 metros, composto por pilares de betão armado, bifurcados no seu topo, que suportam uma cobertura de duas águas (imagem 109).

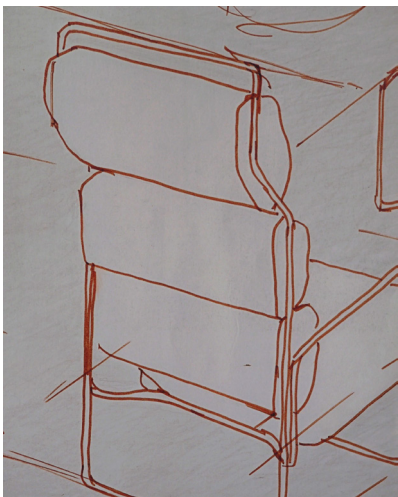
O corpo da igreja é composto por uma única nave, pontuada por pilares no seu comprimento, e pelo batistério que se localiza junto à entrada principal (imagem

175 Urquiola, “Keep it Simple” em *A Castiglioni* (2018), 112.

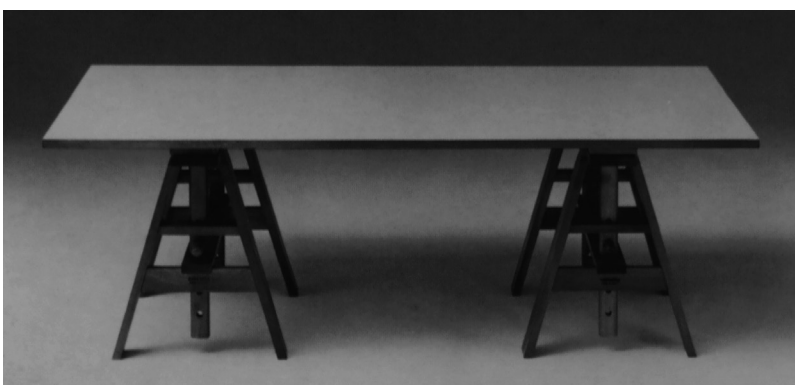
Citação original: *È esercizio libero e concreto sulla realtà, ricerca di purezza della composizione e del significato, lavoro di sottrazione e deduzione, per arrivare all'essenziale coerenza delle cose. Una pratica rigorosa, che trova in Bulbo un'efficace sintesi: una lampada a incandescenza con il vetro soffiato in una sfera quasi perfetta, ottenuta eliminando l'attacco a vite.*

176 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 94.

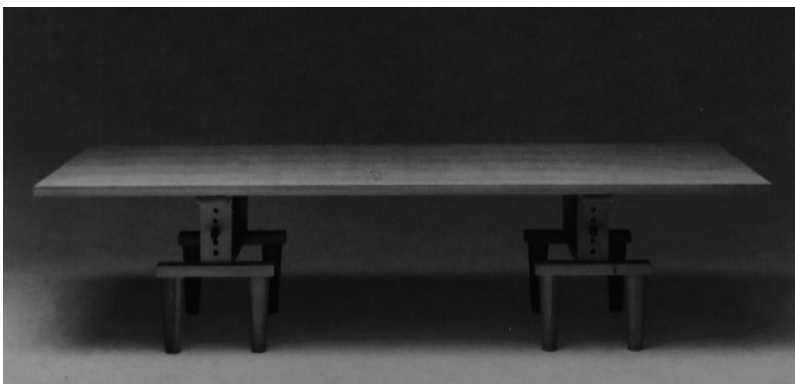
Citação original: *La nostra opera è stata ispirata al rispetto della ‘essenza sacra della parrocchia’ tenendo cioè soprattutto presente la funzionalità liturgica dei vari organismi della chiesa, dell'altare maggiore al battistero; della liturgia sono derivate la forma, le proporzioni e le strutture che hanno dato una fisionomia modestamente composta ma, crediamo, sinceramente mistica al nuovo edificio.*



112
poltrona *Sancarlo*
1982



113
mesa *Leonardo*
1950



114
mesa *Bramante*
1950

111). Este elemento destaca-se no interior do espaço pela sua presença iluminante: o pavimento de tom escuro suporta a peça da pia batismal, enquanto uma parede de fundo em tijolo de vidro desenha com a luz uma cruz vermelha geometrizada num plano de fundo branco natural.

Os arquitetos jogam com a questão ergonómica dos objetos em momentos e de modos distintos, dos quais podem ser destacados casos particulares para análise. No culminar de um estudo que gera a já referida poltrona *Sanluca* e um protótipo de uma cadeira para a Lancia, ao longo do qual “acumulou um certo conhecimento em termos de investigação e de ergonomia”¹⁷⁷, encontra-se uma cadeira que “brinca com formas orgânicas e arredondas para construir um assento flexível e adaptável às necessidades do corpo humano”¹⁷⁸ e é o resultado da separação do corpo tripartido desenhado da primeira poltrona referida: *Sancarlo* (imagem 112). Este objeto é composto por um elemento metálico tubular que suporta três almofadas com densidades distintas e amovíveis que conferem um alto nível de conforto ao utilizador.

Esta dinâmica da ergonomia pode ser moldada a fim de condicionar e quase ditar o modo de utilização de certos objetos como, por exemplo, a já apresentada cadeira *Sella* que, como o banco que lhe serve de inspiração (aquele usado pelos leiteiros), “divide a temporalidade de utilização (a breve duração de uma chamada telefónica que na altura se fazia de pé, porque os telefones estavam maioritariamente instalados na parede). Mas aqui o assento não é para sentar mas apenas para balançar”¹⁷⁹, com o seu desenho quase contra ergonómico que gera a condição de conforto consoante a função da ação de destino.

O conceito de *redesign*, como o próprio nome indica, é o de uma prática que advém e funciona dentro da prática do *design*, configurando-se pela apropriação, reconfiguração, e/ou reelaboração de desenho de formas anteriores ou clássicas do mesmo autor ou de outrem de modo que “se torne um gesto de desenvolvimento e atualização do existente, uma operação de progresso necessária para compensar o desgaste, implementar o desempenho, melhorar as características obsoletas, tornar a produção mais eficiente com novas tecnologias e materiais”¹⁸⁰.

Esta técnica projetual é inerente aos irmãos Castiglioni desde o início da produção do atelier quando, em 1950, desenham *Leonardo* (imagem 113). Esta “mesa de trabalho em madeira de faia (...) é fruto de uma reinterpretação do menos conhecido Cavalletto, projetado poucos anos antes”¹⁸¹ e contemporânea de *Bramante* (imagem 114) cujos

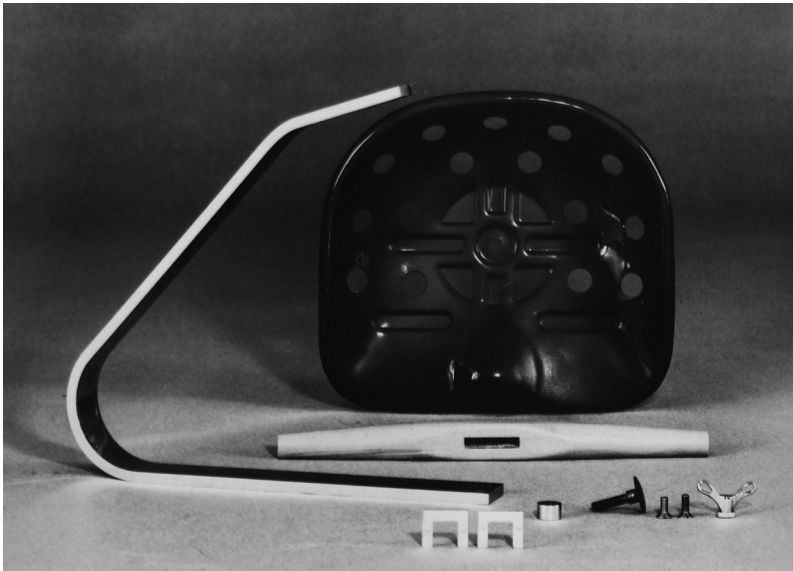
177 Urquiola, *A Castiglioni* (2018), 33.

178 Massimiliano di Bartolomeo, Lisa Cadamuro, and Rujana Rebernjak, “Achille and Pier Giacomo Castiglioni,” *Tacchini Design Classics 1939-2020*, no. 4 (2019): 9.

179 Urquiola, “Ready Making” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 188.

180 Patricia Urquiola, “Redesigning” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 198.

181 Urquiola, *A Castiglioni* (2018), 203.



115
banco *Mezzadro*
1957

apoios são cavaletes com pés de forma cônica (truncada) no mesmo tipo de madeira. Ambos objetos apelam à memória das mesas ‘de artista’ construídas com cavaletes de pintura, através do *redesign* de uma composição antiga que a torna num produto com qualidade e contemporaneidade. A cadeira *Sancarło* anteriormente mencionada também se pode tomar como exemplo deste exercício, sendo que é considerada como um *redesign* de *Sanluca*. Tal como *Mezzadro* (imagem 115), a cadeira que materializa o processo de projeto, e que:

“(...) *sabe começar com componentes artesanais e industriais, já presentes na cultura material dos objetos, para os reunir em novas combinações, adequadas à produção em série: uma espécie de montagem dadaísta, de poética ready-made na qual não existe uma intencionalidade estranha, irónica e desmistificadora dos valores excessivamente solenes (...)*”¹⁸².

Este objeto surge da combinação simplificada de quatro elementos: um assento em chapa metálica colorida, habitualmente utilizado em tratores agrícolas, que se apoia numa haste, também retirada deste veículo (onde tem a função de amortecedor), cuja curvatura concede alguma flexibilidade ao assento e que tem, transversal à extremidade que apoia no chão, um cilindro de madeira de faia maciço que garante a sua estabilidade; as duas primeiras peças agregam-se com uma porca com orelhas, não sendo necessário o recurso a ferramentas para a montagem da peça.

Achille Castiglioni considerava que para a obra de um arquiteto ou *designer*, ao contrário das restantes obras de arte, “não existem galerias de arte, mas pontos de venda para um público indiferenciado e o seu sucesso máximo é chegar à grande loja, à loja suburbana, à cidade provincial”¹⁸³. Posto isto, é justificável o seu fascínio pelos objetos que denomina de anónimos, que foi colecionando avidamente ao longo da sua vida:

“*Os objetos pertencentes ao chamado design anónimo consideram-se para demonstrar como uma inteligência coletiva (e não um único projetista) desenvolve uma profunda consciência das exigências, dos recursos disponíveis, dos meios de produção adequados, de modo a gerar a realização de produtos que, quase naturalmente, combinam uma qualidade técnica com uma solução expressiva totalmente pertencente à mesma linguagem e sensibilidade formal do produtor*

182 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 122.

Citação original: (...) *sa prendere avvio da componenti artigianali e industriali, già presenti nella cultura materiale degli oggetti, per rassemblerli in nuove combinazioni, adatte alla produzione di serie: una sorta di montaggio dadaista, di poetica del ready-made da cui non sono estranee intenzionalità ironiche e smitizzanti delle valenze eccessivamente solenni (...)*.

183 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, “Appunto lezione (datato 27 novembre 1973) em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua, 2014), 98.



116
interruptor
rompitratto
1973

e do utilizador”¹⁸⁴.

Este conceito ajuda a compreender a parte da sua abordagem projetual em que valoriza o utilizador acima dos fins lucrativos, e a sua defesa do trabalho projetual conjunto.

Das centenas de objetos que produziu, Achille Castiglioni demonstra maior orgulho numa criação de 1973 (imagem 116):

*“O interruptor rompitratto (...), produzido em grande número, é adquirido pelas suas qualidades formais e ninguém, nas lojas de equipamentos elétricos, conhece o seu autor. É agradável de segurar em mão, tem um bom ruído... (...) escolhido independentemente da “assinatura”, este humilde objeto atinge o autêntico propósito do design”*¹⁸⁵.

Na sua simplicidade, esta pequena peça sintetiza as temáticas abordadas nesta parte, e o orgulho que os autores – maioritariamente Achille – demonstram por ela é representativa dos seus princípios projetuais, os mesmos que levam à sua criação.

184 Bettineli, *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (2014), 42.

Citação original: *Gli oggetti appartenenti al cosiddetto design anonimo sono considerati per dimostrare come un'intelligenza collettiva (e non un singolo progettista) sviluppi una profonda coscienza delle esigenze, delle risorse disponibili, dei mezzi di produzione opportuni, così da generare la realizzazione di prodotti che, quasi naturalmente, coniugano la qualità tecnica con una soluzione espressiva totalmente appartenente al medesimo linguaggio e sensibilità formale di produttore e utilizzatore.*

185 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 252.

Citação original: *L'interruttore rompitratto, disegnato (...), prodotto in grande numero, è acquistato per le sue qualità formali e nessuno, nei negozi di materiale elettrico, ne conosce l'autore. È piacevole da tenere in mano, ha un bel rumore... (...), scelto indipendentemente dalla “firma”, questo umile oggetto realizza l'autentica finalità del design.*

3.4. *COSA MENTALE*

Influências | Ironia | Ensino

Podemos considerar, como momento primordial do ato de projeto, a ideia. Como explica Inês Morão Dias:

“(...) na nossa linguagem corrente acaba por ter vários usos ou variações de significado, que vêm desta evolução história do conceito filosófico e dos debates e peripécias em torno dele. Usamos a palavra ideia como modelo e projecto; como conceito ou representação intelectual; como imagem e representação sensível; e até com um sentido muito mais subjectivo ou individual, como desígnio, opinião, inspiração”¹⁸⁶.

Nos projetos do atelier Castiglioni podem ser encontrados outros conceitos que definem formação desta sua ‘ideia’, da sua “consciência de que a capacidade de confiar no seu próprio instinto, no seu próprio coração, tentando distinguir-se com inteligência permitir-lhe-ia expressar toda a sua genialidade sem se homologar”¹⁸⁷, uma característica que confere uma riqueza unitária ao seu trabalho.

Desde cedo, com a coletânea de diversos objetos, que olha os detalhes com uma precisão curiosa, formando e moldando uma preferência pela qualidade funcional. Esta atenção transparece em todas as áreas em que trabalha, da arquitetura ao *design*, onde “se olharmos para cada detalhe do espaço, desde as superfícies de camurça violeta escuro nas mesas e nas secretárias, até aos pavimentos dos terraços e portas e janelas lacadas”¹⁸⁸ encontramos presente a sua visão, o seu cânone, a sua “capacidade de comunicar a emoção da realidade”¹⁸⁹. Manifesta uma própria “disposição intelectual que fornece o indispensável alimento para uma leitura crítica do existente, para a consideração dos utilizadores do projeto nos seus papéis e necessidades”¹⁹⁰ que considera essencial. Sinteticamente Achille Castiglioni:

“(...) *tem uma leveza natural, uma simpatia inata e a sabedoria que se manifesta em nunca se levar demasiado a sério. Possui a alegria da descoberta e é capaz de transmitir através de objetos sinceros e felizes, que vibram com a sua ironia genuína mantendo a coerência e a verdade, e respondendo a uma determinada função. Assim nascem pequenas obras-primas de evocação e transposição do mundo*

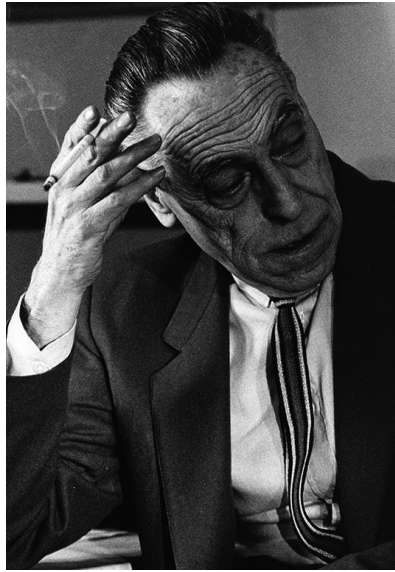
186 Inês Morão Dias, “Cosa Mentale, a Ideia Em Architectura,” *Revista Nu* #38 (Coimbra, 2012), 4-5.

187 Michele Lupi *apud* Patricia Urquiola, *A Castiglioni* (Milão, 2018), 12.

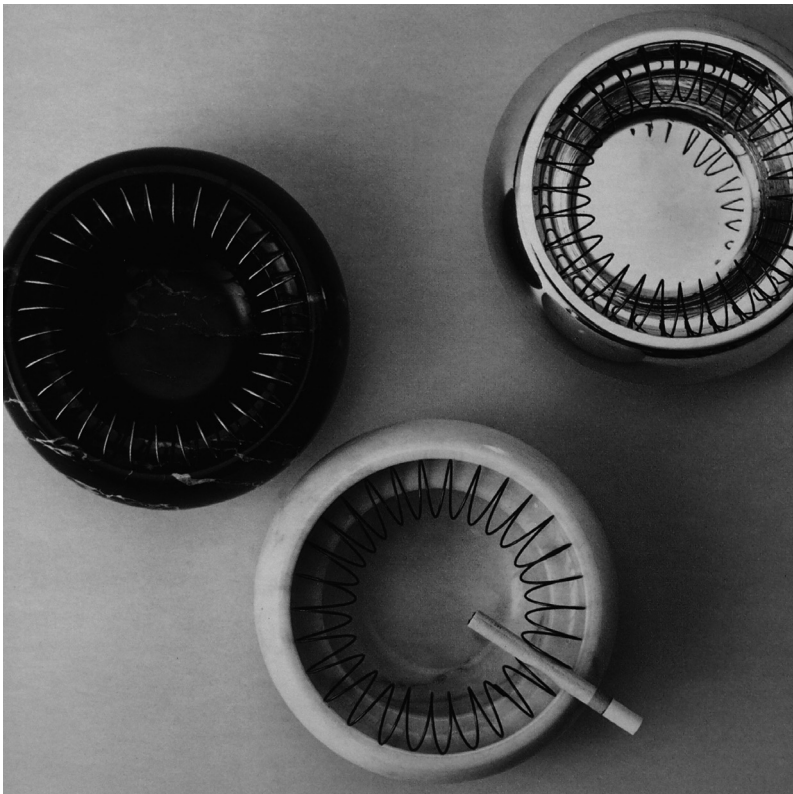
188 Felix Burrichter *apud* Patricia Urquiola, *A Castiglioni* (Milão, 2018), 41.

189 Patricia Urquiola, “Morfismi” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 154.

190 Bettineli, *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (2014), 26.



117
Achille Castiglioni



118
cinzeiro *Spirale*
1971

*que, sem mimeses ou retórica, dão origem a novas “presenças” com características familiares e espirituosas*¹⁹¹.

A maneira como os elementos que lhe vão passando pelas mãos e pelo olhar, no decorrer de um processo de projeto, e ao longo da sua carreira, comprovam que brota dele um “amor pelo ideal mas também pelo delicado, o marginalizado e, neste sentido, o indispensável”¹⁹². Assim, pequenos pormenores do seu quotidiano transportam-se para o lado profissional e materializam-se em projetos, como o ato de fumar que era quase uma imagem de marca para Achille, dificilmente dissociável da sua presença, “não um vício mas uma forma de ser, uma atividade indicativa do seu ser em contínuo movimento, do seu ser sempre operacional”¹⁹³.

Associados a esta característica, surgem dois objetos de uso: o cinzeiro *Spirale* (imagem 118), de 1971, composto por uma taça metálica redonda na qual é feito o encaixe de uma espiral em aço removível, facilitando a sua limpeza, onde os cigarros encaixam perfeitamente; e a primeira peça da extensa série *Servi, Servofumo* – um cinzeiro em aço envernizado em que uma haste extensível a várias alturas suporta um tabuleiro circular com areia destinado a apurar as cinzas – desenhado em 1960 como um elemento integrante no projeto da cervejaria Splügen Bräu.

O objeto que gera mais produções transversais a todas as áreas de projeto, e talvez também um dos mais comuns de pertencer a qualquer quotidiano, é o espelho. Esta peça tão comum é tanto trabalhada para servir o seu propósito inicial, como inserida em outros desenhos de objetos de uso, em instalações de mostras e exposições e, até, utilizado como elemento arquitetónico:

*“Achille Castiglioni investiga todo o seu potencial: utiliza-o para criar efeitos de realidade aumentada ou para enganar a vista com panoramas virtuais. Experimenta com ele para acentuar as reverberações da luz, amestrando-o a tornar-se um expediente tecnológico. Cria magia entre o real e o artificial, exercendo ironia”*¹⁹⁴.

Em projetos de arquitetura, o espelho entra como um instrumento de ampliação espacial em duas obras programaticamente semelhantes. Na cervejaria-restaurante

191 Urquiola, “Morfismi” em *A Castiglioni* (2018), 154.

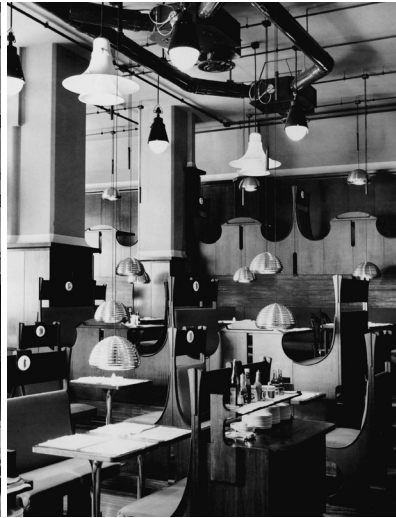
Citação original: (...) *una naturale leggerezza, una simpatia innata e la saggezza che si manifesta nel non prendersi mai troppo sul serio. Possiede la gioia della scoperta e riesce a trasmetterla attraverso oggetti sinceri e felici, che vibrano della sua genuina ironia pur mantenendo coerenza e verità, e rispondenza a una determinata funzione. Così nascono piccoli capolavori di rievocazione e trasposizione del mondo che, senza mimesi né retorica, danno origine a nuove “presenze” dalle sembianze familiari e spiritose.*

192 Formafantasma *apud* Patricia Urquiola, *A Castiglioni* (Milão, 2018), 257.

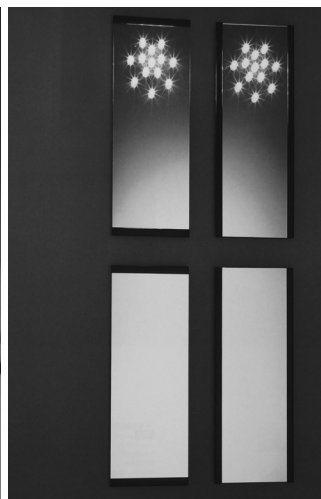
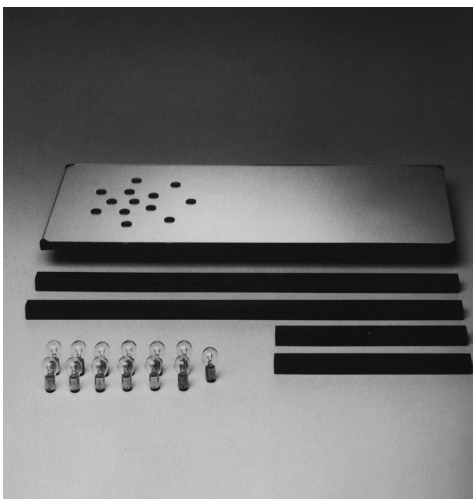
193 Patricia Urquiola, “Fumo” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 56.

194 Patricia Urquiola, “Specchio/Riflesso” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 248.

Citação original: *Achille Castiglioni ne indaga tutte le potenzialità: lo usa per creare effetti di realtà aumentata o per ingannare la vista con panorami virtuali. Lo sperimenta per accentuare i riverberi della luce, lo ammaestra fino a farlo diventare espediente tecnologico. Crea magie tra reale e artificiale esercitando l'ironia.*



119
Cervejaria-
restaurante
Splügen-Bräu
1960



120
Espelho de parede
1977



121
mostra RAI
Palazzo dello
Sport
1953

Splügen-Bräu (imagem 119), obra de 1960 que viria a ser demolida nos anos 1980, a parede espelhada que se encontra por trás do balcão de serviço perpetua uma repetição do espaço de mobiliário e paredes semicobertas em madeira de nogueira no qual as cabines de mesas e bancos, estofados de verde, são dispostas em degraus de diversas alturas, e o plano oposto, do teto, que se encontra a uma altura de 2,40 metros, tem suspensos os elementos técnicos de condutas de ar condicionado e iluminação, deixados propositadamente à vista, e, estrategicamente posicionados sobre as mesas de refeição, recaem os candeeiros Splügen-Bräu desenhados para este ambiente específico.

No restaurante Da Lino, o espelho aparece como elemento principal da sala de refeições. Do topo do rodapé até ao limite dos caixilhos das janelas a superfície das paredes encontra-se revestida com espelhos, com exceção de algumas áreas cobertas a feltro para melhoramento do isolamento acústico do espaço e outras onde se encontram embutidos armários de arrumação. Estes espelhos, desenhados em 1971 para o restaurante supramencionado, entram em produção a cargo da Kartell em 1977 (imagem 120). De formato retangular emoldurado por quatro perfis metálicos, têm junto a um dos topos treze recortes circulares dispostos em forma de estrela onde se encaixam pequenas lâmpadas, concedendo-lhes também a função de aparelhos de iluminação.

No *showroom* de 1994 para a loja da Cassina da via Durini, Achille Castiglioni usa este elemento para incitar nos clientes e visitantes do espaço uma curiosidade que os leve a aceder ao segundo piso da área expositiva com “um desenho muito livre de três patamares escalonados e com um jogo de paredes espelhadas e balaustradas”¹⁹⁵ da escadaria central.

O uso do reflexo espelhado no campo das mostras e exposições era também recorrente, com exemplos como as já referidas mostras para a Montecatini (em 3.2) – *Sala degli antiparassitati per l'agricoltura* de 1955 e *Chimica: un domani + sicuro* de 1967 – ou aquela de 1953 para a RAI (imagem 121), no Palazzo dello Sport, em que os elementos expositivos se encontram “dentro de uma longa vitrine de luminosidade intensa, na qual uma estrutura modular branca e esbelta, pendurada no teto e visivelmente reforçada (na parte inferior) por montantes em V inclinados de cor escura”¹⁹⁶, colocados em frente a uma base vertical com um rodapé iluminado ao longo do seu comprimento, reverberado infinitamente nos seus topos “num jogo suspenso de ilusões geométricas”¹⁹⁷ pela colocação de espelhos na sua altura total.

Consegue ainda usar o espelho como “elemento formal (...) e como solução técnica”¹⁹⁸

195 Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 410.

196 *Ibid.*, 68.

197 *Ibid.*

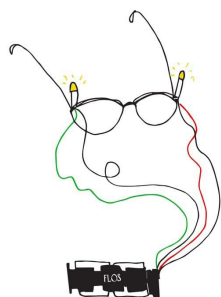
198 Urquiola, “Specchi/Riflesso” em *A Castiglioni* (2018), 248.



122
candeeiro
Gibigiana
1980



123
maquete para
projeto do Centro
Distrital Fascista
1940



124
óculos *Nasa*
1974

em objetos de iluminação como em *Gibigiana* (imagem 122) em que a colocação de um pequeno espelho circular no topo de uma estrutura metálica cilíndrica de onde brota um feixe de luz, projetado na vertical, que permite a escolha da direccionalidade deste de modo a não perturbar o ambiente em seu redor.

Transportam ainda a animosidade deste elemento para o interior do seu atelier onde:

*“permaneceu durante anos um espelho colocado diagonalmente num canto: a desculpa é ver quem entra sem se mover, mas o significado parece admoestar que a realidade paira suspensa e pode inverter-se a qualquer momento e também que aquela pequena vertigem é uma descoberta de si próprio em relação às coisas e, portanto, um começo de uma nova experiência de invenções e harmonia”*¹⁹⁹.

O trabalho de Achille Castiglioni vai sendo acompanhado por uma, já mencionada, carga irónica que se manifesta desde os seus tempos de estudante. Em 1940, para um projeto universitário de uma proposta para um centro fascista distrital concebe uma maquete em queijo como “crítica implícita ao regime”²⁰⁰ (imagem 123). Esta aptidão pode ser identificada como uma “extraordinária capacidade de observar a vida, de interpretar gestos” levando à “identificação das necessidades e exigências das pessoas”²⁰¹ e, conseqüentemente, está na base da criação de objetos de uso como o banco *Sella*, o candeeiro *Ventosa*, ou de *Nasa* – uma “irónica lâmpada de leitura”²⁰² que consiste na agregação de duas pequenas lâmpadas, alimentadas por uma bateria, à lateral da armação de uns óculos (imagem 124).

O mesmo acontece inevitavelmente nas exposições que projeta, atentando em particular numa mostra itinerante que decorre entre 1984 e 1986, passando por Viena, Berlim, Milão, Zurique, Haia, Madrid, e Paris, intitulada *Achille Castiglioni Designer*, que visa expor os principais objetos concebidos pelo arquiteto, e pelos seus irmãos (imagem 125). Para evitar cair num discurso demasiado autoelogioso, opta pela conceção de um ambiente claramente auto irónico onde:

“extraí os produtos da sua função e por vezes faz deles expositores: uma longa fila de radiadores Ritmo suporta peças mais pequenas, várias poltronas Imperiale são unidas para formar uma espécie de moinho de vento, as mesas Leonardo são empilhadas umas em cima das outras, os Allunaggio fixados a um suporte

199 Vittorio Gregotti *apud* Sergio Polano, *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000* (2001), 179.

Citação original: (...) è rimasti per anni uno specchio posto diagonalmente in un angolo: la scusa è di vedere che entra senza muoversi, ma il significato sembra ammonire che la realtà è in bilico e può rovesciarsi in ogni momento e anche che quella piccola vertigine è una scoperta di sé per rapporto alle cose e quindi all'avvio di un nuovo cimento di invenzione e armonia.

200 Urquiola, “L’è un gran Milan” em *A Castiglioni* (2018), 126.

201 Patricia Urquiola, “Se Telefonando” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 224.

202 Urquiola, *A Castiglioni* (2018), 172.



125

Exposição *Achille Castiglioni Designer*
Viena, Berlim,
Milão, Zurique,
Haia, Madrid,
Paris
1984-1986

piramidale, e assim em diante”²⁰³.

O ambiente é complementado com um jogo de luzes, provenientes das luminárias da sua autoria expostas, que dançam em sincronia com a música de fundo da mostra.

Para além de uma característica muito pessoal e de um traço de carácter projetual e produtivo, para Achille Castiglioni esta ironia é:

“uma atitude que lhe permite abordar sem qualquer juízo universal, sem qualquer conduta ex cathedra, para deixar espaço para a dúvida e renovar sempre o entusiasmo da criação: ‘Comecem a treinar a autoironia e a autocrítica’ ensina aos seus alunos”²⁰⁴.

A sua posição enquanto professor ocupa uma vasta parte do seu percurso, lecionando entre 1969 e 1993 na Faculdade de Arquitetura de Turim e no Politécnico de Milão. Neste papel, assume aos seus alunos que “o que vos posso transferir é um certo modo de operar, ou seja, uma certa forma de enfrentar os vários problemas que afetam qualquer operação de projeto”²⁰⁵ que, neste caso, se relacionavam com o desenho de objetos de uso, destinados a uma produção industrial, que serão as principais indagações futuras dos alunos, enquanto profissionais. Achille considera que:

“é apenas ao permanecer na indústria que podemos fazer com que as pessoas compreendam a forma mais correta de proceder. Estas condições também deixam claro que a função da escola (...) não é tanto dar uma preparação tecnológica ao aluno, mas prepará-lo cultural e criticamente para lidar com a produção e inserir-se nela da maneira correta”²⁰⁶.

A sua vasta experiência interdisciplinar representa uma mais valia para o seu método de ensino pois mantém a mesma postura em relação às coisas em ambas as posições, e adquire ainda mais conteúdos de experimentação por parte dos seus alunos que pode depois aplicar no seu próprio trabalho. É deste modo complementar que Achille encara a vertente educacional, como mais um combustível para o seu veículo de

203 *Ibid*, 171.

Citação original: *Estrania i prodotti delle loro funzione e a volte li rende essi stessi espositori: una lunga fila di termosifoni Ritmo sostiene pezzi più piccoli, tante poltroncine Imperiale vengono unite a formare una sorta di mulino a vento, i tavoli Leonardo sono impilati l'uno sull'altro, gli Allunaggio fissati a un supporto piramidale, e così via.*

204 Urquiola, “Playfulness” em *A Castiglioni* (2018), 164.

Citação original: (...) *è un atteggiamento che gli consente un approccio leggero alla realtà salvo da ogni giudizio universale, da ogni condotta ex cathedra, per lasciare sepre spazio ell'esercizio del dubbio su se stesso e rinnovare ogni volta l'entusiasmo della creazione: “Cominciate ad allenarvi all'autoironia e all'autocritica” insegna ai suoi studenti.*

205 A. Castiglioni *apud* Bettinelli, “Lezione del 17 dicembre 1981” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica*, 146.

206 A. Castiglioni *apud* Bettinelli, “Consigli agli studenti di Achille Castiglioni” em *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica*, 34.

Citação original: (...) *solo continuando a stare nell'industria si può riuscire a far capire il metodo giusto per procedere. Queste considerazioni fanno anche capire come la funzione della scuola oggi sia, non tanto quella di dare una preparazione tecnologica allo studente, quanto quella di prepararlo culturalmente e criticamente ad affrontare la produzione e ad inserirsi in essa nella maniera corretta.*



126

Achille Castiglioni
na poltrona
Sanluca

projeto, tentando incentivar os seus aprendizes a “compreender que os verdadeiros problemas do projeto devem ser procurados sobretudo nos erros e transgressões dos comportamentos de hoje”²⁰⁷ e não nas necessidades postas como apenas oportunidades lucrativas.

É com esta postura sempre jovial e pura, sem medo de cometer erros ou de encontrar novos percursos, sem discriminações ou preconceitos, e mais importante, sem perder o profissionalismo e o amor à sua área de formação que faz de Achille Castiglioni um protagonista constante no processo de todas as suas obras:

“Escreve o enredo, coordena os movimentos dos atores e técnicos; marca o palco e as alas, imagina música e luzes a animar a atmosfera, recorrendo a uma retórica calibrada dos espaços, nunca tomada como certa, sem estilismos nem réplicas. Controla cada detalhe, frequentemente redesenhado, e não negligencia a ex machina: desafia a atenção e a norma do pensamento comum através de mudanças de escala, inversões de perspectiva, sinestésias. O design de interiores absorve os mesmos princípios projetuais, a mesma ironia e “regra certa” de toda a sua métrica compositiva”²⁰⁸.

207 *Ibid*, 27.

208 Patricia Urquiola, “Dislivelli” em *A Castiglioni* (Milão, 2018), 38.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A orientação dos conteúdos da presente dissertação procurou identificar, analisar e refletir sobre a relação entre arquitetura e *design*, através dos seus pontos comuns, a sua evolução a par e a solo, as transferências e contaminações, a partir da análise do processo projetual proveniente do contexto da prática profissional do atelier Castiglioni.

O percurso, delineado pelo desenrolar dos acontecimentos tidos como mais relevantes, procurou atribuir uma estrutura a esta relação interdisciplinar, que se vem a decompor em diferentes aproximações. Inicia-se com uma análise histórica com o intuito de ser estabelecido o ponto de formação do conceito central de *design*, e para a definição dos pontos e pontes entre este e a arquitetura. Esta conduz-nos pela história da arquitetura europeia do início do século XX, enfatizando os marcos atingidos nas experiências da Escola da Bauhaus, e criando um perímetro contextual para o cenário atípico italiano de então.

Penetrando este contexto, destaca-se a peculiaridade do atelier definido como caso de estudo do qual o percurso é marcado por várias mudanças internas e externas e que, mesmo assim, mantém uma consistência incomparável no trabalho desenvolvido, criando uma imagem muito própria e sustentando a esfera maior que floresce na altura do *bel design* italiano, a par de contributos de grande importância na área da arquitetura. Os arquitetos conseguem encontrar um equilíbrio que glorifica as duas práticas, crescendo e criando desenvolvimentos continuamente em ambos os campos. Na sua

prática são eles próprios os criadores de conhecimento desde o desenvolvimento de produto (para além do seu processo de conceção), até à transferência ou à sintetização desse mesmo conhecimento para fins de ensino, dentro do ambiente do atelier e transcendendo este para a formação académica.

O processo de industrialização dos objetos do quotidiano é potenciado pela conformação e qualificação técnica e artística do desenho industrial, para o qual o atelier Castiglioni contribui a vários níveis: experimental na conceção e produção de objetos, e institucional pela fundação da ADI, e pela referida formação de novos profissionais, já detendo saber e conhecimento específicos, decorrentes da sua prática profissional. Os objetos de *design* eram muitas vezes tão abstratos que se desviavam da procura de uma resposta direta a um conjunto de necessidades, eram objetos quase escultóricos em si, que recorriam a um conjunto de elementos para chegar à sua materialização: através, não só da matéria *per se*, mas das transformações desta a nível industrial, utilizando esta indústria como acompanhamento que potencia a própria laboração do atelier, através da inserção de elementos que são novos também no universo industrial e contribuindo para o estudo de hipóteses para a sua utilização.

Através da identificação desta particularidade, desenrola-se uma análise de carácter informativo sobre o caso de estudo onde se procuram os conteúdos necessários para proceder ao estudo proposto. Sintetizando momentos e elencando obras e trabalhos desenvolvidos ao longo do período da sua carreira, definem-se as bases para a elaboração de comparações conceptuais no âmbito de temas mais específicos. Estes são compostos por um conjunto de conceitos e definições que, quando agregados, respondem a questões concretas que têm que ver com o desenvolvimento projetual e todas as coisas a ele inerentes. Os pontos identificados como condicionantes externas, e a maneira como são abordados pelo atelier Castiglioni, são transformados em espectros de compreensão e de análise para a realização dos trabalhos, num processo que se demonstra contínuo e inteiramente aberto a influências e novidades, com a finalidade última de servir o seu propósito para com o utilizador. Este propósito assenta na pertinência e nível de utilidade dos projetos desenvolvidos, e não na procura de lucros monetários ou elevação do produto final a algo mais do que o seu essencial.

Inserindo uma seleção de trabalhos do atelier em cada um destes temas e criando uma linha de comparação entre eles, impulsiona uma conexão entre os principais campos de trabalho que são abordados, e demonstra que a verdadeira ligação entre eles se encontra enraizada mais no processo projetual e metodológico que advém dos seus criadores, do que poderá acontecer de semelhanças a partir, por exemplo, do foro formal, pois não é só pela forma que se refletem estas semelhanças. Não são miniaturas de arquitetura que estão no *design*, nem ampliações dos objetos que estão na arquitetura –, como no caso da utilização do *redesign*, que se mostra como um modo de haver uma

espécie de apropriação ou inspiração de conceitos prévios que depois são colocados em prática com as atualizações pretendidas. Tem, no fundo, que ver com um modo de estar muito próprio dos arquitetos em relação a cada uma das situações peculiares com que se encontram. Como quadro concetual de fundo, estabelece-se uma relação de valores transversais à arquitetura e ao *design*, que transcendem o universo profissional, e que é sintetizada por Achille Castiglioni da seguinte forma:

“Se architettura se entende por “arte de construir, ordenar e decorar os edificios” (do vocabulário italiano), para a architettura do objeto é válida a mesma dicção onde os edificios são substituídos por objetos (com a diferença de que são produzidos em grande número).

E se a definição de arquiteto é “aquele que transforma a paisagem natural e urbana através do projeto de obras”, a mesma definição aplica-se ao chamado “designer”.

E se a definição de “architettura” que encontramos na TRECCANI diz que esta é tanto a ARTE como a TÉCNICA DO CONSTRUIR. Eu diria que o desenho industrial é simultaneamente arte e técnica de produção.

É portanto evidente uma relação clara entre os valores de cultura (arte) e os valores da técnica (produção)”²⁰⁹.

Como comprovativo da existência de um elo descritivo entre estes campos, derivada a sua origem comum e da sua prática simultânea, encontra-se a premissa de que o que pode ser dito relativamente às áreas em questão – arquitetura e *design* – se revê desde os momentos de projeto aos de construção, não só pela ideia de que há uma origem comum, mas pela existência de uma prática simultânea que comporta em si a definição de uma postura, de uma forma de entendimento do que é o projeto.

É nesta encruzilhada que se podem localizar os projetos desenvolvidos para as exposições e mostrar que são indubitavelmente o elemento de maior constância no percurso do atelier Castiglioni: são fisicamente um veículo de ligação entre o espaço arquitetónico que as acolhe e os objetos nela expostos, mas também se encontram como meio termo de temáticas nas quais a arquitetura e o *design* se podem encontrar em espetros opostos, como efemeridade e perenidade, capacidade de apropriação díspar, possibilidade de experimentação à escala real no campo do *design*, bem como a

209 Achille Castiglioni *apud* Eugenio Bettineli, *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica* (Mântua: Maurizio Corraini s.r.l., 2014), 89.

Citação original: *Se per architettura si intende “arte del costruire, ordinare e ornare gli edifici” (dal vocabolario italiano), per architettura dell’oggetto vale la medesima dizione dove al posto di edificio si sostituisce con oggetti (con la differenza che sono prodotti in grande numero).*

E se la definizione di architetto è “colui che trasforma il paesaggio naturale e urbano attraverso la progettazione di opere”, la medesima definizione vale per il così detto “designer”.

E se la definizione di “architettura” che troviamo nella TRECCANI dice che essa è insieme l’ARTE e la TECNICA DEL COSTRUIRE. Io direi che l’industrial design è insieme arte e tecnica della produzione.

È evidente quindi un rapporto fra valori di cultura (arte) e valori di tecnica (produzione).

dialética exercida entre criação e produção quando interage de forma construtiva com a técnica industrial.

Em conclusão, as semelhanças encontradas surgem de entendimentos, definições, e concepções que derivam das premissas basilares das disciplinas. O contributo maior do atelier Castiglioni pode-se dizer estar latente na capacidade demonstrada de as fazer coexistir tão harmoniosamente, tirando proveito da fruição de ambas, sem as denegrir ou renegar, enquanto se mantêm fiéis à sua identidade e originalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y La Bauhaus*. Traduzido por Abdulio Giudici. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1983.

Bettineli, Eugenio. *La Voce Del Maestro Achille Castiglioni: I Modi Della Didattica*. Mântua: Maurizio Corraini s.r.l., 2014.

Branzi, Andrea. *Introduzione Al Design Italiano*. Milão: Baldini&Castoldi s.r.l., 2008.

Burkhardt, Francis. “Achille Castiglioni: dal Design al ready-made” em *Alla Castiglioni*. Milão: Officina d’Arte Grafica, 1996.

Curtis, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. 3ª ed. Londres: Phaidon Press Limited, Redent’s Wharf, All Saints Street, 1996.

Ferrari, Paolo. *Achille Castiglioni*. Milão: Electa Editrice, 1984.

Fusco, Renato de. *Historia de La Arquitectura Contemporánea*. Traduzido por Fernando González Valderrama e Jorge Sainz Avia. Madrid: CELESTE EDICIONES, 1992.

Fusco, Renato de. *Made in Italy - Storia Del Design Italiano*. Florença: Altralinea Edizioni s.r.l., 2014.

Grassi, Alfonso, and Anty Pansera. *Atlante Del Design Italiano 1940/1980*. Milão: Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A., 1980.

Gropius, Walter. “Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar” em *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Editado por Ulrich Conrads. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1971.

Loos, Adolf. “Ornamento e Crime” em *Teoria e Crítica de Arquitectura - Século XX*. Editado por José Manuel Rodrigues. Lisboa: Caleidoscópico - Edição e Artes Gráficas, SA, 2010.

Massey, Anne. *Interior Design of the 20th Century*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2001.

Polano, Sergio. *Achille Castiglioni Tutte Le Opere 1938-2000*. Milão: Electa, 2001.

Rivalta, Luca. *Adalberto Libera, Mario de Renzi - Il Palazzo Delle Poste a Roma*. Florença: Alonea Editrice s.r.l., 2000.

Weston, Richard. *100 Ideias Que Mudaram a Arquitectura II*. Traduzido por Lúcia Leitão. Londres: Pure Retail, 2014.

Zevi, Bruno. *História Da Arquitectura Moderna Vol. I*. Lisboa: Editora Arcádia, 1970

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Morão Dias, Inês. “Cosa Mentale, a Ideia Em Arquitectura.” *Revista nu #38*. Coimbra, 2012.

Marinetti, Filippo Tommaso. “Fondazione e Manifesto Del Futurismo.” em *Le Figaro*. 1909.

Bartolomeo, Massimiliano di, Lisa Cadamuro, and Rujana Rebernjak. “Achille and Pier Giacomo Castiglioni.” em *Tacchini Design Classics 1939-2020*, no. 4 (2019): 03–17.

CATÁLOGOS EXPOSIÇÕES

Ambasz, Emilio. “Introduction” em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, 285. Editado por Emilio Ambasz. Nova Iorque: The Museum of Modern Art em colaboração com Centro Di Florence, 1972.

Benevolo, Leonardo. “The Beginning of Modern Research, 1930-1940.” em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, 302–14. Editado por Emilio Ambasz. Nova Iorque: The Museum of Modern Art em colaboração com Centro Di Florence, 1972.

Boeri, Stefano. “Stefano Boeri.” em *Storie. Il Design Italiano*. Editado por Mondadori Electa S.p.A., 8–9. Milão: Triennale Design Museum, 2018.

Dalla Mura, Maddalena. “1964-1972 Affermazione, Critica, Crisi.” em *Storie. Il Design Italiano*. Editado por Mondadori Electa S.p.A., 188–91. Milão: Triennale Design Museum, 2018.

Dalla Mura, Maddalena. “Immagini e Immaginario: Un Percorso Tra Fotografis e Riviste.” em *Storie. Il Design Italiano*. Editado por Mondadori Electa S.p.A., 432–37. Milão: Triennale Design Museum, 2018.

Dell’Arco, Maurizio Fagiolo. “The Futurist Construction of the Universe.” em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, 293–301. Editado por Emilio Ambasz. Nova Iorque: The Museum of Modern Art em colaboração com Centro Di Florence, 1972.

Pasca, Vanni. “Il Potere e Le Forme - Quando i Designer Fanno Política.” em *Storie. Il Design Italiano*. Editado por Mondadori Electa S.p.A., 450–54. Milão: Triennale Design Museum, 2018.

Portoghesi, Paolo. “Art Nouveau in Italy.” em *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, 287–92. Milão: The Museum of Modern Art em colaboração com Centro Di Florence, 1972.

Riccini, Raimonda. “1946-1963 Il Design Entra in Scena.” em *Storie. Il Design Italiano*. Editado por Mondadori Electa S.p.A., 86–89. Milão: Triennale Design Museum, 2018.

Urquiola, Patricia. *A Castiglioni*. Milão: Electa, 2018.

VV.AA. *Alla Castiglioni*. Milão: Officina d’Arte Grafica, 1996.

CAPÍTULOS DE LIVROS

Gregotti, Vittorio. “Traviamenti Interpretativi.” em *Achille Castiglioni*. Milão: Electa Editrice, 1984.

SITE

Antonelli, Paola. “Achille Castiglioni: Design!” Nova Iorque, 1997. Acedido a 31/10/2019. <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/265>.

Associazione per il Disegno Industriale. “XV Compasso D’Oro.” Acedido a 18/09/2019. <http://www.adi-design.org/xv-edizione-premio-compasso-d-oro-adi.html>.

Museum of Modern Art. “Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design”, 1972. Acedido a 15/09/2020. https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326797.pdf.

ÍNDICE DE IMAGENS

012

001 Autoria Própria, novembro 2017.

020

002 https://en.wikipedia.org/wiki/Morris_%26_Co.#/media/File:Morris_and_Company_Textile_Printing_Merton_Abbey.jpg, acedido a 14/09/2020.

003 <https://www.vam.ac.uk/collections/william-morris>, acedido a 14/09/2020.

004 <https://www.vam.ac.uk/collections/william-morris>, acedido a 14/09/2020.

022

005 <https://www.archdaily.com/896933/the-work-of-victor-horta-art-nouveaus-esteemed-architect>, acedido a 14/09/2020.

006 <https://www.archdaily.com/896933/the-work-of-victor-horta-art-nouveaus-esteemed-architect>, acedido a 14/09/2020.

024

007 <https://www.wienmuseum.at/en/locations/otto-wagner-pavillon-karlsplatz>, acedido a 14/09/2020.

008 <https://www.ottowagner.com/austrian-postal-savings-bank/>, acedido a 14/09/2020.

026

009 <http://architectuul.com/architecture/aeg-am-humboldthain>, acedido a 14/09/2020.

010 <https://designpeterbehrens.wixsite.com/blog/galeria>, acedido a 14/09/2020.

011 http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/80821811/df_hauptkatalog_0257926,
accedido a 14/09/2020.

028

012 *Von der Werkbudasstellung* – Ilustração publicada na revista *Simplicissimus*, Agosto 1914.

034

013 <http://open-archive.bauhaus.de/>, accedido a 10/02/2020.

036

014 https://www.bauhaus.de/images/8057_2_web_quer.jpg, accedido a 10/02/2020.

040

015 Ambasz, 1972.

042

016 http://lartnouveau.com/belle_epoque/paris_expo_1900.htm, accedido a 10/02/2020.

017 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/df/Esposizione_Torino_1911_copertina.jpg/800px-Esposizione_Torino_1911_copertina.jpg, accedido a 10/02/2020.

018 <https://cdn.culturagenial.com/imagens/le-figaro-cke.jpg>, accedido a 14/09/2020

044

019 Ulrich, 1971, 37.

048

020 <https://www.triennale.org/archivi-triennale/4/>, accedido a 14/09/2020.

021 <https://www.triennale.org/archivi-triennale/4/>, accedido a 14/09/2020.

050

022 <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-1m180-0000028/>, accedido a 14/09/2020.

023 http://www.casadellarchitettura.eu/fascicolo/data/2011-02-05_345_1282.pdf, accedido a 14/09/2020.

052

024 <https://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/585-palazzo-dell-arte/41-giovanni-muzio>, accedido a 14/09/2020.

056

025 Polano, 2001,29.

062

026 <http://www.archidiap.com/opera/sacrario-militare-di-redipuglia/>, accedido a 14/09/2020.

064

027 Urquiola, 2018, 226.

066

028 Urquiola, 2018, 3.

029 http://www.piergiacomocastiglioni.it/wp-content/uploads/2015/10/Stand_Rai_1948_pier_giacomo_castiglioni.jpg, accedido a 24/08/2020.

030 Polano, 2001, 55.

070

031 Polano, 2001, 31.

072

032 Polano, 2001, 32.

033 Polano, 2001, 32.

034 Polano, 73.

035 Polano, 2001, 121.

036 Urquiola, 2018, 159.

Polano, 2001, 242.

074

037 Polano, 2001, 178.

Urquiola, 2018, 163.

038 Polano, 2001, 167.

039 Polano, 2001, 16.

Polano, 2001, 199.

076

040 Polano, 2001, 297.

041 Polano, 2001, 279.

Polano, 2001, 278.

042 Polano, 2001, 334.

078

043 Polano, 2001, 335.

044 Polano, 347.

045 Urquiola, 2018, 234

Polano, 2001, 368.

046 Urquiola, 2018, 121.

Polano, 2001, 386.

080

047 Polano, 2001, 354.

Polano, 2001, 355.

048 Polano, 2001, 25.

049 Urquiola, 2018, 85.

050 Polano, 2001, 391.

051 Polano, 2001, 413.

052 Polano, 2001, 432.

084

053 Urquiola, 2018, 29.

088

054 <https://www.adi-design.org/pagine/big/2663.png>, accedido a 14/09/2020.

090

055 Urquiola, 2018, 119.

056 Urquiola, 2018, 54.

057 https://www.piergiacomocastiglioni.it/wp-content/uploads/2015/10/caffettiera_pitagora-compasso-d_oro.jpg, accedido a 14/09/2020.

058 <http://www.designculture.it/profile/img/pcastiglioni/1964-spinamatic.jpg>, accedido a 14/09/2020.

059 <https://www.adi-design.org/ix-edizione-premio-compasso-d-oro-adi.html#gallery-11>, accedido a 14/09/2020

060 Urquiola, 2018, 53.

061 <https://flos.com/products/pendant/parentesi/parentesi/>, accedido a 14/09/2020

062 Polano, 2001, 335.

092

063 Bartolomeo, 2019, 04.

098

064 Urquiola, 2018, 110.

Polano, 2001, 111.

100

065 Polano, 2001, 293.

Urquiola, 2018, 229.

066 Polano, 2001, 123.

Urquiola, 2018, 195.

102

067 Urquiola, 2018, 259.

068 Polano, 2001, 232.

069 Polano, 2001, 292.

104

070 Urquiola, 2018, 115.

Urquiola, 2018, 116.

106

071 Urquiola, 2018, 76.

108

072 Polano, 2001, 222.

073 Polano, 2001, 218.

Polano, 2001, 219.

Urquiola, 2018, 21.

112

074 <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/RL560-00048/>, accedido a 14/09/2020

075 Autorialia Própria, 2018.

076 Autorialia Própria, 2018.

114

077 Polano, 2001, 64.

078 Polano, 2001, 65.

079 Polano, 2001, 61.

080 Autorialia Própria, 2018.

081 Urquiola, 2018, 153.

116

082 Polano, 2001, 129.

083 Polano, 2001, 131.

084 Polano, 2001, 131.

085 Polano, 2001, 131.

118

086 Polano, 2001, 130

087 Autorialia Própria, 2018.

088 Urquiola, 2018, 127.

089 Urquiola, 2018, 101.

090 Bartolomeo, 2019, 05.

120

091 Autorialia Própria, 2017.

092 Urquiola, 2018, 61.

093 Urquiola, 2018, 62.

094 Polano, 2001, 191

122

095 Polano, 2001, 426.

096 Polano, 2001, 325.

Urquiola, 2018, 73.

124

097 Polano, 2001, 178.

098 Urquiola, 2018, 175.

126

099 Polano, 2001, 74.

100 Polano, 2001, 84.

101 Polano, 2001, 206.

Urquiola, 2018, 184.

102 Polano, 2001, 228.

128

103 Urquiola, 2018, 24

Polano, 2001, 237.

104 Polano, 2001, 13.

132

105 Aatoria Própria, 2017.

134

106 Urquiola, 2018, 53.

107 Urquiola, 2018, 99.

136

108 Polano, 2001, 114.

109 Polano, 2001, 95.

110 Polano, 2001, 94.

111 Polano, 2001, 93.

138

112 Urquiola, 2018, 31.

Bartolomeo, 2019, 17.

113 Polano, 2001, 52.

114 Polano, 2001, 52.

140

115 Polano, 2001, 122.

Urquiola, 2018, 192.

Aatoria Própria, 2018.

142

116 Aatoria Própria, 2017

144

117 <https://flos.com/designers/achille-pier-giacomo-castiglioni/>, acedido a 14/09/2020.

118 Polano, 2001, 277.

146

119 Polano, 2001, 161.

Urquiola, 2018, 45.

120 Urquiola, 2018, 254.

Polano, 2001, 303.

121 Polano, 2001, 71.

150

122 Polano, 2001, 331.

Urquiola, 2018, 252.

123 Autoria Própria, 2018

124 <https://flos.com/stories/nasa-2018-re-edition/>, acedido a 14/09/2020.

Urquiola, 2018, 173.

152

125 Polano, 2001, 356.

Polano, 2001, 358.

154

126 Polano, 2001, 32.

ANEXO

Elenco Cronológico das Obras do Atelier Castiglioni

LEGENDA (por ordem de aparecimento)

MNR - Mostra Nazionale della Radio e Televisione

FM - Fiera di Milano

RAI - Radiotelevisione Italiana

TM - Triennale di Milano

MIP - Mostra Internazionale del Petrolio

EIT - Exposição Internacional do Trabalho

FB - Fiera di Bari

FL - Fiera del Levante

SICSMEA - Salone Internazionale Componenti Strumenti di Misura Elettronici e Accessori

FD - Forum Design

DZ - Design Zentrum

PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea

MoMA - Museum of Modern Art

	Arquitectura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1938	Escola Básica de Lerna		
1939			<i>Phonola</i>
1940	Centro Destrital Fascista Quarto para um estudante		
1943	Villa F		
1945			<i>Pomolo</i>
1946			<i>Camillo</i>
1947		XIV MNR	
1948		Stand RAI @ XXVI FM XV MNR Pavilhão e Mostra RAI @ XXVII FM	
1949		XVI MNR	<i>Tubino</i>
1950		XVI MNR	<i>Bramante</i> <i>Leonardo</i>
1951		Pavilhão RAI @ XXIX FM <i>sezione Illuminazione @ IX TM</i> XVIII MNR	
1952	Palazzo della Permanente	Pavilhão RAI @ XXX FM	
1953	Palazzo della Permanente	Pavilhão Montecatini @ XXXI FM Pavilhão RAI @ XXXI FM XIX MNR	
1954	Igreja Paroquial San Ildefonso (concurso)	Pavilhão Montecatini @ XXXII FM <i>sezione Industrial Design @ X TM</i> XIX MNR	
1955	Domus Ecclesiae (projeto)	<i>mobil Cantù @ XXXIII FM</i> Mostra Rhodiatoce Pavilhão ENI @ MIP Pavilhão Montecatini @ XXXIII FM Stand Enka en Breda (Bruxelas) Stand RAI @ XXXIII FM XXI MNR	<i>Luminator</i> <i>Maniglia</i>
1956	Cinema privado Rizzoli Estúdio de Cardiologia Igreja San Gabriele Arcangelo	Mostra de produção italiana (Estocolmo) Pavilhão Agip-Eni @ XXXIV FM Pavilhão RAI @ XXXIV FM Pavilhão Aniiqct @ XXXIV FM Pavilhão Montecatini @ XXXIV FM Stand Anie-Ice (Barcelona) Stand Imq @ XXXIV FM XXII MNR	<i>Spalter</i>

	Arquitectura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1957		<i>Colori e forme della casa d'oggi</i> Pavilhão Montecatini @ XXXV FM Pavilhão RAI @XXXV FM <i>Relazione fra le arti @ XI TM</i> XXIII MNR	<i>Bulbo</i> <i>Cubo</i> libreria pensile <i>Mezzadro</i> orologio a pendolo <i>Sella</i>
1958	Sede della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura	Pavilhão ENI @ XXXVI FM Pavilhão RAI @ XXXVI FM XXIV MNR	<i>Babela</i> lampada a saliscendi lampada in perspex macchina fotografica per dilettanti macchina fotografica per ragazzi <i>Mariano</i> <i>Savena</i>
1959	Quiosque Splügen Bräu	Mostra Pirelli Pavilhão Montecatini @ XXXVII FM Stand Montecetini (Paris) Pavilhão RAI @ XXXVII FM XXV MNR	<i>Kd51/R - Teli</i> <i>Kd6</i> <i>Kd7</i> <i>Secco & Dolce</i>
1960	Restaurante Splügen Bräu Escola Profissional e Média Vimercate Negozio Gavina	<i>La casa e la scuola @ XII TM</i> Pavilhão RAI @ XXXVIII FM Pavilhão Montecatini @ XXXVIII FM XXVI MNR	distributore per noccioline lampada a parete <i>Lierna</i> <i>Rocket</i> <i>Sanluca</i> <i>Spluga</i> <i>T12</i> <i>Taraxacum '60</i> <i>Viscontea</i>
1961	Studio Castiglioni, piazza Castello	<i>Le origine @ EIT (Turim)</i> Pavilhão RAI @ XXXIX FM Pavilhão Montecatini @ XXXIX FM XXVII MNR	<i>Pitagora</i> <i>Servofumo</i> <i>Servopluvio</i> <i>Splügen Bräu</i>
1962	Igreja Paroquial San Biagio (Monza)	Pavilhão Montecatini @ XLI FM Pavilhão RAI @ XXXX FM Pavilhão Montecatini @ XXXX FM Stand Autovox (Turim) Stand Cge @ FM XXVIII MNR	<i>Arco</i> <i>Gatto/Gatto Piccolo</i> <i>Giro</i> <i>Relemme</i> <i>Sleek</i> <i>Taccia</i> <i>Toio</i> <i>Ventosa</i>
1963		<i>Vie d'acqua da Milano al mare</i> XXIXMNR	cinepresa

	Arquitectura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1964	Escritórios IGAV (Abbiategrosso)	<i>selezione europee di design @ XII TM</i> Esposizione Internazionale di Algeri Pavilhão Montecatini @ XLII FM Pavilhão RAI @ XLII FM Stand Autovox @ XLII FM XXX MNR	<i>Cynius</i> bicchiere per birra <i>Papavero</i> <i>Spinamatic</i> vassoio per bicchiere da birra
1965		<i>Designers Italiani Contemporanei</i> (Tóquio) <i>La casa habitata</i> (Florença) Pavilhão RAI @ XLIII FM XXXI MNR	<i>Black & White</i> <i>Firenze</i> interruttore pulsante di pavimento <i>Light Ball</i> <i>Orseggi</i> <i>Rampa</i> <i>rr126</i> <i>Tric</i>
1966		Pavilhão Montecatini @ XLIV FM Pavilhão RAI @ XLIV FM Pavilhão RAI @ FB Stand Bernini @ FM	<i>Allunaggio</i> <i>Cacciavite</i> mobile a vetrine <i>Padina</i> <i>Sciuko</i>
1967	Tensoestrutura para a Mostra Itenerante RAI	Pavilhão Montecatini @ XLV FM Pavilhão RAI @ XLV FM Stand Autovox e RAI @ XXXII MNR	<i>Apparecchio Ricivente 6</i> <i>Cuffia per traduzioni simultanee</i> <i>Navona</i> <i>Rocchetto</i> <i>Snoopy</i> <i>Verella</i>
1968	Negozio Omega Showroom Flos	Pavilhão Montecatini @ XLVI FM Pavilhão RAI @ XLVI FM Stand RAI e IMQ @ FM V Sicsmea XXXIII MNR	interruttore rompitratta ricevitore per filodiffusione vasi in ceramica
1969	Restaurante Malatesta Casa Castiglioni Wimpy (Roma)	Pavilhão RAI @ XLVII FM Pavilhão RAI @ XXXIII FL (Bari) Stand RAI e IMQ @ FM VI Esposizione Europea Elettrodomestici VI Sicsmea XXXIV MNR	<i>Castiglia</i>
1970		Stand Ottogano @ III Eurodomus XXXV MNR	<i>Primate</i>

	Arquitetura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1971	Restaurante Da Lino Showroom Flos (Florença) Showroom Flos (Roma)	I Mostra Europea Radio e Televisione Stand IMQ @ FM Stand Telecom'71 (Genebra) VIII Esposizione Europea Elettrodomestici III SICSMEA	<i>Aquatonda</i> condizionatore <i>Desco</i> <i>Linea</i> <i>Spirale</i>
1972	Showroom Flos (Turim)		<i>Lampadina</i> <i>Noce</i>
1973	Quarteirão em Milão		cadeira para automóvel (Lancia) <i>Linda</i> <i>Presbiterio</i> <i>Tr15</i>
1974	Quarteirão em Milão	Stand Spira (Roma)	<i>Servomuto</i> <i>Nasa</i>
1975		Pavilhão Telecom '75 (Genebra) Stand IMQ @FM	<i>Aoy</i> <i>Ipotenusa</i>
1976	Showroom Arteluce	Stand Perani @ FM Pavilhão Flos Stand Flos-Arteluce @ Euroluce (FM) Stand Flos	<i>Trac</i>
1977	Stand BBB Bonacina e Flexform	Centro de vendas Gatti Stand Flos-Arteluce @ Euroluce (FM)	sistema di sicurezza per porte blindate <i>Bibip</i> <i>Cena</i> <i>Cumano</i> <i>Ritmo</i> specchio da parete telefono <i>Tric</i>
1978		<i>Il design dei Castiglioni</i> (Lissone) Stand IMQ, Intel '78 @FM	<i>Fonte</i> <i>Frisbi</i>
1979	Galeria de Arte Pieter Coray (Lugano)	Stand BBB Bonacina e Flexform @ FM Telecom '79	<i>Bass</i> <i>Eta Beta</i> <i>Ginerva</i> <i>Irma</i> <i>Vela</i>
1980		<i>Dal desgn all'habitat @ FL</i> (Bari) <i>L'altra metà dell'avanguardia</i> sezione Italiana @ FD (Linz)	<i>Aceitoliere</i> capello da uomo <i>Gibigiana</i>
1981		Negozió Driade sezione Italiana @ DZ (Berlim)	

	Arquitetura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1982	Escritórios Flos Instalação de iluminação (Turim)		<i>Dry</i> <i>Giovi</i> <i>Moni</i> <i>Phil</i> <i>Ptf</i> <i>Quark</i> <i>Sancarlo</i>
1983		<i>Arte programmata e conetica 1953</i> <i>1963. L'ultima avanguardia</i> stand Flos-Arteluce @ Euroluce (FM)	7000 <i>Albero</i> <i>Gli Alfieri</i> <i>Imperiale</i> <i>Paro</i> <i>Rosacamuna</i> <i>serie 5C</i>
1984		<i>Achille Castiglioni Designer</i> (Viena, Berlim, Milão) <i>Exhibition of Italian Design</i> (Tóquio) Mostra Shakers @ Showroom De Padova Showroom Flos Stand BBB Bonacina @ FM Stand Flos-Arteluce @ Euroluce (FM) <i>Venti progetti per il futuro del Lingotto</i> (Turim)	<i>Camilla</i> <i>Hp</i> <i>Screen</i> <i>Servomostre</i> <i>Servostop</i> <i>Stylos</i> <i>Tabula</i> <i>Trespolo</i>
1985	Sistematização Piazza Angeli Veranda caffè Doney (projeto) (Roma)	<i>Achille Castiglioni Designer</i> (Zurique, Haia, Madrid, Paris) Stand BTicino @ Intel '85 (FM) Stand Flos-Arteluce @ Euroluce (FM) <i>La radio: storia di sessent'anni 1924-</i> <i>1984</i> (Turim, Nápoles, Spoleto, Bari)	<i>Grip</i> <i>2T</i> <i>Menorah</i> <i>Plissè</i> <i>Servobar</i> <i>Servolibro</i> <i>Servomanto</i>
1986		<i>Le Corbusier pittore e scultore</i> (Veneza) <i>La casa dell'uomo: archetipi e prototipi</i> Mostra Mario Botta (Veneza) <i>sei persone per 72 mc @ XVII TM</i>	<i>Itititi</i> postacenero in marmo <i>Servento</i> <i>Servietto</i> <i>Servobandiera</i> <i>Servonotte</i> <i>Servotutto</i>

	Arquitetura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1987	Showroom Cassina Showroom De Padova	<i>Nouvelles Tendences</i> (Paris) RAI e Ambiente @ FM Stand BTicino @ Intel '87 (FM)	<i>Basello</i> <i>Fontana</i> <i>Fontina</i> <i>Ipaz</i> <i>Servino</i> <i>Serviso</i> <i>Servopedana</i>
1988	Palazzo Alari Visconti Showroom De Padova	<i>Culture de l'objet, Objet de culture</i> (Paris) <i>La città del mondo e il futuro delle metropoli</i> @ XVII TM	espositore per allestimenti <i>Merlino</i> <i>Replissè</i> <i>Taraxacum '88</i>
1989	Casa Alessi	Stand BTicino @ Intel '89 (FM)	servizio da tavola in porcellana <i>Record</i> <i>camino d'angolo</i> <i>Comodo</i> <i>Parter</i> <i>T89</i>
1990	Showroom Flos	<i>Fausto Melotti Opere 1934-1984</i> (Lugano) <i>I musei di James Stirling, M. Wilford & Associates</i> (Bolonha) Mostra Itinerante BTicino (Madrid)	<i>Joy</i> <i>Litta</i>
1991	Showroom Cassina	<i>I musei di Louis I. Kahn</i> (Bolonha) <i>Coincidenza</i> (Bellinzona) <i>Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990</i> @ PAC Stand BTicino Stand Zanotta @ FM <i>Techniques Discrètes - Le design mobilier em Italie 1980-1990</i> (Paris)	<i>Sangirolamo</i> <i>Isi</i> <i>Lungangolo</i> <i>Trio</i>
1992	Showroom Cassina Showroom De Padova	Mostra Itinerante BTicino (Madrid, Bruxelas) Euroluce '92 @ FM Stand Flos @ FM Stand Interflex e Zanotta @ FM <i>Techniques Discrètes - Le design mobilier em Italie 1980-1990</i> (Chicago)	<i>Brera</i> <i>Hilly</i> <i>Mate</i> <i>Polet</i> <i>Supermate</i> <i>Tangam</i>
1993	Sistema de iluminação CIMAC	Mostra Itinerante BTicino (Bruxelas)	

	Arquitetura	Instalações e Mostras	Objetos de Uso
1994	Reestruturação Showroom Cassina	Euroluce '94 @FM <i>Fernand Léger</i> (Wolfsburg) Mostra Itenerante BTicino (Madrid, Bruxelas, Florença) Stand Flos @ FM Stand Interflex @ FM Stand Zanotta @ FM	<i>Fix</i> <i>Penta</i> <i>Scalandrino</i>
1995		<i>a la Castiglioni</i> (Barcelona) Mostra Itenerante BTicino (Barcelona, Bruxelas, Bolonha)	fruttiera-scolatoio <i>Minimate</i> <i>T95</i>
1996	Showroom Flos	<i>a la Castiglioni</i> (Milão, Bergamo) <i>Cappellini: identità, contraccioni</i> <i>viste da Achille Castiglioni</i> (Colónia) <i>Gli immaginari della differenza @</i> XIX TM <i>Joe Colombo @ FM</i> Mostra Itenerante BTicino (Madrid, Bruxelas, Bolonha, Florença, Nápoles, Milão)	<i>Ala</i> <i>Amici</i> <i>Bar Code</i> <i>Fuscia</i> <i>Ondula</i> <i>Scrittarello</i>
1997		<i>a la Castiglioni</i> (Weil am Rhein) <i>Achille Castiglioni: Design! @MoMa</i> (Nova Iorque) Mostra Itenerante BTicino (Barcelona, Bruxelas, Utrecht, Bolonha) Stand BTicino @ Intel '97 (FM) <i>Vico Magistretti @ FM</i>	<i>Bavero</i>
1998	Concurso Internaciona para o Centro de Artes Contemporâneas (Roma)	<i>a la Castiglioni</i> (Tóquio, Niitsu, Breda) <i>Alvar Aalto 1898-1976</i> (Mântua) <i>centro per le arti contemporanee</i> (Roma) <i>Il motore della moda</i> (Florença) Mostra Itenerante BTicino (Madrid, Bruxelas, Courtrai, Bolonha, Florença, Nápoles, Pádua, Milão)	<i>40/40</i> <i>Basellone</i> <i>Diabolo</i> <i>Fischietto</i> <i>Intorno alla fotografia</i>
1999	Aula Magna da Faculdade de Engenharia (Como) Concurso <i>Sostegni per l'ambiente</i> Remodelação das salas do Palazzo della Permanente	<i>Il musei del '900</i> Stand BTicino @ Intel '99 (FM) <i>Volare: l'icona italiana nella cultura</i> <i>globale</i> (Florença)	