

ADACHIARA ZEVI

ALESSANDRA CRICONA

ALESSANDRA MUNTONI

ANAT FALBEL

ANNA BRAGHINI

ENEIDA DE ALMEIDA

ENRIQUE XAVIER DE ANDA

FERNANDA FERNANDES

JOSÉ LIRA

MARIA ARGENTI, FRANCESCA SARNO

NOEMÍ ADAGIO

RENATO ANELLI

ZEULER LIMA

ORG. MONICA JUNQUEIRA DE CAMARGO

**BRUNO
ZEVI**

E

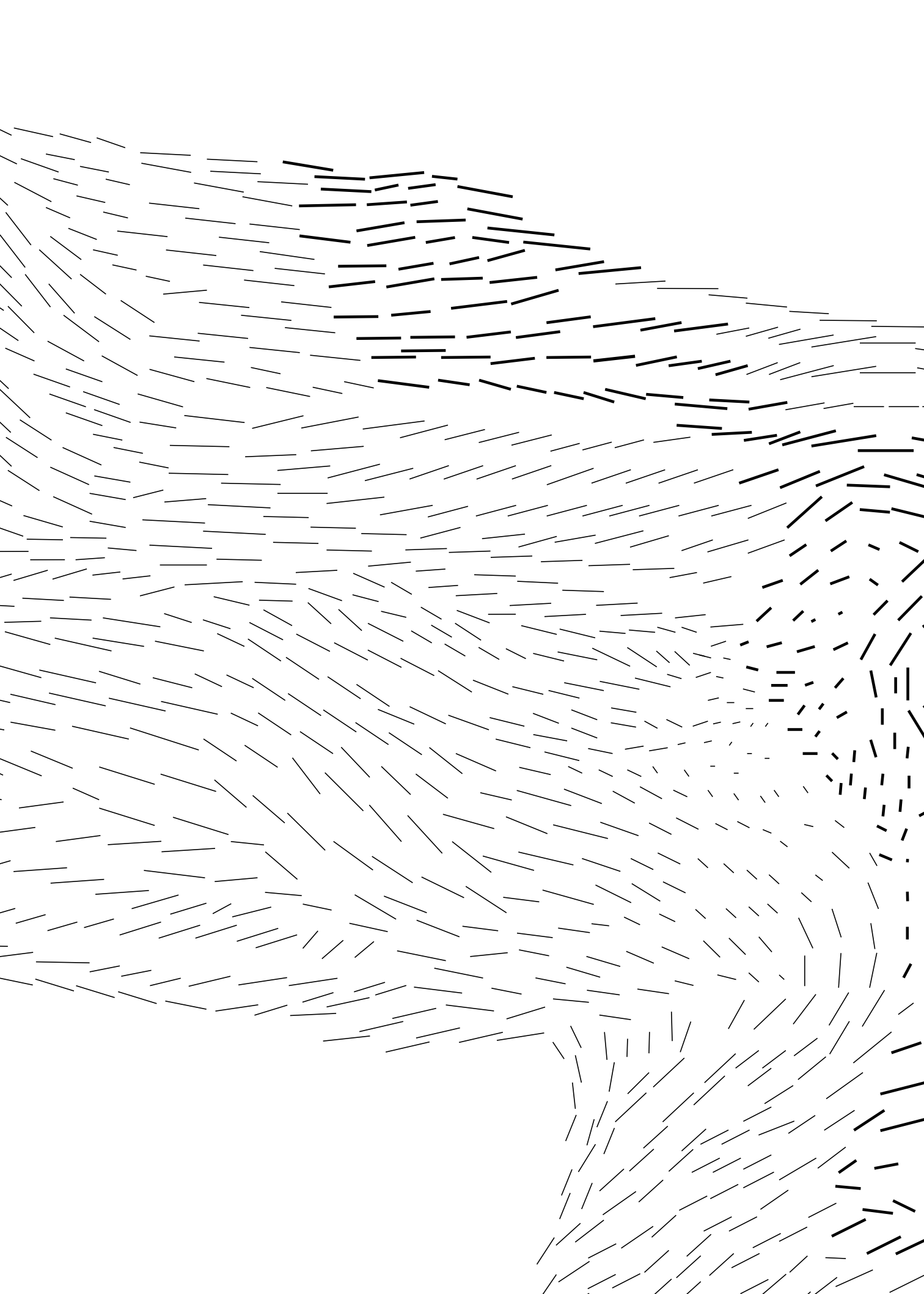
**AMÉRICA
LATINA**

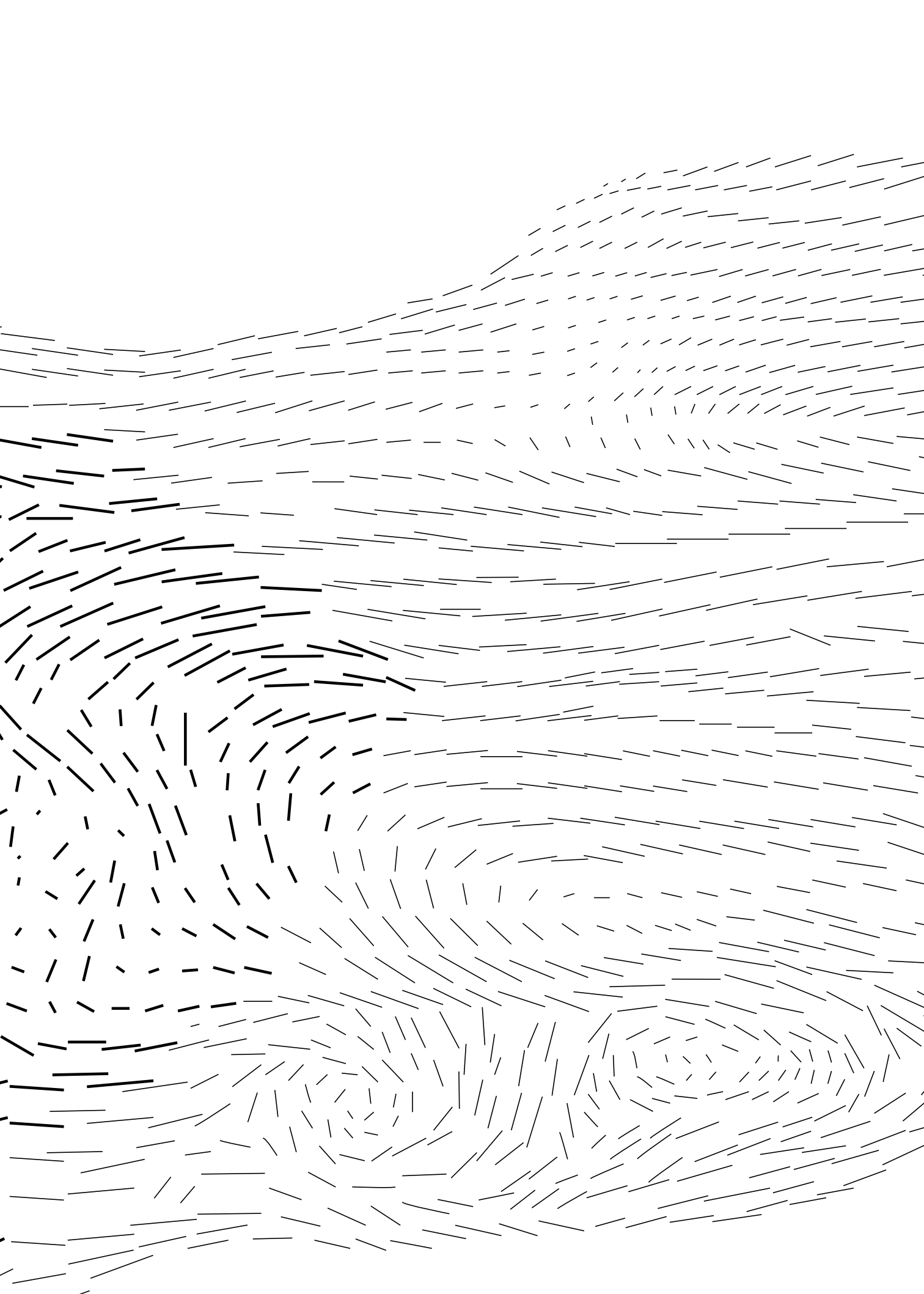
**BRUNO
ZEVI**

AND

LATIN

AMERICA





ADACHIARA ZEVI ALESSANDRA CRICONA ALESSANDRA MUNTONI ANAT FALBEL
ANNA BRAGHINI ENEIDA DE ALMEIDA ENRIQUE XAVIER DE ANDA FERNANDA FERNANDES
JOSÉ LIRA MARIA ARGENTI, FRANCESCA SARNO NOEMÍ ADAGIO
RENATO ANELLI ZEULER LIMA

ORG. MONICA JUNQUEIRA DE CAMARGO

**BRUNO
ZEVI
E
AMÉRICA
LATINA**

**BRUNO
ZEVI
AND
LATIN
AMERICA**

1ª EDIÇÃO
1ST EDITION
SÃO PAULO
FAUUSP

BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA

COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO

BRUNO ZEVI Y LATINOAMÉRICA

BRUNO ZEVI Y LATINOAMÉRICA

CELEBRACIONES POR EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO

BRUNO ZEVI E AMERICA LATINA

BRUNO ZEVI E AMERICA LATINA

CELEBRAZIONI PER IL CENTENARIO DELLA NASCITA

BRUNO ZEVI AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI AND LATIN AMERICA

CELEBRATIONS OF BIRTH CENTENARY

BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA
PORTUGUÊS ESPAÑOL ITALIANO ENGLISH

BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA AND LATIN AMERICA
PORTUGUÊS ENGLISH

BRUNO ZEVI Y LATINOAMÉRICA AND LATIN AMERICA
ESPAÑOL ENGLISH

BRUNO ZEVI E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA
ITALIANO ENGLISH

BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA
PORTUGUÊS ESPAÑOL ITALIANO ENGLISH

PORTUGUÊS**ESPAÑOL****ITALIANO****ENGLISH**

**MONICA
JUNQUEIRA
DE CAMARGO**

21
APRESENTAÇÃO
BRUNO ZEVI E
AMÉRICA LATINA

24
FOREWORD
BRUNO ZEVI AND
LATIN AMERICA

**ADACHIARA
ZEVI**

29
DISCORSO DI
APERTURA DEL
CONVEGNO BRUNO
ZEVI E AMÉRICA
LATINA

31
OPENING REMARKS
FROM THE
CONVENTION BRUNO
ZEVI AND LATIN
AMERICA

**ALESSANDRA
MUNTONI**

35
ATTUALITÀ DI
BRUNO ZEVI:
I VALORI DELLA
STORIA E I
CONTENUTI DELLA
CRONACA

38
BRUNO ZEVI'S
IMPORTANCE TODAY:
THE VALUES OF
HISTORY AND THE
CONTENTS OF THE
CHRONICLE

**ALESSANDRA
CRICONIA**

43
«TRASFORMARE LE
CONQUISTE
MECCANICHE IN
RISULTATI
SOCIALI»:
L'ESPERIENZA DI "A"

48
«TRANSFORMING
MECHANICAL
CONQUESTS INTO
SOCIAL RESULTS»:
THE EXPERIENCE
OF «A»

**ENEIDA DE
ALMEIDA**

59
A TRAJETÓRIA
DE BRUNO ZEVI
RELACIONADA À
CULTURA
UNIVERSITÁRIA
ITALIANA

62
BRUNO ZEVI
RELATED TO
ITALIAN
UNIVERSITY
CULTURE

ANAT FALBEL

69
BRUNO ZEVI
(1918-2000):
ARQUITETO E
HISTORIADOR
"ROMANO DA
DUEMILA ANNI"

74
BRUNO ZEVI
(1918-2000):
ARCHITECT AND
HISTORIAN
"ROMANO DA
DUEMILA ANNI"

PORTUGUÊS**ESPAÑOL****ITALIANO****ENGLISH****ANNA
BRAGHINI****85**
BRUNO ZEVI Y
GIULIO CARLO ARGAN
Y SUS CRITERIOS
INTERPRETATIVOS
DE LA MODERNIDAD
BRASILEÑA.**92**
*BRUNO ZEVI AND GIULIO
CARLO ARGAN AND
THEIR INTERPRETATIVE
CRITERIA OF THE
BRAZILIAN MODERNITY***JOSÉ LIRA****103**
CONTRAPONTO
PEDAGÓGICO: ZEVI,
ARTIGAS, MOTTA E
A FAU**120**
*COUNTERPOINT:
ZEVI, ARTIGAS,
MOTTA AND FAU***FERNANDA
FERNANDES****155**
BRUNO ZEVI E O
CONGRESSO
INTERNACIONAL
EXTRAORDINÁRIO DE
CRÍTICOS DA ARTE,
BRASÍLIA, 1959**160**
*BRUNO ZEVI AND THE
EXTRAORDINARY
INTERNATIONAL
CONGRESS OF
ART CRITICS,
BRASÍLIA 1959***MARIA ARGENTI,
FRANCESCA
SARNO****169**
BRUNO ZEVI E
L'AMERICA LATINA
IN *CRONACHE DI
ARCHITETTURA***184**
*BRUNO ZEVI AND
LATIN AMERICA IN THE
CRONACHE DI
ARCHITETTURA***ENRIQUE XAVIER
DE ANDA****213**
PRESENCIA DE BRUNO
ZEVI EN LA
CIRCUNSTANCIA
ARQUITECTONICA DE
MEXICO (1950-1990)**218**
*THE PRESENCE OF
BRUNO ZEVI IN THE
ARCHITECTURAL
CIRCUMSTANCE OF
MEXICO (1950-1990)***NOEMÍ
ADAGIO****225**
LA BÚSQUEDA
OBSESIVA DE UNA
METODOLOGÍA PARA
LA CRÍTICA
ARQUITECTÓNICA EN
LA OBRA INICIAL DE
BRUNO ZEVI
(1945-1953)**235**
*THE OBSESSIVE
SEARCH FOR A
METHODOLOGY FOR
ARCHITECTURAL
CRITICISM IN BRUNO
ZEVI'S INITIAL WORK
(1945-1953)*

PORTUGUÊS

ESPAÑOL

ITALIANO

ENGLISH

ZEULER LIMA

249

LINA BO BARDI E
BRUNO ZEVI EM UM
DIÁLOGO EPISTOLAR

256

*AN EPISTOLAR DIALOGUE
BETWEEN LINA BO BARDI
AND BRUNO ZEVI*

RENATO ANELLI

267

O SIGNIFICADO DA
ARQUITETURA: DEBATE
ENTRE LINA BO BARDI
E BRUNO ZEVI EM
SEU CONTEXTO
HISTÓRICO POLÍTICO

276

*THE MEANING OF
ARCHITECTURE: DEBATE
BETWEEN LINA BO BARDI
AND BRUNO ZEVI IN
THEIR HISTORICAL
POLITICAL CONTEXT*

291

AUTHORS

BRUNO ZEVI E L'AMERICA LATINA IN CRONACHE DI ARCHITETTURA¹

MARIA
ARGENTI,
FRANCESCA
SARNO

Come un diario pubblico. Una narrazione libera della storia nel mentre questa si fa, ed è dunque ancora cronaca. Una interpretazione, pertanto, personale ma non privata, dichiaratamente partigiana, elaborata da chi, di ciò che narra, non è semplice spettatore ma protagonista.

Zevi è stato un intellettuale che pensava da italiano, da europeo, ma guardava oltre, al mondo, e se ne lasciava influenzare mantenendo tuttavia la propria identità culturale.

Il suo racconto dell'architettura è segnato infatti dalla consapevolezza che solo attraverso l'assunzione di un punto di vista i fatti e le cose cessano di essere un insieme amorfo, e possono essere descritti; prendendo la forma concepita da chi li mette in relazione secondo un percorso di senso.

È così che – annotando settimana dopo settimana eventi e impressioni – le sue *Cronache* sono divenute lo specchio sincero, nella loro autentica parzialità, dell'architettura di un'epoca. L'hanno raccontata e la raccontano per quello che essa è davvero: non un percorso lineare teso all'affermazione del bello, quanto un cammino accidentato dove il bello e il brutto spesso si confondono; dove l'estetica si scontra con la politica; i canoni artistici con quelli funzionali; le presunte verità con il pluralismo dei punti di vista e soprattutto con le diverse storie culturali di un mondo sempre più globalizzato e frammentato, dove le radici storiche locali si contaminano le une con le altre in un *melting pot* universale.

Quella di Zevi è una personalissima e puntuale registrazione di un'epoca, che si protrae ininterrotta per quasi mezzo secolo. Comincia nel 1954, su «Cronache della politica e del costume», e continua dall'anno successivo su «L'Espresso». E quella che è apparentemente solo una piccola rubrica settimanale diviene uno strumento potente attraverso il quale l'architettura viene trattata al pari delle altre arti e avvicinata all'opinione pubblica.

È sorprendente notare come Zevi abbia ben chiaro, dall'inizio, il valore di quelle poche righe settimanali. Tanto da averle in pratica quasi imposte più che proposte.

Lo raccontò lui stesso, citando George Bernard Shaw, che pensava fosse impossibile scrivere un articolo alla settimana; così impossibile da apparire desiderabile: uno spazio fisso, una rubrica, un luogo protetto destinato a costruire un discorso senza frontiere. Fu così che una proposta provocatoria, fatta per farsi dire di no, fu invece accettata.

Gualtiero Jacopetti, che stava per dar vita a un nuovo settimanale, «Cronache», gli aveva chiesto di scrivere da due a dieci saggi brevi sul futuro

della città. La controproposta di Zevi fu un sorprendente rilancio: «Se mi affidate una rubrica fissa, che legittimi l'architettura, vicino alla letteratura, la musica, le arti figurative, il cinema, le scienze, allora ci sto».

Successe l'impossibile. La proposta fu accettata. Era il maggio del 1954.

Così nacque la rubrica di architettura "Cronache", passata l'anno seguente a «L'Espresso». Il primo numero uscì il 18 maggio 1954. A dieci anni dalla lotta di liberazione, l'impeto della resistenza si era spento. Finito dal '47 il Partito d'Azione, chiuso "Il Politecnico" di Elio Vittorini, il clima politico e culturale, che Zevi combatteva, era ancora segnato politicamente dalla vittoria della Democrazia Cristiana nel '48².

Ci fu da subito nei testi, tanto brevi quanto taglienti delle *Cronache*, una critica radicale e una visione alternativa che apriva ragionamenti anche politici prendendo le mosse dall'architettura. Una analisi che partendo dall'Italia, guardava al mondo.

Zevi iniziò la sua riflessione settimanale commentando gli eventi italiani più importanti del decennio allora appena concluso. Ed è davvero illuminante, oggi, a oltre sessanta anni di distanza, scoprire che siamo ancora di fronte allo stesso dilemma. Vivere di ricordi o alimentare la nostra storia continuando a costruire qualcosa da ricordare?

Il saggio d'esordio delle *Cronache* cominciò con una riflessione sul Mausoleo delle Fosse Ardeatine³ a Roma. Il Monumento, realizzato per non dimenticare, avrebbe potuto essere la pietra angolare della rinascita culturale, civile, architettonica del Paese, e invece è rimasto una occasione isolata nel ricostruire una cultura nuova, che l'architettura avrebbe potuto delineare.

Si tratta del primo concorso realizzato nell'Italia liberata. Il significato politico di questa realizzazione – e dell'iter che l'ha generata – va effettivamente oltre la straordinaria essenzialità e forza evocativa del singolo progetto architettonico. Indica una strada, purtroppo quasi subito interrotta.

La questione era se lasciarsi o no alle spalle, e in che modo, il passato alla ricerca di quello che Zevi chiamò allora "un nuovo realismo per l'occidente". Annotò: «All'architettura italiana, nei suoi plurimi aspetti, si pone dunque un dilemma: incrementare una cultura realistica viva e operante, oppure ricadere in una fatua e retorica inerzia». Tentazione quest'ultima ancora oggi attuale in Italia e nel mondo; o per la pigrizia

intellettuale che rallenta ogni cambiamento, o per la vanità che tradisce ogni rivoluzione.

In quelle prime settimane della sua narrazione Zevi citò anche il Villaggio della Martella presso Matera, come esempio di un intervento il cui significato superava, anche esso, il solo valore architettonico. Il progetto dava una forma costruita al riscatto dalla povertà. L'architettura del linguaggio spontaneo, osservata e meravigliosamente reinterpretata da Gorio e Quaroni⁴, veniva indicata come una strada sana, non aulica, per una possibile rinascita della vita quotidiana per gli ex abitanti dei sassi.

Allo stesso modo, nella fabbrica di Pozzuoli⁵ voluta da Adriano Olivetti come stabilimento modello, con il verde, l'asilo e la mensa, l'architettura è indicata come un modo per avviare un diverso rapporto tra imprenditore e operai, un rapporto nuovo, fondato su una visione diversa del lavoro e del legame non solo fra le persone ma anche fra costruzioni industriali e contesto ambientale. Integrazione è qui il concetto chiave.

Nella sua terza settimana di diario, in una rubrica significativamente intitolata *Gli umanisti prevalgono sugli ingegneri*, Zevi raccontò anche l'amarezza per la riproposizione del michelangiolesco ponte di Santa Trinita a Firenze⁶, ricostruito uguale a se stesso, come era prima della distruzione causata dalle mine dei tedeschi in fuga, come se fosse ancora lo stesso, come se nulla fosse avvenuto (quasi a cancellare la memoria, tornando indietro nel tempo).

Nelle sue note leggiamo il rammarico per l'incapacità, il timore, di osare nel raccontare la storia tramite un nuovo ponte, per la mancanza di coraggio nel creare – attraverso moderne possibilità e sperimentazioni ingegneristiche – un nuovo inizio, fondato sulla verità.

Così, settimana dopo settimana, la sua voce critica continuò a rimarcare le tante occasioni perdute e le poche colte.

Evidenziò la grande amarezza per l'occasione che la più bella città italiana, Venezia, sottrasse al più grande architetto del tempo: la mancata realizzazione della palazzina progettata da Frank Lloyd Wright sul Canal Grande⁷.

Sottolineò, e apprezzò, l'elegante, ardito e innovativo auditorium di Franco Albini e Franca Helg: una costruzione temporanea, audacemente sollevata tramite una spartana intelaiatura metallica, come una cesta sospesa nel grande vuoto del Salone d'Onore della X Triennale di Milano dividendone l'altezza⁸. Era l'anno 1954.

Dal 1955, Zevi dirigerà la rivista mensile «L'architettura - cronache e storia» e curerà,

sul settimanale «L'Espresso», la medesima rubrica di *Cronache*. L'unica interruzione della rubrica avverrà dal 18 giugno al 19 novembre 1967, quando «L'Espresso» sembrò assumere un atteggiamento antisraeliano. Eugenio Scalfari non volle sostituire Zevi e aspettò che il critico si convincesse che il giornale non aveva posizioni contro Israele.

Una consistente raccolta di questo lunghissimo diario di architettura e urbanistica – ma anche restauro, mostre, concorsi, politica urbana – viene pubblicata per la prima volta nel 1971 col titolo *Cronache di Architettura*. Si tratta di un documento unico. I volumi sono intrisi di quella critica militante che tanto ha caratterizzato l'approccio di Zevi all'architettura, quale fenomeno culturale da leggere e comprendere, da condividere o contestare duramente.

Le *Cronache di Architettura* raccolgono in 24 volumi – più l'indice – gli articoli pubblicati dal 1954 al 1981. Edita da Laterza a partire dal 1971 e sino al 1981 (recuperando quindi le annate pregresse), la raccolta conta in tutto 1379 articoli. «Ogni tomo – scrive Zevi nel successivo libro autobiografico *Zevi su Zevi* – segna le angosce, gli strazi, i traumi settimanali di due anni e mezzo».

Nel 1981 comincia invece un'altra storia.

Nel periodo che va dal 1981 al 2000 seppure Zevi continuerà a tenere la rubrica su «L'Espresso», lo spazio che gli venne lasciato fu purtroppo notevolmente ridotto rispetto agli anni precedenti. Nella Fondazione Bruno Zevi sono conservati, oltre ai numeri integrali de «L'Espresso», gli elenchi degli editoriali (divisi per anni) selezionati da Zevi stesso per quelli che dovevano essere i successivi volumi di *Cronache di Architettura*, che però non furono mai dati alle stampe.

Sono stati redatti anche degli indici dattiloscritti, che si fermano al 1993, ed esistono dei testi dattiloscritti (con allegata pagina pubblicata) degli articoli che vanno dal 7 gennaio 1999 al 20 gennaio 2000.

È difficile condensare in un'unica riflessione un pensiero critico che si estende per quarantasei anni; quasi impossibile restituire l'intensità e la freschezza di uno sguardo così attento e profondo attraverso una analisi inevitabilmente più distaccata; difficile esprimere con altre parole ciò che Zevi ha espresso con straordinaria e incisiva sintesi.

Allo stesso tempo è proprio l'intensità di quelle riflessioni che spinge i contemporanei ad interrogarsi sul tempo presente alla luce di esse, per rileggere l'oggi e l'allora, il detto e il non detto, il vissuto e il non vissuto.

AMERICA LATINA

L'architettura dell'America Latina è presente nella rubrica settimanale di Zevi, tanto negli editoriali raccolti in *Cronache*, quanto in quelli successivi al 1981.

Consapevole della interdipendenza dei linguaggi in un mondo sempre più globalizzato, Zevi travalica l'oceano per soffermarsi sia sulle architetture più significative e di richiamo internazionale, sia su quelle minori, alcune ancora oggi poco note.

Paraguay, Perù, Colombia, e poi Messico, Venezuela, Argentina e Brasile: lo stile acuto e incisivo di Zevi offre riflessioni sulla città, in particolare su Brasilia, e naturalmente su singole opere, da quelle di Luis Barragán a quelle di Carlos Raúl Villanueva, di Oscar Niemeyer o, con molto entusiasmo, sull'opera di Roberto Burle Marx.

Questo suo sguardo, allora fortemente innovatore e ancora oggi stimolante, merita una rilettura perché ci aiuta a comprendere – attraverso il modo in cui esso è stato raccontato e rappresentato in Italia da uno dei maggiori storici dell'architettura – il contesto architettonico che ha contraddistinto la seconda metà del Novecento in America Latina.

Il passare degli anni ci consente di analizzare a distanza anche i limiti delle osservazioni rilevate da Zevi a caldo, con la sua sorprendente capacità di registrazione di quel che andava annotato per non essere perduto.

Dei 24 volumi, due evidenziano sin nel titolo l'importanza attribuita ad eventi legati propriamente all'America Latina. Il primo riguarda gli anni 1959-1960 (numero 6, *Dalla scomparsa di F. L. Wright all'inaugurazione di Brasilia*); il secondo il periodo 1977-1978 (numero 21, *Da Brunelleschi anticlassico alla Carta del Machu Picchu*).

Tanto le riflessioni su Brasilia quanto il rapporto sulla Carta del Machu Picchu torneranno più volte nei testi di Zevi, come in *Editoriali di Architettura* o in *Zevi su Zevi*, a dimostrazione del significato culturale e simbolico attribuito.

Il testo *La Carta del Machu Picchu Revisione antilluministica di Atene 1933*, pubblicato nel 1978⁹ è decisamente l'articolo più appropriato da cui partire per questo nostro viaggio.

Lo è per svariate ragioni. La Carta, redatta dallo stesso Zevi, mette in evidenza problematiche oggi attualissime, e obiettivi ancora da perseguire. Sancisce il ruolo dell'architettura e dell'urbanistica dell'America Latina nel panorama internazionale, confermato poi come sappiamo nei decenni successivi. Testimonia in qualche modo la capacità di rinnovamento del Movimento Moderno,

rispetto alla crisi europea. E segna il superamento del "paradigma meccanicista", geometrico e geometrizzante, della città, reso rapidamente obsoleto dalla esplosione demografica e dal gigantismo delle metropoli divenute megalopoli.

La premessa è chiara: dal momento che alla concentrazione dello spazio è corrisposta una dilatazione del tempo di spostamento, un progressivo deterioramento ha segnato qualità della vita e dell'ambiente; persino l'uso dell'automobile privata ha reso evidente il limite dello sviluppo, e mandato in tilt i meccanismi della città.

Le conclusioni reclamano un diverso paradigma, fondato sull'ecologia, sulla flessibilità, sulla partecipazione attiva degli abitanti invece che sulla tecnologia e sulla tecnocrazia, sulla rigidità, sulla imposizione di regole astratte.

E oggi, che l'ecologia integrale è divenuta il centro di ogni discorso lungimirante sui modelli di sviluppo economico e urbano, quella Carta appare profetica nell'indicare la deriva pericolosa, persino catastrofica, di una architettura incurante dell'inquinamento ambientale; e nel suggerire una strada totalmente diversa da quella della carta di Atene.

Come scrive Zevi, una revisione della Carta di Atene – promulgata da Le Corbusier e dai suoi collaboratori del CIAM nel 1933 – era un'impresa irrealizzabile in un'Europa che appariva già ripiegata su se stessa.

«Atene incarnava la culla della civiltà occidentale. Il Machu Picchu simbolizza il contributo culturale di un altro mondo. Atene implicava la razionalità di Platone e di Aristotele, l'illuminismo. Il Machu Picchu rappresenta tutto ciò che sfugge alla mentalità categorica dell'illuminismo e non è classificabile nella sua logica»¹⁰.

La proclamazione della Carta avviene il 12 dicembre 1977 nel punto più alto dell'antica città Inca, a conclusione del Convegno internazionale svoltosi a Lima e Cuzco. Sarà poi ridiscussa nell'ottobre del 1978 a Città del Messico durante il Congresso promosso dall'Unione Internazionale degli architetti.

Nell'articolo del 1978 Zevi sottolinea come «I nostri interrogativi sono infinitamente più numerosi e complessi di quelli affrontati dalla Carta di Atene» poiché «dal 1933 la popolazione si è raddoppiata determinando una triplice crisi: ecologica, energetica e alimentare»¹¹.

Il documento sottoscritto da numerosi architetti¹² evidenzia che «occorre una strategia globale che eviti gli sprechi saldando i programmi economici a quelli urbanistici»¹³; così come è necessario

puntare su un approccio polifunzionale «in cui non l'abitare, ma il comunicare sia il fattore predominante»¹⁴. In tal senso si vuole superare la città funzionalista sancita dalla Carta di Atene, nella quale si distinguevano quattro azioni: abitare, lavorare, ricrearsi, circolare. E l'impegno preso a Machu Picchu (12 dicembre 1977) è quello di reintegrare per fronteggiare gli errori della settorializzazione.

Coloro che siglarono la Carta di Atene concordavano nel ritenere l'architettura «il gioco sapiente dei volumi puri sotto la luce»; nel 1977 il problema principale non vuole essere solo l'aspetto architettonico, ma la creazione di spazi sociali in cui vivere.

«La nuova urbanistica impone che ogni elemento del continuum edilizio dialoghi con gli altri elementi per completare la propria immagine»¹⁵. La Carta è un «Inno alla poetica del non-finito, al coinvolgimento dei fruitori in ogni fase progettuale, all'incontro tra linguaggio colto e idiomi popolari, Kitsch incluso»¹⁶.

La Carta del Machu Picchu viene richiamata da Zevi anche nell'articolo *Dal Barocco alle Ande*, del 29 agosto 1982 pubblicato su «L'Espresso»; in esso rimarca ulteriormente che con questo «atto l'America Latina assume un ruolo di protagonista anche rispetto agli Stati Uniti e all'Europa, impegnandosi a definire, al di là di epidermici trapianti, il destino del proprio habitat»¹⁷.

L'articolo del 1982, nel riferirsi alla mostra *Architettura in America Latina* attesa a Roma nell'autunno dello stesso anno, appare una sintesi riflessiva sull'intero panorama: Zevi richiama i tanti architetti (molti elogiati, altri anche criticati), sui quali si era soffermato in testi pubblicati in anni precedenti.

Nel 1982 egli osserva che siamo in presenza di un contesto edilizio eterogeneo, il quale riflette «un poliedrico background stilistico»¹⁸, ma individua al contempo fattori unificanti, come l'aspirazione a conservare le risorse naturali e la coscienza a risolvere il problema delle consistenti migrazioni interne dalle compagne verso le metropoli.

In parte anticipando, in parte concordando con linee di pensiero che si stavano allora maggiormente affermando, Zevi sottolinea la necessità della ricerca «di un codice di comunicazione popolare». Alla pianificazione di Brasilia, criticata già in anni addietro e simbolo di un approccio «che violenta l'ambiente inserendovi un "tutto costruito" rigido e artificioso»¹⁹, il critico italiano contrappone le strade indicate da progettisti come Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, Roberto Burle Marx, i cui interventi si

distinguono per una dimensione «più sommessata ed umana, tesa a tradurre organicamente la lezione di Le Corbusier»²⁰.

Allo stesso modo, commentando la nuova sede della Banca di Londra e del Sud America (1959) a Buenos Aires, un'interessante espressione monumentale del brutalismo progettato da Clorindo Testa²¹, Zevi sottolinea l'evoluzione argentina della lezione di Le Corbusier, Louis Kahn e Paul Rudolph; una interpretazione che pare relegare il razionalismo alle abitazioni di lusso.

L'edificio, situato nel centro urbano, incuriosì gli abitanti della capitale fin dal giorno della sua affollata inaugurazione. Forse per l'aspetto monumentale e anticonvenzionale insieme, «difficilmente inquadrabile nelle tendenze figurative»²² del tempo. Forse perché completato in anni di poche realizzazioni importanti nella città, anni difficili, in cui la legge militare aveva tolto l'autonomia alle Università, e la polizia entrava negli atenei; un periodo oscuro in cui l'opposizione al governo da parte della Facoltà di Architettura costò l'abbandono dall'insegnamento di quasi 100 docenti.

La costruzione dell'edificio riaccese il dibattito culturale, portando l'attenzione e la curiosità sulla grande Banca pensata come una piazza coperta: «l'intero organismo è aperto: scale mobili conducono ai piani destinati al pubblico, che aggettano sullo spazio unitario in forma di balconate»²³. L'ordine gigante dei pilastri della facciata è alleggerito e soprattutto modificato dai ritagli tra la struttura «leziosi fori a liberi contorni, di ispirazione vagamente tratta dai moduli di Arp. Così, la monumentalità viene schernita, quasi a dichiarare che non c'è nulla di serio; si tratta di uno scherzo, mastodontico e futile»²⁴.

Il commento di Zevi denuncia un tradimento, sottolinea il tramonto di ogni residuo di spinta utopistica del Movimento Moderno. Una presa di posizione netta, fino al punto di far proprio il dissenso di sette giovani architetti nei confronti di quella che ai loro occhi appariva una costruzione reazionaria, un "edificio Rolls Royce", ridondante e pretenzioso, costoso e formalista, fondato sul mito della dominazione dell'istituzione nei confronti del cittadino.

Anche sulla vicenda del concorso per l'edificio Peugeot di Buenos Aires²⁵, che era allora – nel 1961 – il più alto grattacielo progettato in America Latina, Zevi si esprime con un giudizio netto, affermando che l'esito della competizione era un'occasione mancata. Un verdetto pavido aveva finito con il premiare un progetto (quello di Roberto Claudio Aflalo, Plinio Croce, Gian Carlo

Gasperini e Eduardo Patricio Suarez) ovvio, «insipido [...] privo di qualsiasi significato culturale»²⁶ penalizzando la proposta più innovativa e originale dell'italiano Maurizio Sacripanti con la collaborazione di Mario Mafai²⁷. Il critico ascrisse la colpa alla commissione giudicatrice²⁸, al suo trincerarsi dietro ragioni vaghe e deboli, motivate da concetti come equilibrio, ordine e un improbabile accordo con il paesaggio urbano attorno. E ironizzò sull'insensatezza di quel cercare riferimenti all'armonia ambientale per un blocco alto circa 204 metri.

L'analisi comparata dei due progetti, quello vincente e quello italiano, secondo Zevi non lascia dubbi. Da un lato una torre di vetro senza caratteri, dall'altro tutto il contrario di un parallelepipedo chiuso e compatto: un quartiere verticale fatto di blocchi accatastati e sovrapposti, con volumi di varie altezze e differentemente aggettanti, logge e giardini pensili; ideato come un insieme sovrapposto sorretto da un nocciolo centrale con i servizi e i collegamenti fra i vari livelli dell'edificio la cui struttura metallica doveva portare i diversi nuclei di uffici, bilanciati irregolarmente tra vuoti.

Nel progetto di Sacripanti, ancora oggi di grande impatto, «il grattacielo non è più trattato come una scatola uniforme, ma si articola in una molteplicità di volumi sospesi, di configurazione diversamente aggettante»²⁹ il cui aspetto doveva essere definito da lamelle frangisole verticali arricchite da insegne pubblicitarie. L'italiano ricevette solo una menzione d'onore, il riconoscimento rilevava la "validità del linguaggio plastico", senza però comprenderne le ragioni urbane e architettoniche.

E quel che incessantemente Zevi denunciò, con un atto di accusa valido ancora oggi, fu la mancanza di audacia, di idee forti capaci di segnare il cammino della contemporaneità: «Se questa torre è proprio indispensabile, che almeno brilli per coraggio creativo, per novità di forme, per il vigore di un'idea capace di contribuire alla maturazione di un moderno paesaggio»³⁰.

Molte tra le torri contemporanee riportano alla mente questo elegante volume, snello e irregolare, composto di blocchi accostati e scavati: dal bosco verticale di Boeri a Milano alle residenze newyorkesi di Herzog e de Meuron a Tribeca, dagli assemblaggi di MVRDV alle sottrazioni di Neutelings e Riedijk.

Ma l'immaginario architettonico di quell'edificio riaffiorò peraltro anni dopo nel progetto che Gaetano Pesce propose proprio per la città di São Paulo, la Torre Pluralista (1987). Una torre dove i

vari piani, come "terreni sovrapposti", sarebbero stati le basi dove i diversi proprietari avrebbero realizzato ciascuno la propria abitazione con un'estrema libertà, personalizzandola nella disposizione interna come nella superficie della facciata. Una torre quindi espressione costruita di un insieme di linguaggi diversi, immagine di un'architettura pluralista, meno decorativa e più democratica, quasi un manifesto politico.

Intanto Zevi annotava anche quanto avveniva in Messico concentrandosi sull'opera di due progettisti, Félix Candela (architetto di origini spagnole) e Luis Barragán.

Di Candela, che asseriva di non sentirsi né architetto né ingegnere, Zevi – con il testo *Félix Candela. Strutture a membrana dopo la trincea* – traccia nelle *Cronache* un profilo allo stesso tempo curioso e scettico. Di questo progettista formatosi a Madrid, in parte alla Scuola superiore di architettura, in parte come autodidatta, Zevi apprezzava, dal punto di vista civile, la scelta di rinunciare alla specializzazione prevista in Germania (erano i giorni del colpo di stato del generale Franco, nel luglio 1936) e di restare a combattere per la libertà del suo Paese, a fianco delle brigate internazionali: «Certo, rinunciai ad imparare tante cose dai professori tedeschi, ma dalla rivoluzione e dalla guerra civile appresi alcune lezioni che mi sono state assai più utili»³¹.

Qualche anno prima, nel giugno 1956, su «L'architettura - cronache e storia»³², in un breve testo *Gittate di luce e di cemento*, Zevi definiva Candela un ingegnere-architetto-scultore; e ricordando un suo scritto fondamentale, *Stereo-structures*³³, pubblicava tra l'altro un suggestivo interno della volta della Borsa del Messico³⁴, un edificio industriale, una Fabbrica a Coyocan, con strutture a fungo; un locale per Cabaret, un Garage e una Stazione di Funicolare in Messico. Tutti questi progetti erano caratterizzati da interessanti strutture voltate.

Candela giunge in Messico nel '39 e – dopo un primo decennio di produzione edilizia poco significativa – realizza la copertura parabolica del Padiglione dei raggi cosmici nella Città Universitaria di Città del Messico (1951-52, architetto Jorge González Reyna).

Zevi considera il rilievo di questa sua prima opera, ma ne riconosce allo stesso tempo la sproporzione del successo, peraltro confermata con un po' di ironia dallo stesso autore «mi accorsi che era facile diventare famoso»³⁵. Insieme all'impegno politico, e al rifiuto degli insegnamenti accademici, il critico italiano ammira in Candela la propensione a sfidare le

regole, anche quelle costruttive, e l'andare fuori o sopra le righe. E allo stesso tempo diffida dal manierismo capriccioso applicato all'ingegneria, che spesso rischia di essere fine a se stesso.

Il suo giudizio è dunque sospeso, incerto quasi, nel definire un bilancio. La sua anima di critico avverte delle perplessità per «l'innata inclinazione eretica che diviene costume e strumento di affermazione»³⁶ e per la "perdita di intensità espressiva" delle opere realizzate una volta tamponate e nascoste le ardite strutture.

A sostegno delle sue esitazioni, Zevi adduce le immagini della monografia scritta da Colin Faber³⁷: «sono stupende fotografie riprese durante il corso della costruzione, ma assai meno efficaci quando racchiudono un organismo architettonico». E la sua riflessione rimanda a un pensiero costante nel percorso di quei maestri dell'architettura che hanno amato misurarsi con nuove invenzioni ingegneristiche: da Mies che non voleva pensare chiusi i suoi grattacieli berlinesi, e che per farli apparire sempre con la struttura a vista prevede per essi un involucro totalmente vetrato, a Toyo Ito che decide di avvolgere in vetro le straordinarie colonne della sua mediateca.

Ma se per un verso è certamente indubbio il fascino del cantiere reso eterno dalle foto, Zevi imputa a Candela esattamente l'opposto. Contesta la incongruenza di realizzare strutture affascinanti per poi trascurarne sia l'immagine di sintesi sia la cura del dettaglio, marcando «il lavoro che viene deturpato o comunque corretto dalle tamponature...»³⁸ e rivendicando come una "poesia delle strutture" esista raramente in queste opere.

Consapevole di ciò, per questa ragione Candela si associa con gli architetti messicani Enrique de la Mora y Palomar e Fernando López Carmona.

Anche se ancora parzialmente insoddisfatto, e critico, Zevi non può non annotare come «gli iperboloidi parabolici, le coperture ad ombrello, le forme a membrana ed il loro virtuosismo non abbiano paralleli nel mondo»³⁹. Disilluso però dalle forme esprime un giudizio tagliente sull'esito finale: «un'espressione architettonica ... di rado raggiunta»⁴⁰. Ma qualche anno dopo⁴¹ è meno severo, l'opera di Candela gli appare più matura, e lui più disinvolto. Accade in occasione di un viaggio a Roma di Félix Candela ospite della Facoltà di Architettura. Era il 1970. Zevi riporta in cronaca il modo in cui l'architetto messicano di origine spagnola descriveva agli studenti di allora la sua esperienza, ironizzando sulla figura dell'architetto «salvatore del mondo [...] che moltiplica progetti utopici [...] e piani regolatori di continenti e oceani [...] visioni del duemila – allora futuro – diletanti-

smo e megalomania...»⁴². Con tono distaccato Candela, allora sessantenne, sottolineava: «Forse non sono un architetto perché non invento forme impossibili da costruire. E neppure un ingegnere: i miei calcoli sono semplicissimi...»⁴³. Per questo Zevi lo racconta così: cordiale e aggressivo, seduce e avvince i giovani presentando i suoi lavori e sa scherzare con un'allegria che non appartiene agli ingegneri.

Il tono del progettista è apprezzato dal critico, che lo considera fuori dalle righe: racconta di piegature ai gusci, di oggetti spericolati, di spessori sottili, di sfide alla materia, di giochi contro il peso. «Si diverte», annota. Aggiungendo tuttavia: «Le sue volte sottili possiedono una qualità lirica indefinibile, derivante da un processo genetico gioioso, punteggiato di umorismo»⁴⁴. Zevi è concreto, si preoccupa delle esigenze del tempo, economiche e sociali, delle concentrazioni metropolitane in aumento e della conseguente necessità di grandi strutture, del difficile rapporto tra architettura e ingegneria: «nell'Ottocento, l'architettura vegetava nell'accademia; fu l'ingegneria a scuoterla e a prefigurarne il futuro: oggi invece è alla retroguardia»⁴⁵.

L'altra figura valorizzata in ambito messicano è Luis Barragán. Di lui Zevi sottolinea⁴⁶ quanto la critica lo avesse, al tempo, trascurato. Lo segnala come colui che conferì al Salk Institute di Louis Kahn la qualità finale del grande spazio aperto tra i laboratori di ricerca. E ricorda il significativo episodio di quando Louis Kahn e John Salk lo chiamarono a La Jolla per una collaborazione nella scelta del tipo di giardino da inserire nella piazza centrale. La risposta di Barragán di non mettere degli alberi e neppure un prato in quello straordinario luogo naturale riuscì a sedurre e a convincere l'architetto e lo scienziato. La "piazza di pietra" suggerita gioiosamente dal paesaggista è stata la migliore scelta condivisa: "una facciata che guarda il cielo". Una soluzione che distanzia e lega le austere facciate interne, elevando lo spazio vuoto verso una monumentalità arcaica.

Nel ricordare una piccola monografia, la prima sull'architettura di Barragán, uscita allora da poco ad opera di Emilio Ambasz⁴⁷, Zevi ripercorre le tappe della formazione del progettista messicano. Ne apprezza il percorso da autodidatta fondato sui valori dell'esperienza del *pueblo* e dei modesti artigiani, costruita intorno alla poesia dei conventi solitari e delle abitazioni popolari.

Dopo alcuni viaggi in Europa, Barragán torna in Messico, e secondo Zevi riversa nelle prime opere a Guadalajara lo stile mediterraneo amplificato dal purismo corbuseriano (nelle

ville León e Harper).

Il critico italiano riscontra la successiva maturazione del linguaggio attraverso la sistemazione dell'area del Pedregal a San Ángel (1945-50), tra rocce vulcaniche in un paesaggio al tempo praticamente inaccessibile. Rileggendovi, a grande scala, la poetica dei muri straordinariamente spogli e dei traguardi visivi propria del padiglione barcellonese di Mies: «Il gioco astratto delle lastre s'intreccia in modo surreale con fantasiosi frammenti di lava, fiori selvaggi, cactus, tronchi, muschio...»⁴⁸.

Nella casa-studio (1947) nel quartiere operaio di Tacubaya alla periferia di Città del Messico Barragán racchiude uno spoglio spazio aperto centrale fra mura possenti la cui forza espressiva è esaltata dai colori accesi. La memoria dell'architettura mediterranea e quella del razionalismo – qui stemperato – si fondono con il richiamo alla cultura messicana, ripreso nei decisi cromatismi dei rossi, dei rosa, dei gialli che con assoluta libertà creativa completano un paesaggio di patì, giardini e acqua, di luce e silenzio.

Nelle *Cronache* è citata anche la cappella per le suore cappuccine a Tlalpan (1952-55), ancora pervasa dalla contaminazione tra materia ruvida e colore, che riporta alla bellezza della Tourette.

Ma il percorso del progettista inizia ad assumere la sua identità decisiva quando, assieme allo scultore Mathias Goeritz, realizza le cinque torri a Città del Messico. Zevi le esalta. Le racconta come «iperbolici oggetti affilati e scattanti, di altezza variabile...che offrono ad una fruizione cinetica scorci inquietanti e sempre diversi, una selva di calcestruzzo in moto permanente, ad elevatissima e sottile tensione»⁴⁹. Questa tensione cromatica prosegue con gli impianti di Las Arboledas e di Los Clubes nella periferia di Città del Messico (1958-64) dove ricompare l'anima miesiana nei setti dipinti che emergono dall'acqua, "immagini fiabesche alla Magritte", i cui colori si rinnovano nelle superfici delle scuderie di San Cristobal (1967-68), dove nell'acqua si riflettono i toni del rosso, viola, arancione, bianco e rosa.

Zevi riconosce in Barragán il testimone di una storia archetipa, riletta, reinventata, reinterpretata in maniera personale anche se senza la fantasia e il vigore – tanto apprezzato in Burle Marx – del coinvolgimento degli elementi naturali nel progetto, senza «la felice fatica di aggregare arbusti e rocce in un rapporto dialettico e coinvolgente con l'ambiente naturale»⁵⁰.

Nella Egerstrom House, annessa alle scuderie di San Cristobal Zevi riscontra, in piccolo, i tipi, gli elementi, le forme e la nostalgia del nativo habitat

del *pueblo* messicano.

«Nei paesaggi atemporali e imperturbabili di Barragán vibra un'esigenza autentica ...la volontà di riesumare un Eden remoto e perduto, intriso di mitologica pace, contro le brutali intrusioni della realtà»⁵¹.

INTUIZIONE E CRITICA

La capacità di Bruno Zevi di coniugare storia e critica, anticipando e innescando riflessioni che si sarebbero dimostrate sostanziali nel campo dell'architettura, raggiunge dunque l'ampio e diversificato panorama latino-americano.

Come si è visto, il primo testo raccolto in *Cronache di Architettura*, incentrato sull'America Latina, risale al novembre del 1954: lì il noto storico italiano sceglie di prendere parte a una discussione pressoché estranea al contesto europeo, ma centrale per il dibattito sul Moderno brasiliano.

L'occasione per una critica alla moda lecorbusieriana diffusasi nel Paese è offerta a Zevi dal duro discorso pronunciato da Max Bill dinanzi agli studenti della Faculdade de Arquitetura e Urbanismo dell'Universidade de São Paulo (FAU USP) il 9 giugno del 1953. Pubblicato tale intervento su «Habitat» nel febbraio del 1954, la rivista è con ogni probabilità la fonte dell'informazione a cui attinge il critico.

Max Bill aveva trionfato nel 1951 alla prima Biennale di São Paulo con la scultura *Unità Tripartita*, il che non gli risparmiava attacchi polemicamente e sarcastici, come quelli espressi da Eduardo Corona nel 1954, che lo incolpano anche di scarsi o nulli riferimenti alla cultura del Paese⁵². Altrettanto critico si dimostra Lucio Costa che lo accusa di nutrire preconcetti nei confronti della produzione locale⁵³. Bruno Zevi si schiera invece apertamente con l'architetto svizzero: «Qualcuno doveva pur dirlo ai brasiliani»⁵⁴ è infatti il suo incipit.

Ma Bill, nel mettere in guardia la giovane platea sulla possibilità dell'architettura brasiliana di «cadere in un pericoloso accademismo antisociale»⁵⁵, esprime giudizi severi anche sull'edificio che ospita il Ministério de Educação e Saúde di Rio de Janeiro, opera di riferimento di intere generazioni di progettisti brasiliani, a suo avviso espressione di una applicazione formale dei dettami di Le Corbusier, di una dottrina accademica inadeguata al contesto. Ancora oggi, a distanza di più di mezzo secolo, quelle parole risuonano come una sfida, alla quale non si sottrae neanche Costa, che respinge integralmente la critica, definendola «viziosa e carica di vecchie repressioni infantili contro i principi di base»⁵⁶.

Tuttavia le parole di Bill sono dettate da un'idea

di architettura per nulla estranea al Brasile, anzi per molti versi ampiamente condivisa e dibattuta: «L'architettura è intesa come arte sociale. Come tale deve essere a servizio dell'uomo»⁵⁷.

Il Paese, ampiamente rappresentato nel CIAM, secondo l'artista svizzero ha tutte le potenzialità per esprimere «un'architettura moderna libera da principi superflui e accademici»⁵⁸, ricca di scelte originali da non confondere con superfetazioni ingegnose. Nel fare questa osservazione Bill esprime un'opinione negativa sulla Galleria California di Oscar Niemeyer, allora in costruzione a São Paulo, senza citare esplicitamente opera e autore⁵⁹. Il dissenso principale si focalizza sulle mutazioni estreme del pilotis, descritte da Zevi come «sagome strane e cervellotiche, barbaricamente disordinate»⁶⁰.

Seppure a distanza di un anno, si può affermare di essere in presenza di un attacco europeo congiunto, da percepire ancor più violento se si rammenta che i pilotis a "V", scelti per la Galleria, sono una delle marche distintive dell'opera di Niemeyer dell'epoca: si pensi all'attuale Museu de Arte Contemporânea della USP⁶¹ (1954), all'edificio per appartamenti realizzato in occasione dell'Interbau di Berlino (1957), al progetto non realizzato per la camera municipale di São Paulo (1953), all'ospedale del Sul America di Rio de Janeiro (1952), o ancora alla variante "trifora" che contraddistingue il Complesso Juscelino Kubitschek di Belo Horizonte (1951).

A colpi di articoli la polemica dunque incalza. A sostegno della sua tesi Corona fa riferimento anche alle impressioni di Walter Gropius, che aveva definito Oscar Niemeyer "il passero del paradiso" dell'architettura brasiliana e aveva riconosciuto a Lucio Costa di esserne la forza morale⁶². Zevi si attesta invece su posizioni diametralmente opposte, come dimostra l'ironico appellativo di "apostolo dei razionalisti" attribuito a Giedion per le insistenti celebrazioni del Movimento Moderno brasiliano, soprattutto in coincidenza con le crisi di quello europeo.

Al di là delle posizioni discordanti, è rilevante osservare che l'articolo di Zevi *Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer* viene pubblicato dodici anni prima della celebre risoluzione dell'UNESCO (n. 3325, Parigi 1966) con la quale le Nazioni Unite istituzionalizzano l'impegno all'attenzione rivolta alle espressioni artistiche e letterarie dell'intera Regione latino-americana. Lo scopo della risoluzione è individuare e diffondere le peculiarità di queste realizzazioni, presenti con proprie originalità in diversi campi delle arti e della cultura; nel campo dell'architettura, la monografia

a cura di Roberto Segre (*América Latina en su arquitectura*) rappresenta il prodotto editoriale più noto della serie *América Latina en su cultura*.

Il tomo di Segre recepisce i contenuti programmatici definiti a Lima nel 1967 e meglio enunciati, per il tema specifico, nell'incontro di Buenos Aires del 1969, al quale partecipano i maggiori critici dell'America Latina. Quando nel 1975 viene dato alle stampe per la prima volta il volume, Zevi con cadenza pressoché annuale aveva già pubblicato, in merito a tale produzione, ventitré articoli sul settimanale «L'Espresso», a comprova di un interesse costante verso la cultura urbanistica e architettonica latino-americana e di un coinvolgimento che persiste negli anni della rubrica⁶³.

La serie *América Latina en su cultura* partiva da alcuni presupposti cardine, fondati sul considerare l'intera Regione come espressione di un'unitarietà intellettuale che andava consolidata, anche al fine di rafforzare l'assorbimento della tradizione; era dunque necessario dare massimo risalto alle manifestazioni intellettuali della contemporaneità, volgendo lo sguardo sì al passato, ma per meglio interpretare e comprendere il presente.

Per quanto differenti i contesti di riferimento, e dunque i modelli, Zevi per molti versi anticipa pienamente queste posizioni. Centrale in tal senso è il ruolo che assume il Movimento Moderno in America Latina nella seconda metà del Novecento, presentandosi come la nuova linfa rispetto al contesto europeo, in quel momento impegnato a ricostruire se stesso e i suoi valori all'indomani delle devastazioni del secondo conflitto bellico.

Non senza circostanziate valutazioni critiche, nel testo *Accusa il petrolio del Venezuela* del 1964 il critico mette in evidenza come a partire dagli anni '50 in America Latina, e in particolare in Paesi come Messico, Brasile e Venezuela, sia possibile constatare un superamento dei limiti del razionalismo europeo e statunitense, in favore della creazione di «una nuova realtà programmata»⁶⁴, fondata sul panorama urbano tradizionale.

Il tutto rendeva l'intera Regione estremamente attrattiva per i critici dell'architettura, incluso naturalmente Zevi, il cui interesse, come si è visto, raggiunge anche Perù e Argentina.

La sua riflessione non mira però a mettere a sistema realtà sì confinanti, ma anche differenti, né tanto meno si propone di gerarchizzare i rapporti di forza – si pensi alla profonda influenza dell'architettura brasiliana dell'epoca – o di porre in antitesi matrici culturali diverse, quali quelle propriamente autoctone e quelle dovute alle due grandi colonizzazioni,

spagnola e portoghese.

La produzione artistica moderna dell'America Latina porta le tracce di queste circostanze, senza tuttavia obliterare il proprio patrimonio culturale, espresso in forme originali e personalissime.

In campo architettonico, Zevi offre una riflessione su tante di queste manifestazioni, contestualizzate e rapportate all'attualità, ma certamente lette e delineate secondo i suoi canoni interpretativi.

In questi Paesi è ravvisabile indiscutibilmente un clima architettonico nuovo, per molti versi rivoluzionario: esso può essere letto unitariamente, seppure nelle diversità simboliche ed espressive, e nonostante le lacerazioni inflitte dall'ondata dittatoriale che permea in profondità e per decenni l'America Latina.

A resistere e a perdurare è un modo di “fare architettura” fondato sulla convinzione che quest'ultima non rappresenti una pratica autonoma, bensì sia parte sostanziale della società, in grado di manifestare fiducia anche in epoche convulse.

I riferimenti ai regimi militari sono impercettibili nei testi di Zevi su «L'Espresso»; il più delle volte assenti, sono a momenti velati: l'attenzione è tutta rivolta all'architettura.

Lo scenario politico e socioeconomico resta sullo sfondo; Zevi lo lascia trasparire quando a prevalere è il senso di ottimismo, non soltanto per le strade intraprese da questa produzione, ma anche per le possibilità di sviluppo e democratizzazione che alcuni eventi o edifici finiscono col rappresentare, o se vogliamo, ne sono manifesta conseguenza.

È il caso della Carta del Machu Picchu di cui si è detto in precedenza e, sempre in Perù, del Banco di Credito di Lima, progettato da Bernardo Fort-Brescia e Laurinda Spear dello studio Arquitectonica. Tale edificio, situato al confine tra la cordigliera delle Ande e il distretto di La Molina, domina le modeste abitazioni di questa zona periferica di Lima, quasi a simboleggiare il futuro florido che attende anche quelle aree marginali.

Di impianto a patio, secondo la tradizione coloniale spagnola, appare un fuori scala rispetto al fitto tessuto residenziale esteso a nord-ovest, con il quale non sembra voler dialogare; al contrario, la costruzione è rivolta verso la regione della Sierra che si estende ad est. Lo si intuisce dall'interruzione della continuità volumetrica del corpo principale, trattata volutamente con un segno di spaccatura frastagliata, non priva di risonanze simboliche. La continuità non viene tuttavia compromessa del tutto, ma è garantita da un

volume a ponte disposto in obliquo rispetto alla linea della facciata e di spessore minore in rapporto a quello principale. La corte interna non si presenta quindi impenetrabile agli elementi naturali dell'esterno, che culminano infatti nel giardino tropicale disegnato da Mercedes Beale de Porcari, con una sensibilità – secondo Zevi⁶⁵ – vicina a quella di Roberto Burle Marx. Qui la natura si fonde con la storia grazie al ritrovamento di rovine incaiche che, insieme alla vegetazione lussureggiante, imprimono all'edificio un carattere propriamente locale. Il «coraggioso astrattismo geometrico»⁶⁶, osservato da Zevi, appare tradursi in realtà in accenti post-modern, che mettono insieme forme, materiali e colori differenti. Gli episodi geometrici che interrompono e “contaminano” la regolarità del corpo principale sono diversi, e per il progettista rappresentano «ingredienti familiari»⁶⁷. Su tutti predomina il grande atrio a base ellittica, alto trentotto metri e realizzato in vetrocemento, al quale si accede dal piano pilotis a tre campate. Nel salire ai piani superiori si incontrano volumi aggettanti o giustapposti di forma e funzioni diverse, rivolti tanto verso l'esterno (la città), quanto verso l'interno (il giardino).

Quando l'opera viene completata nel 1988, a distanza di sei anni dall'idea di costruzione, il Perù era però cambiato e l'impulso creativo del progetto appariva in parte vanificato, cosicché nel testo del 1989 Zevi è costretto a riconoscere che «l'inflazione, il terrorismo, il micidiale traffico della droga conferiscono un significato amaro anche a quest'opera sorta sull'onda dell'ottimismo»⁶⁸.

Altro Paese che non si sottrae all'impulso di speranza nel futuro è certamente il Venezuela, il cui boom economico-sociale, in architettura, è incarnato nella figura di Carlos Raúl Villanueva.

Il progettista franco-venezuelano, formatosi all'École des Beaux-Arts di Parigi, inizia la sua attività professionale a Caracas nel 1928, in piena rivoluzione economica e urbana per via della scoperta, circa dieci anni prima, di pozzi petroliferi. L'inaspettata ricchezza determina infatti un'accelerazione nello sviluppo e nella pianificazione delle città, che vedono crescere sensibilmente la popolazione residente, a seguito delle forti immigrazioni dalle aree rurali. Contemporaneamente l'architettura del Venezuela si trova a passare in poco tempo – osserva Villanueva⁶⁹ – dalle costruzioni incentrate su tecniche della tradizione coloniale spagnola o indigena – quest'ultima soprattutto in terra cruda (*adobe* e *taipa*) – a quelle realizzate con una tecnologia avanzata, che include anche la prefabbricazione.

Questa è estremamente utile dal punto di vista economico, ma è necessario evitare, sottolinea sempre il progettista venezuelano, la monotonia della standardizzazione⁷⁰.

Architetto che spazia dai musei ai quartieri residenziali, Villanueva riteneva che uno dei maggiori meriti della produzione latino-americana fosse l'impulso sociale rivolto alla collettività: l'attenzione ad adottare soluzioni in grado di contribuire al benessere materiale, sociale e spirituale dell'uomo, inteso come cardine dell'architettura⁷¹.

Non è un caso dunque che la sua prima grande opera alla scala urbana sia la riurbanizzazione del quartiere popolare El Silencio a Caracas (1944), di evidente interesse pubblico. Il cuore del progetto, a patii aperti e in stile prevalentemente coloniale con accenni modernisti, è rappresentato da Piazza O'Leary, secondo l'idea dell'architetto che essa rappresenti un luogo centrale nell'urbanistica moderna, avente la valenza del patio coloniale, nel quale è possibile godere della natura: «la piazza è come un patio a scala maggiore, è il patio delle città»⁷².

La più nota piazza di Villanueva è però certamente quella coperta realizzata nella Città Universitaria di Caracas e facente parte del fulcro dell'intero impianto, costituito da rettorato, aula magna, biblioteca e sala concerti.

Il primo piano urbano del campus risale al 1944: in esso traspare l'influenza beaux-arts, che però cede poi il posto al “piano aperto”, così caro a Zevi. La costruzione della Città Universitaria, dal 2000 patrimonio dell'UNESCO, prosegue per decenni, sino al 1970, e consente di comprendere l'evoluzione espressiva del progettista⁷³, il quale resta però fedele al compito bivalente da lui attribuito alla professione dell'architetto: restaurare valori e crearne di nuovi⁷⁴.

Il rigore razionalista che connota le prime realizzazioni nel campus muta nel tempo, ed infatti quelle successive risentono anche dell'influenza di altri maestri del Moderno, come Alvar Aalto, nelle cui opere – sosteneva Villanueva⁷⁵ – si prova un'emozione intensa, al pari di quando si ascolta una pregevole sinfonia: in esse si esprime l'assenza dell'architettura, che risiede non nel generare forme, bensì vita.

E la vita risiede nello spazio architettonico; quando invece a dominare è la forma – proseguiva⁷⁶ – si scade nel formalismo e, riferendosi alle nuove tecniche costruttive e ai progressi tecnologici, constatava di trovarsi in presenza di un nuovo mondo di forme. Osservava infatti che quelle dell'aula magna della Città Universitaria si

erano potute realizzare grazie a tali avanzamenti (leggi acustiche, conoscenza di trasmissione, assorbimento e riflessione delle onde sonore)⁷⁷.

Il progetto della sala (1952-1953), insieme a quello della piazza coperta, facente anche da foyer del primo, rappresenta certamente uno dei lavori più encomiabili di Villanueva.

La piazza, interrotta da pozzi di luce, è un'ampia zona d'ombra e di protezione dalle intemperie; è un luogo di passaggio, ma anche dell'incontro: risponde in tal modo contemporaneamente alle esigenze climatiche del Paese tropicale e a quelle più sociali di convivenza, nel gioco percettivo tra interno ed esterno, nell'assenza di confini. L'insieme è arricchito da svariate opere artistiche, come il bimurale di Fernand Léger o la scultura di Henri Laurens. Ma è nell'aula magna, di impianto a ventaglio e destinata ad accogliere più di duemila spettatori, che l'architetto attua la sua "sintesi delle arti". Ad affiancarlo nell'impresa c'è Alexander Calder, che inizia a lavorare alle sue forme sospese sin dal 1952, realizzando, attraverso un confronto continuo con strutturisti e ingegneri acustici, sagome di forma irregolare dai colori diversi, lunghe mediamente nove metri e mezzo⁷⁸.

Il risultato è una spazialità unica nel suo genere. Bruno Zevi nella rubrica su «L'Espresso» non si sofferma in particolar modo su questo progetto, ma è facile supporre che ne condividesse pienamente la concezione, perché «in architettura – sosteneva – ciò che dirige e vale è lo spazio»⁷⁹. Quello dell'aula magna di Villanueva è determinato da più elementi, tra i quali il fattore tempo, la quarta dimensione: l'uomo si muove al suo interno e percepisce una realtà "cubista", in movimento, mutevole nelle forme, nei colori, nei punti di vista. È una spazialità che attrae e seduce e non si esaurisce all'interno della sala, ma si estende nella piazza coperta al di fuori. Pittura e scultura contribuiscono a imprimere un tale dinamismo, secondo una sintesi delle arti che non antepone queste all'architettura per attenuarne o migliorarne l'effetto⁸⁰. L'immagine architettonico-artistica è unitaria e l'uomo penetra nella spazialità della piazza, compressa ma arricchita dalla luce disegnata e misurata, capace di generare un intenso effetto emotivo, per poi elevarsi nella sala, insieme alle "nuvole" di Calder.

È però con il progetto della Facoltà di Architettura (1954-1956) che, secondo Zevi, il progettista venezuelano attua una reale sintesi delle sue «indagini linguistiche»⁸¹, nelle quali persistono strutture e forme curvilinee, insieme al colore, alle sculture e alle decorazioni murali. Anche qui, come per il comparto principale, gli

"oggetti" della composizione sono diversi tra loro e assolvono funzioni specifiche. Villanueva coniuga il volume prismatico, esteso in verticale per dieci piani e destinato in prevalenza alle aule, con i tre a sviluppo orizzontale, che accolgono rispettivamente gli spazi per i laboratori, l'auditorium e la sala per le esposizioni.

L'ispirazione per alcune scelte compositive deriva in modo evidente dalle espressioni artistiche dell'epoca, in particolare dall'*optical art*, che negli anni '50 trova una consistente affermazione in Venezuela e in Brasile. Altre, di completamento e di integrazione con l'architettura, sono sempre manifestazione dell'arte latino-americana, ma denotano anche chiaramente l'influenza delle avanguardie russe del primo Novecento.

Il piano plissettato in alluminio del murale tridimensionale *Positivo-Negativo* di Victor Vasarely, posizionato in prossimità dell'ingresso alla sala concerti, ha una corrispondenza estetica con la facciata nord dell'edificio più alto della Facoltà di Architettura; tale prospetto è rifinito con brise soleil a pannelli in calcestruzzo armato, elegantemente ritagliati e disposti perpendicolarmente al fronte, secondo uno sviluppo verticale. La scelta riesce a imprimere dinamismo all'intera immagine, così come le fasce ondulate di copertura dei laboratori, le quali, nel sollevarsi e distanziarsi, consentono alla luce di penetrare dall'alto attraverso le vetrate, disegnate col medesimo andamento.

Sul rapporto tra opera d'arte e immagine architettonica, in particolare dei prospetti, si possono aggiungere svariati esempi, presenti tanto nella stessa Facoltà, quanto in altre; si pensi alla *Scultura Cinematica* (1956) di Jesús Soto nel giardino interno della FAU o ai murales di Miguel Arroyo realizzati nel grande atelier, o ancora al Chorro (1974) di Gego (Gertrud Goldschmidt), il raffinato reticolo sospeso nella sala lettura. L'ingresso della Facoltà di Scienze umanistiche è arricchito dai murales *Negativo* e *Positivo* di Víctor Valera (1956): qui il "positivo" è rappresentato anche dal trattamento delle pareti, la cui trama traforata consente una compenetrazione tra interno ed esterno.

Arte e architettura contribuiscono a conferire alla Facoltà e all'intero campus un ritmo fiorente, una vitalità propulsiva, ma Zevi ammira la FAU venezuelana anche per altre ragioni. Con entusiasmo vi si sofferma infatti nel testo del 1958 *Scuola da inventare ogni giorno*, descrivendola come un organismo aperto al contesto universitario circostante attraverso aule speciali e a partire dal corpo principale, destinato propria-

mente all'insegnamento.

Il raffronto con gli edifici che accolgono le facoltà di architettura italiane è per Zevi inevitabile: queste ne escono sconfitte, secondo il critico anche per l'incongrua allocazione nel tessuto urbano. Riconosce invece nella facoltà di Villanueva pura autenticità: vi riscontra un apprendimento attivo e non passivo e, come nel caso della FAU di João Batista Vilanova Artigas, la costruzione rappresenta la prima fonte di istruzione.

Villanueva riesce in questo intento, sottolinea sempre Zevi, conferendo flessibilità agli spazi interni, suddivisibili a seconda delle esigenze, ma anche e soprattutto grazie alla collaborazione con scultori e pittori, chiamati a partecipare al processo compositivo sin dall'inizio, per attuare l'anelata fusione tra le arti, secondo la convinzione dell'architetto venezuelano che l'opera deve stare là dove "l'uomo vive in forme associate" e non solo nei musei.

RAPPORTO BRASILE

È però soprattutto in Brasile che l'affermazione della corrente modernista, l'avanzo tecnologico, le rielaborazioni artistiche, il desiderio di riscatto, trovano una consistente attestazione, con conseguente e forte risonanza internazionale. Questa attenzione coinvolge anche Bruno Zevi, a tal punto che il Paese diviene ospite costante nella sua rubrica settimanale. La riflessione è rivolta principalmente a Brasilia e ai suoi architetti, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, senza però trascurare altri progettisti della Scuola Carioca, come Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx. O ancora, nel panorama paulistano, il suo interesse è catturato soprattutto dall'operato – architettonico e culturale – della coppia Bardi e dalla figura di Rino Levi, del quale è portato a rileggere, a distanza di quasi vent'anni dal concorso, il progetto per Brasilia. Di fatto, la fondazione della nuova capitale è fonte di richiamo per gli studiosi italiani e per lo stesso Zevi.

Brasilia racconta la volontà di un popolo di avere una propria città identitaria costruita dal nulla nel centro del Paese, per simboleggiarne l'unione, per dare impulso allo sviluppo delle aree più marginali, per riequilibrare l'asse urbano dalla costa atlantica (di matrice coloniale) verso i territori più interni. L'impianto della città e le architetture, che ne fanno un museo a cielo aperto del Moderno brasiliano, influenzano però fortemente i giudizi dello storico, non sempre lusinghieri, sull'intera produzione:

[...] nel momento in cui le poetiche cubiste

entravano in crisi in Europa e negli Stati Uniti, il Brasile rappresentò una contropartita e un compenso per i delusi teorici razionalisti. La tematica lecorbusieriana invase il paese, chilometri quadrati di frangisole rivestirono gli involucri architettonici, il formalismo modernista esplose in scala inedita. Per un certo periodo gli architetti brasiliani credettero alla propaganda fatta intorno al loro lavoro, pensarono di essere veramente in testa e di rappresentare il riscatto delle sconfitte europee. Oggi l'illusione è dissipata, e sono perplessi⁸².

A partire dal 1957, anno di divulgazione del Piano Pilota di Lucio Costa, la speculazione sulle scelte per Brasilia invade le riviste italiane, avviando un persistente dibattito. Su «L'Espresso» Zevi dedica alla nuova capitale diversi testi, nei quali non risparmia a Costa e a Niemeyer giudizi severi, sia prima che dopo il Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte del 1959, che gli dà modo di visitare il cantiere e anche Rio de Janeiro e São Paulo.

L'articolo *La nuova capitale volerà* del 1958 è soprattutto incentrato sull'adeguatezza o meno delle scelte di Costa, anticipando così alcuni temi approfonditi nell'intervento al Congresso dell'anno seguente. Gli scritti successivi scaturiscono invece da un'osservazione diretta delle tre principali città brasiliane.

Il celebre critico italiano vede una Brasilia in costruzione, che sarà di lì a un anno inaugurata. Percorre strade terrose, scruta "cattedrali" incomplete nell'altopiano semi desertico di Goiás, ma non resta affascinato dalla potenza delle architetture di Niemeyer e dall'eccezionalità dell'impresa del presidente Kubitschek. Sentenzia infatti a distanza di anni: «[...] sontuosa scenografia burocratica, atto di imperio politico e manageriale nel deserto, simbolo di speranze e velleità ormai frustrate»⁸³.

Il giudizio di Zevi è duro, a volte troppo, sebbene si possano condividere alcune posizioni. *Brasilia troppo in fretta*, sottotitolo dell'articolo *Capitale di plastici ingranditi*, è la denuncia con la quale lo storico mette in evidenza la prematura inaugurazione della città voluta dal Presidente, compromettendo l'esito. Gli architetti non hanno il tempo di maturare adeguatamente la riflessione progettuale, sicché «[...] Brasilia, figurativamente instabile, continuerà a denunciare l'artificio delle sue origini e non saprà mai radicarsi»⁸⁴.

Per Zevi i dubbi sull'assetto della nuova capitale sono infatti molti; l'entusiasmo dei pionieri, riconosciuto al gruppo di progettisti coordinati da

Niemeyer, non basta a dissipare le sue perplessità: il piano di Costa è “aperto” o “chiuso”? Brasilia sembra assommare i difetti di entrambi gli indirizzi.

Era davvero necessario localizzare il cuore politico e militare del Paese al suo interno? Sarebbe bastata un'altra città, non propriamente la capitale.

La città che avrebbe dovuto consacrare il Movimento Moderno in Brasile è davvero “moderna”? La configurazione monumentale appare prendere il sopravvento: il centro politico – la piazza dei Tre Poteri – è risolto con uno schema classicistico, enfatizzato dalla sfilata di volumi prismatici vetriati, posti perpendicolarmente all'asse urbano principale e destinati ad accogliere i ministeri.

A differenza di altri critici che insieme a lui visitano l'immenso cantiere, non riesce ad entusiasarsi per quella che denomina la città di Kafka. La ragione è radicata nel passato, spiega nell'articolo *Kafka nel Mato Grosso*, intimamente connessa alle vicissitudini del fascismo e all'architettura che esso ha espresso: è il complesso dell'Eur a condizionare la valutazione degli edifici rappresentativi, a provocargli un senso di nausea.

La critica di Zevi alla città kafkiana è però sorda alle problematiche sociali innescate dalla costruzione della nuova capitale. A sorgere, contemporaneamente, sono infatti baraccopoli “satellite”, costituite dal consolidarsi di occupazioni irregolari da parte di lavoratori impegnati nell'edificazione o di nuclei familiari disagiati, in cerca di un impiego nella nuova metropoli.

La problematica della realtà informale brasiliana, e in generale latino-americana, non è tema ricorrente nelle pagine di *Cronache di Architettura*; Zevi lo affronta con circostanziata attenzione all'inizio degli anni '70 nel testo *Slum eroici invece di new towns*, nel quale ricorda le riflessioni di autori come Theo Crosby, con il quale dimostra una condivisione di vedute. Crosby è tra coloro i quali aprono la strada al pensiero divenuto dominante nei decenni successivi: sviluppare le comunità degli slum e abbandonare l'idea di poter esclusivamente demolire e ricostruire; promuovere la crescita della città attraverso l'affermazione di atti e schemi spontanei, innescati da necessità e dinamiche sociali.

Scenari di quotidiana informalità sono denunciati però dal critico nell'articolo dedicato al soggiorno a Rio de Janeiro, sulle cui colline osserva l'addensarsi di centinaia di persone che vivono in favelas, «i tuguri più squallidi e insieme pittoreschi del mondo»⁸⁵, che formano ai suoi occhi uno sfondo persistente, visibile da ogni

angolo prospettico.

Probabilmente anche per contenere l'espansione delle occupazioni informali, Zevi avrebbe preferito uno sviluppo urbano più coraggioso per la capitale carioca, con ampie direttrici verso l'interno, e avrebbe previsto più nuclei nelle aree centrali, così come grattacieli o edifici ortogonali alla linea di costa, «in modo da umanizzare e vitalizzare il dato paesistico senza tradirlo»⁸⁶.

Per urbanizzare Rio de Janeiro, per non spezzare «il drammatico incontro tra oceano e montagna, occorre un genio politico e architettonico»⁸⁷, a suo avviso Roberto Burle Marx, il progettista brasiliano da lui più ammirato e lodato sin dal 1956.

Nella quasi totalità degli scritti sul Brasile Zevi accenna al grande paesaggista, ma nell'articolo dedicato alla visita alla città carioca non trascurava di celebrare l'atto di nascita del Movimento Moderno nel Paese: il palazzo del Ministério de Educação e Saúde che senza indugi definisce un capolavoro. Sia pure con minore entusiasmo, riconosce i pregi del Museu de Arte Moderna di Affonso Eduardo Reidy: esprime riserve sullo sforzo strutturalistico connotante il volume destinato alle esposizioni, così pure sull'accostamento di questi a quello minore, riservato agli uffici.

In queste opere l'influsso razionalista lecorbusieriano è ancora evidente, oltre che notoriamente documentato: a contrastare questa tendenza, riscontrabile in tutto lo sviluppo dell'architettura moderna in Brasile, è secondo Zevi l'operato di Burle Marx, che non esita a definire «il più originale creatore di parchi e giardini del mondo»⁸⁸, rappresentante di «una nuova età nel costume artistico del paese»⁸⁹.

Zevi ammira la sorprendente capacità del paesaggista di comporre secondo la stagionalità, vale a dire tenendo conto nella progettazione delle trasformazioni che la flora subisce durante il corso dell'anno; il tutto è necessariamente legato a una conoscenza approfondita del microclima in cui si lavora e di come le specie, che in Brasile superano le cinquantamila varietà, crescono e si sviluppano. Per Burle Marx il giardino non è infatti qualcosa di statico e non può rappresentare la risposta ad un impulso spontaneo, ma va pensato e costruito al pari di un'architettura, va definito comprendendo ciò che esiste e ciò che non è stato realizzato dall'uomo, così da creare una relazione⁹⁰.

Contemporaneamente egli ha l'abilità di reinterpretare in chiave naturalistica i motivi geometrizzanti della pittura moderna, unisce i colori della flora alla maniera di un quadro di

Leo Putz, li accosta con tratto deciso al pari di Candido Portinari⁹¹. Convinto che il giardino debba possedere delle qualità didattiche, lo arricchisce anche di sculture, elementi a mosaico, specchi d'acqua, giocando con le altimetrie del terreno in cui si cala l'opera. Il suo «timbro poetico»⁹² nasce dalla mirabile unione di questi elementi, che si compongono in un tutto alternativo rispetto al giardino all'italiana o all'inglese. La dignità di questo risultato introduce il Brasile nel panorama internazionale dell'arte dei giardini. Il nuovo rapporto edificio-paesaggio, impresso dal progettista, porta a fondere urbanistica e paesaggistica e a definire una «natura architettata»⁹³, i cui risultati, quantunque encomiabili, sono fondati – osserva Zevi con timore – «su un processo “correttivo” dell'architettura»⁹⁴.

Presumibilmente anche per scongiurare tale processo, secondo Zevi Burle Marx doveva essere coinvolto al principio di ogni intervento urbano-architettonico, e non successivamente, a scelte fatte: il suo genio poteva infatti essere fondamentale nel ritessere l'intera struttura urbana e lo scenario di Rio de Janeiro⁹⁵, mentre su Brasilia è lo stesso paesaggista ad ammettere che lì molti errori sono stati commessi, sebbene la città sia stata pensata per essere in stretto contatto con la natura⁹⁶.

Una tale personalità non era sfuggita neanche a Pietro Maria Bardi che gli dedica nel 1964 il volume *I giardini tropicali di Burle Marx*, più volte citato da Zevi nell'articolo *Brasilia senza paesaggio tropicale*. Questo è soltanto uno degli articoli pubblicati su «L'Espresso» in cui il critico fa riferimento all'operato della coppia Bardi in Brasile, a cui lo legano soprattutto la stima, l'amicizia e le collaborazioni con Lina Bo. Il lungo epistolario, gli articoli dell'uno e dell'altra ospitati nelle loro rispettive riviste («L'architettura - cronache e storia» e «Habitat») sono testimonianza di un rapporto che non si esaurisce con l'abbandono dell'Italia da parte di Lina, ma che al contrario consente di tessere un filo diretto tra il nostro Paese e il Brasile, in particolare São Paulo, dove la coppia si stabilisce alla fine degli anni '40.

L'ultimo degli articoli dedicati al viaggio del 1959 è incentrato proprio sulla capitale paulista, o meglio sulla sua V Biennale, alla quale lo storico prende attivamente parte presentando nel catalogo la sala speciale dedicata a Roberto Burle Marx. La Biennale è fortemente elogiata, soprattutto per la sua estensione anche all'architettura, quando a Venezia ancora mancava: quella paulistana ha secondo Zevi un ruolo determinante nel revisionismo culturale attuato nella metropoli,

nella cui produzione architettonica intravede disillusione e perplessità rispetto a quella dominante della Scuola Carioca.

Già nel 1957 aveva steso un articolo su São Paulo, in particolare sul Museu de Arte (MASP), istituito da Bardi nella prima sede di rua 7 de Abril, con il merito di ricercare «nel passato del Brasile “una tradizione” utile a stimolare una consapevolezza storica in un popolo tutto impegnato nella contingenza»⁹⁷. Proprio quella tradizione – la documentazione e la celebrazione dell'arte popolare – sarebbe dovuta essere mostrata al pubblico italiano nell'esposizione *Nordest do Brasil* del 1965, a cura di Lina Bo Bardi. Programmata per essere esposta alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, non venne mai inaugurata per divieto dei generali brasiliani.

Il veto viene denunciato nel noto articolo *L'arte dei poveri fa paura ai generali*, pubblicato su «L'Espresso» il 14 marzo del 1965 e raccolto in *Cronache* con titolo analogo.

L'apprezzamento per le ricerche di Lina Bo nel Nordest è espresso da Zevi, tra l'altro, nel commento dell'allestimento *Bahia*, realizzato nel parco di Ibirapuera in occasione della Biennale; l'esposizione è interpretata dal critico come atto di accusa alla moda dominante e insieme come nobile tentativo di ricondurre l'identità culturale del Paese alle sue tradizioni ancestrali, riconoscendo a questo tipo di operazione un valore fruttuoso in America Latina, perché immune da accademismi o folklorismi di sorta⁹⁸.

È doveroso osservare che nelle pagine dedicate alla capitale paulista Zevi dimostra di cogliere pienamente il processo di rinnovamento ideologico e formale in atto, ritenendola essere l'unico contesto culturale in cui può avvenire un rilancio del Movimento Moderno brasiliano.

Ma quale São Paulo conosce nel suo viaggio?

Dopo la kafkiana Brasilia, appare rallegrato da questa città «vera, nata e cresciuta in virtù delle iniziative economiche e non per un diktat statale, caotica nella sua espansione ma erompente di attività vitali»⁹⁹. Anche l'architettura di Niemeyer, stigmatizzata per la nuova capitale, a São Paulo viene riabilitata; l'opera lodata è con ogni probabilità il complesso Copan, composto inizialmente di due edifici (uno rigoroso e prismatico, l'altro di forma ondulata), insinuati nella regolare maglia urbana paulistana. Dei due, come sappiamo, viene realizzato solo il secondo, verosimilmente visto in costruzione dal critico.

Zevi in sostanza riconosce a São Paulo una vivacità architettonica più intensa che a Rio de Janeiro, ma pur menzionando progettisti come

Rino Levi, João Batista Vilanova Artigas, Lucjan Korngold, Henrique Mindlin, non vi si sofferma. Il gruppo carioca, in qualità di rappresentante della produzione brasiliana, continua ad avere un ruolo di primo piano nelle sue pagine.

Rino Levi in tal senso rappresenta un'eccezione a questa egemonia narrativa. Nonostante l'attenzione a lui riservata dallo stesso Zevi e da altri critici italiani, il suo ruolo nella diffusione in Brasile dei principi del Movimento Moderno non viene però messo adeguatamente in luce nel nostro Paese¹⁰⁰, se non in tempi più recenti.

Solo nell'articolo del 1974 lo storico accenna brevemente al Manifesto di Levi *A arquitetura e a estética das cidades*, inviato dall'Italia al quotidiano «O Estado de São Paulo» e pubblicato il 15 ottobre del 1925; non vi è però riferimento agli elementi che saranno di lì a poco distintivi della poetica paulista, prodromi della produzione affermatasi tra gli anni '50 e '60, né tanto meno si menziona il coevo Manifesto di Gregori Warchavchik, *Acerca da Arquitetura Moderna*.

Pur riconoscendo in Levi un approccio architettonico distante da quello carioca, il giudizio è incentrato sull'armonia e sull'equilibrio perseguiti dal progettista formatosi alla Scuola di Roma, interpretati dal critico come atteggiamenti propri del passato, inadatti ad un Paese come il Brasile.

Cosa resta dunque – si chiede Zevi – dell'intensa operosità di Levi? La risposta è rappresentata dalla proposta per il piano di Brasilia, terza classificata al concorso del 1956.

«La Brasilia di Rino Levi era dottrinarica, persino dogmatica, ma postulava uno schema aperto, un'immagine di città ottimistica, inedita, un brano delle utopie del xx secolo calato nel deserto»¹⁰¹.

I super blocchi, di dimensioni colossali (435 metri di lunghezza, 300 di altezza, 18 di profondità) avevano sconcertato, per Zevi, la giuria e il pubblico e l'atteggiamento nobile con il quale Levi accolse l'esito del concorso indebolì, sempre secondo il critico, la corrente razionalista nel Paese, «affatto ignaro dell'alternativa organica di Wright»¹⁰².

Un'assenza non del tutto veritiera, e d'altronde mai esplicitamente dichiarata da Zevi: la denuncia di una mancanza di forme organiche nell'architettura brasiliana si intuisce in realtà come contrappunto ai ripetuti accenni al predominio di quelle razionaliste. In merito, bisogna ad esempio tener conto della prima produzione di Vilanova Artigas, di ispirazione wrightiana.

Se però i testi su «L'Espresso» dedicati al

Brasile rappresentano una riflessione costante e progressiva, non è possibile ricostruire l'articolato pensiero zeviano per altri Paesi dell'America Latina. Come si è visto, alcuni autori sono più volte affrontati, ma il suo interesse è meno organico rispetto a quello dimostrato verso l'architettura brasiliana.

IL LASCITO DI CRONACHE

La breve rubrica di architettura che Zevi tenne settimanalmente per quasi mezzo secolo gli consentì di attuare la rivoluzione culturale teorizzata sin nel 1948 in *Saper vedere l'architettura*. Il testo che ha contribuito a formare generazioni di progettisti di tutto il mondo trovava nei suoi presupposti una ragione sostanziale: la necessità di educare e di discutere di architettura al pari di quanto si fa per la musica, la scultura, la pittura, la letteratura, il cinema. Come infatti sottolineava Zevi e come possiamo osservare ancora oggi, nonostante che la prima sia l'arte più vicina alle nostre vite, in grado di influire quotidianamente e intimamente sulla nostra esistenza, essa è ignorata dai più per un'inspiegabile e tacita condizione per la quale non è disdicevole ignorare un'opera di architettura o un progettista, come lo è invece non conoscere un noto pittore, poeta, letterato.

Cosa ci lasciano allora le *Cronache*? Uno sguardo attento e profondo, le riflessioni del critico, dello storico, del professore, che si interroga sui cammini dell'architettura con straordinaria e incisiva capacità di sintesi e lucidità di pensiero. I brevi scritti su «L'Espresso» ci guidano in questo universo, ci consentono di apprendere gli strumenti per «saper vedere l'architettura», qualunque essa sia e in qualsivoglia luogo sia realizzata. Ci rendono edotti su temi a noi prossimi, ma spesso ignorati, lasciati agli «addetti ai lavori» o, come sottolinea sempre in *Saper vedere l'architettura*, interpretati attraverso «i metodi valutativi» propri della pittura o della scultura.

Le *Cronache* consentono di acquisire gli strumenti per comprendere e valutare l'architettura, alla luce di interpretazioni comuni anche a più arti, secondo una visione unitaria: il contesto politico e socioeconomico, gli aspetti tecnico-scientifici, in special modo attraverso quella che lo storico definisce la super-interpretazione, vale a dire quella spaziale, «il punto di partenza di una visione integrata»¹⁰³.

Ma soprattutto, le *Cronache* stimolano la maturazione del senso critico, da sempre il primo passo per formare individui liberi.

BRUNO ZEVI AND LATIN AMERICA IN THE *CRONACHE DI ARCHITETTURA*¹

Something similar to a public diary. An unrestrained reporting of history as it unfolds, meaning it remains *cronaca* (a chronicle). An interpretation that, while personal, is not private; unabashedly partisan it is not the work of a mere spectator, but of someone who plays a leading role in the events recounted.

Bruno Zevi was an intellectual who reasoned as an Italian, as a European, yet he looked beyond, to the world. He allowed himself to be influenced while maintaining his own cultural identity.

His reporting of architecture is marked by an awareness that it is only when we assume a point of view that facts and objects cease to be an amorphous mass, and can be described; assuming the form conceived by those who relate them with one another along a logical path.

Thus – annotating events and impressions week after week – his *Cronache* (Chronicles) became the sincere reflection, through their authentic partiality, of the architecture of an era. They recounted, and continue to recount it for what it truly is: not a linear path that tends toward the affirmation of beauty, as much as a rough path along which the beautiful and the ugly are often confused; where aesthetics clashes with politics; artistic with functional canons; presumed truths with the pluralism of points of view, and above all with the diverse cultural histories of an increasingly more globalised and fragmented world, in which the roots of local histories contaminate one another in a universal ‘melting pot’.

Zevi’s was a highly personal and punctual reporting of an era that extends uninterrupted over the course of roughly half a century. He began in 1954, with the «Cronache della politica e del costume», and continued the following year in «L’Espresso» magazine. What was apparently only a small weekly column became a powerful tool that treated architecture on par with

the other arts and brought it to public attention.

It is surprising to note Zevi’s clear understanding, from the outset, of the value of the few lines he wrote each week. Enough that more than proposing them, he imposed them.

Citing George Bernard Shaw, he said that he thought it was impossible to write an article every week; so impossible that it was desirable: a fixed space, a column, a protected place used to construct a discourse without boundaries. His provocative proposal, made with the expectation of a no, was instead accepted.

Gualtiero Jacopetti, about to create a new weekly publication, entitled «Cronache», asked him to write from two to ten short essays on the future of the city. Zevi’s counter-proposal contained a surprising offer: «If you give me a regular column, that legitimises architecture, on par with literature, music, the figurative arts, cinema and science, then I accept».

The impossible occurred. The proposal was accepted. This was in May of 1954.

This marked the birth of the architectural column “Cronache”, which moved to «L’Espresso» magazine the following year. The first issue hit newsstands on 18 May 1954. Ten years after the fight for liberation, the impetus of the resistance had died out. The Action Party had ceased to exist in ‘47, Elio Vittorini’s Il “Politecnico” had ceased, the political and cultural climate Zevi combatted was still politically stained by the victory of the Christian Democrats in ‘48².

The texts of the *Cronache*, as brief as they were cutting, immediately demonstrated a radical critique and an alternative vision that initiated considerations, some political, beginning with architecture. An analysis that began in Italy, and looked toward the world.

Zevi began his weekly reflection by commenting on the most important events in Italy from the decade that had just passed. It is truly enlightening today,

more than sixty years later, to discover that we are still facing the same dilemma. Should we live on memories or nurture our history by continuing to build something to be remembered?

The debut of the *Cronache* column began with a reflection on the Mausoleum at the Ardeatine Caves³ in Rome. This Monument, built so that people would not forget, could have become the cornerstone of Italy’s cultural, civil and architectural renaissance; instead, it remained an isolated occasion in the reconstruction of a new culture, which could have been delineated by the world of architecture.

It was the result of the first competition realised in liberated Italy. The political significance of this project – and the process that generated it – effectively moves beyond the extraordinary essentiality and evocative force of a single work of architecture. It indicated a path, unfortunately interrupted almost immediately.

The question was whether or not, and if so in what way, to leave behind the past in the search for what Zevi referred to at the time as “a new realism for the West”. He noted. «Italian architecture, in all of its multiple aspects, thus raises a dilemma: increasing a lively and operative realistic culture, or slipping into a fatuous and rhetorical inertia». This temptation is still alive today in Italy and the world; either for intellectual laziness that hinders any change, or for the vanity that betrays any revolution.

During these first weeks of his reporting, Zevi also mentioned the La Martella Village in Matera as an example of a project whose meaning surpassed its purely architectural value. This project gave built form to the vindication of poverty. An architecture with a spontaneous language, observed and marvellously reinterpreted by Gorio and Quaroni⁴, was indicated as a healthy, non-aulic path toward a possible renaissance of everyday life for the former residents of the Sassi. Similarly, the factory in Pozzuoli⁵, which Adriano Olivetti imagined as a model, with landscaping, a nursery and cafeteria, was used as an example of architecture as a means for initiating a diverse relationship between employer

and employee, a new relationship, founded on a diverse vision of work and the bond not only between people but also between industrial constructions and environmental context. Integration was the key concept here.

In the third week of his diary, in a column significantly entitled *Gli umanisti prevalgono sugli ingegneri*, Zevi also recounted his bitterness for the re-proposal of the Michelangelesque Ponte Santa Trinità bridge in Florence⁶, rebuilt exactly as it was prior to its destruction by mines set by the retreating German Army, as if it were the same, as if nothing had happened (almost cancelling memory and traveling back in time).

In his words we can read his regret for the incapacity, the fear, in daring to recount history in the form of a new bridge, for the lack of courage in creating – using modern possibilities and state-of-the-art engineering – a new beginning, founded on the truth.

Thus, week after week, his critical voice continued to remark the many lost opportunities and the few that were exploited.

He noted the significant bitterness over the occasion stolen by Italy's most beautiful city, Venice, from the era's greatest architect: the failed realisation of the building designed by Frank Lloyd Wright on the Grand Canal⁷.

He highlighted and applauded the elegant, daring and innovative auditorium by Franco Albini and Franca Helg: a temporary construction, boldly elevated by a spartan steel frame, similar to a basket suspended in the void of the Salone d'Onore at the X Triennale di Milano, dividing it horizontally⁸. The year was 1954.

Starting in 1955, Zevi directed the monthly review «L'architettura - cronache e storia» and continued to write the weekly *Cronache* column for «L'Espresso». The only interruption in the column occurred between 18 June and 19 November 1967, when «L'Espresso» appeared to adopt an anti-Israel attitude. Eugenio Scalfari did not wish to replace Zevi and waited until the critic was convinced that the magazine held no position against Israel.

A consistent collection of this very lengthy diary of architecture and urbanism – but also restoration, exhibitions, competitions, urban planning policy – was published for the first time in 1971 under the title *Cronache di Architettura*. This is a unique document. The volumes are steeped in the militant criticism that so strongly characterised Zevi's approach to architecture, as a cultural phenomenon to be read and comprehended, to be shared or forcefully contrasted.

The 24 volumes of the *Cronache di Architettura* – plus the list of contents – contain all of the articles published between 1954 and 1981. Published by Laterza from 1971 to 1981 (recovering the previous years), the collection contains a total of 1379 articles. «Each tome – Zevi writes in his successive autobiography *Zevi su Zevi* – signals the weekly anxieties, torments and traumas of two and a half years».

The year 1981 marked the beginnings of another story.

During the period between 1981 and 2000, while Zevi maintained the column in «L'Espresso», the space he was granted was unfortunately notably reduced with respect to the past. In addition to the integral collection of issues of «L'Espresso», the Fondazione Bruno Zevi also conserves the list of editorials (divided by year) selected by Zevi himself for what were to be the successive volumes of *Cronache di Architettura*, which were never printed.

Document lists were also typed up, though they end in 1993; there are also typescripts (with the attached published page) of the articles from 7 January 1999 to 20 January 2000.

It is difficult to condense in a single reflection a critical way of thinking spanning forty-six years; it is almost impossible to represent the intensity and freshness of such an attentive and profound observation in what is inevitably a more detached analysis: it is difficult to express using other words what Zevi expressed with such extraordinary and incisive synthesis.

At the same time, it is precisely the intensity of these reflections that drives contemporary authors to question the present in light of them, to rein-

terpret the now and then, the spoken and the unspoken, the experienced and the unexperienced.

LATIN AMERICA

The architecture of Latin America was present in Zevi's weekly column, as well as the editorials collected in *Cronache*, and those successive to 1981.

Aware of the interdependence between languages in an increasingly more globalised world, Zevi crossed the ocean to study both the most significant and internationally recognised examples of architecture, as well as minor examples, some still largely unknown.

Paraguay, Peru, Colombia, and later Mexico, Venezuela, Argentina and Brazil: Zevi's acute and incisive style offers reflections on the city, in particular Brasilia, and naturally work of various individuals, from Luis Barragán to Carlos Raúl Villanueva, Oscar Niemeyer and Roberto Burle-Marx, for which he expressed a great enthusiasm.

His observation, highly innovative at the time and still stimulating, merits reconsideration today because it helps comprehend – through the way in which it was recounted and represented in Italy by one of the leading architectural historians – the architectural context that characterised the second half of the twentieth century in Latin America.

The passage of time consents a distant analysis also of the limits of the observations made by Zevi in the moment, with his surprising capacity to record what needed to be annotated in order that it not be lost.

Of the 24 volumes, two emphasise, already in their title, the importance attributed to events linked specifically to Latin America. The first regards the years 1959-1960 (issue number 6, *Dalla scomparsa di F. L. Wright all'inaugurazione di Brasilia*); the second from 1977-1978 (issue number 21, *Da Brunelleschi anti-classico alla Carta del Machu Picchu*).

Reflections on Brasilia, as much as the report on The Charter of Machu Picchu, would return time and time again in Zevi's texts, for example in *Editoriali di Architettura* or *Zevi su Zevi*,

demonstrating the cultural and symbolic significance attributed to them.

The essay *La Carta del Machu Picchu Revisione antilluministica di Atene 1933*, published in 1978⁹, is decidedly the most appropriate article for beginning the journey proposed here.

This is true for various reasons. The Charter, drawn up by Zevi himself, exposes a number of issues that remain valid to this day, and objectives still worthy of being pursued. It sanctions the role of architecture and urbanism in Latin America within the international panorama, confirmed as we know during successive decades. It testifies in some way to the Modern Movement's capacity for renewal, with respect to the European crisis. It marks the moment of overcoming the geometric and geometrizing "mechanist paradigm" of the city, rapidly rendered obsolete by the demographic explosion and gigantism of metropolises that became megalopolises.

The premise is clear: the moment the concentration of space corresponded with a dilation in the time of movement, a progressive deterioration affected the quality of life and the environment; even the use of the private automobile exposed the limits of development and short-circuited the mechanisms of the city.

The conclusions call for a different paradigm, founded on ecology, on flexibility, on the active participation of inhabitants instead of technology and technocracy, rigidity and the imposition of abstract rules.

Today, when integral ecology has become the core of any farsighted discourse on models of economic and urban development, the Charter appears prophetic in its indication of a dangerous, even catastrophic drift, of an architecture that ignored environmental pollution; and its suggestion of a totally different approach than that proposed in the Athens Charter.

As Zevi writes, a revision of the Athens Charter – promulgated by Le Corbusier and his collaborators at the CIAM in 1933 – was an impossible undertaking in a Europe that already appeared to have imploded. «Athens was the cradle of Western civilization,

Machu Picchu the symbol of an independent cultural contribution by another world. Athens represents the rationality embodied in Aristotle and Plato, while Machu Picchu represents all that is not encompassed by a universal illuministic [sic] mentality and cannot be classified by logic alone»¹⁰.

The proclamation of the Charter took place on 12 December 1977 at the highest point in the ancient Inca city, marking the conclusion of the International Convention hosted in Lima and Cuzco.

It would later be re-discussed in October 1978 in Mexico City during the Congress promoted by the International Union of Architects.

In the 1978 article, Zevi emphasises how «Our questions are infinitely more numerous and complex than those confronted in the Athens Charter» because «since the writing of the Charter of Athens, the world's population has doubled, causing a grave crisis in three important areas: ecology, energy, and food supply»¹¹.

The document, signed by numerous architects¹², observes the lack of «functional links between general economic strategy and the planning of urban development»¹³; to a similar degree there was a need to focus on a polyfunctional approach that considered «human interaction and communication [...] the essential reasons for the city's very existence»¹⁴. In this sense, the intention was to overcome the functional city sanctioned by the Athens Charter, which distinguished between four basic societal functions: living, working, recreation and movement. The commitment made with The Charter of Machu Picchu (12 December 1977) was that of reintegrating in order to confront the errors of zoning.

The signees of the Athens Charter agreed to consider architecture «the masterly, correct and magnificent play of volumes brought together in light»; in 1977 the principle problem was no longer considered one of architectural appearance, but the creation of social spaces in which to live.

«The new concept of urbanization seeks a continuity of the built environment, implying that each building is no

longer an isolated object, but an element of a continuum, requiring a dialogue with other elements to complete its own image»¹⁵. The Charter is a «Hymn to the poetic of the unfinished, to the involvement of users in all phases of design, to the encounter between cultured language and popular idioms, Kitsch included»¹⁶.

The Charter of Machu Picchu was also mentioned by Zevi in the article *Dal Barocco alle Ande* from 29 August 1982, published in «L'Espresso»; in it he further remarked that with «this act Latin America assumed a leading role also with respect to the United States and Europe, committing to the definition, beyond epidermic transplants, the destiny of its own habitat»¹⁷.

The 1982 article, in referring to the exhibition *Architettura in America Latina*, expected in Rome that autumn, resembles a reflective synthesis of the entire panorama: Zevi recalled the numerous architects (many praised, others criticised) already mentioned in other texts published previously.

In 1982 he observed that we were in the presence of a heterogenous built environment, that reflected «a polyhedral stylistic background»¹⁸; at the same time he identified unifying factors, such as the aspiration to conserve natural resources and the awareness of resolving the problem of consistent internal migrations from rural areas toward the world's metropolises.

In part anticipating and in part agreeing with the most accepted lines of thinking at the time, Zevi underlined the necessity to search for «a popular code of communication». To the planning of Brasilia, criticised years earlier and a symbol of an approach that «violated the environment by inserting a rigid and artificial "preconstructed element"»¹⁹, Zevi contrasted the approach indicated by such architects as Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi and Roberto Burle Marx, whose projects stand out for a dimension that is «more subdued and human, intent on organically translating the lesson of Le Corbusier»²⁰.

Similarly, commenting on the new headquarters of the Bank of London and South America (1959) in Buenos Aires,

an interesting monumental expression of brutalism designed by Clorindo Testa²¹, Zevi underlined the Argentinean evolution of the lesson of Le Corbusier, Louis Kahn and Paul Rudolph; an interpretation that appears to relegate rationalism to luxury housing.

Situated in the city centre, the building fascinated the inhabitants of the capital from the day of its inauguration. Perhaps for its simultaneously monumental and anti-conventional appearance, «difficult to frame within the figurative trends»²² of this period. Perhaps because it was completed at a time of few important works in the city; a difficult time, when military law cancelled the autonomy of the universities and the police raided their faculties; a dark period when the Faculty of Architecture's opposition to the government caused almost 100 professors to abandon teaching.

The construction of the building reignited cultural debate, drawing attention and curiosity to the large Bank, imagined as a covered plaza: «the entire organism is open: escalators lead to levels open to the public, which cantilever into this unified space in the form of balconies»²³. The giant order of the columns on the façade is lightened and above all modified by cuts in the structure «coy freeform cuts, vaguely inspired by the modules of Arp. Thus, monumentality is mocked, in what almost appears a declaration that nothing is serious; that we are dealing with some mastodontic and futile prank»²⁴.

Zevi's comment denounces a betrayal and emphasises the fading of any residue of the utopian drive of the Modern Movement. A clear stance, to the point of taking up the dissent of seven young architects with regards to what, in their eyes, resembled a reactionary construction, a "Rolls Royce building", redundant and pretentious, costly and formalist, founded on the myth of the domination of the institution over the citizen.

Zevi also expressed a clear opinion on the competition for the Peugeot building in Buenos Aires²⁵, at the time – in 1961 – the tallest skyscraper in Latin America. He affirmed that the result of the competition was a missed opportunity. A timid verdict rewarded a project

(by Roberto Claudio Aflalo, Plinio Croce, Gian Carlo Gasperini and Eduardo Patrio Suarez) that was, «insipid [...] devoid of any cultural significance»²⁶ penalising the most innovative and original proposal by the Italian Maurizio Sacripanti, in collaboration with Mario Mafai²⁷. Zevi attributed the responsibilities of the jury²⁸ to a position entrenched behind vague and weak reasoning, motivated by concepts such as equilibrium, order and an improbable harmony with the surrounding urban landscape. He also ironically commented on the senselessness of a search for references to environmental harmony when dealing with a 204-metre tall monolith.

For Zevi, a comparative analysis of the two projects, the winner and the Italian submission, left not doubts. On the one hand an anonymous glass tower, on the other hand the exact opposite, a closed and compact parralelepiped: a vertical neighbourhood made of assembled and overlapping blocks, with volumes of varying heights and variable cantilevers, loggias and hanging gardens; imagined as an overlapping assembly supported by a central nucleus housing services and connections between the various levels of the building, whose steel structure was to support diverse nuclei of offices, irregularly balanced between voids.

In Sacripanti's project, which maintains its powerful impact, «the skyscraper is no longer treated as a uniform box, but articulated in a multiplicity of suspended volumes, with a variously cantilevered configuration»²⁹, whose appearance was to be defined by vertical brise soleil embellished by advertising images. The Italian architect received only an honourable mention, which noted the "validity of its plastic language", without however understanding its urban and architectural reasons.

What Zevi incessantly denounced, in an act of accusation still valid today, was the lack of audacity, of strong ideas capable of indicating the way toward our contemporary era: «If this tower is truly indispensable, it should at least shine for its creative courage, for the novelty of its forms, for the vigour of

an idea capable of contributing to the maturation of a modern landscape»³⁰.

Many contemporary towers recall this elegant, slender and irregular volume, composed of assembled and excavated blocks: from Boeri's 'vertical forest' in Milan to the apartment tower by Herzog & de Meuron in Tribeca, New York, to the assemblages of MVRDV or the subtractions of Neutelings Riedijk Architects.

The architectural image of this building would resurface years later in the project by Gaetano Pesce for the Torre Pluralista (1987) in São Paulo. A tower whose different levels, similar to "stacked terrains", were to be the bases atop which different owners would construct their homes, with extreme liberty, personalising their internal layouts and façades. Thus a tower that would be the built expression of a collection of different languages, the image of a pluralist, less decorative and more democratic architecture, almost a political manifesto.

In the meantime, Zevi reported on what was taking place in Mexico, concentrating on the work of two architects, (the Spanish-born architect) Félix Candela and Luis Barragán.

Regarding Candela, who claimed he felt himself to be neither an architect nor an engineer, in the essay, Zevi outlined a simultaneously curious and sceptical profile in his *Cronache* column when he wrote *Félix Candela. Strutture a membrana dopo la trincea*. From a civil point of view, what Zevi appreciated about this famous architect, educated in Madrid in part at the Higher Technical School of Architecture of Madrid, in part self-taught, was his choice to renounce postgraduate studies in Germany (this was time of the *coup d'état* by General Franco, in July 1936) and remain and fight for his country's freedom, alongside the international brigades: «Certainly, I gave up on learning many things from German professors, but from the Revolution and Civil War I learned many lessons that were much more useful»³¹.

A few years earlier, in June 1956, in «L'architettura - cronache e storia»³², in the short text *Gittate di luce e di cemento*, Zevi referred to Candela as an

engineer-architect-sculptor; recalling one of his fundamental texts, *Stereo-structures*³³, he published, among others: a suggestive interior image of the vault of the Mexico Stock Exchange³⁴, an industrial building, a factory in Coyocan with mushroom-like structures; a Cabaret hall, a Garage and a Funicular Station in Mexico. All of these projects featured interesting structural vaults.

Candela arrived in Mexico in '39 and – after an initial decade producing largely unimportant buildings – he designed the parabolic roof of the Pavilion of Cosmic Rays for the University City in Mexico City (1951-52, architect Jorge González Reyna).

Zevi considered the importance of this first work, but at the same time recognised the disproportionate nature of its success, what is more confirmed with a hint of irony by the architect himself who stated, «I understood how easy it was to become famous»³⁵. Together with his political commitment, and refusal of academic lessons, Zevi also admired Candela's propensity to challenge the rules, including those of construction, and to work outside or above the lines. However, he also mistrusted his capricious mannerism applied to engineering, which often risked being self-referential.

His opinion was thus suspended, and almost uncertain. His critical soul sensed a perplexity at «the innate heretic inclination that becomes a habit and tool of affirmation»³⁶ and for the «loss of an intensity of expression» in his designs, when his daring structures are clad and concealed.

To support his hesitations, Zevi drew on images from the monograph by Colin Faber³⁷: «stupendous photographs taking during construction, though much less effective in capturing a work of architecture». *His reflection refers to a constant idea in the development of those masters of architecture who loved to confront new inventions in engineering: from Mies' inability to imagine any enclosure of his skyscrapers in Berlin that led him to propose an all-glass skin to ensure they were forever visible, to Toyo Ito who chose to wrap the extraordinary columns of his media library in glass.*

However, while there can be little doubt about the eternal fascination of the construction site captured in these photographs, Zevi charged Candela with the exact opposite. He contested the incongruity of creating fascinating structures only to ignore both their overall image and detailing, remarking «work that is disfigured or in any case corrected by cladding...»³⁸ and claiming that a «poetry of structures» can rarely be found in these projects.

For this awareness, Candela partnered with the Mexican architects Enrique de la Mora y Palomar and Fernando López Carmona.

While partially unsatisfied and critical, Zevi could not help but note how «the parabolic hyperboloids, the umbrella-shaped roofs, the membrane-like forms and their virtuosity are unparalleled anywhere in the world»³⁹. However, disillusioned by their forms, he expressed a scathing judgment of the final result: «architectural expression... is rarely achieved»⁴⁰. Yet a few years later⁴¹ he was less severe. He found Candela's work more mature, and the architect less casual. This occurred in occasion of a trip to Rome made by Felix Candela, hosted by the Faculty of Architecture. The year was 1970. Zevi reported on how the Spanish-born Mexican architect described his experience to students, ironically commenting on the figure of the architect as the «saviour of the world [...] who multiplies utopian projects [...] and master plans for continents and oceans [...] visions of the year 2000 – at the time the future – dilettantism and megalomania...»⁴² In a detached tone, Candela, in his sixties at the time, emphasised: «Perhaps I am not an architect because I do not invent forms impossible to build. Yet neither do I feel like an engineer: my calculations are very simple...»⁴³ For this reason Zevi recounted him as follows: cordial and aggressive, he seduced and won students over by presenting his work and knowing how to joke with a sense of fun that is not typical of engineers.

Zevi appreciated Candela's tone, which he considered out of the ordinary: he spoke about folding shells, about daring cantilevers, thinness, challenging the

laws of physics and gravity. «He has fun», he noted. All the same, he added: «His thin shells possess an undefinable lyrical quality, deriving from a genetic, playful process, punctuated by humourism»⁴⁴. Zevi was concrete, concerned with the needs of the era, both economic and social, of growing metropolitan concentrations and the consequent need for large structures, the difficult relationship between architecture and engineering: «during the 1800s, architecture vegetated in an academic setting; it was engineering that shook it awake and prefigured its future: today instead it is the rear-guard»⁴⁵.

The other figure promoted in the Mexican environment is Luis Barragán. Zevi emphasised⁴⁶ how Barragán had largely been ignored by critics during his time. He referred to him as the figure responsible for the final quality of the large open space between the research laboratories of Louis Kahn's Salk Institute. He recalled the important moment when Louis Kahn and John Salk invited Barragán to La Jolla to collaborate on the choice of the garden to be designed for the central space. Barragán's suggestion not to use trees or even a lawn in such an extraordinarily natural site seduced and convinced the both the architect and the scientist. The «plaza of stone» joyfully suggested by Barragán was the best shared decision: «a façade that faces the sky». A solution that separates and links the austere internal façades, elevating void space toward an archaic monumentality.

Referring to a small monograph, the first on the architecture of Barragán, recently published by Emilio Ambasz⁴⁷, Zevi retraced the Mexican architect's career. He appreciated his self-teaching founded on the values of the experience of the *pueblo* and modest artisans, constructed around the poetry of solitary convents and common housing.

After traveling through Europe, Barragán returned to Mexico and, according to Zevi, poured a Mediterranean style, amplified by the purism of Le Corbusier, into his early works in Guadalajara (the León and Harper Villas). Zevi also noted the successive evolution of Barragán's language in the design of El Pedregal in San Ángel (1945-50), set among the vol-

canic rocks of what was then a practically inaccessible landscape. The project offers a reinterpretation, at the large scale, of the poetic of the extraordinarily bare walls and views typical of the Barcelona Pavilion of Mies van der Rohe: «The abstract play of the slabs is surreally interwoven with the imaginative fragments of lava, wildflowers, cacti, tree trunks, moss...»⁴⁸.

For the house-studio (1947) in the working class neighbourhood of Tacubaya in the periphery of Mexico City Barragán wrapped a naked open central space in powerful walls whose expressive strength is exalted by bright colours. The memory of Mediterranean and rationalist architecture – tempered here – are fused with references to Mexican culture, evident in the bright reds, pinks and yellows, whose absolute creative freedom complete a landscape of patios, gardens and water, of light and silence.

The *Cronache* also mention the chapel of the Capuchin sisters in Tlalpan (1952-55), still pervaded by the contamination between raw matter and colour that harkens back to the beauty of La Tourette.

However, Barragán's career began to assume its own decisive identity when, together with the sculptor Mathias Goeritz, he completed the five towers in Mexico City. Zevi praised this project. He described it as «sharp and rushing hyperbolic objects, of varying heights... that offer a kinetic fruition of unsettling and constantly shifting vistas, a forest of concrete in constant movement with an incredible and subtle tension»⁴⁹. This chromatic tension continued in the projects at Las Arboledas and Los Clubes in the periphery of Mexico City (1958-64), where Barragán's Miesian soul reappeared in the seven paintings that emerge from the water, «fairy-tale images *alla* Magritte», whose colours return in the surfaces of the Cuadra San Cristóbal (1967-68), where water reflects reds, purples, oranges, whites and pinks.

Zevi recognised Barragán as the testimonial to an archetypal history, reread, reinvented, reinterpreted in a personal way, though without the fantasy or vigour – so appreciated in Burle Marx – of the involvement of nature in architecture, without the «happy labour

of combining shrubs and rocks in a dialectic and involving relationship with the natural environment»⁵⁰.

At Egerstrom House, annexed to the Cuadra San Cristóbal, Zevi observed, at the small scale, the elements, forms and nostalgia of the native habitat of the Mexican *pueblo*.

«Barragán's atemporal and imperceptible landscapes vibrate with an authentic experience...the desire to re-exhume a remote and lost Eden, steeped in mythological peace, against the brutal intrusions of reality»⁵¹.

INTUITION AND CRITICISM

Bruno Zevi's ability to combine history and criticism, anticipating and triggering reflections that would prove substantial in the field of architecture, thus reached the broad and diversified Latin American panorama.

As we have seen, the first text in *Cronache di Architettura*, centred on Latin America, dates back to November 1954: here the well-known Italian historian chose to participate in a discussion almost wholly extraneous to the European context, though central to the debate on Brazilian modernism.

The occasion for a critique of the Corbusian trend that had spread across the country was offered to Zevi by the harsh discourse pronounced by Max Bill in front of students of the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (FAU USP) on 9 June 1953. Published in «Habitat» in February 1954, this review is in all likelihood the source of information on which Zevi drew.

Max Bill had triumphed in 1951 at the first São Paulo Biennial with the sculpture *Tripartite Unity*, though this did not spare him polemic and sarcastic attacks, such as that made by Eduardo Corona in 1954, who also charged him with scarce or non-existent references to Brazilian culture⁵². Lucio Costa was equally critical when he accused Bill of nurturing preconceptions about local work⁵³. Bruno Zevi instead openly sided with the Swiss architect: «Someone had to tell the Brazilians»⁵⁴ was his incipit.

However Bill, in warning the young audience about the possibility that Brazilian architecture could «fall into a dangerous antisocial academism»⁵⁵, expressed severe judgements also about the building that was home to the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro, a reference for entire generations of Brazilian architects. In Bill's opinion it was the expression of a formal application of Le Corbusier's dictates, of an academic doctrine unsuitable to its context. To this day, more than half a century later, these words still ring out like a challenge, which not even Costa shied away from. He integrally refuted this criticism, defining it «vicious and charged with old infantile repressions against basic principles»⁵⁶.

All the same, Bill's words were dictated by an idea of architecture in no way alien to Brazil, and more properly widely shared and debated: «Architecture intended as a social art. As such it must be at the service of man»⁵⁷.

Brazil, widely represented in the CIAM, according to Bill possessed all the potentialities for expressing «a modern architecture free of superfluous and academic principles»⁵⁸, rich with original choices not to be confused with naïve superfetations. In making this observation, Bill expressed a negative opinion of the California Building by Oscar Niemeyer, then under construction in São Paulo, without explicitly mentioning the architect⁵⁹. His principal dissent focused on the extreme mutations of *pilotis*, described by Zevi as «strange and abstruse, barbarically disordered shapes»⁶⁰.

Even one year later, it was possible to speak of the existence of a united European attack, even more violent if we consider that the «V» shaped *pilotis* selected for the California Building were one of the hallmarks of Niemeyer's work from this period: for example, what is now the Contemporary Art Museum at the USP⁶¹ (1954), the apartment building designed for the Interbau in Berlin (1957), the unbuilt project for the municipal chamber in São Paulo (1953), the Sul America Hospital in Rio de Janeiro (1952), or the distinctive «three-light» variation used at the Juscelino Kubitschek Complex in Belo Horizonte (1951).

The polemic grew in article after article. In support of his thesis, Corona also referred to Walter Gropius' impressions when he referred to Oscar Niemeyer as "the bird of paradise" of Brazilian architecture and recognised Lucio Costa as its moral strength⁶². Zevi remained firm in diametrically opposed positions, as demonstrated by the ironic nickname "the apostle of the rationalists" attributed to Giedion for his insistent celebrations of the Brazilian Modern Movement, above all in coincidence with the crisis faced by the European movement.

Beyond these discordant positions, it is worth observing that Zevi's article *Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer* was published twelve years before the famous UNESCO resolution (n. 3325, Paris 1966), in which the United Nations institutionalised the commitment to an attention toward artistic and literary expressions throughout Latin America. The aim of the resolution was to identify and spread the particular qualities of these works, present with their own original qualities in diverse fields of the arts and culture: in the field of architecture, the monograph curated by Roberto Segre (*América Latina en su arquitectura*) is the most well-known publication from the *América Latina en su cultura* series.

Segre's tome reflects the programmatic content defined in Lima in 1967, and more clearly enunciated, for this specific theme, during the meeting in Buenos Aires in 1969, attended by Latin America's leading critics. By the time the book went to press for the first time in 1975, Zevi had already published, more or less every year, twenty-three articles on the subject in the weekly magazine «L'Espresso», proof of his constant interest in Latin American urbanism and architecture, and of an involvement that continued over the years in his column⁶³.

The series *América Latina en su cultura* began with a number of cardinal premises, founded on considering the entire Region the expression of a unified intellect to be consolidated, also with the aim of reinforcing the absorption of tradition; thus it was necessary to focus on contemporary intellectual manifestations, turning attention toward the past,

though in order to better interpret and understand the present.

As different as the contexts, and thus the models of reference, were, in many ways Zevi fully anticipated these positions. A central role in this sense was played by the Modern Movement in Latin America during the second half of the twentieth century, when it was presented as a new lymph with respect to events in Europe, at the time busy rebuilding itself and its values in the wake of the devastation caused by the Second World War.

Not without circumstantiating critical evaluations, in the 1964 essay *Accusa il petrolio del Venezuela*, Zevi pointed out how, since the 1950s, in Latin America, and in particular countries like Mexico, Brazil and Venezuela, it was possible to observe the surpassing of the limits of European and North American rationalism, in favour of the creation of «a new programmed reality»⁶⁴, founded on the traditional urban panorama.

All of this made the entire Region extremely attractive to architectural critics, and naturally to Zevi, whose interest, as we have seen, extended as far as Peru and Argentina.

However, his reflection was not aimed at systematically organising realities that, while neighbouring, were also different; nor did he propose a hierarchisation of relationships of power – for example the profound influence of Brazilian architecture at the time – or to establish antithetical relations between different cultures, for example autochthonous versus those of the great Spanish and Portuguese colonisations.

The production of modern art in Latin America bore the traces of these circumstances, without however obliterating its own cultural heritage, expressed in original and highly personal ways.

In the field of architecture, Zevi offered a reflection on many of these manifestations, contextualised and related to current events, though undoubtedly read and delineated according to his interpretative canons.

These countries indisputably presented a new and in many ways revolutionary architectural climate: it could be read in a unified manner, despite symbolic and

expressive diversities and notwithstanding the lacerations inflicted by the waves of dictatorship that permeated Latin America so profoundly for decades.

What resisted and lasted was a way of "making architecture" founded on the conviction that it was not an autonomous practice, but instead a substantial part of society, able to manifest trust, during even the most convulsive times.

References to military regimes are imperceptible in Zevi's essays in «L'Espresso»; more often than not absent, at times they are thinly veiled: the focus remains on architecture.

The political and socioeconomic scenario rests in the background: Zevi allows it to transpire when a sense of optimism prevails, not only for the paths undertaken by this work, but also for the possibilities for development and democratisation that some events or buildings manage to represent, or if we wish, are a manifest consequence.

This is the case of the Charter of Machu Picchu, about which we have already spoken and, also in Peru, the Banco de Credito Headquarters (Lima), designed by Bernardo Fort-Brescia and Laurinda Spear of Arquitectonica. Situated along the line between the cordillera of the Andes and the district of La Molina, the building dominates the modest homes in this peripheral part of Lima, almost symbolising the florid future that awaits even the marginal areas of the country.

With its Spanish colonial-inspired patio structure, it appears out of scale with respect to the dense residential fabric that extends north-west, with which it appears to seek a dialogue; on the contrary, the construction faces toward the region of the Sierra that extends to the east. This can be inferred from the interruption in the continuity of the volume of the main building, intentionally treated with a fragmented cut, not without symbolic resonances. The continuity of the building is not fully compromised, but instead guaranteed by a bridging element, oblique and set back from the main façade. Therefore, the internal court is not impenetrable to the natural elements outside the building, which culminate in the tropical

garden designed by Mercedes Beale de Porcari, with a sensitivity that – for Zevi⁶⁵ – approached that of Roberto Burle Marx. Nature fuses with history thanks to the discovery of Incan ruins that, together with the lush vegetation, impress a truly local quality on the building. The «courageous geometric abstraction»⁶⁶ observed by Zevi, appears in reality to translate into post-modern accents, that combine different forms, materials and colours. Diverse geometric episodes interrupt and “contaminate” the regularity of the main building, and for the architects they represent «familiar ingredients»⁶⁷ (Fort-Brescia, 1990, p.46). The entire project is dominated by a large elliptical-plan atrium, thirty-eight metres in height and constructed in glass block, accessed from a three-bay *pilotis* level. Moving up through the building visitors encounter cantilevered or juxtaposed volumes with different forms and functions, facing outward (the city) and inward (the garden).

When the project was completed in 1988, six years after the first concept, Peru had changed, and the creative impulse of the project appeared in part frustrated. In a text from 1989, Zevi was forced to recognise that «inflation, terrorism and the deadly drug trade confer a bitter significance also on this project which arose out of the wave of optimism»⁶⁸.

Another country that did not shy away from the impulse of hope in the future was Venezuela, whose economic-social boom, in architecture, is embodied in the figure of Carlos Raúl Villanueva.

The Franco-Venezuelan architect, educated at the *École des Beaux-Arts* in Paris, began his career in Caracas in 1928, at the height of the economic and urban revolution that followed the discovery of oil deposits roughly ten years earlier. This unexpected wealth determined an acceleration in the development and planning of the city, with a consequent growth in the resident population in the wake of massive migrations from rural areas. At the same time, the architecture of Venezuela rapidly passed – Villanueva observed⁶⁹ – from constructions rooted in traditional Spanish colonial or indigenous traditions – the latter above all in raw earth (*adobe*

and *taipa*) – to those built using the latest technologies, including prefabrication. While this is extremely useful in economic terms, it was necessary, the Venezuelan architect pointed out, to avoid the monotony of standardisation⁷⁰.

An architect who ranged from museums to residential neighbourhoods, Villanueva held that one of the greatest merits of Latin American architecture was the social drive toward collective life: the attention toward adopting solutions capable of contributing to man’s material, social and spiritual wellbeing, intended as a cardinal point of architecture⁷¹.

Thus it is no accident that his first large project at the urban scale was the reurbanisation of the working class El Silencio neighbourhood in Caracas (1944), of evident public interest. The heart of the project, made of open patios in a prevalently colonial style with modernist overtones, is Piazza O’Leary. According to Villanueva’s idea, it represents a central space in modern urbanism, with the values of a colonial patio, where it is possible to enjoy nature: «the plaza is like a patio at the large scale, it is the patio of the city»⁷².

Villanueva’s most famous plaza is certainly the covered plaza at the University City in Caracas, part of the fulcrum of the entire campus, consisting of a rectorate, lecture hall, library and concert halls.

The first urban campus dates back to 1944: it shows clear beaux-arts influences that, however, give way to the “open plan” so dear to Bruno Zevi. The construction of the University City, since 2000 a UNESCO World Heritage Site, continued for decades, until 1970, and consented the expressive evolution Villanueva’s language⁷³, who remained faithful to the bivalent commitment he attributed to the profession: restoring values and creating new ones⁷⁴.

The rationalist rigour that connotes his early first works at the university changed over time, and the successive buildings are indeed influenced by other masters of Modernism, such as Alvar Aalto, in whose works – Villanueva claimed⁷⁵ – one experiences an intense emotion, comparable to when we listen

to a fine symphony: they express the essence of architecture, which resides not in generating form, but life.

And life was to be found in architectural space: instead, when form dominates – he continued⁷⁶ – we slip into formalism. Referring to new building techniques and technological progress, he observed that he found himself confronting a new world of forms. In fact, he observed that those of the lecture hall at the University City were possible thanks precisely to these advancements (acoustic legislation, knowledge about the transmission, absorption and reflection of sound waves)⁷⁷.

The design of the hall (1952-1953), together with the covered plaza, which also serves as a foyer, is certainly one of Villanueva’s most commendable works.

Interrupted by light wells, the plaza is a large space providing shade and protection from the elements; it is a space of passage but also of encounter: it simultaneously responds to the climatic needs of this tropical country and the more social requisites of coexistence, in a perceptive play of inside and outside devoid of boundaries. The project is enriched by various artworks, such as the bimural by Fernand Léger, or the sculpture by Henri Laurens. However, it is inside the lecture hall, with its fan-shaped plan designed to host more than 2000 people, that Villanueva activated his “synthesis of the arts”. He was assisted in this undertaking by Alexander Calder, who began working on his suspended forms in 1952, creating, through a constant interaction with structural and acoustic engineers, shapes with irregular forms and different colours, on average nine and a half metres long⁷⁸.

The result is a one of a kind spatiality. In his column in «L’Espresso», Bruno Zevi did not dedicate a particular amount of time to this project, though it is easy to suppose that he fully shared its concept because «in architecture – he claimed – what guides and is of value is space»⁷⁹. The space of Villanueva’s lecture hall is the result of multiple elements, including the factor of time, the fourth dimension: man moves within it and perceives a “cubist” reality, in move-

ment, changing in its forms, colours and points of view. This spatiality attracts and seduces and does not end with the interior of the hall, but extends out into the covered plaza. Painting and sculpture contribute to the impression of this dynamism, in a synthesis of the arts that does not place them before architecture to attenuate or improve their effect⁸⁰. The architectural-artistic image is unified, and man penetrates the spatiality of the plaza, compressed though enriched by light that is designed and measured, capable of generating an intense emotional effect, only to rise up inside the hall together with Calder's "clouds".

However, according to Zevi it is with the design of the Faculty of Architecture (1954-1956) that Villanueva activated a true synthesis of his «linguistic investigations»⁸¹, with a persistence of curvilinear structures and forms, combined with colour, sculptures and wall decorations. Here, as with the main portion, the "objects" of the composition are divided and perform specific functions. Villanueva combines the prismatic volume, extended vertically over ten floors of classrooms, with three horizontal levels containing, respectively, workshops, and auditorium and exhibition halls.

The inspirations for some of the choices made in this composition evidently derive from the artistic expressions of this period, in particular optical art, very popular in Venezuela and Brazil during the 1950s.

The pleated aluminium plane of the three-dimensional mural *Positive-Negative* by Victor Vasarely, positioned near the entrance to the concert hall, finds its aesthetic correspondence in the north façades of the tallest building of the Faculty of Architecture; this elevation is finished in reinforced concrete *brise soleil*, elegantly shaped and set perpendicular to the façade, running vertically. This choice brings a dynamism to the entire appearance, similar to the undulating bands of the workshop roofs, that, lifted up and separated, permit light to enter in from above through windows designed with the same movement.

Regarding the relationship between the work of art and the image of ar-

chitecture, in particular the elevations, there are various examples present in the Faculty building, and in others; for example, the *Kinetic Sculpture* (1956) by Jesús Soto for the internal garden at the FAU or the murals of Miguel Arroyo in the large atelier, or the *Chorro* (1974) by Gego (Gertrud Goldschmidt), the refined truss suspended in the reading room. The entrance to the Faculty of Human Science is enriched by the *Negative* and *Positive* murals by Victor Valera (1956): the "positive" is represented also by the treatment of the walls, whose perforated pattern permits a co-penetration between interior and exterior. Art and architecture give the Faculty and the entire campus a flourishing rhythm, a propulsive vitality, however Zevi admired the Venezuelan FAU also for other reasons. Indeed, in his 1958 text *Scuola da inventare ogni giorno*, he enthusiastically described it as an organism open to the entire university thanks to its special classrooms and its main volume, created precisely to teach.

The comparison with buildings hosting Italian schools of architecture was inevitable for Zevi: they came out on the losing end, according to the critic, also for their incongruous position in the city. Instead, he recognised pure authenticity in Villanueva's building: he observed active and not passive learning and, as with the FAU by João Batista Vilanova Artigas, construction was the first source of education.

Villanueva managed in this intent, Zevi emphasised, by creating flexible interior spaces, subdividable as needed, but also and above all thanks to the collaboration with sculptors and painters, invited to participate in the process from the outset, in order to bring about the yearned for synthesis between the arts, based on Villanueva's conviction that the work of art must be there, where "man lives in forms of association" and not only in museums.

THE BRAZIL REPORT

However, it was above all in Brazil that the affirmation of modernism, technological progress, artistic proposals and the desire for redemption found

consistent support, with a consequent and strong international resonance. This attention also involved Bruno Zevi, to the point that Brazil was a constant presence in his weekly column. His reflection focused primarily on Brasilia and its architects, Oscar Niemeyer and Lucio Costa, though without ignoring other architects from the Rio de Janeiro school, such as Affonso Eduardo Reidy and Roberto Burle Marx. Or, from the Paulista panorama, his interest was captured above all by the work – architectural and cultural – of the Bardis and Rino Levi, which led him, almost twenty years after the competition, to re-examine the project for Brasilia. In fact, the foundation of the new capital was a draw for Italian scholars and Zevi himself.

Brasilia recounts a population's desire to have a city that speaks of its identity, built from scratch in the heart of the country to symbolise unity, stimulate the development of marginal areas and rebalance the urban axis of the Atlantic coast (of colonial origins) toward inland areas. The plan of the city and its architecture, which create an open-air museum of Brazilian modernism, would however strongly influence Zevi's opinions, not always flattering, of the entire undertaking:

[...] when cubist poetics faced a crisis in Europe and the United States, Brazil represented a counterpart and a compensation for deluded rationalist theoreticians. The LeCorbusian theme had invaded the country, square kilometres of *brise soleil* wrapped architectural volumes, modernist formalism exploded at an unprecedented scale. For a certain period Brazilian architects believed the propaganda about their work, they truly felt they were the forerunners and represented the redemption of the defeated Europeans. This illusion has now dissipated, and they are perplexed⁸².

Beginning in 1957, the year of the divulgation of Lucio Costa's Pilot Plan,

speculation about the choices for Brasilia invaded Italian reviews, initiating a persistent debate. Zevi dedicated diverse texts to the new capital in «L'Espresso». *He did not spare Costa and Niemeyer from severe judgments, both before and after the Extraordinary Congress of the International Association of Art Critics in 1959, which offered him the chance to visit the construction site, as well as Rio de Janeiro and São Paulo.*

The 1958 article *La nuova capitale volerà* focused primarily on the adequacy or inadequacy of Costa's choices, anticipating some of the themes explored during his lecture at the Congress the following year. Zevi's successive texts were instead triggered by his direct observation of Brazil's three main cities.

Zevi visited Brasilia while it was under construction, one year before its inauguration. He walked its dusty streets, scrutinised the incomplete "cathedrals" of the semi-desertic plateau of Goiás, yet he was not fascinated by the power of Niemeyer's architecture and the exceptionality of president Kubitschek's undertaking. In fact, some years later he ruled: «[...] sumptuous bureaucratic scenography, an act of political and managerial empire-making in the desert, a symbol of hope and wishful thinking now frustrated»⁸³.

Zevi's judgment was harsh, even excessive, though it is possible to share some of his positions. *Brasilia troppo in fretta*, the subtitle of the article *Capitale di plastiche ingranditi*, is the denunciation employed by Zevi to highlight the city's premature inauguration commanded by the Brazilian President, compromising its outcome. The architects did not have the time to fully mature their designs, so that «[...] Brasilia, figuratively unstable, will continue to denounce the artifice of its origins and never take root»⁸⁴.

Zevi held numerous doubts about the structure of the new capital; the enthusiasm of the pioneers, recognised to the group of architects coordinated by Niemeyer, was not enough to dissipate his perplexities: was Costa's plan "open" or "closed"? Brasilia appeared to sum the defects of both approaches.

Was it truly necessary to locate the political and military heart of the country at its centre? Another city would have been sufficient, but not the capital.

Was the city that was to have consecrated the Modern Movement in Brazil truly "modern"? Its monumental configuration appeared to take the upper hand: the political centre – the Praça dos Três Poderes (Three Powers Plaza) – is the result of a classicist scheme, emphasised by the parade of prismatic glass volumes, set perpendicular to the main urban axis and designed to host different ministries.

Unlike the other critics who visited the immense construction site with him, Zevi could not get excited about what he referred to as the city of Kafka. The reason is rooted in the past, he explained in the article *Kafka nel Mato Grosso*, intimately linked with the vicissitudes of fascism and the architecture that expressed it: the EUR complex conditioned his evaluation of its representative buildings and provoked a sense of nausea.

Zevi's criticism of the Kafkian city was however deaf to the social problems triggered by the construction of the new capital. It was accompanied, in parallel, by the realisation of "satellite" slums, resulting from the consolidated irregular occupation of land by labourers or poor families in search of employment in the new metropolis.

The problem of informal settlement in Brazil, and in Latin America in general, was not a recurring theme in the *Cronache di Architettura*; Zevi dealt with it in a circumscribed manner in the early 1970s in *Slum eroici invece di new towns*, in which he recalled the reflections of such authors as Theo Crosby, whose views he claimed to share. Crosby was among those who opened the path for ideas that would dominate the successive decades: developing the communities of slums and abandoning the idea that the only possibility was to demolish and rebuild; promoting the growth of the city by affirming spontaneous actions, triggered by social necessities and dynamics.

Scenarios of everyday informality were however denounced by Zevi in the article dedicated to his time in Rio de Janeiro. Here he observed hillsides covered

by hundreds of people living in the *favelas*, «the most squalid and simultaneously picturesque hovels in the world»⁸⁵ that, to his eyes, formed a persistent backdrop, visible from every angle.

Probably also to contain the expansion of informal settlements, Zevi would have preferred a more courageous urban development of Rio de Janeiro, with broad axes heading inland; he would have proposed more than one nucleus in the central areas, as well as skyscrapers or buildings set orthogonal to the coastline, «to humanise and vitalise the landscape without betraying it»⁸⁶.

Urbanising Rio de Janeiro, without breaking «the dramatic encounter between ocean and mountain, required the political and architectural genius»⁸⁷, in his opinion, of Roberto Burle Marx, the Brazilian architect he admired and praised since 1956.

In almost all of his writings on Brazil, Zevi mentioned the great landscape architect. However, in the article dedicated to his visit to the Brazilian city he did not fail to celebrate the act that marked the birth of the Modern Movement in Brazil: the building for the Ministry of Education and Health which he referred to in no uncertain terms as a masterpiece. Though with lesser enthusiasm, he also recognised the merits of the Museum of Modern Art by Affonso Eduardo Reidy: he expressed reservations about the structuralist efforts connoting the volume of the exhibition spaces, and likewise its position alongside the minor volume of the offices.

In these projects, the rationalist Corbusian influence is still evident and notoriously documented: contrasting this trend, visible throughout the development of modern architecture in Brazil is, according to Zevi, the work of Burle Marx, whom he did not hesitate to define «the most original creator of parks and gardens in the world»⁸⁸, the representative of «a new age of artistic costume in the country»⁸⁹.

Zevi admired Burle Marx's surprising ability to compose for the seasons, in other words, considering the transformation of flora over the course of the year; everything was necessarily

related to a profound understanding of the microclimate in which he worked and how different plants, more than fifty-thousand varieties in Brazil, grow and develop. For Burle Marx the garden was not static and could not represent the response to a spontaneous impulse, but was to be imagined and built like a work of architecture; it was to be defined by understanding what existed and what was not the work of human hands, in order to create a relationship⁹⁰.

At the same time, he possessed the ability to reinterpret, in a naturalistic key, the geometrizing motifs of modern painting, uniting the colours of flora like a painting by Leo Putz, combining them with the same decision as Candido Portinari⁹¹. Convinced that the garden must possess educational qualities, he also enriched it with sculptures, mosaics and water features, playing with level changes across the site. His «poetic timbre»⁹² was born of the admirable union between these elements, which he composed into something else entirely with respect to the Italian or English garden. The dignity of this result introduced Brazil within the international world of gardens design. The new relationship between building-landscape, impressed by Burle Marx, fused urbanism with landscape architecture and defined an «architecturally concocted nature»⁹³, whose results, albeit commendable, were founded – Zevi observed with concern – «on a ‘corrective’ process of architecture»⁹⁴.

Presumably also to ward off this process, according to Zevi, Burle Marx had to be involved from the outset of any urban-architectural project, and not successively, after choices had been made: his genius could be fundamental to re-stitching the entire urban structure and setting of Rio de Janeiro⁹⁵, while at Brasilia it was Burle Marx himself who admitted that many errors had been made, even though the city had been imagined in a close relationship with nature⁹⁶.

Burle Marx was also well known to Pietro Maria Bardi who, in 1964, released the book *I giardini tropicali di Burle Marx*, cited many times by Zevi in the article *Brasilia senza paesaggio tropicale*. This is just one of the articles published

in «L'Espresso» in which Zevi referred to the work of the Bardi in Brazil, to whom he remained bound above all by the respect, friendship and collaborations with Lina Bo. Their lengthy epistolary, the articles of the one and the other printed in their respective reviews («L'architettura - cronache e storia» and «Habitat») testify to a relationship that did not end when Lina left Italy but, on the contrary, allowed for the weaving of a direct connection between Italy and Brazil, in particular São Paulo, where the couple had moved at the end of the 1940s.

The last of the articles dedicated to his 1959 travels focused precisely on the capital of São Paulo, or better yet on the 5th Biennial. Zevi was an active participant, presenting the special hall dedicated to Burle Marx in the catalogue. The Biennial was strongly praised, above all for its extension into the field of architecture, when it was still lacking in Venice: according to Zevi, Paulista architecture played a determinant role in the cultural revisionism activated in the metropolis, whose projects revealed the disillusion and perplexity with respect to the dominant school of Rio de Janeiro.

He had already prepared an article on São Paulo in 1957, in particular on the Museum of Art (MASP), instituted by Bardi in its first home in Rua 7 de Abril. He mentioned its merit of searching «in Brazil's past for “a tradition” useful for stimulating a historic awareness among a people wholly committed to the present»⁹⁷. Precisely this tradition – the documentation and celebration of folk art – was to have been shown to the Italian public with the exhibition *Nordest do Brasil* in 1965, curated by Lina Bo Bardi. Programmed to be shown at the Galleria Nazionale di Arte Moderna in Rome, it was never inaugurated owing to restrictions imposed by Brazil's generals.

The veto was denounced in the well-known article *L'arte dei poveri fa paura ai generali*, published in «L'Espresso» on 14 March 1965 and reprinted in *Cronache* under the same title.

Zevi expressed his appreciation for Lina Bo's research in the north-east, among other writings, in the comment on the design of *Bahia*, presented in Ibi-

rapuera Park in occasion of the Biennial; the exhibition was interpreted by Zevi as an accusation against the dominant fad, as well as a noble attempt to guide the country's cultural identity toward its ancestral traditions, recognising a fruitful value to this type of operation in Latin America, because it was immune to academisms and folkorisms of any sort⁹⁸.

It must be observed that in the pages dedicated to São Paulo Zevi demonstrates a full understanding of the process of ideological and formal renewal taking place, considering it the only cultural context in which a relaunching of the Brazilian Modern Movement could take place.

Yet what São Paulo did he experience during his visit?

After the Kafkian Brasilia, he appears to have been relieved by this «true [city], born and raised in virtue of economic initiatives and not for some diktat issued by the State, chaotic in its expansion though bustling with vital activities»⁹⁹. Even the architecture of Niemeyer, stigmatised for the new capital, was rehabilitated in São Paulo; the work he praised was in all probability the Copan complex, initially composed of two buildings (one rigorous and prismatic, the other undulating in its form), insinuated within the city's regular urban grid. Of the two, as we know only the second was built, in all likelihood visited by Zevi while under construction.

Substantially, in São Paulo Zevi recognised an architectural vivacity more intense than that observed in Rio de Janeiro. While mentioning such architects as Rino Levi, João Batista Vilanova Artigas, Lucjan Korngold and Henrique Mindlin, he did not go into detail. The group in Rio, as the representative of Brazilian production, continued to occupy a leading position in his writings.

In this sense, Rino Levi represents an exception to this narrative hegemony. Despite the attention he received from Zevi and other Italian critics, his role in the spread of the principles of the Modern Movement in Brazil was not adequately presented in Italy¹⁰⁰, if not only recently.

Only in an article from 1974 did Zevi briefly mention Levi's manifesto A

arquitetura e a estética das cidades. The article was sent for Italy to the daily «O Estado de São Paulo» and published on 15 October 1925; however, it contains no references to the elements that would soon become distinctive of the Paulista poetic, prodromes of the work that would develop in the 1950s and '60s, nor is there any mention of the co-eval manifesto by Gregori Warchavchik, *Acerca da Arquitetura Moderna*.

While recognising that Zevi's approach to architecture differed from that of the Rio school, Zevi's judgment was centred on the harmony and equilibrium pursued by this architect, educated in Rome. For Zevi they were attitudes typical of the past, and unsuitable to a country like Brazil.

Hence what remains – Zevi wondered – of Zevi's intense industriousness? The answer is represented in his proposal for the Brasilia master plan, classified third in the 1956 competition.

«The Brasilia proposed by Rino Levi was doctrinarian, even dogmatic, yet it postulated an open scheme, the image of an optimistic city, a fragment of the utopias of the twentieth century dropped into the desert»¹⁰¹.

The colossal superblocks (435 metres long, 300 m high and 18 m deep), in Zevi's opinion, had shocked the jury and the public and the noble attitude with which Zevi received the results of the competition, once again in Zevi's opinion, weakened the rationalist current in Brazil, «totally ignorant of the organic alternative represented by Wright»¹⁰².

An absence that was not entirely true, and what is more never explicitly declared by Zevi: the denunciation of a lack of organic forms in Brazilian architecture can be intuited in reality as a counterpoint to the repeated references to the predominance of rationalist forms. In this regard, it is necessary, for example, to keep in mind the early production of Vilanova Artigas, clearly inspired by Wright.

If, however, the articles in «L'Espresso» dedicated to Brazil represent a constant and progressive reflection, it is impossible to reconstruct Zevi's articulated ideas about other countries in Latin America. As shown, various authors were often discussed, yet Zevi's interest was less organic with respect to that demonstrated toward Brazilian architecture.

THE LEGACY OF CRONACHE

The small weekly column that Zevi wrote for almost half a century allowed him to bring about the cultural revolution theorised back in 1948 in *Saper vedere l'architettura*. There is a substantial reason underlying the premises of this book, part of the education of generations of architects around the world: the need to teach and talk about architecture as we do with music, sculpture, painting, literature and cinema. As Zevi pointed out, and as we can still observe today, despite the fact that architecture is the art closest to our lives, able to daily and intimately influence our very existence, it is ignored by the majority

for some unexplainable and unspoken condition. We see nothing wrong with knowing nothing about a work of architecture or an architect, while the exact opposite is true when dealing with a known painter, poet or author.

What then is the legacy of *Cronache*? An attentive and profound observation, the reflections of Zevi the critic, the historian, the professor, who questioned the progressions of architecture with an extraordinary and incisive capacity for synthesis and lucid thinking. The short texts published in «L'Espresso» guide us through this universe, allowing us to acquire the tools necessary for learning “how to look at architecture”, whatever and wherever it may be. They teach us about themes that are close to us, yet often ignored, left to “specialists” or, as Zevi emphasises in *Saper vedere l'architettura*, interpreted using “the methods of judgment” typical of painting or sculpture.

The *Cronache* foster the acquisition of the tools necessary to comprehend and evaluate architecture, in light of interpretations common to different arts, though based on a unified vision: the political and socioeconomic context, technological-scientific aspects, but above all through what Zevi the historian referred to as super-interpretation, in other words, the interpretation of space, «the starting point for an integrated vision»¹⁰³.

Above all, *Cronache* stimulates the maturation of a critical approach, forever the first step toward the formation of free individuals.



FIG 1

Clorindo Testa, Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires, 1959-1966 (immagine tratta da *Cronache di Architettura*, n. 669).

Clorindo Testa, Bank of London and South America, Buenos Aires, 1959-1966 (image from *Cronache di Architettura*, n. 669).

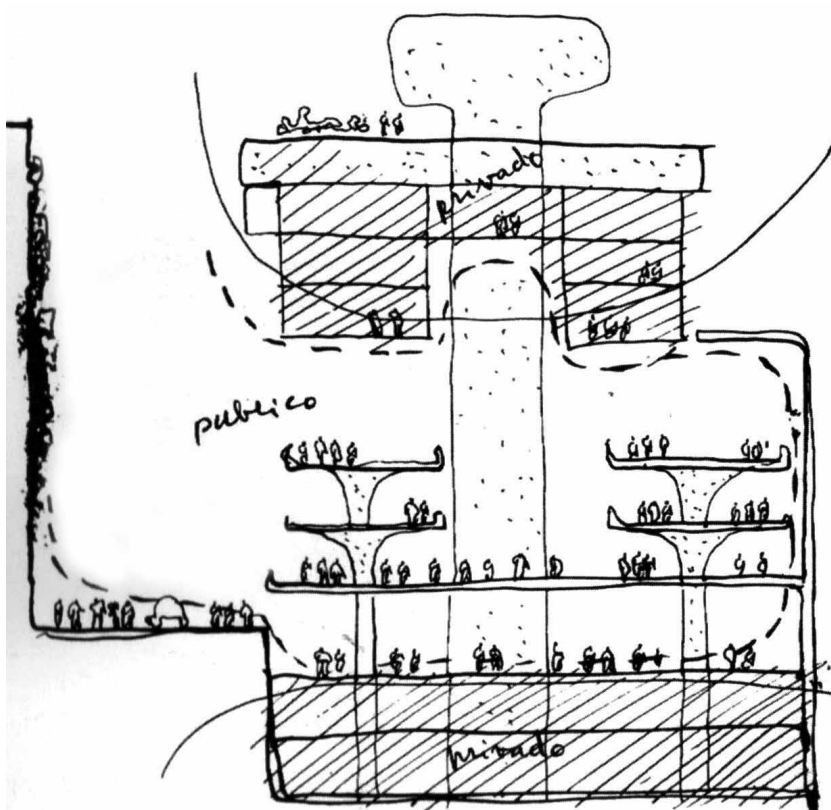


FIG 2

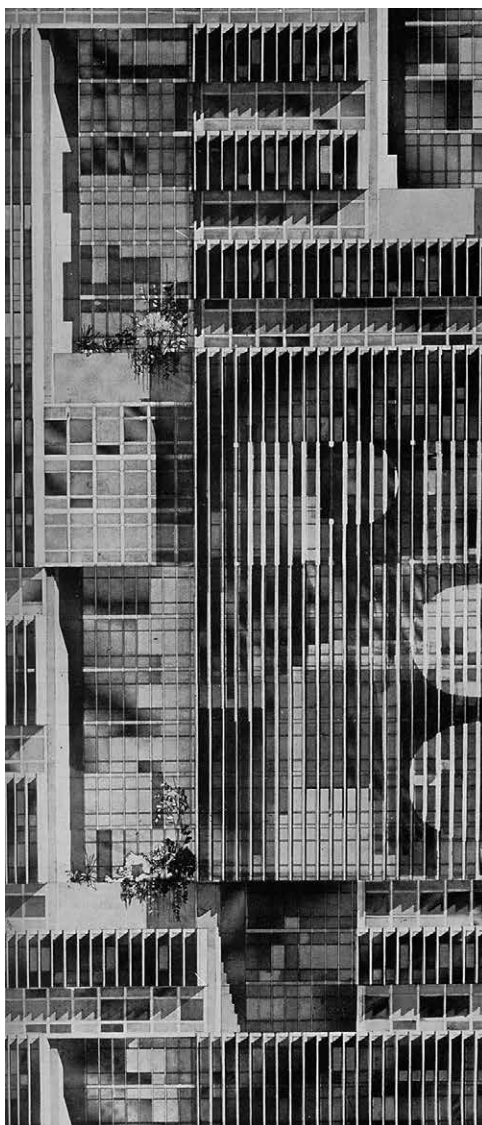
Clorindo Testa, schizzo del Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires (fonte: «Metalocus»).

Clorindo Testa, drawing of the Bank of London and South America, Buenos Aires (source: «Metalocus»).

FIG 3

Maurizio Sacripanti, progetto di concorso per l'edificio Peugeot, Buenos Aires, 1960 (immagine tratta da *Cronache di Architettura*, n. 432, presente in Fondo Sacripanti).

Maurizio Sacripanti, competition project for the Peugeot building, Buenos Aires, 1960 (image from *Cronache di Architettura*, n. 432, present in Fondo Sacripanti).

**FIG 4**

Maurizio Sacripanti, particolare del progetto di concorso per l'edificio Peugeot (fonte: Fondo Sacripanti).

Maurizio Sacripanti, detail of the competition project for the Peugeot building (source: Fondo Sacripanti).



FIG 5

Félix Candela, struttura ad ombrello, Vallejo, 1953 (immagine tratta da *Cronache di Architettura*, n. 815).

Félix Candela, umbrella structure, Vallejo, 1953 (image from *Cronache di Architettura*, n. 815).

FIG 6

Félix Candela, Chiesa di Nostra Signora della Medaglia Miracolosa, Narvarte, Città del Messico, 1953-1955 (foto di Lola Alvarez Bravo, immagine tratta da Colin Faber, *Candela, the shell builder*).

Félix Candela, Our Lady of the Miraculous Medal Church, Narvarte, Mexico City, 1953-1955 (photo: Lola Alvarez Bravo, image from Colin Faber, *Candela, the shell builder*).



**FIG 7**

Félix Candela, vista interna della Chiesa di Nostra Signora della Medaglia Miracolosa (foto di Lola Alvarez Bravo, immagine tratta da Colin Faber, *Candela, the shell builder*).

Félix Candela, interior view of the Our Lady of the Miraculous Medal Church (photo: Lola Alvarez Bravo, image from Colin Faber, *Candela, the shell builder*).

**FIG 8**

Félix Candela, Capilla abierta di Palmira, Lomas de Cuernavaca, 1958-1959 (foto: Armando Salas Portugal).

Félix Candela, Palmira Open Chapel, Lomas de Cuernavaca, 1958-1959 (photo: Armando Salas Portugal).

FIG 9

Luis Barragán e Max Cetto, giardini del Pedregal, Città del Messico, 1949-1950 (foto: Armando Salas Portugal, Barragán Foundation).

Luis Barragán and Max Cetto, Pedregal Gardens, Mexico City, 1949-1950 (photo: Armando Salas Portugal, Barragán Foundation).

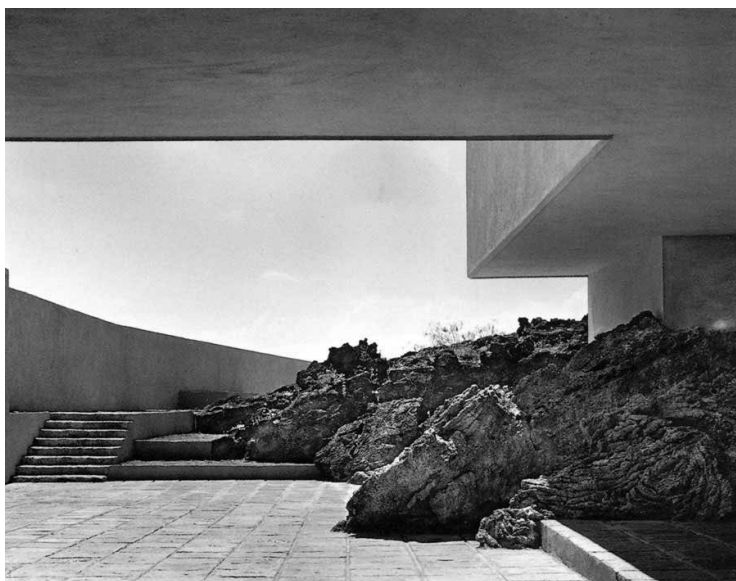




FIG 10

Luis Barragán e Max Cetto, i giardini del Pedregal visti dall'interno dell'abitazione in Avenida de las Fuentes 12 (foto: Armando Salas Portugal, Barragán Foundation).

Luis Barragán and Max Cetto, the Pedregal gardens from inside the house in Avenida de las Fuentes 12 (photo: Armando Salas Portugal, Barragán Foundation).



FIG 11

Luis Barragán, Casa Gilardi, Città del Messico, 1976 (foto di Kim Zwartz, immagine tratta da *Luis Barragán, The Eye Embodied*).

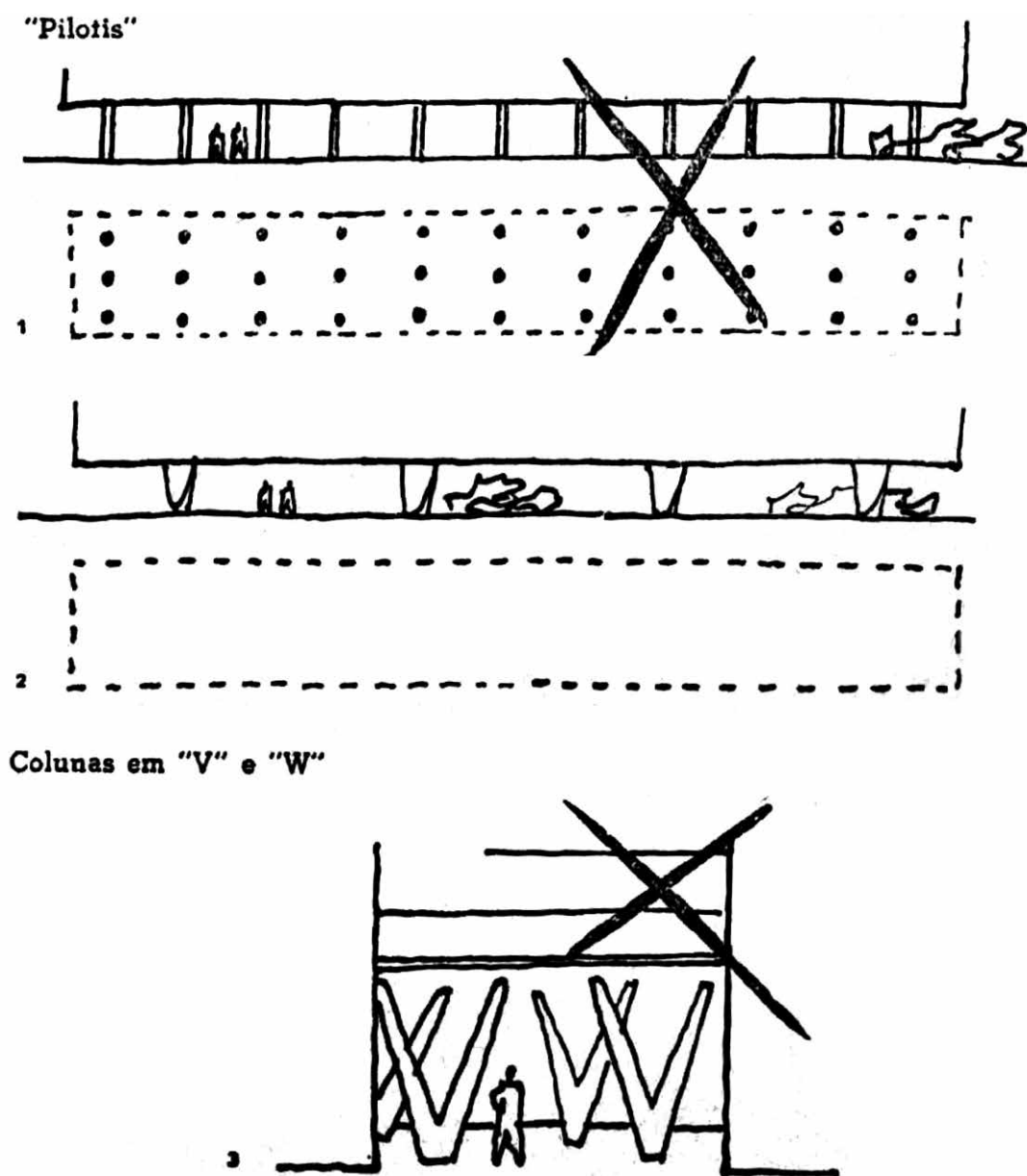
Luis Barragán, Gilardi House, Mexico City, 1976 (photo: Kim Zwartz, image from *Luis Barragán, The Eye Embodied*).



FIG 12

Luis Barragán, Casa Egerstrom, San Cristobal, 1967-1968 (foto: Larry Speck).

Luis Barragán, Egerstrom House, San Cristobal, 1967-1968 (photo: Larry Speck).

**FIG 13**

Oscar Niemeyer, schemi sul ricorso a pilotis e colonne nell'architettura brasiliana (Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas, n. 7, 1957).

Oscar Niemeyer, drawings on the use of pilotis and columns in Brazilian architecture (Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas, n. 7, 1957).

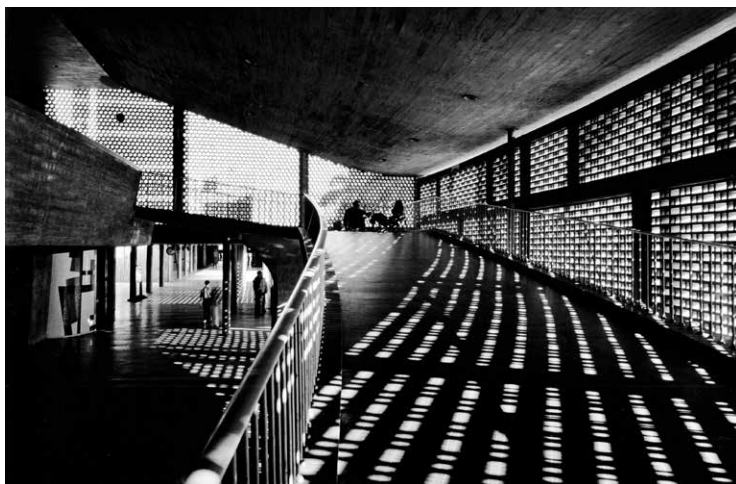


FIG 14

Carlos Raúl Villanueva, piazza coperta della Città Universitaria dell'Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1952-1953. Rampe di accesso alla galleria dell'aula magna (foto: Paolo Gasparini, Archivio Fundación Villanueva).

Carlos Raúl Villanueva, covered square of the University City, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1952-1953. Access ramps to the auditorium gallery (photo: Paolo Gasparini, Archive Villanueva Foundation).



FIG 15

Carlos Raúl Villanueva, vista interna dell'aula magna della Città Universitaria dell'Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1952-1953 (foto: Paolo Gasparini, Archivio Fundación Villanueva)

Carlos Raúl Villanueva, interior view of the auditorium, University City, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1952-1953 (photo: Paolo Gasparini, Archive Villanueva Foundation).

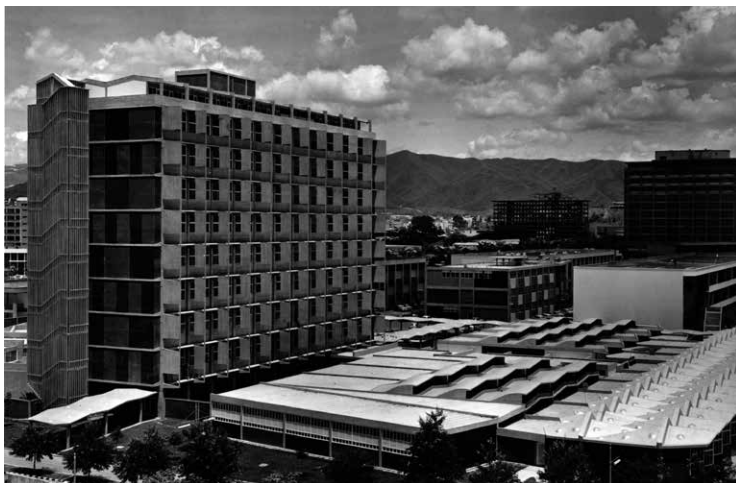
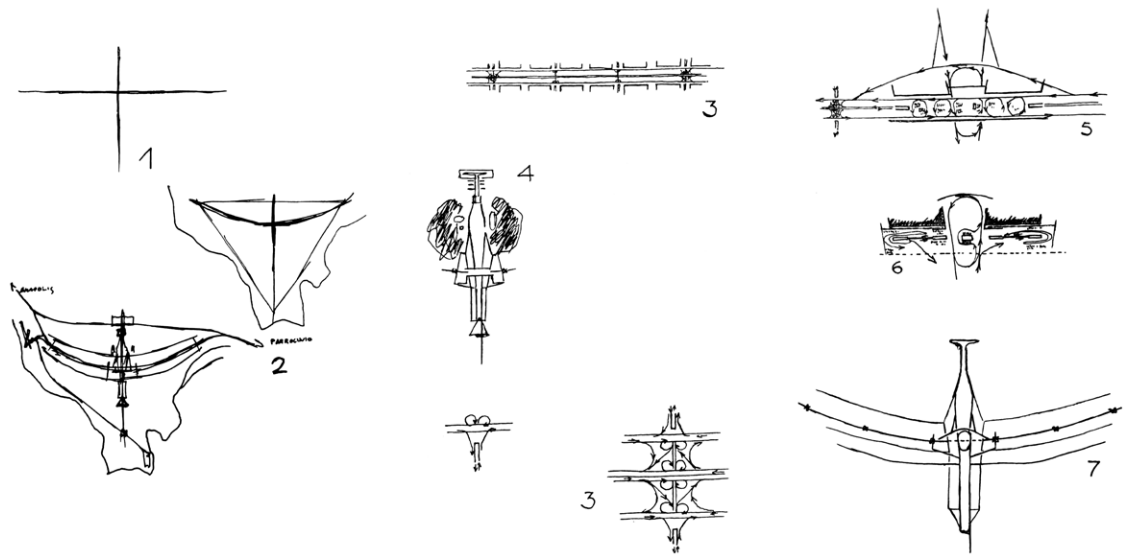


FIG 16

Carlos Raúl Villanueva, Facoltà di Architettura dell'Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1954-1956 (foto: Paolo Gasparini, Archivio Fundación Villanueva).

Carlos Raúl Villanueva, Faculty of Architecture of the Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1954-1956 (photo: Paolo Gasparini, Archive Villanueva Foundation).

**FIG 17**

Lúcio Costa, schemi del Piano
Pilota di Brasilia (Módulo.
Revista de arquitetura e artes
plásticas, n. 18, 1960).

Lúcio Costa, drawings of the
Brasilia Pilot Plan (Módulo.
Revista de arquitetura e artes
plásticas, n. 18, 1960).

FIG 18

Brasilia in costruzione.
Alberto Ferreira, *Pé ante pé*,
1960 (Archivio Carlos Ferreira
e Galeria Lume).

Brasilia under construction.
Alberto Ferreira, *Pé ante pé*,
1960 (Archive Carlos Ferreira e
Galeria. Lume).





FIG 19

La chiesa in legno della favela del Tuiuti (1965) e il giorno di mercato nella favela di Rocinha (1966) fotografati dall'antropologo Anthony Leeds. Immagini (BR RJCOC LE.DP.RV.022, BR RJCOC LE.DP.RV.025) – Archivio della Casa de Oswaldo Cruz, Departamento de Arquivo e Documentação.

The wooden church in the Tuiuti favela (1965) and market day in the Rocinha favela (1966) photographed by the anthropologist Anthony Leeds. Images (BR RJCOC LE.DP.RV.022, BR RJCOC LE.DP.RV.025) – Archive Casa de Oswaldo Cruz, Departamento de Arquivo e Documentação.

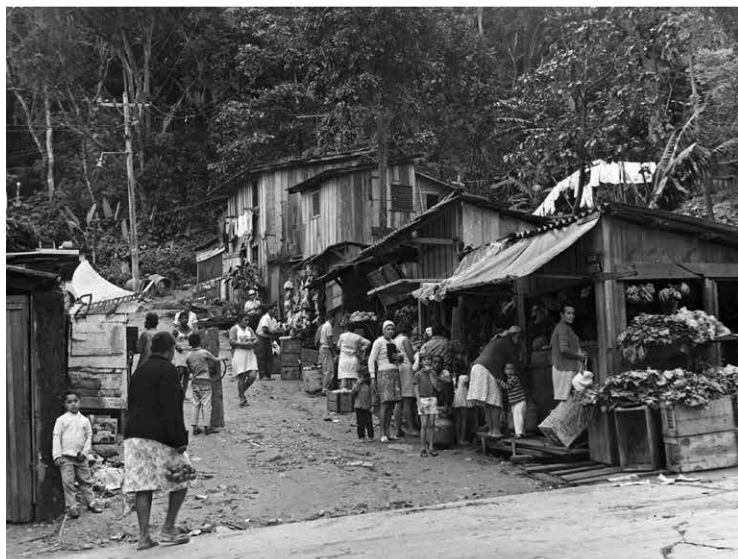


FIG 20

Roberto Burle Marx, sculture sulla spiaggia di Copacabana, Rio de Janeiro (immagine tratta da Cronache di Architettura, n. 140).

Roberto Burle Marx, sculptures on Copacabana beach, Rio de Janeiro (image from Cronache di Architettura, n. 140).

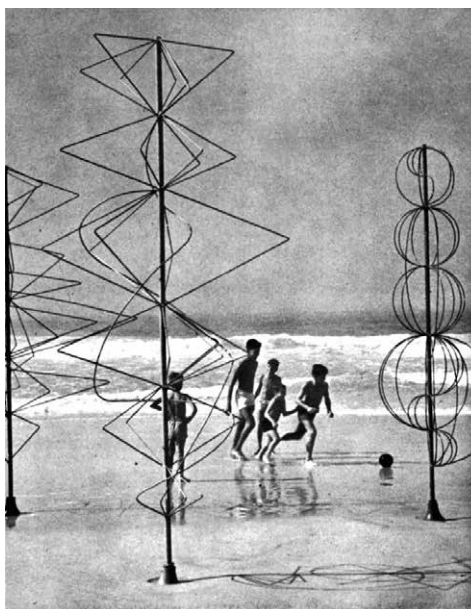
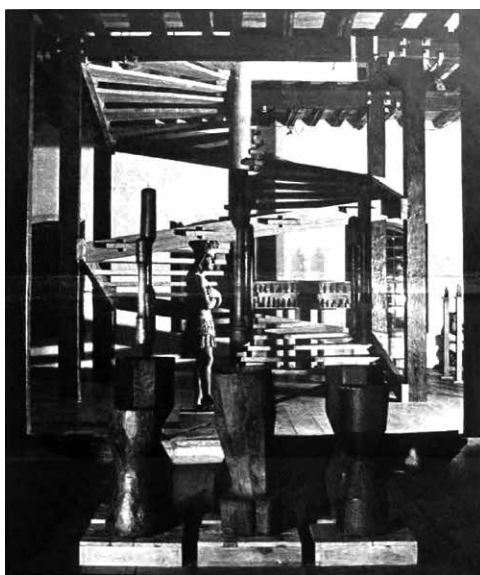
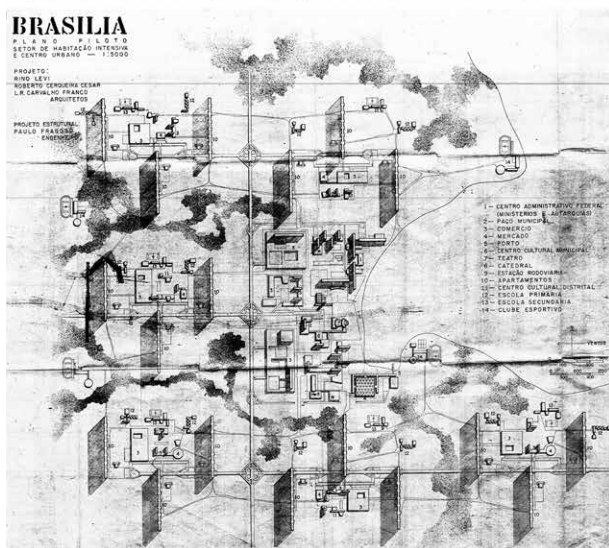
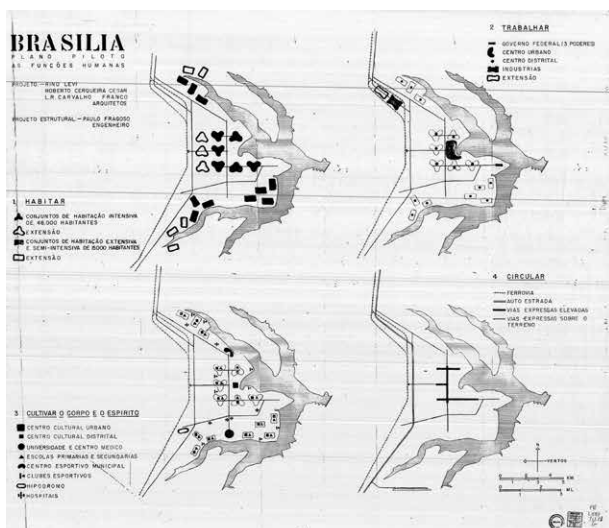


FIG 22

Rino Levi, progetto di concorso per il Piano di Brasilia, 1956 (Archivio della Biblioteca della FAUUSP).

Rino Levi, competition project for the Brasilia Plan, 1956 (Archive FAUUSP Library).



La mostra del "Nordeste do Brasil"
**L'ARTE DEI POVERI
 FA PAURA AI GENERALI**

di BRUNO ZEVI

FIG 21

Intestazione dell'articolo-denuncia di Bruno Zevi del 14 marzo del 1965.

Header of the article-denunciation of Bruno Zevi, 14th March 1965.

NOTES

- 1** Il contributo rientra nella più ampia ricerca sull'architettura moderna e contemporanea brasiliana, portata avanti dalle autrici. La prima parte del testo è stata scritta da Maria Argenti, la seconda (dal paragrafo *Intuizione e critica*) da Francesca Sarno.
- 2** Cfr. Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Magma, Milano 1977, p. 85.
- 3** Mausoleo delle Fosse Ardeatine, progettato da Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini, con gli scultori Mirko Basaldella e Francesco Coccia, Roma 1944-49.
- 4** Villaggio rurale La Martella, progettato da Federico Gorio, Ludovico Quaroni, Piero Maria Lugli, Luigi Agati, Michele Valori, Matera 1952.
- 5** Fabbrica Olivetti, progettata da Luigi Cosenza con Adriano Galli, Pietro Ciaravolo Marcello Nizzoli e Piero Porcinai (i giardini), Pozzuoli (Napoli) 1951-54 progetto, 1952-70 realizzazione.
- 6** Allestimento nel Salone d'Onore alla X Triennale di Milano, progettato da Franco Albini e Franca Helg, Milano 1954.
- 7** Frank Lloyd Wright, progetto per la Fondazione Angelo Masieri, Venezia 1954 (il progetto non ottenne mai i permessi necessari e non fu realizzato).
- 8** Presentata come «l'opera decisamente più qualificata della X Triennale di Milano». Bruno Zevi, *Arianna alla X. 3 ottobre 1976*, *Triennale di*

NOTES

- This text is part of a broader study of modern and contemporary Brazilian architecture by the authors. The first part of the text was written by Maria Argenti, and the second part (from the paragraph *Intuition and Criticism*) by Francesca Sarno.
- Cf. Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Magma, Milano 1977, p. 85.
- Mausoleum at the Ardeatine Caves, designed by Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini, with the sculptors Mirko Basaldella and Francesco Coccia, Rome, 1944-49.
- La Martella rural village, designed by Federico Gorio, Ludovico Quaroni, Piero Maria Lugli, Luigi Agati, Michele Valori, Matera, 1952.
- Olivetti Factory, designed by Luigi Cosenza with Adriano Galli, Pietro Ciaravolo Marcello Nizzoli and Piero Porcinai (gardens), Pozzuoli (Naples) 1951-54 design, 1952-70 construction.
- Installation in the Salone d'Onore at the X Triennale di Milano, designed by Franco Albini e Franca Helg, Milan, 1954.
- Frank Lloyd Wright, designed for the Fondazione Angelo Masieri, Venice, 1954, (the project failed to receive the necessary permits and was never built).
- Presented as «decisively the most qualified project at X Triennale di Milano», Bruno Zevi, *Arianna alla X. 3 ottobre 1976*, *Triennale di Milano. 3*

Milano. *3 anime + 4 programmi per non sbalordire*, ora in *Cronache di Architettura*, n. 18, 2ª ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 1, p. 157.

- 9** Bruno Zevi, *La Carta del Machu Picchu. Revisione antilluministica di Atene 1933*, 22 gennaio 1978, ora in *Cronache di Architettura*, n. 1208, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 21, pp. 123-125.
- 10** Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 130.
- 11** Bruno Zevi, *La Carta del Machu Picchu. Revisione antilluministica di Atene 1933*, cit., p. 123.
- 12** Il documento è stato sottoscritto e successivamente inviato per la firma ad altri architetti che hanno aderito alla riunione. Tra questi Félix Candela, Charles Eames, José Luis Sert, Buckminster Fuller, Paul Rudolph, Ricardo Legorreta, Kenzo Tange, Oscar Niemeyer, Amancio Williams, Clorindo Testa, e altri.
- 13** Bruno Zevi, *La Carta del Machu Picchu. Revisione antilluministica di Atene 1933*, cit., p. 123.
- 14** *Ibidem*.
- 15** *Ivi*, p. 124.
- 16** *Ibidem*.
- 17** Bruno Zevi, *Dal Barocco alle Ande*, «L'Espresso», 1982, p. 75.
- 18** *Ibidem*.
- 19** *Ibidem*.
- 20** *Ibidem*.
- anime + 4 programmi per non sbalordire*, now in *Cronache di Architettura*, n. 18, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 1, p. 157.
- Bruno Zevi, *La Carta del Machu Picchu. Revisione antilluministica di Atene 1933*, 22 January 1978, now in *Cronache di Architettura*, n. 1208, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 21, pp. 123-125.
- Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 130.
- Bruno Zevi, *La Carta del Machu Picchu. Revisione antilluministica di Atene 1933*, cit., p. 123.
- The document was signed and successively sent to be signed by other architects who adhered to the meeting. The list includes Felix Candela, Charles Eames, José Luis Sert, Buckminster Fuller, Paul Rudolph, Ricardo Legorreta, Kenzo Tange, Oscar Niemeyer, Amancio Williams, Clorindo Testa, and others.
- Bruno Zevi, *La Carta del Machu Picchu. Revisione antilluministica di Atene 1933*, cit., p. 123.
- Ibidem*.
- Ivi*, p. 124.
- Ibidem*.
- Bruno Zevi, *Dal Barocco alle Ande*, «L'Espresso», 1982, p. 75.
- Ibidem*.
- Ibidem*.
- Ibidem*.

- 21** Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires (1959-1966). Clorindo Testa con Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos, Alfredo Agostini.
- 22** Bruno Zevi, *Una banca Rolls-Royce a Buenos Aires. Le fauci ridondanti tra visiere*, 5 marzo 1967, ora in *Cronache di Architettura*, n. 669, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 12, p. 383.
- 23** *Ivi*, p. 384.
- 24** *Ibidem*.
- 25** Bruno Zevi, *Grattaciolo Peugeot a Buenos Aires. Vince un fusto pavido e inespressivo*, 12 agosto 1962, ora in *Cronache di Architettura*, n. 432, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 8, pp. 475-477.
- 26** *Ivi*, p. 476.
- 27** Nel gruppo anche il fisico Romeo Nigro, Luciano Tombini e Fabrizio Frigerio.
- 28** La commissione era composta da Martin Noël, presidente, da Alberto Prebisch, Francisco Rossi, Eugène Beaudouin, Marcel Breuer, Affonso Eduardo Reidy.
- 29** Bruno Zevi, *Grattaciolo Peugeot a Buenos Aires. Vince un fusto pavido e inespressivo*, cit., p. 476.
- 30** *Ivi*, pp. 475-476. Zevi sosterrà nuovamente l'interesse di questo progetto illustrandolo in un successivo articolo su «L'Architettura - cronache e storia», n. 87, 1963.
- 31** Bruno Zevi, *Félix Candela. Strutture a membrana dopo la trincea*, 19 gennaio 1964, ora
- Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires (1966). Clorindo Testa with Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos, Alfredo Agostini.
- Bruno Zevi, *Una banca Rolls-Royce a Buenos Aires. Le fauci ridondanti tra visiere*, 5 March 1967, now in *Cronache di Architettura*, n. 669, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 12, p. 383.
- Ivi*, p. 384.
- Ibidem*.
- Bruno Zevi, *Grattaciolo Peugeot a Buenos Aires. Vince un fusto pavido e inespressivo*, 12 August 1962, now in *Cronache di Architettura*, n. 432, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 8, pp. 475-477.
- Ivi*, p. 476.
- The group also included the physicist Romeo Nigro, Luciano Tombini and Fabrizio Frigerio.
- The jury was comprised of Martin Noël, president, Alberto Prebisch, Francisco Rossi, Eugène Beaudouin, Marcel Breuer, Affonso and Eduardo Reidy.
- Bruno Zevi, *Grattaciolo Peugeot a Buenos Aires. Vince un fusto pavido e inespressivo*, cit., p. 476.
- Ivi*, pp. 475-476. Zevi would once again support the interest in this project by presenting it in a successive article in «L'architettura - cronache e storia», n. 87, 1963.
- Bruno Zevi, *Félix Candela. Strutture a membrana dopo la*
- in *Cronache di Architettura*, n. 506, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 9, p. 235.
- 32** Bruno Zevi, *Gittate di luce e di cemento*, «L'architettura - cronache e storia», 8, 1956, pp. 116-117.
- 33** Félix Candela, *Stereo-structures*, «Progressive Architecture», 1954.
- 34** Formata dall'intersezione di due paraboloidi iperbolici di 4 cm di spessore.
- 35** Bruno Zevi, *Félix Candela. Strutture a membrana dopo la trincea*, cit., p. 236.
- 36** *Ibidem*.
- 37** Dopo alcuni anni di lavoro nell'ufficio di Candela a Città del Messico, Colin Faber scrisse *Candela: The Shell Builder* raccogliendone e analizzandone le opere attraverso foto scattate prevalentemente durante il cantiere.
- 38** Bruno Zevi, *Félix Candela. Strutture a membrana dopo la trincea*, cit., p. 236.
- 39** *Ivi*, p. 237.
- 40** *Ibidem*.
- 41** Bruno Zevi, *Incontro con Félix Candela. Insicurezza al riparo di volte sottili*, 26 aprile 1970, ora in *Cronache di Architettura*, n. 815, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 14, pp. 517-519.
- 42** *Ibidem*.
- 43** *Ivi*, p. 517.
- 44** *Ivi*, p. 518.
- 45** *Ibidem*.
- Cronache di Architettura*, n. 506, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 9, p. 235.
- Bruno Zevi, *Gittate di luce e di cemento*, «L'architettura - cronache e storia», 8, 1956, pp. 116-117.
- Félix Candela, *Stereo-structures*, «Progressive Architecture», 1954.
- Formed by the intersection of two 4 cm thick hyperbolic paraboloids.
- Bruno Zevi, *Félix Candela. Strutture a membrana dopo la trincea*, cit., p. 236.
- Ibidem*.
- After working for a few years in Candela's office in Mexico City, Colin Faber wrote *Candela: The Shell Builder*, collecting and analysing his work in photographs taken primarily during construction.
- Bruno Zevi, *Félix Candela. Strutture a membrana dopo la trincea*, cit., p. 236.
- Ivi*, p. 237.
- Ibidem*.
- Bruno Zevi, *Incontro con Félix Candela. Insicurezza al riparo di volte sottili*, 26 April 1970, now in *Cronache di Architettura*, n. 815, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 14, pp. 517-519.
- Ibidem*.
- Ivi*, p. 517.
- Ivi*, p. 518.
- Ibidem*.

- 46** Bruno Zevi, *Luis Barragán. Paesaggista e scultore onirico*, 3 ottobre 1976, ora in *Cronache di Architettura*, n. 1143, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 20, pp. 59-61.
- 47** Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragan*, The Museum of Modern Art, New York 1976.
- 48** Bruno Zevi, *Luis Barragán. Paesaggista e scultore onirico*, cit., p. 59.
- 49** *Ivi*, p. 60.
- 50** *Ibidem*.
- 51** *Ibidem*.
- 52** Cfr. Eduardo Corona, *O testamento tripartido de Max Bill*, «A & D: Arquitetura e Decoração», 4, 1954.
- 53** Cfr. Lúcio Costa, *Max Bill e a arquitetura brasileira vistos por Lucio Costa: oportunidade perdida*, «Arquitetura e Engenharia», 26, 1953, pp. 20-21.
- 54** Bruno Zevi, *Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer*, 2 novembre 1954, ora in *Cronache di Architettura*, n. 25, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol 1, pp. 198-201.
- 55** Max Bill, *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade*, in Alberto Xavier (a cura di), *Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira*, Cosac Naify, São Paulo 2003, p. 159.
- 56** Lúcio Costa, *Max Bill e a arquitetura brasileira vistos por Lucio Costa: oportunidade perdida*, cit., p. 21.
- Bruno Zevi, *Luis Barragán. Paesaggista e scultore onirico*, 3 October 1976, now in *Cronache di Architettura*, n. 1143, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 20, pp. 59-61.
- Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragan*, The Museum of Modern Art, New York 1976.
- Bruno Zevi, *Luis Barragán. Paesaggista e scultore onirico*, cit., p. 59.
- Ivi*, p. 60.
- Ibidem*.
- Ibidem*.
- Cf. Eduardo Corona, *O testamento tripartido de Max Bill*, «A & D: Arquitetura e Decoração», 4, 1954.
- Cf. Lúcio Costa, *Max Bill e a arquitetura brasileira vistos por Lucio Costa: oportunidade perdida*, «Arquitetura e Engenharia», 26, 1953, pp. 20-21.
- Bruno Zevi, *Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer*, 2 November 1954, now in *Cronache di Architettura*, n. 25, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol 1, pp. 198-201.
- Max Bill, *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade*, in Alberto Xavier (ed.), *Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira*, Cosac Naify, São Paulo 2003, p. 159.
- Lúcio Costa, *Max Bill e a arquitetura brasileira vistos por Lucio Costa: oportunidade perdida*, cit., p. 21.
- 57** Max Bill, *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade*, cit., p. 163.
- 58** *Ibidem*.
- 59** Eduardo Corona chiarisce il riferimento alla Galleria California di Niemeyer nel testo *O testamento tripartido de Max Bill*.
- 60** Bruno Zevi, *Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer*, cit., p. 201.
- 61** Il MAC dell'Universidade de São Paulo, che fa parte del complesso del parco di Ibirapuera, fu concepito per essere la sede della Segreteria da Agricultura, ma a partire dal 1959, sino all'attuale destinazione, accolse il Departamento Estadual de Trânsito (Detran).
- 62** Cfr. Eduardo Corona, *O testamento tripartido de Max Bill*, cit.
- 63** In totale sono trentasette articoli, di cui ventisette raccolti nella collana *Cronache di Architettura* (1954-1981), e altri dieci pubblicati successivamente al 1981.
- 64** Bruno Zevi, *Accusa il petrolio del Venezuela*, 15 novembre 1964, ora in *Cronache di Architettura*, n. 549, 2ª ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 10, p. 421.
- 65** Bruno Zevi, *Il significato amaro di un progetto ottimista*, «L'Espresso», 13 agosto 1989, p. 99.
- 66** *Ibidem*.
- 67** Marta Cervelló (a cura di), *Intervista a Bernardo Fort-Brescia*, «Quaderns
- Max Bill, *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade*, cit., p. 163.
- Ibidem*.
- Eduardo Corona clarifies the reference to the Niemeyer's California Building in *O testamento tripartido de Max Bill*.
- Bruno Zevi, *Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer*, cit., p. 201.
- The MAC at the University of São Paulo, which would become part of the Ibirapuera Park, was originally designed as the home of the Secretary of Agriculture however, after 1959, and until its current use, it hosted the State Transport Department (Detran).
- Cf. Eduardo Corona, *O testamento tripartido de Max Bill*, cit.
- A total of thirty-seven articles, twenty-seven of which are collected in *Cronache di Architettura* (1954-1981), and ten others published after 1981.
- Bruno Zevi, *Accusa il petrolio del Venezuela*, 15 November 1964, now in *Cronache di Architettura*, n. 549, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 10, p. 421.
- Bruno Zevi, *Il significato amaro di un progetto ottimista*, «L'Espresso», 13 August 1989, p. 99.
- Ibidem*.
- Marta Cervelló (ed.), *Interview with Bernardo Fort-Brescia*, «Quaderns

- d'arquitectura i urbanisme», 185, 1990, p. 46.
- 68** Bruno Zevi, *Il significato amaro di un progetto ottimista*, cit., p. 99.
- 69** Cfr. Carlos Raúl Villanueva, *Intervista*, in Damián Bayón, Paolo Gasparini, *Panoramica de Arquitectura latino-americana*, UNESCO, Barcelona 1977, p. 202.
- 70** *Ivi*, p. 204.
- 71** *Ivi*, p. 200.
- 72** *Ivi*, p. 207.
- 73** Bruno Zezi sintetizza tale evoluzione con queste parole: «La sintassi cubista qualifica la Scuola tecnica industriale del '47; lo stadio e la piscina del '50 attestano una vivace ricerca strutturalistica; il rettorato, gli uffici amministrativi, le facoltà di lettere, fisica, farmacia e l'aula magna del 1952-55 arricchiscono il vocabolario formale con la ripresa di motivi tradizionali». Bruno Zevi, *Accusa il petrolio del Venezuela*, cit. p. 422.
- 74** Cfr. *Ivi*, p. 423.
- 75** Cfr. Carlos Raúl Villanueva, *Tendencias actuales de la arquitectura. Conferencia dictada en el Museo de Bellas Artes de Caracas el 13 de junio de 1963*. Disponibile in <https://sancheztaffurararquitecto.wordpress.com/2010/01/24/tendencias-actuales-de-la-arquitectura-1963-c-r-villanueva-caracas/>. Accesso: 20 novembre 2019.
- 76** *Ibidem*.
- 77** *Ibidem*.
- d'arquitectura i urbanisme», 185, 1990, p. 46.
- Bruno Zevi, *Il significato amaro di un progetto ottimista*, cit., p. 99.
- Cf. Carlos Raúl Villanueva, *Interview*, in Damián Bayón, Paolo Gasparini, *Panoramica de Arquitectura latino-americana*. Barcelona, UNESCO, 1977, p. 202.
- Ivi*, p. 204.
- Ivi*, p. 200.
- Ivi*, p. 207.
- Bruno Zevi summarised this evolution in these words: «The cubist syntax qualifies the Industrial Technical School from '47; the stadium and the pool from '50 attest to a lively structuralist research; the rectorate, administrative offices, the faculties of letters, physics, pharmacy and the lecture hall from 1952-55 enrich the formal vocabulary with a return to traditional motifs». Bruno Zevi, *Accusa il petrolio del Venezuela*, cit. p. 422.
- Cf. *Ivi*, p. 423.
- Cf. Carlos Raúl Villanueva, *Tendencias actuales de la arquitectura. Conferencia dictada en el Museo de Bellas Artes de Caracas el 13 de junio de 1963*. Available in <https://sancheztaffurararquitecto.wordpress.com/2010/01/24/tendencias-actuales-de-la-arquitectura-1963-c-r-villanueva-caracas/>. Access: 20 November 2019.
- Ibidem*.
- Ibidem*.
- 78** Cfr. Carlos Brillembourg, *Architettura e scultura: l'aula magna di Villanueva e Calder*, «Casabella», 720, 2004, pp. 78-89.
- 79** Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, 3^a ed., Einaudi, Torino 1993, p. 138.
- 80** Tale possibilità è denunciata con preoccupazione da Zevi nella riflessione sul rapporto tra pittura, scultura e architettura, esposta durante il primo intervento al Congresso Internacional Extraordinário de Criticos de Arte in Brasile nel 1959.
- 81** Bruno Zevi, *Accusa il petrolio del Venezuela*, cit. p. 423.
- 82** Bruno Zevi, *Una biennale più aperta di quella veneziana*, 1 novembre 1959, ora in *Cronache di Architettura*, n. 286, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 6, p. 413.
- 83** Bruno Zevi, *Duttile nella ghiacciaia burocratica*, 11 gennaio 1976, ora in *Cronache di Architettura*, n. 1105, Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 17, p. 109.
- 84** Bruno Zevi, *Capitale di plastici ingranditi*, 25 gennaio 1959, ora in *Cronache di Architettura*, n. 246, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 5, p. 245.
- 85** Bruno Zevi, *Senza paesaggistica, visibile al cinerama*, 18 ottobre 1959, ora in *Cronache di Architettura*, n. 284, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 6, p. 406.
- 86** *Ibidem*.
- 87** *Ibidem*.
- 88** *Ibidem*.
- Cf. Carlos Brillembourg, *Architettura e scultura: l'aula magna di Villanueva e Calder*, «Casabella», 720, 2004, pp. 78-89.
- Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, 3^a ed., Einaudi, Torino 1993, p. 138.
- This possibility was presented by a concerned Zevi in his reflection on the relationship between painting, sculpture and architecture, during his first lecture at the Extraordinary Congress of the International Association of Art Critics in Brazil in 1959.
- Bruno Zevi, *Accusa il petrolio del Venezuela*, cit. p. 423.
- Bruno Zevi, *Una biennale più aperta di quella veneziana*, 1 November 1959, now in *Cronache di Architettura*, n. 286, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 6, p. 413.
- Bruno Zevi, *Duttile nella ghiacciaia burocratica*, 11 January 1976, now in *Cronache di Architettura*, n. 1105, Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 17, p. 109.
- Bruno Zevi, *Capitale di plastici ingranditi*, 25 January 1959, now in *Cronache di Architettura*, n. 246, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 5, p. 245.
- Bruno Zevi, *Senza paesaggistica, visibile al cinerama*, 18 October 1959, now in *Cronache di Architettura*, n. 284, Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 6, p. 406.
- Ibidem*.
- Ibidem*.
- Ibidem*.

- 89** Bruno Zevi, *Ricrea paesaggi di serpenti e scorpioni*, 8 gennaio 1956, ora in *Cronache di Architettura*, n. 87, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, p. 67.
- 90** Cfr. Roberto Burle Marx, *Intervista*, in Damián Bayón, Paolo Gasparini, *Panoramica de Arquitectura latino-americana*, cit., pp. 41-63.
- 91** All'inizio degli anni '30 Burle Marx aveva lavorato con entrambi gli artisti.
- 92** Bruno Zevi, *Brasilia senza paesaggio tropicale*, 6 settembre 1964, ora in *Cronache di Architettura*, n. 539, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 10, p. 379.
- 93** Bruno Zevi, *Ricrea paesaggi di serpenti e scorpioni*, cit., p. 69.
- 94** Bruno Zevi, *I giardini compensatori di Burle Marx*, 16 giugno 1957, ora in *Cronache di Architettura*, n. 162, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, p. 393.
- 95** Cfr. Bruno Zevi, *Senza paesaggistica, visibile al cinerama*, cit.
- 96** Cfr. Roberto Burle Marx, *Intervista*, in Damián Bayón, Paolo Gasparini, *Panoramica de Arquitectura latino-americana*, cit.
- 97** Bruno Zevi, *Un museo per educare i brasiliani*, 13 gennaio 1957, ora in *Cronache di Architettura*, n. 140, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 4, p. 295.
- 98** Cfr. Bruno Zevi, *Una biennale più aperta di quella veneziana*, cit., pp. 413-415.
- Bruno Zevi, *Ricrea paesaggi di serpenti e scorpioni*, 8 January 1956, now in *Cronache di Architettura*, n. 87, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, p. 67.
- Cf. Roberto Burle Marx, *Interview*, in Damián Bayón, Paolo Gasparini, *Panoramica de Arquitectura latino-americana*, cit., pp. 41-63.
- By the beginning of the 1930s Burle Marx had worked with both artists.
- Bruno Zevi, *Brasilia senza paesaggio tropicale*, 6 September 1964, now in *Cronache di Architettura*, n. 539, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 10, p. 379.
- Bruno Zevi, *Ricrea paesaggi di serpenti e scorpioni*, cit., p. 69.
- Bruno Zevi, *I giardini compensatori di Burle Marx*, 16 June 1957, now in *Cronache di Architettura*, n. 162, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, p. 393.
- Cf. Cfr. Bruno Zevi, *Senza paesaggistica, visibile al cinerama*, cit.
- Cf. Roberto Burle Marx, *Interview*, in Damián Bayón, Paolo Gasparini, *Panoramica de Arquitectura latino-americana*, cit.
- Bruno Zevi, *Un museo per educare i brasiliani*, 13 January 1957, now in *Cronache di Architettura*, n. 140, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1978, vol. 4, p. 295.
- Cf. Bruno Zevi, *Una biennale più aperta di quella veneziana*, cit., pp. 413-415.

- 99** *Ivi*, p. 413.
- 100** Zevi nel testo del 1954 *Max Bill* apostrofa Oscar Niemeyer riconduce tali principi al 1936, anno in cui Le Corbusier si reca a Rio de Janeiro per la consulenza al progetto del Ministério de Educação e Saúde.
- 101** Bruno Zevi, *Una biennale più aperta di quella veneziana*, cit., p. 413.
- 102** Bruno Zevi, *Inventò Brasilia che non ci fu*, 24 novembre 1974, ora in *Cronache di Architettura*, n. 1050, 2^a ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 18, p. 425.
- 103** Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, cit. p. 141.
- Ivi*, p. 413.
- In his 1954 essay *Max Bill* apostrofa Oscar Niemeyer, Zevi links these principles to 1936, the year Le Corbusier travelled to Rio de Janeiro to consult on the project for the Ministry of Education and Health.
- Bruno Zevi, *Una biennale più aperta di quella veneziana*, cit., p. 413.
- Bruno Zevi, *Inventò Brasilia che non ci fu*, 24 November 1974, now in *Cronache di Architettura*, n. 1050, 2nd ed., Edizioni Laterza, Bari 1979, vol. 18, p. 425.
- Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, cit. p. 141.

REFERENCIAS

AMBASZ, Emilio. **The Architecture of Luis Barragan**. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: XAVIER, Alberto (a cura di). **Depoimento de uma geração**. Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BRILLEMBOURG, Carlos. *Architettura e scultura: l'aula magna di Villanueva e Calder*. **Casabella**, n. 720, 2004.

CANDELA, Félix. *Stereo-structures*. **Progressive Architecture**, June 1954.

CERVELLÓ, Marta (a cura di). *Intervista a Bernardo Fort-Brescia*. **Quaderns d'arquitectura i urbanisme**, n. 185, 1990.

CORONA, Eduardo. *O testamento tripartido de Max Bill*. **A & D: Arquitetura e Decoração**, n. 4, 1954.

COSTA, Lúcio. *Max Bill e a arquitetura brasileira vistos por Lucio Costa: oportunidade perdida*. **Arquitetura e Engenharia**, n. 26, 1953.

MARX, Roberto Burle. *Intervista*. In: BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. **Panoramica de Arquitectura latino-americana**, Barcelona: UNESCO, 1977.

REFERENCES

VILLANUEVA, Carlos Raúl. Intervista. In: BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. **Panoramica de Arquitectura latino-americana**, Barcelona: UNESCO, 1977

_____. Tendencias actuales de la arquitectura. In: Conferencia dictada en el Museo de Bellas Artes, Caracas, **Conferencia**, 13 de junio de 1963. Disponibile in: <<https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2010/01/24/tendencias-actuales-de-la-arquitectura-1963-c-r-villanueva-caracas/>>. Accesso: 20 nov. 2019

ZEVI, Bruno. Accusa il petrolio del Venezuela. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 10, n. 549, 2a ed., Edizioni Laterza, 1979.

_____. Arianna alla X. 3 ottobre 1976. Triennale di Milano. 3 anime + 4 programmi per non sbalordire. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 1, n. 18, 2a ed., Edizioni Laterza, 1978.

_____. Brasilia senza paesaggio tropicale. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 10, n. 539, 2a ed., Edizioni Laterza, 1979.

_____. Capitale di plastici ingranditi. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 5, n. 246, Edizioni Laterza, 1978.

_____. Dal Barocco alle Ande. **L'Espresso**, 1982

_____. Duttile nella ghiacciaia burocratica. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 17, n. 1105, Edizioni Laterza, 1979.

_____. Félix Candela. Strutture a membrana dopo la trincea. **Cronache di Architettura**, Bari, v. 9, n. 506, 2a ed., Edizioni Laterza, 1979.

_____. Grattacielo Peugeot a Benos Aires. Vince un fusto pavido e inespressivo. **Cronache di Architettura**, Bari, v. 8, n. 432, 2a ed., Edizioni Laterza, 1978.

_____. Gittate di luce e di cemento. **L'architettura - cronache e storia**, n. 8, 1956.

_____. I giardini compensatori di Burtel Marx. **Cronache di Architettura**, Bari, n. 162, 2a ed., Edizioni Laterza, 1978.

_____. Il significato amaro di un progetto ottimista. **L'Espresso**, 13 agosto 1989.

_____. Incontro con Félix Candela. Insicurezza al riparo di volte sottili. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 14, n. 815, 2a ed., Edizioni Laterza, 1979.

_____. Inventò Brasilia che non ci fu. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 18, n. 1050, 2a ed., Edizioni Laterza, 1979.

_____. La Carta del Machu Picchu. Revisione antilluministica di Atene 1933. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 21, n. 1208, Edizioni Laterza, 1978.

_____. Luis Barragán. Paesaggista e scultore onirico. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 20, n. 1143, Edizioni Laterza, 1978.

_____. Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 1, n. 25, Edizioni Laterza, 1978.

_____. Ricrea paesaggi di serpenti e scorpioni. **Cronache di Architettura**, Bari, n. 87, 2a ed., Edizioni Laterza, 1978.

_____. **Saper vedere l'architettura**, 3a ed., Einaudi, Torino 1993

_____. Senza paesaggistica, visibile al cinema. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 6, n. 284, Edizioni Laterza, 1978.

_____. Un museo per educare i brasiliani. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 4, n. 140, 2a ed., Edizioni Laterza, 1978.

_____. Una banca Rolls-Royce a Benos Aires. Le fauci ridondanti tra visiere. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 12, n. 669, 2a ed., Edizioni Laterza, 1979.

_____. Una biennale più aperta di quella veneziana. **Cronache di Architettura**, Bari, vol. 6, n. 286, Edizioni Laterza, 1978.

_____. **Zevi su Zevi**, Milano: Magma, 1977.

AUTHORS

ADACHIARA ZEVI

Born in Rome, completed classical studies to then graduate in Architecture at the University of Rome "La Sapienza" in 1976 and obtain a postgraduate in Contemporary Art History at the University of Bologna. She broadened her art-historical training by attending the International University of Art in Florence, directed by Carlo Ludovico Ragghianti. Between 1987 and 1988, she was based in New York for a Fulbright scholarship at Columbia University. Since 1976 she has taught History of Art at the Fine Arts Academies of Macerata, Florence, Bologna, Milan, Palermo, and Naples. Alongside her academic activities, she has always been committed to history and criticism, continuously following the work of Italian and international artists such as Enrico Castellani, Jannis Kounellis, Dan Graham and Sol Lewitt, for whom she has curated exhibitions, catalogues, and monographic studies. Her particular attention to the relationship between art and architecture informed, from 1989 to 2005, *Spazi/Arte*, a column dedicated to the visual arts in the monthly magazine "L'architettura - cronache e storia" (RCS, Milan). In 2000 she published *Arte USA del Novecento* (Carocci Editore, Rome). Since 2002 she has curated the international biennial "Artememoria" in the ruins of the Ostia Antica Synagogue. In 2006 she published *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana* (Einaudi, Turin). She has collaborated with "Corriere della Sera" since 1987 and with "Pagine Ebraiche" since 2012. From 2000 to 2006 she directed the "Arte" series of the *Universale di architettura, testo&immagine*, Turin. Since 2002 she has been the president of the Bruno Zevi Foundation. Since 2010 she has been the curator in Italy of the *Memorie d'inciampo* project, created by the artist Gunter Demnig in memory of all those deported by Nazi-fascism. In 2014 she published *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo* (Donzelli, Rome). Since 2017 she has been the advisor at the American Academy in Rome, and, in 2018, she was awarded the Order of Merit Knighthood of the Federal Republic of Germany.

ALESSANDRA CRICONIA

Architect; PhD in Architectural Design; Associate Professor, Member of Board of PhD Program "Architecture Theories and Project", she teaches *Architecture and Urban Design* in the graduate program of the Faculty of Architecture Sapienza of Rome. Her research topics included modern (in particular the figure and works of Lina Bo Bardi) and contemporary architecture, urban project, design strategies. She writes and publishes in specialized magazines and collective books.

Among the publications: *La città per tutti*, Donzelli 2019; *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*, Franco Angeli 2017; *L'architettura dei musei*, Carocci 2011; *La qualità dell'urbano*, Meltemi 2010.

ALESSANDRA MUNTONI

Graduated in Architecture in Rome, supervisor Bruno Zevi, in November 1967. Full Professor of History of Architecture, she taught at Sapienza-University of Rome and at Polytechnic of Bari. Her research deals with the innovative intentions of

contemporary Italian and international architecture, about important architects, works and great urban areas which she dedicated numerous essays and books. He participated in numerous national and international conferences.

She is one of the founders of the Metamorph studio, with which she has carried out projects and theoretical research; directed since 1985, with Gabriele De Giorgi and Marcello Pazzagli, the magazine "Metamorfosi, Quaderni di Architettura"; is member of the scientific committee of the review «Rassegna di Architettura e Urbanistica»; collaborated with the "Bruno Zevi Foundation"; is writer of the weekly column "Unexpected and Probability" in the *PresS/Tletter* of Luigi Prestinzenza Puglisi. Among her publications: *Architecture in the electronic age*, Mancosu 2005; *Outlines of the History of Contemporary Architecture*, Laterza Rome-Bari 2005-2015; *Rome between the two wars, 1919-1944*, architecture, urban models, languages of modernity, Kappa, Rome 2010.

ANAT FALBEL

Received her Ph. D in Architecture and Urbanism from the University of São Paulo, in 2003, with the thesis "Lucjan Korngold: the trajectory of an immigrant architect", dealing with the subject of émigrés architects, between the 40's and 60's in the city of São Paulo. A Canadian Center of Architecture Visiting scholar (2013). She curated the exhibitions "Exile and Modernity: The space of the foreigner in the city of Sao Paulo" (2011) and "Vagabond Stars: Memories of the Jewish Theater in Brazil" (2013). Between many articles she also translated and edited in Brazil Bruno Zevi's *Ebraismo e architettura*, as well as Joseph Rykwert's *The house of Adam in Paradise, The Idea of the City and The Dancing Column*, by Editora Perspectiva. More recently she edited together with Avraham Milgram e Fabio Koifman the collectanea *Judeus no Brasil. Historia e Historiografia. Ensaio em homenagem a Nachman Falbel* (2021).

ANNA BRAGHINI

Graduated in Architecture at the IUAV, Istituto Universitario di Architettura di Venezia in 2009. She holds a master's degree in Architecture from the Pontifical Catholic University of Chile (Santiago, Chile, 2017), receiving the Academic Excellence Award. She is currently a Phd candidate in Architecture and Urban Studies at the Pontifical Catholic University of Chile and Venice Doctoral School, with a grant from Conicyt (2018-2021).

She has worked as an architect at the CZA-Cino Zucchi Architetti, Milan from 2009 to 2015. In parallel, she as an instructor at the IUAV between 2012 and 2016. She has taught, as an instructor, Theory courses at the Pontifical Catholic University of Chile; as a professor, at the Universidad Mayor (Santiago, Chile) and Universidad San Sebastian (Santiago, Chile), and as a Visiting Professor, at the Faculty of Architecture, Planning and Design of the National University of Rosario (Rosario, Argentina).

She has lectured in Argentina, Italy, Brazil, and Chile. A selection of her publications includes "Modern Heritage, organic space, material permanence: Torres Posse House in Tafi del

Valle” in *Docomomo Journal* 64 (2021/1) and “El concepto de espacio en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (1952-1956)” in *Registros*, Vol. 16 (1), 2020.

Her field of study focuses on history and criticism of modern architecture, in particular the relationship between Italy and the Southern Cone (Argentina-Chile).

ENEIDA DE ALMEIDA

Professor of Undergraduate and Postgraduate Studies in Architecture and Urbanism at São Judas Tadeu University, holds a PhD in Architecture and Urbanism from FAU-USP (2010), Master in Studio e Restauro de Monumenti from Università La Sapienza, Rome (1987), Degree in Architecture and Urbanism from FAU-USP (1981). Representative IAB-SP (Institute of Architects of Brazil - Department of São Paulo) in CONPRE-SP (Municipal Council for the Preservation of the Historic, Cultural and Environmental Heritage of the City of São Paulo, management 2021-23. She is co-editor of the electronic academic journal *arq.urb*. She has experience in teaching and scientific research with emphasis on history and preservation of architecture, dedicating herself to the issues of memory and preservation of cultural heritage in a broad perspective of recognition and documentation for the affirmation of identity and citizenship.

ENRIQUE XAVIER DE ANDA

Born in Mexico City, Dr. De Anda holds a B.A. from the National School of Architecture at the National Autonomous University of Mexico (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), an M.A. and a Ph.D. in History of Art by the School of Philosophy and Literature, also at UNAM. He is a Researcher in the area of Modern Art at the Institute of Aesthetic Studies at UNAM, as well as a Professor at the Schools of Architecture, and Philosophy and Literature at UNAM. He is a “D” type beneficiary of the Program of Bonuses for the Performance of Full-time Faculty of the UNAM (PRIDE D), and a National Researcher, of the Mexican System of Researchers. He is the author of 12 books and co-author of 24 other on the History of Art and Architecture in which different authors contribute specific chapters. 12 books have been published as a result of collective projects he has directed. He has taught and lectured at universities and academic centers throughout Mexico, Latin America, The United States, Europe and Australia. He founded the “National Forum of History and Criticism of Architecture” (Foro Nacional de Historia y Crítica de la Arquitectura), an event that has been held every year since 2003 in coordination with Mexican universities. He has directed 13 graduation papers for B.A.s, M.A.s and Ph.D.s. in the History of Art. He has received the following awards and honors —among others—: in 2019 The Gold Medal by the Mexico City Legislature, in the field of “Cultural Heritage Preservation”; in 2015 the “National University Award”, in 2007 he won the National Anthropology and History Institute (INAH) “Manuel Gamio Award” for the coordination of the Management Plan for the Historic Center of the City of Oaxaca; and in the same year

—both, the College and the Society of Mexican Architects— awarded him the “Juan O’ Gorman” prize for his trajectory in the research and dissemination of Mexican Architecture. In 2004 the Federation of Architects of Mexico conferred him the “Ricardo Robina Award” for his contribution to the dissemination of Mexican Architecture; and in 2003, the UNAM awarded him the “Alfonso Caso Medal” for the best Ph.D. History of Art thesis. In 1995, he was a recipient of the “Getty Grant Foundation” scholarship; in 1993 of the “Rockefeller –Bancomer Foundation” scholarship; and in 1989, he won the INAH “Manuel Toussaint Award” for the best M.A. thesis. Within the sector of the preservation of cultural heritage, he is the author of the initiative and the files for the Campus of the University City of the UNAM to be included in the World Heritage List. He has done desk review for the dossiers: *Pampulhia, Bello Horizonte, Brasil* (2015), and *Fagus Factory, 1911* (2010), 2015. He is Coordinator of the “Scientific Committee on Architecture of the Twentieth Century of Mexican ICOMOS, AC”.

He has been coordinator and curator of exhibitions specialized in Architecture and Applied Arts of the twentieth century with installations at the National Art Museum and the Franz Mayer Museum of Mexico City. He has been a member of academic juries and various university commissions. He is an Honorary Academic Member of the National Academy of Architecture of Mexico.

FERNANDA FERNANDES

Architect, PhD in social history from the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences (FFLCH/USP). Associate Professor at the Faculty of Architecture and Urbanism at USP (FAU/ USP), where she has been a professor and researcher since 1997. She develops her studies and research on the history of modern architecture in Brazil, focusing on the relationship between art and architecture. Her writings are published in books and magazines: *Architecture in Brazil in the second postwar period – the synthesis of the arts* (Alvar Aalto Academy, 2007); *Synthesis of Arts and urban culture: relations between art, architecture, and the city* (Viana & Mosley, 2010); *Le Corbusier and Lúcio Costa. Dialogues on the arts, the poetics* (LC2015, UPV 2015).

FRANCESCA SARNO

Engineer, graduated in the Sapienza University of Rome (2007), she is PhD in Architecture, Sapienza University of Rome (2013), with specific expertise in architectural and urban design. She does research activity in the Department of Civil and Environmental Engineering of the Sapienza. She has spent a period of research in the Escola Politécnica, Universidade de São Paulo (post-doctoral); she was visiting Ph.D. student at Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. She participates in the Lapis research group. She has experience in the architecture and urbanism area, mainly on the themes: Brazilian modern and contemporary architecture, especially of São Paulo; urban and rural architecture in the southern part of the world, social housing, urbanization and regeneration of

degraded areas. She has published essays and articles on the research topics; she has contributed in national and international conferences; she has participated in design competitions, receiving awards and mentions.

JOSÉ LIRA

Full Professor in the Department of Architectural History at the School of Architecture and Urbanism in the University of Sao Paulo. He holds a PhD from the same institution, and post-doctoral fellowships in Columbia University and in the École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais. He is the author of *O Visível e o Invisível na Arquitetura Brasileira* (2017), *Patrimônio Construído da USP: preservação, gestão e memória* (2015) e *Warchavchik: Fraturas da Vanguarda* (2011), and co-edited *Arquitetura e Escrita: relatos do ofício* (2022), *Domesticidade, Gênero e Cultura Material* (2017), *Memória, Trabalho e Arquitetura* (2013), *São Paulo: os estrangeiros e a construção das cidades* (2011) e a 4ª edição de *Caminhos da Arquitetura*, de Vilanova Artigas (2004).

MARIA ARGENTI

Architect, is Full Professor in Architectural and Urban Design from the Faculty of Engineering at the Sapienza University in Rome, where she teaches for the graduate course in Building Engineering-Architecture. Her research examines contemporary architecture and its construction, the masters of Italian architecture and dwelling for emergency conditions. She has participated in national and international design competitions, obtaining mentions. Coordinator of the PhD Program in Engineering for Architecture and Urbanism, editor in chief of *Rassegna di Architettura e Urbanistica* since 2011, she is also the author of essays and articles on her researches. Her published work includes: *Alessandro Anselmi* (Rome, 2010), *Segni di architettura contemporanea* (Rome, 2005), *Kiasma museo di arte contemporanea a Helsinki*. Steven Holl (Florence, 2000).

MONICA JUNQUEIRA DE CAMARGO

Architect, associate professor at the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo, member of the Council of Historical Heritage of the Municipality of São Paulo CONPRESP (2004-2007; 2018-2020); Head of the Department of History and Aesthetics. Her research is dedicated to modern and contemporary Brazilian architecture, with published articles, chapters and books. Curator of special rooms for the International Architecture Biennale of São Paulo; Member of the Observatory of Latin American Contemporary Architecture. Coordinator of the Research Group São Paulo Architectural Culture Center and is part of the Research Group Architecture and City Modern and Contemporary. at FAU/USP.

NOEMÍ ADAGIO

As a Researcher in the Scientific Researcher Career since 1990, she has worked in the area of specialization of the History of Architecture of the 20th century inscribed in the history of culture. In the early years, focused on the “first modern architects” to enter from particular histories to the general modernization processes (teaching, professional and constructive practice). In recent years he has been specifically interested in “architectural culture” in Argentina; its topics, debates (specialized publications, significant works, the formation of historiography and especially, of criticism). Then it has been oriented to delve into figures of indisputable weight in international architecture and of importance in the local space since the postwar period (Bruno Zevi and Enrico Tedeschi, among others). In the space of undergraduate teaching, he has dealt with contemporary architecture in Latin America.

RENATO ANELLI

Professor of Architecture and Urbanism at the Post-graduate Program at FAU Mackenzie and researcher at CNPq, with the research project “Infrastructure networks as an urban strategy”.

Urban Architect (FAU PUCC, 1982), Master in history (IFCH UNICAMP, 1990) and Doctor in History of Architecture and Urbanism (FAU USP, 1995) and Associate Professor in Architecture and Urban Planning Project (EESC USP, 2001).

Professor of Architecture and Urbanism at USP São Carlos from 1986 until his recent retirement in 2021. Visiting professor and researcher at Columbia University (NYC, 2016) in 2016, HafenCity Universität (Hamburg) from 2013 to 2017, University of Texas (Austin) in 2013.

Municipal Secretary for Works, Transport and Public Services (2001-2004), member of the São Carlos Master Plan Coordination Commission (2002-2004) and President of the São Carlos Urban Development Council (2011-2013).

Director of the Instituto Bardi Casa de Vidro since 2006, he was responsible for the Management and Conservation Plan (2016-2020). Representative adviser of the IAB SP at Condephaat (2019-2021).

ZEULER R. LIMA,

Professor at the School of Design and Visual Arts at Washington University in St. Louis, he is an architect, winner of the Bruno Zevi International Prize for History and Criticism of Architecture (2007), artist, curator, and writer, having published several articles and books on architecture architect Lina Bo Bardi, including the *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história* (São Paulo: Companhia das Letras, 2021).

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
UNIVERSITY OF SÃO PAULO

REITOR DEAN
Vahan Agopyan

VICE-REITORA VICE DEAN
Antonio Carlos Hernandes

FACULDADE DE ARQUITETURA
E URBANISMO
FACULTY OF ARCHITECTURE
AND URBANISM

DIRETORA HEAD
Ana Lucia Duarte Lanna

VICE-DIRETOR VICE HEAD
Eugenio Fernandes Queiroga

**Bruno Zevi e América Latina = Bruno Zevi and Latin America /
organização de Monica Junqueira de Camargo** – São Paulo :
FAUUSP, 2021.

304 p.

Idiomas: português, italiano, espanhol, inglês.

ISBN : 978-65-89514-11-4 (livro impresso)

ISBN-e : 978-65-89514-12-1 (livro eletrônico)

DOI: 10.11606/9786589514121

1. Zevi, Bruno, 1918-2000
2. Arquitetura (América Latina)
3. Arquitetura (Brasil)
4. Arquitetura Moderna (História e Crítica)

I. Camargo, Monica Junqueira de, org.

II. Título.

CDD 720.1

Serviço Técnica de Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

DESIGN GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
Leandro Leão

ESTAGIÁRIOS
INTERNS
**Lucas Mendes
Paula Tavares**

COLABORADORES
COLLABORATORS
**Ivo Girotto
Marina Amadio**

FONTES TYPES
Barlow; Minion

SÃO PAULO
DEZ. DEC. 2021



Esta obra é de acesso aberto.
É permitida a reprodução parcial ou
total desta obra, desde que citada a
fonte e autoria e respeitando a Licença
Creative Commons BY-NC-SA.

*This is an open access material. If you
reproduce this work in whole or in part,
you must cite the source and
authorship under active Creative
Commons License BY-NC-SA.*



DISTRIBUIÇÃO GRATUITA OPEN ACCESS

VENDA PROIBIDA NOT FOR SALE

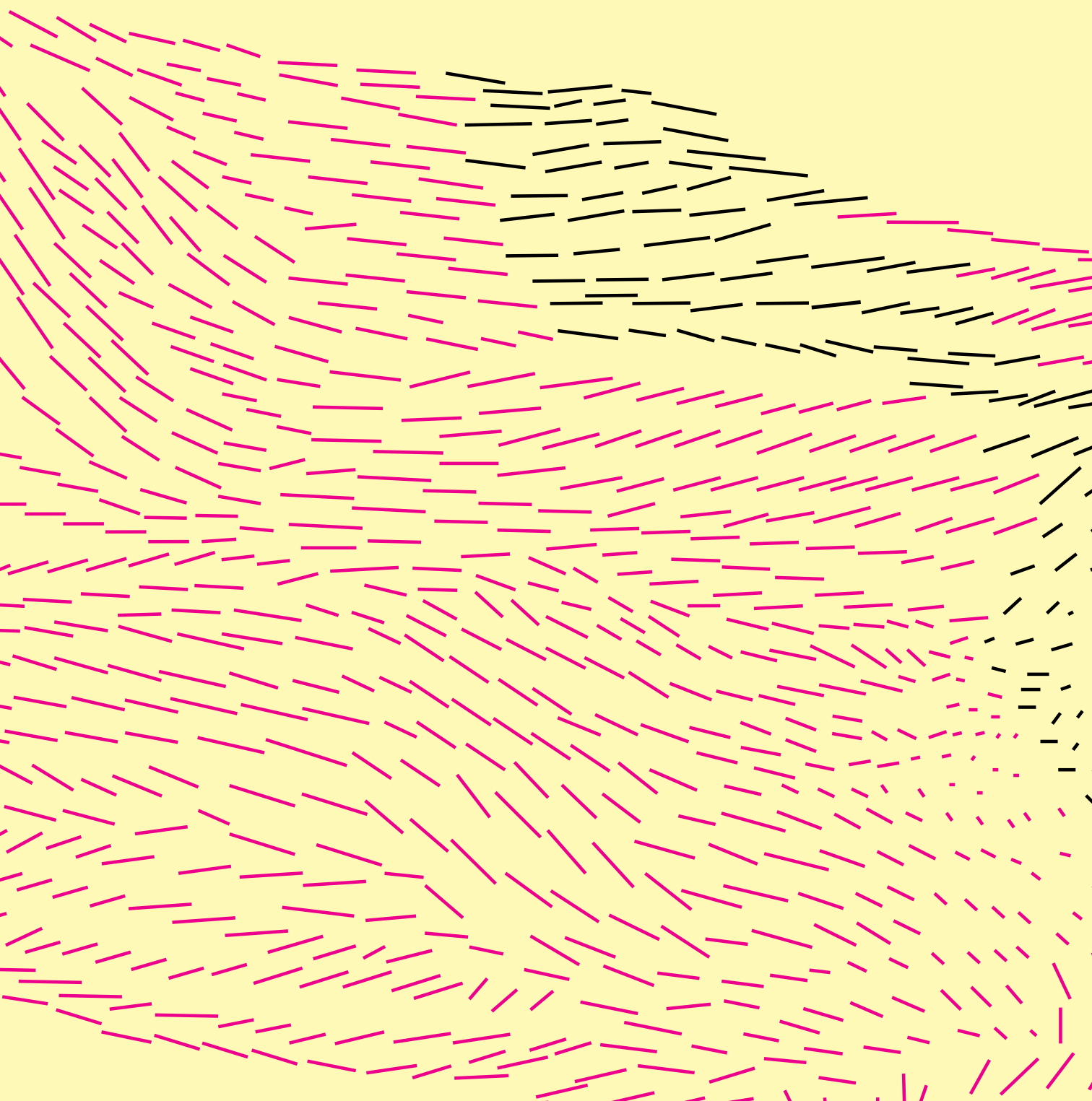
BRUNO ZEVI

E AMÉRICA LATINA

Y LATINOAMÉRICA

E AMERICA LATINA

AND LATIN AMERICA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA