

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

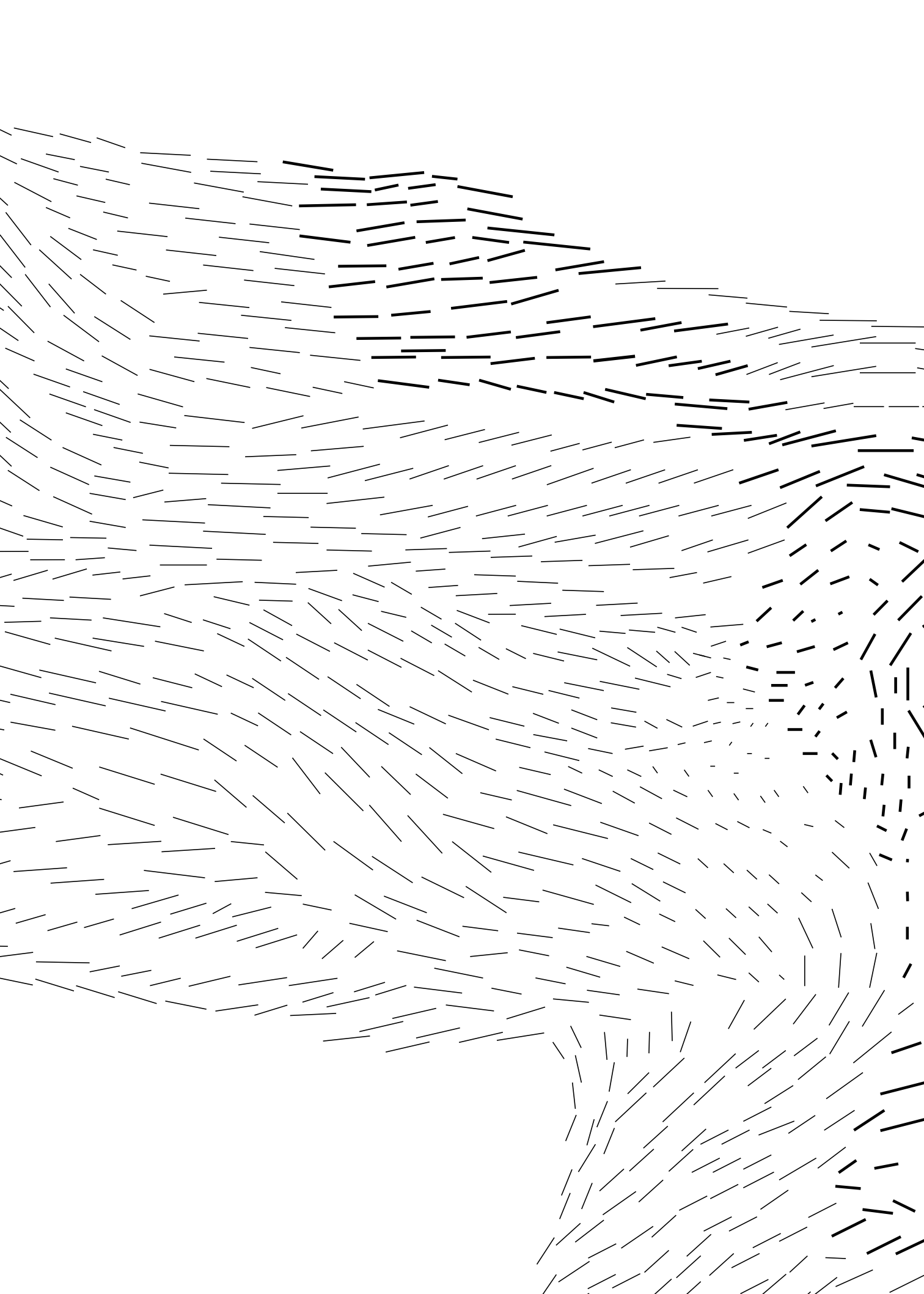
**AMÉRICA
LATINA**

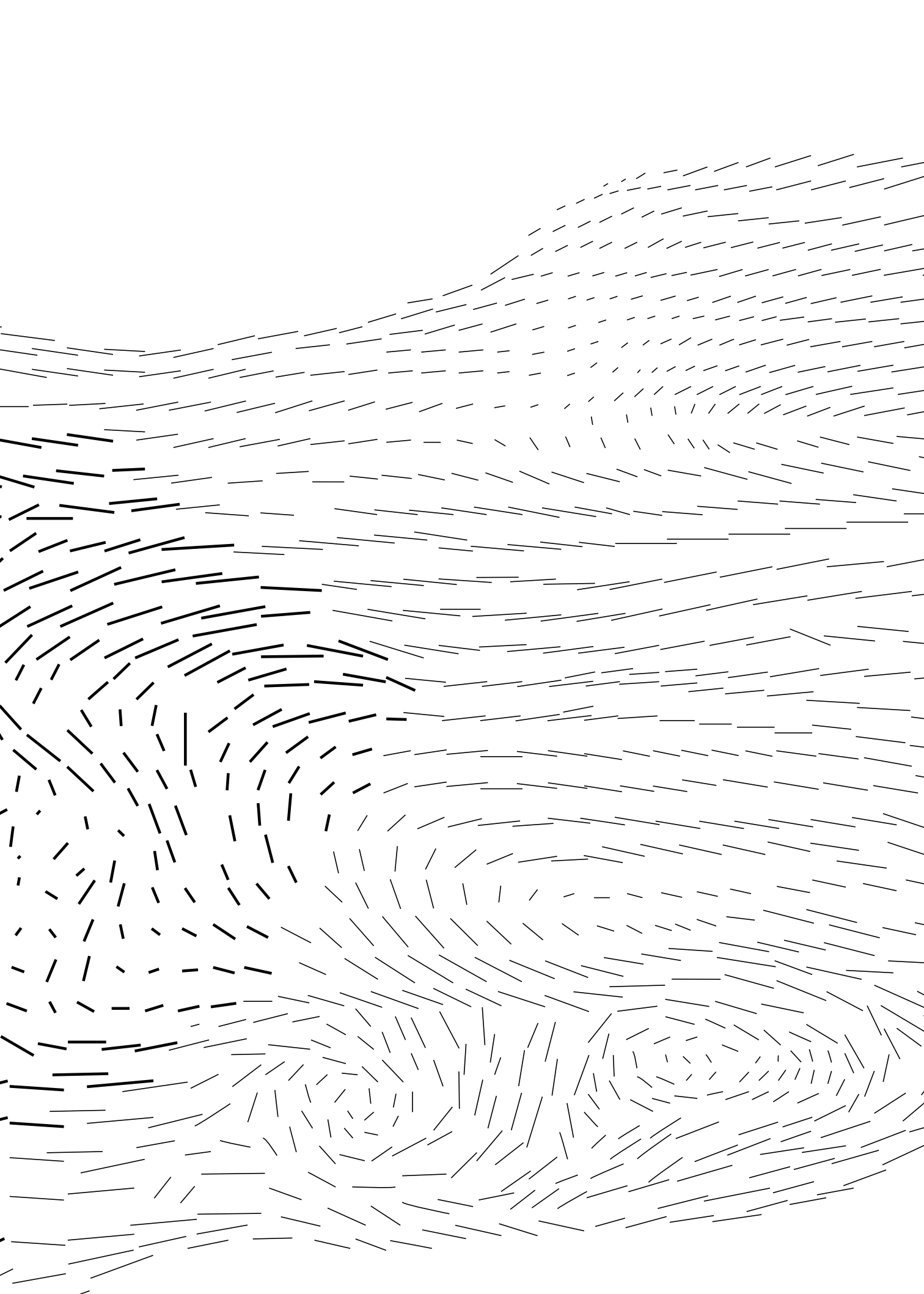
**BRUNO
ZEVI**

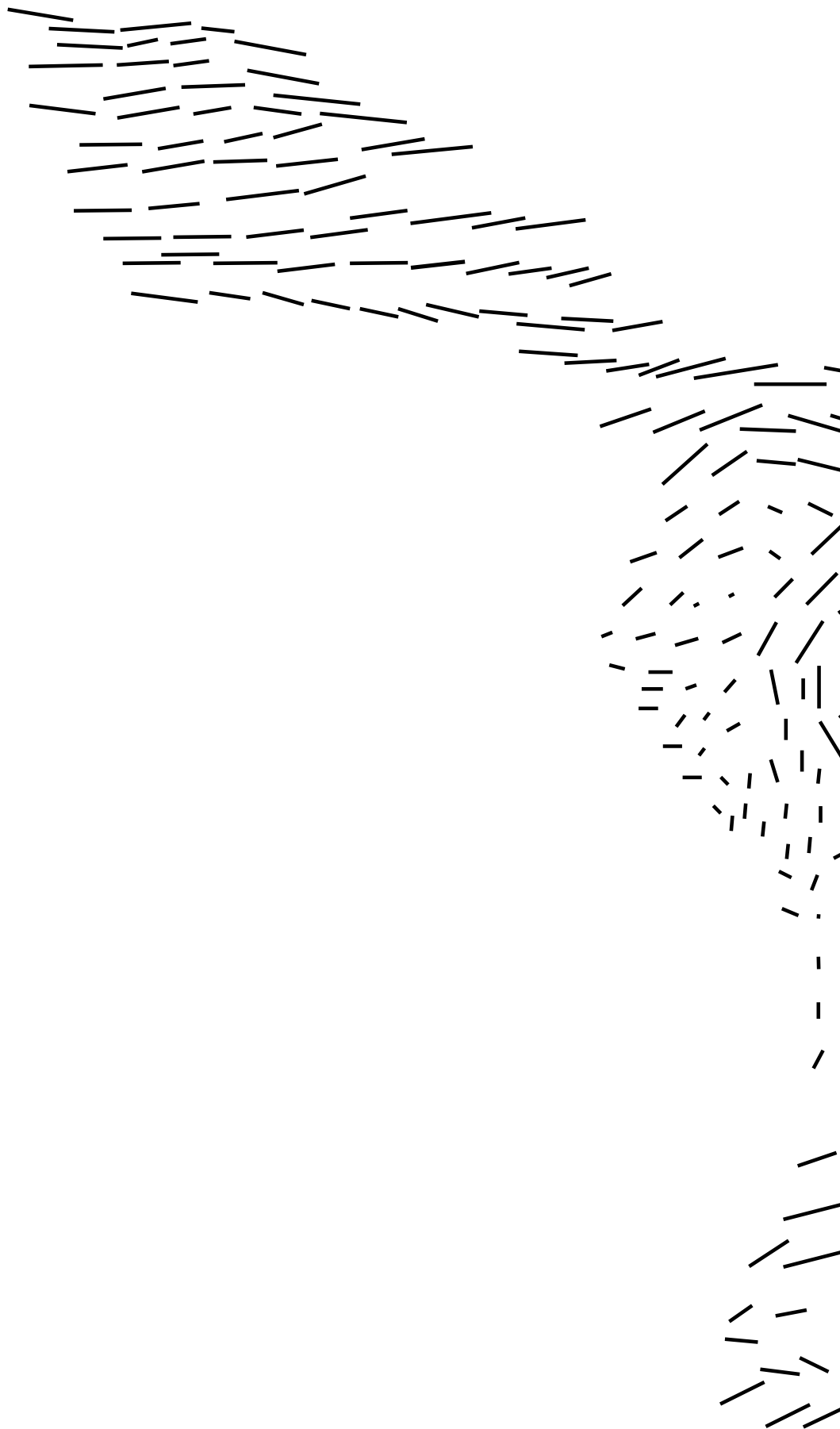
AND

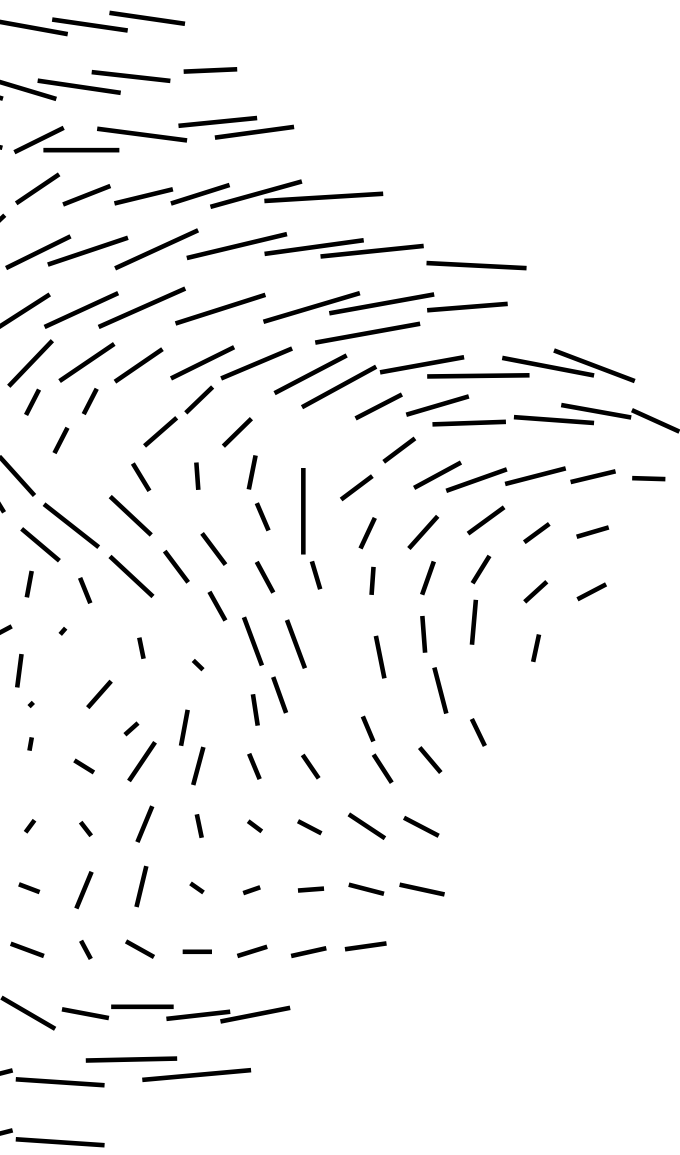
LATIN

AMERICA









**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

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

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

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

E AMÉRICA LATINA AND LATIN AMERICA

Y LATINOAMÉRICA AND LATIN AMERICA

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

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

PORTUGUÊS

ESPAÑOL

ITALIANO

ENGLISH

BRUNO ZEVI

E AMÉRICA LATINA

Y LATINOAMÉRICA

E AMERICA LATINA

AND LATIN AMERICA

	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

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

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

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

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

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

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI

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

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

APRESENTAÇÃO: BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA

MONICA
JUNQUEIRA
DE CAMARGO

Os textos aqui reunidos foram escritos por pesquisadores especialmente convidados para analisar a contribuição arquiteto, historiador e crítico de arquitetura Bruno Zevi à cultura arquitetônica da América Latina. Esta coletânea é parte de uma ampla programação em comemoração ao centenário de seu nascimento, incluindo exposições, congressos e publicações. Coordenado pela *Sapienza Università di Roma* e pela *Fondazione Bruno Zevi*, esses eventos aconteceram em diferentes instituições da Europa e das Américas, com as quais a trajetória de Zevi teve algum vínculo. Os trabalhos a seguir abordam, cada qual, uma das várias contribuições desse importante intelectual, que fomentou o debate arquitetônico em meados do século 20.

Bruno Zevi nasceu em 22 de janeiro de 1918 e faleceu em 2000, em Roma, Itália. Sua origem judaica foi um aspecto determinante de sua trajetória de vida, impondo ou orientando muitas de suas tomadas de decisão. Iniciou seu curso de arquitetura na Universidade de Roma e, com a ascensão do fascismo, mudou-se para os Estados Unidos, concluindo sua formação, em 1942, na *Harvard Graduate School of Design*, então sob a direção de Walter Gropius. A convivência com a cultura norte-americana aproximou-o das ideias de Frank Lloyd Wright (1867-1959) e da arquitetura orgânica, dedicando-se a pesquisá-la e difundi-la. De volta à Itália, em 1944, criou a *Associazione per l'Architettura Organica* (APAO) e, no ano seguinte, a revista *Metron*.

Foi professor de História da Arquitetura no *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* e na Faculdade de Arquitetura da *Sapienza Università di Roma*. Autor de dezenas de livros, articulista do jornal *L'Espresso*, editor da revista *L'Architettura: Cronache e storia*, contribuiu à historiografia e à crítica da arquitetura. Militante do Partido Socialista e assumido defensor do sionismo, suas várias passagens por Israel o motivaram a investigar a contribuição dos judeus à cultura ocidental. Intelectual engajado, típico de sua geração, Zevi teve diversificada atuação na vida cultural e política de sua época extrapolando o universo acadêmico e participando de debates sobre questões artísticas e sociais, como direitos humanos e educação sexual.

Seu legado teórico e prático influenciou sucessivas gerações de arquitetos. Seus livros são referências fundamentais para o estudo da arquitetura moderna. Alguns deles constituem, ainda hoje, bibliografia obrigatória dos cursos de arquitetura, como as obras *Saber Ver a Arquitetura*, de 1948, e *História da Arquitetura Moderna*,

de 1950. Tomando o espaço, e tudo o que o envolve e o que dele deriva, como a essência da arquitetura, Zevi propôs uma reflexão sobre as narrativas históricas existentes e um método de análise crítica, que foram precursores da revisão crítica da arquitetura moderna deflagrada no pós-século 20.

A estreita relação de Zevi com alguns profissionais italianos que acabaram por se transferir para América Latina contribuiu para a difusão das suas ideias neste continente, especialmente no Brasil e na Argentina. Com Lina Bo Bardi, quando ainda trabalhava na Itália, (1914-1992) e Carlo Pagani (1913-1999), Zevi fundou o semanário *A - Cultura della Vita*. Mesmo depois de ter se mudado para o Brasil, Lina manteve com Zevi estreita relação, sendo uma interlocutora de suas ideias no meio paulistano, por meio da revista *Habitat*.

Zevi trabalhou com Enrico Tedeschi (1910-1978) até a mudança deste para a Argentina, em 1948. Tedeschi lecionou inicialmente na Universidade de Córdoba e depois na Universidade de Mendoza, onde pôde divulgar os textos de Zevi, garantindo uma penetração das suas ideias no meio universitário argentino. Isso possibilitou a publicação no país, em 1954, da pioneira tradução ao espanhol de *Storia dell'Architettura Moderna*, que viria a ser publicada na Espanha apenas em 1980.

Zevi visitou o Brasil em 1959, como convidado do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em Brasília. Na ocasião, estendeu sua viagem ao Rio de Janeiro e a São Paulo, onde proferiu uma palestra na FAU USP. A palestra teve grande repercussão entre professores e alunos, especialmente por suas referências à arquitetura orgânica de Wright e de Alvar Aalto (1898-1976), e pelas suas críticas a Brasília.

Os textos desta coletânea tratam das relações de Zevi com a cultura latino-americana em duplo sentido: de um lado, a repercussão das suas ideias na América, e, de outro, a assimilação dessa cultura na elaboração dos seus paradigmas. A organização em quatro eixos temáticos busca esclarecer as questões enfrentadas por Zevi ao longo de sua trajetória e de como estas incidiram sobre sua diversificada relação com a América Latina. As leituras dos diferentes autores sobre a contribuição de Zevi traça um interessante panorama da circulação das ideias em meados do século 20.

Sob a ótica de *Retrato/Perfil/Persona* é analisada a atividade multifacetada de Zevi. A pesquisadora Alessandra Cricônia traz a experiência de Zevi no imediato pós-século 20 com a

revista semanal *A*, em que se debatia a problemática da reconstrução das cidades e dos lares, em relação às questões político-sociais e populares. Criticando o isolamento dos arquitetos em relação à realidade e buscando aproximar-se do público não especializado, Zevi incentivou a publicação de artigos ilustrados que tratassem das questões da arquitetura e das cidades de forma abrangente e não apenas pela perspectiva dos projetos. Restrita a nove edições, publicadas entre fevereiro e outubro de 1946, *A* foi uma revista, segundo Cricônia, "militante e multidisciplinar, baseada na abordagem ética e social do arquiteto: *A*, como Zevi escreveu, significa Realidade, Habitação, Arquitetura, mas também Acusação, Amor...".

Ainda dentro do primeiro eixo temático, Anat Falbel apresenta *Bruno Zevi e espaço judaico como instrumento historiográfico*. A pesquisadora analisa o conceito de espaço temporal como parte da construção historiográfica empreendida por Zevi. Fruto de seu embate com o fascismo e a partir dos desenvolvimentos teóricos de intelectuais judeus seus contemporâneos, como Dante Lattes (1876-1965) ou Abraham J. Heschel (1907-1972), Zevi aprofundou alguns conceitos que haviam sido apropriados no campo mais amplo da cultura judaica. Segundo Falbel, "essas ferramentas críticas permitiram não somente a discussão da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, mas determinadas manifestações da arquitetura moderna, bem como as expressões do desconstrutivismo."

Como fechamento de seu perfil profissional, Eneida de Almeida analisa sua atividade docente, especialmente nos 1970, que, segundo a pesquisadora, consistiu em um ponto "crucial de sua carreira acadêmica e da própria universidade italiana". A sua severa crítica ao ensino universitário e à universidade *La Sapienza* de Roma ainda permanece válida para as instituições acadêmicas atuais. A pertinência e atualidade das considerações de Zevi sobre o ensino se evidenciaram no profícuo debate promovido entre os participantes da mesa que estabeleceram relações com suas experiências acadêmicas.

Sob o tema *Bruno Zevi: Historiografia e Crítica*, três pesquisadores se debruçam sobre as relações de suas ideias com o contexto historiográfico daquele momento e sua repercussão nos desdobramentos seguintes, especialmente no panorama brasileiro. A análise de José Lira discute a penetração das ideias de Zevi no meio arquitetônico paulista, polarizado pelo embate entre os arquitetos defensores do racionalismo e

os adeptos ao organicismo. A recuperação de temas trabalhados por Zevi como a integração entre teoria, história e projeto em uma pedagogia compreensiva, e o método operativo no ensino de história da arquitetura permitiu uma nova leitura sobre as reformas pedagógicas vivenciadas pela FAU-USP nos anos 1960. Lira identifica nos textos de Vilanova Artigas (1915-1985) e Flávio Motta (1923-2016), relações entre as ideias de Zevi, confirmando a presença brasileira na circulação de ideias naquele momento.

Fernanda Fernandes traz a polêmica participação de Zevi no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos da Arte realizado, em 1959, em Brasília ainda em obras. Na sua palestra *A Dinâmica das Estruturas Urbanas*, Zevi fez severa crítica a Brasília, provocando acirrado debate entre os participantes que marcou a presença de Zevi no congresso e no Brasil. Suas críticas publicadas nos periódicos que contavam a com sua colaboração contaminaram a avaliação crítica da arquitetura brasileira com grande repercussão na imprensa internacional.

Na sequência, Anna Braghini se atém aos critérios dessa avaliação da arquitetura brasileira estabelecidos por Zevi, relacionando-os com as análises de Giulio Carlo Argan (1909-1992). Ambos os historiadores, segundo a pesquisadora, com uma visão eurocentrista, valeram-se dos consagrados critérios interpretativos usados pela historiografia do movimento moderno europeu, tais como a interpretação espacial da arquitetura, a relação entre o significado da arquitetura e o significado do papel social e político do arquiteto, e a relação entre estética e posições ideológicas, sem a preocupação de referências locais. Braghini aponta a incompreensão, por parte de Zevi e Argan, na transposição dos princípios modernos do contexto europeu ao latino-americano.

Para o debate das relações entre *Bruno Zevi e a Arquitetura Latino-Americana*, o terceiro eixo concentra-se na análise da repercussão de suas ideias neste continente. Tendo como fonte as crônicas escritas por Zevi ao longo de 50 anos, posteriormente publicadas em livros, Maria Argenti e Francesca Sarno apresentam o trabalho *Bruno Zevi e América Latina em Cronache di Architettura*, recuperando as reflexões de Zevi sobre a arquitetura dos países que visitou: Paraguai, Peru, Colômbia, México, Venezuela, Argentina e Brasil. A partir das cidades, em particular Brasília, Zevi expôs nas suas crônicas suas impressões sobre obras e arquitetos, com destaque a Luis Barragán

(1902-1988), Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) e Oscar Niemeyer (1907-2012).

Enrique Xavier De Anda, em *Bruno Zevi, y La Cultura Arquitectónica Mexicana*, reflete sobre a contribuição de Zevi, uma das grandes influências teóricas no México, sobretudo no conceito de espaço, não do ponto de vista teórico, mas na sua aplicação prática. Tendo como referência a circulação dos textos de Zevi no contexto mexicano, especialmente *Saber ver a Arquitetura*, De Anda elenca os temas de maior impacto no exercício da profissão e sua assimilação no âmbito da *Facultad de Arquitectura da Universidad Nacional Autónoma de México*, principal centro de formação de arquitetos nas décadas de 1950 a 1970. Sua defesa do organicismo foi decisiva para a valorização da arquitetura de Frank Lloyd Wright no país e influenciou a atuação de alguns arquitetos.

A visita de Zevi a Buenos Aires, em 1951, segundo Noemí Adagio, revolucionou o campo arquitetônico argentino. Seu texto, *Revisitar a obra de Bruno Zevi (1945-1950)*, expõe sua crítica contundente ao academicismo e sua defesa da arquitetura como fenômeno vivo, com liberdade de se redefinir constantemente, ideia que contaminou o pensamento de estudantes, docentes e profissionais. Adagio, a partir de uma base historiográfica que analisa a contribuição de Zevi como historiador, concentra-se em debater seu projeto que buscava definir uma teoria crítica para a Arquitetura, abrangendo da pedagogia cultural (crítica do espaço) à pedagogia do projeto (crítica operacional). Tendo em vista os desdobramentos de suas ideias na cultura arquitetônica latino-americana, Adagio enfatiza a necessidade de uma revisão crítica.

Como fechamento para a reflexão de sua trajetória, o quarto eixo concentra-se na estreita relação entre *Bruno Zevi e Lina Bo Bardi* e seus desdobramentos na vida cultural paulistana, sendo o Museu de Arte de São Paulo – Masp o palco privilegiado dessa interlocução. A contribuição de Zevi à instalação do Museu no Edifício dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, organizando exposições didáticas de história da arte e a famosa “Vitrine das formas”, foi fundamental na definição do perfil da instituição. Lina manteve o diálogo com Zevi ao longo de sua vida. Suas experiências em Salvador, a docência na recém criada Universidade Federal da Bahia, a descoberta da arte popular baiana e a criação do museu de arte em Salvador, discutidas com Zevi e os intelectuais italianos, especialmente o poeta Emilio Villa (1914-2003), tiveram forte ressonân-

cia no projeto de museografia da nova sede do Masp, na avenida Paulista. A discussão desse projeto museográfico é sempre muito oportuna, considerando as diversas intervenções realizadas posteriormente.

Zeuler de Lima, no seu texto *Lina Bo Bardi e Bruno Zevi*, explora a correspondência entre os dois, cotejando a documentação do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi e da Fondazione Bruno Zevi. Os documentos analisados revelam suas trajetórias intelectuais, os desdobramentos do movimento moderno e a interpretação do conceito de arquitetura orgânica, fortemente defendida por Zevi. Enquanto Renato Anelli analisa o contexto nacional e internacional em que se deu a troca de correspondência entre Zevi e Lina Bo, recuperando os principais acontecimentos sociais, políticos e culturais no período compreendido entre o final da segunda guerra mundial e a morte da arquiteta, em 1992. A correspondência entre Zevi e Lina, explorada por esses dois pesquisadores, contribui a uma melhor compreensão das ideias não só de Zevi, mas também dessa importante personagem da cultura arquitetônica paulista – Lina Bo Bardi, revelando suas referências teóricas, sua imersão na cultura popular brasileira, sua compreensão do projeto desenvolvimentista

nacional, aspectos ainda enuviados da sua trajetória intelectual.

Os textos aqui reunidos perpassam questões essenciais no amplo campo da arquitetura, do ensino, da prática, da história, da crítica e suas relações com os acontecimentos artísticos, culturais, sociais e políticos de um complexo período da história. A reflexão sobre o legado do arquiteto, historiador e professor Bruno Zevi no contexto latino-americano permite recuperar parte significativa da história da arquitetura do século 20.

Esta publicação só foi possível graças ao apoio da *Sapienza Università di Roma*, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, da *Fondazione Bruno Zevi*, da FAPESP, do *Istituto Italiano di Cultura* e do arquiteto e doutorando Leandro Leão, responsável pela diagramação e elaboração deste livro.

Os agradecimentos são muitos, aos autores, aos docentes e funcionários da FAU USP e da *Sapienza* que se empenharam nesta longa jornada e

sintetizo na dedicação da Profa. Dra. Francesca Sarno, do diretor do *Istituto Italiano di Cultura*, Michele Gialdroni e do arquiteto e doutorando Leandro Leão.

FOREWORD: BRUNO ZEVI AND LATIN AMERICA

The texts collected here were written by researchers specially invited to analyse the contribution of the architect, historian and architecture critic Bruno Zevi to the architectural culture of Latin America. This book is part of a broader program in celebration of the centenary of his birth, included exhibitions, conferences and publications. Coordinated by Sapienza Università di Roma and Fondazione Bruno Zevi, these events took place at different institutions in Europe and the Americas, which are in some way connected to Zevi's trajectory. The following works discuss the several contributions made by such important intellectual, who fostered the architectural debate in the mid-20th century.

Bruno Zevi was born on January 22, 1918, and died in the year 2000, in

Rome, Italy. His Jewish background was an important aspect throughout his life, imposing or guiding much of his decision-making. He started his architecture training at the University of Rome and, with the rise of fascism, moved to the United States, where he finished his training in 1942 at the Harvard Graduate School of Design, then under the direction of Walter Gropius. Living within US culture brought him closer to the ideas of Frank Lloyd Wright (1867-1959) and to organic architecture, which he began to research and disseminate. Back to Italy, in 1944, he created the *Associazione per l'Architettura Organica* (APAO) and, in the following year, the *Metron* magazine.

He was a professor of History of Architecture at the *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* and at the School of Architecture at *Sapienza Università di Roma*. He wrote dozens

of books, was a columnist for the newspaper *L'Espresso*, editor of the magazine *L'Architettura: Cronache e Storia*, he contributed to the historiography and criticism of architecture. A member of the Socialist Party and a staunch supporter of Zionism, his many trips to Israel motivated him to investigate the contribution of Jews to Western culture. His varied work in the intellectual and political life of his time goes beyond the academic universe and the debates on artistic and social issues, such as human rights and sexual education qualifies him as a typical committed intellectual.

His theoretical and empirical legacy influenced successive generations of architects. His books are fundamental references for the study of modern architecture. Some of them are, to this day, required reading in architecture courses, such as *Architecture as Space: How to Look at Architecture* (1948), and

Storia dell'Architettura Moderna [History of Modern Architecture] (1950). Taking space, and everything that surrounds it and that derives from it, as the essence of architecture, Zevi proposed a reflection on the existing historical narratives and a method of critical analysis that preceded the critical review of modern architecture that took place after World War II.

Zevi's close relationship with some Italian professionals who moved to Latin America contributed to the dissemination of his ideas on the continent, especially in Brazil and Argentina. With Lina Bo Bardi (1914-1992), when she was still working in Italy, and Carlo Pagani (1913-1999), Zevi founded the weekly magazine *A - Cultura della Vita*. Over the years, even after moving to Brazil, Lina maintained a close relationship with Zevi, being an interlocutor of his ideas in the São Paulo environment, through *Habitat* magazine.

Zevi worked with Enrico Tedeschi (1910-1978) until the latter moved to Argentina, in 1948. Tedeschi first taught at the University of Córdoba and later at the University of Mendoza, where he was able to disseminate Zevi's writings, ensuring the introduction of his ideas in the Argentine university environment. This made possible the publication in the country, in 1954, of the pioneering translation into Spanish of *Storia dell'Architettura Moderna*, which would only be published in Spain in 1980.

Zevi visited Brazil in 1959, as a guest at the Extraordinary International Congress of Art Critics, held in Brasília. On the occasion, he extended his trip to Rio de Janeiro and São Paulo, where he gave a lecture at the FAU USP. The lecture had a strong impact on teachers and students, especially because of Zevi's references to the organic architecture of Wright and Alvar Aalto (1898-1976), and because of his criticism of Brasília.

The following texts analyse Zevi's connections with Latin American culture in a double sense: on the one hand, the reverberation of his ideas in the continent, and, on the other, the assimilation of its culture in the development of his paradigms. The organization in four major themes brings together the issues faced by Zevi throughout his career and how

they influenced his diversified relationship with Latin America. The readings of different authors on Zevi's contribution illustrate the circulation of ideas in the mid-20th century.

Through the *Portrait/Profile/Persona* approach, Zevi's multifaceted activity is analysed. Researcher Alessandra Criconia presents Zevi's experience in the immediate post-World War II period with magazine *A*, in which the issue of the reconstruction of cities and homes was debated from the political, social, and popular participation perspectives. Criticizing the detachment of architects from reality and aiming at reaching out to the public not specialized in architecture, Zevi encouraged the publication of illustrated articles that dealt with the issues of architecture and cities in a comprehensive way and not only from the perspective of the architectural designs. Limited to nine editions, published between February and October 1946, *A* was a magazine, according to Criconia, "politically active and multidisciplinary, based on the architect's ethical and social approach: *A*, as Zevi wrote, stands for Actuality [Attualità], Housing [Abitazione], Architecture [Architettura], but also Accusation [Accusa], Love [Amore]..."

Still within the first theme, Anat Falbel presents *Bruno Zevi and Jewish Space as a Historiographic Element*. The researcher analyses the concept of temporal space as part of the historiographic work undertaken by Zevi. As a result of his struggle with fascism and based on the theoretical developments of contemporary Jewish intellectuals, such as Dante Lattes (1876-1965) and Abraham J. Heschel (1907-1972), Zevi deepened some concepts that had been appropriated in the broader field of Jewish culture. According to Falbel, "these critical tools allowed not only the discussion of Frank Lloyd Wright's organic architecture, but also of certain manifestations of modern architecture, as well as expressions of deconstructivism."

As a conclusion to his professional profile, Eneida de Almeida brings Zevi's teaching activity, especially in the 1970s, which was, according to her, a "crucial point in his academic career and in

Italian university environment itself". Zevi made a stern criticism of university education, especially at La Sapienza University in Rome, a criticism that, according to the researcher, still applies to academic institutions of today, which generated a productive debate among the panel participants.

The second theme encompasses *Bruno Zevi: Historiography and Criticism*, bringing together researchers to discuss his contribution as a historian. Three researchers focus on the relationship of his ideas with the historiographical context of that moment and their repercussion on the later developments, especially in the Brazilian context. José Lira's analysis discusses the penetration of Zevi's ideas in the architectural environment of São Paulo, polarized by the clash between architects who defend rationalism and those who adhere to organicism. Lira highlights the connections between some of the subjects worked by Zevi, such as the integration among architectural theory, history, and design in a comprehensive approach to education, the operative methodology in the teaching of history of architecture, and the pedagogical reforms implemented at FAU USP in the 1960s. Lira identifies, in the texts of Vilanova Artigas (1915-1985) and Flávio Motta (1923-2016), relationships between Zevi's ideas, confirming the Brazilian presence in the circulation of his ideas at that time.

Zevi's visit to Brazil, in 1959, is analysed by Fernanda Fernandes based on his controversial participation in the Extraordinary International Congress of Art Critics, held in Brasília, then still under construction. In his lecture *The Dynamics of Urban Structures*, Zevi made stern criticism of Brasília, generating heated debate among the participants of the congress, which marked his presence at the congress and in Brazil. The critical evaluation of Brazilian architecture published in the periodicals in which Zevi participated, contaminated the critical assessment of Brazilian architecture with great repercussion in the international press.

Anna Braghini focuses on the criteria for evaluation of Brazilian architecture stated by Zevi and Giulio Carlo Argan

(1909-1992). According to the researcher, both historians, when analysing Brazilian modern production, especially Brasília, were guided by a Eurocentric vision and applied the same interpretative criteria used by the historiography of the European modern movement. Such as the spatial analysis of architecture, the relationship between the meaning of architecture and the meaning of the social and political role of the architect, and the relationship between aesthetics and ideological positions, without the concern of local references. Braghini highlights some lack of understanding, on the part of Zevi and Argan, in the transposition of modern principles from the European context into the Latin American one.

With a focus on the relationship between *Bruno Zevi and Latin American Architecture*, the third theme addresses the impact of his ideas on the continent. Based on the chronicles written by Zevi over 50 years, later published in books, Maria Argenti and Francesca Sarno present their work *Bruno Zevi and Latin America in Cronache di Architettura*, retrieving Zevi's reflections on the architecture of the countries he visited: Paraguay, Peru, Colombia, Mexico, Venezuela, Argentina, and Brazil. From the cities he visited, especially Brasília, Zevi presented in his chronicles his impressions about works and architects, with emphasis on Luis Barragán (1902-1988), Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) and Oscar Niemeyer (1907-2012).

Enrique Xavier De Anda, in *Bruno Zevi and Mexican Architectural Culture*, analyses the contribution of Zevi, one of the major theoretical influences in Mexico, especially regarding the concept of space, not from the theoretical perspective, but in its practical application. Making reference to the circulation of Zevi's writings in the Mexican context, especially *Architecture As Space: How to Look at Architecture*, De Anda analyses the subjects with greater impact on professional practice and their assimilation within the Facultad de Arquitectura of the Universidad Nacional Autónoma de México, main centre for the training of architects between the 1950s and

the 1970s. Zevi's defence of organicism valued Frank Lloyd Wright's architecture in the country and influenced the professional practice of some architects.

According to Noemí Adagio, Zevi's visit to Buenos Aires in 1951 revolutionized architecture in Argentina. Her text, *Revisiting the Work of Bruno Zevi (1945-1950)*, analyses his contribution as a scathing critic of academicism and his defence of architecture as a living phenomenon, endowed with the freedom to constantly redefine itself, an idea that infected the minds of students, professors, and professionals. Adagio, from a historiographic basis that analyzes Zevi's contribution as a historian, focuses on debating his critical project that sought to define a critical theory for architecture, ranging from cultural pedagogy (space critique) to project pedagogy (operational critique). Considering the developments of his ideas in Latin American architectural culture, Adagio emphasizes the need for a critical review.

Ending the reflection of his trajectory, the fourth theme focuses on the close relationship between *Bruno Zevi and Lina Bo Bardi* and its impact on São Paulo's cultural life, with Masp (São Paulo Museum of Art) being the privileged stage of such interchange of ideas. Zevi's contribution to the installation of the Museum at the building of media group Diários Associados, on Sete de Abril street, with educational exhibitions on art history and the famous *Vitrine das Formas* [Display Case of Forms], was fundamental in defining the profile of the institution. In addition, the interchange that Zevi established between Lina's experiences in the city of Salvador and the intellectuals close to him, especially poet Emilio Villa (1914-2003), was decisive in the museography design of the new headquarters of Masp on Paulista Avenue. The discussion of this museographic project is always very timely, considering the various interventions carried out afterwards.

Zeuler de Lima, in his text *Lina Bo Bardi and Bruno Zevi*, explores the correspondence between them, contrasting the documentation of Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi with that of Fon-

dazione Bruno Zevi. The documents analysed reveal their intellectual trajectories in view of the unfolding of the modern movement and the interpretation of the concept of organic architecture. In turn, Renato Anelli analyses the relationship between them in the national and international context, comparing their correspondence with the main social, political and cultural events between the end of World War II and the death of Bo Bardi, in 1992. The correspondence between them, explored by the works presented by the two researchers, contributes to a better understanding of the ideas not only of Zevi, but also of this important character of São Paulo's architectural culture – Lina Bo Bardi, insofar as it reveals her theoretical references and her immersion in Brazilian popular culture based on her understanding of the national developmentalist project, aspects of her intellectual trajectory that remain clouded to this day.

The following texts cover essential subjects in the broad field of architecture, including teaching, professional practice, history, criticism, and their relationship with artistic, cultural, social, and political events of a complex period of history. Reflecting on the legacy of the architect, historian and professor Bruno Zevi in the Latin American context allows us to retrieve a relevant part of the history of 20th century architecture.

This publication was only possible thanks to the support of Sapienza Università di Roma, the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo, the Fondazione Bruno Zevi, the São Paulo Research Foundation (FAPESP), the Istituto Italiano di Cultura and the architect and doctoral student Leandro Leão Alves, author of the layout and responsible of the elaboration of this book.

Special thanks are due to the authors, the colleagues and the employees of FAU USP and *Sapienza*, all of whom I refer to by mentioning the efforts made by Professor Francesca Sarno, the director of Istituto Italiano di Cultura, Mr. Michele Gialdroni, and the architect and doctoral student Leandro Leão.

DISCORSO DI APERTURA DEL CONVEGNO BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA

ADACHIARA
ZEVI

È con gratitudine e soddisfazione che saluto, a nome della Fondazione Bruno Zevi e del Comitato per le celebrazioni del Centenario della sua nascita, il convegno *Bruno Zevi e América Latina*, pensato e curato da Beatriz Kühl, Fernanda Fernandes, Mônica Junqueira de Camargo e Hugo Segawa della FAU USP, da Fernando Atique della UNIFESP e da Maria Argenti e Francesca Sarno della Sapienza, Università di Roma.

La relazione tra Zevi e l'America Latina è una vicenda conosciuta a sprazzi: ci sono le due conferenze tenute da Zevi nella Facoltà di Architettura e Urbanistica di Buenos Aires nel 1951, pubblicate l'anno successivo e che saranno auspicabilmente ripubblicate dal professore Carlos Monteiro de Andarade. C'è la visita al cantiere di Brasilia nel 1959, in occasione del Congresso internazionale straordinario dei Critici d'Arte, seguita dalla contestazione del progetto di Oscar Niemeyer. Ancora, c'è la fitta corrispondenza epistolare con Lina Bo Bardi, che ha guadagnato a Zeuler Lima il Premio Bruno Zevi per un saggio storico-critico nel 2007 e, infine, la Carta del Machu Picchu del 1977 su cui la Fondazione ha organizzato nel 2003 uno dei suoi primi convegni verificando su alcuni casi esemplari di rinnovo e riqualificazione dei sistemi urbani, tra i quali Curitiba, l'attualità del paradigma organico-ecologico che gli 11 punti di quel manifesto contrapponevano a quello funzionalista della Carta di Atene redatta da Le Corbusier nel 1933.

Nonostante le diversità che trapelano dalla corrispondenza allo stesso tempo animata, affettuosa e conflittuale tra Zevi e Bo Bardi, laddove il primo sembra accentuare gli aspetti linguistici dell'architettura moderna su quelli sociali, le forme sulle situazioni, alcuni valori fondanti fanno parte del bagaglio culturale ed etico di entrambi. Come prova la difesa incondizionata di Lina e della sua opera da parte di Zevi al cospetto della repressione messa in atto dalla dittatura militare. «L'architettura può essere soffocata dalle forme, dalle composizioni, dall'aura di monumentalità. Gli architetti devono mettere al primo posto non il proprio individualismo formalizzante, ma il desiderio di rendersi utili alla gente». Le parole di Lina sono ancora oggi di grande attualità e hanno ispirato nel 2010 la Fondazione a organizzare un convegno e a pubblicare una guida dedicata all'architettura frugale, invitando tra gli altri l'architetto brasiliano Jorge Mario Jáuregui. Si tratta di una prima e parziale ricognizione di un modo diverso di progettare, fondato sulla responsabilità politica e sociale, l'attenzione alle culture specifiche e ai

materiali locali, il coinvolgimento dei fruitori, il rifiuto di modelli egemoni e livellatori, l'adozione di sistemi costruttivi tradizionali ma altamente innovativi, affidati a maestranze locali, consentendo esiti quanto mai flessibili: tutte prerogative che non sostituiscono ma arricchiscono la qualità spaziale e funzionale dell'architettura moderna. Questa ci sembra ancora oggi la sfida contro l'esplosione demografica, l'espansione incontrollata delle megalopoli, l'inquinamento ambientale, il surriscaldamento del pianeta: non rigettare il modernismo a favore di linguaggi desueti come nella sciagurata stagione post-moderna, ma ibridarlo, come diceva e faceva Lina. Una prospettiva che da minoritaria sta diventando egemone al punto che l'architetto frugale cileno Alejandro Aravena l'ha adottata nella biennale di architettura di Venezia che ha curato nel 2016 con il titolo *Reporting from the Front*.

Il convegno di San Paolo fa parte di un programma estremamente ricco e articolato di iniziative che scandisce questo centesimo anniversario della nascita di Bruno Zevi, in Italia, in Israele, in America Latina, negli Stati Uniti. Iniziative prive di intenti retorici e celebrativi, ma occasioni di studio e di approfondimento su aspetti inediti di un pensiero complesso e sfaccettato, in larga misura ancora da sondare. Ha aperto il centenario la bellissima mostra al MAXXI di Roma che purtroppo non è riuscita a viaggiare altrove.

Gli architetti di Zevi. Storia e contro storia dell'architettura italiana tra il 1944 e il 2000 non è né agiografica né celebrativa. Come recita il titolo, non è una mostra su Zevi, anche se la sua storia e la sua immane produzione si srotolano e lasciano l'intero spazio a disposizione. Il cuore della mostra sono le sue scelte critiche e progettuali; come se, curatore postumo di una mostra sull'architettura italiana tra il 1944 e il 2000, avesse selezionato 38 opere, commentate dai suoi testi, per esprimere le diverse declinazioni di modernità per le quali si è sempre battuto: il razionalismo, l'architettura organica, l'espressionismo, il decostruttivismo. Illustrati da disegni, fotografie, plastici inediti, progetti di architetti notissimi come Carlo Scarpa, Carlo Mollino, Pierluigi Nervi, Renzo Piano, Giovanni Michelucci, Riccardo Morandi, Franco Albini, si alternano, secondo un rigoroso ordine alfabetico, ad altri meno conosciuti, intrecciando la macro e le microstorie dell'architettura italiana, quel tessuto capillare e diffuso di poesia e prosa che ha trovato sempre ascolto sulle pagine della rivista titolata appunto «L'architettura - cronache e storia».

Intorno a questo nucleo di opere si srotola la lunga e operosa vita di Zevi e la sua immane produzione di intellettuale civile e impegnato: nelle aule universitarie, sui podi elettorali, alla macchina da scrivere, al tavolo da disegno, alla radio e alla televisione. Soprattutto nei video, che rivelano doti di grande comunicatore, le sue parole lucidissime e infervorate e il suo gesticolare concitato evidenziano due nodi fondamentali: la battaglia per la democrazia, contro il fascismo, il razzismo e l'antemitismo è un tutt'uno con quella per l'architettura moderna, democratica, anti-classica e anti-accademica. In secondo luogo, la storia, la critica e la progettazione sono per Zevi strettamente legati, sino a fondersi nella "critica operativa", un dipartimento universitario ma, prima, una metodologia poetica: focalizzare i nodi linguistici delle opere del passato per consegnarli alla progettazione contemporanea. Nelle sue epiche lezioni universitarie, Zevi insegnava la storia dell'architettura con l'ausilio di tre schermi affiancati - non c'erano ancora i power points - dove le immagini dell'architettura antica scorrevano a fianco a quelle dell'architettura contemporanea, il Partenone a fianco alla Ville Savoye, Sant'Ivo alla Sapienza a fianco al Guggenheim Museum di New York, evidenziando come i nodi eretici e trasgressivi dell'architettura antica potessero essere tradotti e aggiornati nel linguaggio contemporaneo. A confronto con la attuale parcelizzazione e frantumazione delle discipline, l'università era davvero una fucina capace di produrre una cultura interdisciplinare e integrata; come quando, nel 1964, in occasione della mostra che celebrava a Roma il quarto centenario della morte di Michelangelo, gli studenti dello IUAV di Venezia costruirono i plastici critici delle opere sotto la guida del pittore Mario De Luigi.

«Eravamo gli orfani di Edoardo Persico, di Giuseppe Pagano e di Giuseppe Terragni, ne impersonavamo l'eroica eredità, eravamo decisi a non permettere più che l'Italia fosse la terra della restaurazione, dell'accademia, dell'anti-cultura»: così prometteva Zevi al ritorno in Italia dall'esilio americano, ritessendo le fila di un discorso interrotto da vent'anni di oscurantismo fascista.

Ma gli anni eroici del dopoguerra e della ricostruzione, quando le battaglie per la democrazia, Giustizia e Libertà e il liberal-socialismo andavano di pari passo con quelle per l'architettura moderna e organica, erano destinati ad arrestarsi drammaticamente alle soglie degli anni Ottanta, quando la via Novissima di Paolo Portoghesi alla Biennale di Venezia annunciava la sciagura post-moderna che troverà in Zevi uno dei più strenui e accaniti detrattori.

Come per tutti i grandi maestri, molti rischi si annidano nella loro celebrazione postuma: soprattutto la tentazione a rivedere, ritoccare, smussare, edulcorare il messaggio eretico, per ricondurlo nell'alveo rassicurante della norma. Per Zevi, il rischio è confinarne la parabola creativa nella stagione felice che dalla ricostruzione democratica e moderna dell'Italia si protrae fino agli anni Settanta. Una storicizzazione che inficia profondamente l'attualità del suo messaggio, interdiciendone la proiezione nella contemporaneità. Come se negli ultimi vent'anni di vita Zevi avesse tirato i remi in barca e non condotto una lotta spietata contro lo storicismo, il citazionismo, la regressione accademica, in attesa che «gli sciagurati protagonisti del postmoderno scomparissero ignominiosamente dalla scena». Come se non avesse sostenuto su «L'Architettura

- cronache e storia» e sulle colonne de «L'Espresso» i progetti «di resistenza» moderna, come se non avesse scritto *la Storia e contro-storia dell'architettura*, non avesse militato nelle file del partito radicale divenendone deputato, come se non avesse sostenuto, con entusiasmo e ardore giovanili, l'esplosione della stagione decostruttivista consacrata dalla mostra curata al MoMA di New York nel 1988 da Mark Wigley e dal «pentito» Philip Johnson.

«Cinquemila anni di storia autoritaria sono così liquidati. Non restano che gli atti creativi, le eccezioni alle regole... L'intero apparato delle convenzioni e delle abitudini risulta estirpato. Dalla sera alla mattina, vince solo la deroga, l'abnorme», proclamava felice nel discorso di apertura del convegno di Modena nel 1997, il suo testamento spirituale.

OPENING REMARKS FROM THE CONVENTION BRUNO ZEVI AND LATIN AMERICA

It is with gratitude and satisfaction that I welcome all of you on behalf of the Fondazione Bruno Zevi and the committee for the celebration of the centenary of Bruno Zevi's birth, to this convention *Bruno Zevi and Latin America*. This event was imagined and curated by Beatriz Kühn, Fernanda Fernandes, Mônica Junqueira de Camargo and Hugo Segawa from the FAU USP, by Fernando Atique from UNIFESP and by Maria Argenti and Francesca Sarno from the Sapienza Università di Roma.

The story of the relationship between Bruno Zevi and Latin America is only partially known: there are his two lectures at the Faculty of Architecture and Urbanism in Buenos Aires in 1951, published the following year and hopefully to be reprinted by professor Carlos Monteiro de Andarade. There is his visit to the Brasilia construction site in 1959 in occasion of the extraordinary Congress of the International Association of Art Critics, followed by his criticism of Oscar Niemeyer's project. There is also his intense correspondence with Lina Bo Bardi, which earned Zueller

Lima the 2007 Bruno Zevi Prize for a historical-critical essay. Finally, there is the Charter of Machu Picchu from 1977. This document was the subject of one of the first conventions organised by the Foundation, in 2003, to verify some of its exemplary cases of urban renewal and requalification, including Curitiba, and the actuality of the organic-ecological paradigm of the manifesto's 11 points, presented in opposition to the functionalist content of the Athens Charter, drawn up by Le Corbusier in 1933.

Despite the diversities that transpire from the simultaneously animated, affectionate and conflictual correspondence between Bruno Zevi and Lina Bo Bardi, in which he appears to accentuate the linguistic over the social aspects of modern architecture, forms over situations, we can also read the underlying values of a shared cultural and ethical baggage. This is confirmed by Zevi's unconditional defense of Lina and her work in the face of the repression exercised by the military dictatorship. «Architecture can be suffocated by forms, by compositions, by the aura of monumental European squares. [...] Architects must prioritise not their formal individualism but their awareness of being useful to people». Lina's words still ring true. In 2010 they inspired the Foundation to organise a convention and publish a

guide dedicated to frugal architecture. Invitees included, among others, the Brazilian architect Jorge Mario Jáuregui. This publication presented an initial and partial reconnaissance of a diverse way of designing. An approach founded on political and social responsibility, an attention toward specific cultures and local materials, user involvement, the refusal of hegemonic and standardising models and the adoption of traditional though highly innovative building systems by local trades to achieved truly flexible results. These prerogatives do not substitute, but instead enrich the spatial and functional quality of modern architecture. We continue to believe this is the way to challenge exploding populations, the uncontrolled expansion of megalopolises, environmental pollution and global warming: not by rejecting modernism in favour of obsolete languages, as during the wretched era of postmodernism, but by hybridising it, as Lina both suggested and did. This once minor perspective continues to gain ground, to the point that the frugal Chilean architect Alejandro Aravena adopted it when he curated the 2016 Venice Biennale of Architecture *Reporting from the Front*.

The São Paulo convention is part of an extremely rich and articulated programme of events marking the centenary of Bruno Zevi's birth, in Italy, in Israel,

in Latin America, in the United States. Events free of rhetorical or celebrative intentions, and occasions for studying and exploring new aspects of his complex, multifaceted and still largely unsounded ideas. The centenary began with the beautiful exhibition at the MAXXI in Rome that, unfortunately, will not travel elsewhere.

Gli architetti di Zevi. Storia e contro storia dell'architettura italiana tra il 1944 e il 2000 was neither hagiographic nor celebrative. As the title reveals, it was not an exhibition about Bruno Zevi, though his story and his immense body of work unfolded across the entire exhibition space. The core of the exhibition focused on his critical and design choices; it is almost as if, as the posthumous curator of an exhibition dedicated to Italian architecture between 1944 and 2000, Zevi himself had selected 38 projects, commented by his own texts, to express the diverse definitions of the modernity he never stopped fighting for: rationalism, organic architecture, expressionism, deconstructivism. Illustrated by new drawings, photographs and models, projects by such famous architects as Carlo Scarpa, Carlo Mollino, Pierluigi Nervi, Renzo Piano, Giovanni Michelucci, Riccardo Morandi and Franco Albini alternate, in rigorously alphabetic order, with other less familiar names. The result intersects the macro- and micro-histories of Italian architecture, that capillary and diffuse fabric of poetry and prose which never failed to find space on the pages of the magazine entitled, and this is no accident, «L'architettura - cronache e storia».

This nucleus of projects was wrapped by the story of Bruno Zevi's lengthy and industrious life and the staggering production of a civil and committed intellectual: in university classrooms, from electoral podiums, behind the typewriter, at the drawing table, on the radio and television. Most importantly, a series of videos revealed his talents as a great communicator, his lucid and fervent words and his excited gesturing. This

material emphasised two fundamental nodes: the battle for democracy, against fascism, racism and antisemitism, inextricably linked with his championing of a modern, democratic, anti-classical and anti-academic architecture. Secondly, for Zevi, history, criticism and design were closely intertwined and eventually fused in the concept of "operative criticism". What became a university department was first and foremost a poetic methodology: a focus on the linguistic nodes of the architecture of the past in order to transfer them into contemporary projects. During his epic university lessons, Bruno Zevi taught the history of architecture using three screens – PowerPoint had yet to be invented – to present side-by-side images of ancient and contemporary architecture: the Parthenon beside the Villa Savoye, Sant'Ivo alla Sapienza beside the Guggenheim Museum in New York. His intention was to reveal how the heretic and transgressive nodes of ancient architecture could be translated and updated by contemporary language. Compared to the current subdivision and fragmentation of professions, the university at this time was a forge truly capable of producing an interdisciplinary and integrated culture; for example, in 1964, in occasion of the exhibition in Rome celebrating the four hundredth anniversary of Michelangelo's death, when students at the IUAV in Venice built critical models of his projects under the guidance of the painter Mario De Luigi.

«Orphans of Edoardo Persico, of Giuseppe Pagano and of Giuseppe Terragni, we impersonated their heroic legacy, we were committed to seeing that Italy was no longer the land of restoration, academics and anti-culture»: this was the promise made by Bruno Zevi upon returning to Italy following his exile in America, re-stitching the threads of a discourse interrupted twenty years earlier by fascist obscurantism.

However, the heroic years of the post-war period and the reconstruction, when the battles for democracy, Giustizia e Libertà and liberal-socialism moved

hand-in-hand with those for a modern and organic architecture, came to a dramatic halt on the threshold of the 1980s, when Paolo Portoghesi's *Via Novissima* at the Venice Biennale announced the blight of postmodernism, and Bruno Zevi's position as one of its most strenuous and bitter detractors.

As with all of the great masters, any posthumous celebration is rife with risks: above all the temptation to revise, retouch, soften or sweeten their heretic message in order to gently guide it back into the reassuring folds of normality. The risk with Bruno Zevi is that of curbing the creative parabola of the prosperous period spanning from the democratic and modern reconstruction of Italy into the 1970s. This historicisation would profoundly invalidate the power of his message today, and prohibit its projection into our contemporary era. It would be as if during the final twenty years of his life Bruno Zevi had "shipped his oars" and ceased conducting his fierce battle against historicism, citationism and academic regression, while waiting for the «wretched protagonists of postmodernism to ignominiously exit the stage». As if he had never supported, in «L'architettura - cronache e storia» and on the pages of «L'Espresso», modern projects of "resistance", as if he had never written the "history and counter-history of architecture" or militated in the ranks of the Radical Party, which he represented in Italy's Chamber of Deputies. As if he had never supported, with such enthusiasm and youthful ardour, the explosion of the era of deconstructivism consecrated by the 1988 exhibition at the MoMA in New York, curated by Mark Wigley and the "repented" Philip Johnson.

«Five-thousand years of authoritative history were liquidated. All that remains are creative actions, exemptions from the rules... The entire apparatus of customs and habits has been uprooted. Overnight, we have been overrun by the exception, the abnormal», he happily proclaimed in his opening remarks at the Modena convention in 1997, his spiritual testament.

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

ALESSANDRA
MUNTONI

Molte sono le ragioni della rinnovata attenzione all'opera di Bruno Zevi, soprattutto per quanto riguarda il futuro dell'architettura. Tra queste, la più importante sta nel fatto che il pensiero di Zevi aiuta a ritrovare i valori perduti dell'architettura non solo dentro di essa ma fuori, nella società, nella politica, nella capacità di comunicazione e di coinvolgimento in programmi culturali coraggiosi, capaci di migliorare l'habitat.

Si può addirittura sostenere che da pensiero osteggiato, perdente – soprattutto nella comunità universitaria, dopo la sua polemica uscita dalla Facoltà di Architettura di Roma nel 1979, e ancor più durante il lungo inverno del *postmodern* storicista degli anni '80 e dei primi anni '90 del Novecento –, quello di Zevi, certo per la sua ostinata perseveranza e il lavoro scientifico dei suoi libri, della sua rivista, per la sua attività politica nelle file del Partito d'Azione, poi nel Partito Radicale, sia diventato un pensiero vincente. Le giovani generazioni, che si riconoscono oggi in molte tendenze contemporanee, in particolare in quelle che dal decostruttivismo giungono ai capolavori di Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, hanno scoperto che la fonte critica più autorevole di questo modo di fare architettura è incardinato proprio al lavoro storico e di critica operativa di Bruno Zevi. Nell'immenso lavoro da lui svolto in tanti decenni di attività, si trova infatti una vera costellazione di tematiche, talvolta solo impostate, talaltra invece indagate da più punti di osservazione con interpretazioni originalissime, tanto che sono molteplici le strade che si possono ripercorrere o proseguire, anche perché quelle di Zevi sono sempre strade aperte.

Un altro motivo di quest'interesse va più in profondità, e credo sia quello più importante. Si tratta dei contenuti, dei valori dell'architettura che sono sempre stati al centro del ragionamento di Zevi. Raccomandava: «Bandite ogni discorso sull'autonomia dell'architettura. L'architettura è splendidamente libera perché strutturalmente coinvolta»¹. Il tema diventa, dunque: architettura e società, architettura e politica. In un periodo di disorientamento come quello che stiamo vivendo, l'azione di Bruno Zevi ci aiuta a ritrovare i valori perduti dall'architettura e ci sprona ad individuarne di nuovi. Anche perché sappiamo bene che, nel mondo globalizzato, l'architettura ha oggi riacquisito formidabili capacità di comunicazione, di coinvolgimento in operazioni produttive, economiche, culturali. Da questo punto di vista, il Guggenheim Museum di Gehry a Bilbao, è una formidabile lezione. Ebbene, Zevi spiega che se questi valori non sono solo dentro l'architettura, ma fuori di essa, per incor-

porarli nel suo linguaggio, dobbiamo far sì che le istanze sociali s'inverino nella qualità della vita delle nostre città, cui l'architettura è sempre rivolta. Lo spazio "temporalizzato", fruito diventa allora l'argomento chiave della progettazione e non un'attività contingente, occasionale, irrilevante.

Egli è partito da lontano per comprenderlo. Dall'esodo negli Stati Uniti per le leggi razziali del 1938, dagli studi ad Harvard con Walter Gropius all'incontro con Frank Lloyd Wright, alla battaglia antifascista con il movimento di Giustizia e Libertà. Già nel 1943, quando scriveva in «Quaderni Italiani», spiegava i moventi della partecipazione degli italiani alla guerra antifranchista in Spagna, fino a far proprio il pensiero critico dell'impegno nel segno dell'Albert Camus de *L'Étranger* (1942) e soprattutto de *La Peste* (1947). L'ostinazione con la quale il medico combatte la peste, nemico inafferrabile e pervasivo che distrugge la società; oppure la rivolta di Meursault, individuo isolato dal mondo, contro l'indifferenza ontologica dalla quale è profondamente segnato.

Quali sono gli elementi chiave del pensiero di Zevi, capaci di inoltrarsi nel contemporaneo, nel futuro? Zevi è stato uno storico *sui generis*, ha voluto indicare un nuovo modo di fare la storia dell'architettura, tale che assorbisse in sé la critica, che fosse una *contro-storia* rispetto alla storia accademica, lineare, giustificazionista, celebrativa, imparziale se non agnostica. Si definiva, perciò, un "critico pregno di storia", perché quello che gli stava più a cuore era che la storia non si preoccupasse di giudicare, quanto di scegliere, di indicare una strada. Anzi, un metodo per fare architettura. Ebbene, proprio tra le galassie esistenti tra la storia e *contro-storia* di Zevi, ci sono molti elementi che attendono ancora di essere assimilati appieno. Sono questi i vettori di analisi e di azione da riattivare. Ecco i più importanti.

Tra storia e *contro-storia* c'è l'avanguardia. Un atteggiamento estremo, rivoluzionario, di drastica rottura, ma che è capace d'individuare, nei momenti di crisi, una ipotesi antagonista che si trasformi in un nuovo paradigma, in un nuovo fare. Gli "ismi" figurativi, con i quali Zevi apre la *Storia dell'architettura moderna* (1950) – il Futurismo, De Stijl, l'Espressionismo –, hanno fatto proprio questo. Oggi il nostro compito è quello di individuare l'anomalia nel mondo della globalizzazione che relega l'architettura nelle simulazioni della rete telematica, evento marginale, immagine virtuale, simulacro del pensiero debole, e superarla rompendo i vincoli di istituzioni regressive o iniettando in esse valori veri, importanti, costruiti nello spazio vissuto della metropoli, nelle periferie del mondo.

Tra storia e *contro-storia* c'è il "grado zero". Quella "scrittura bianca" che Roland Barthes aveva individuato proprio nel Camus de *L'Étranger*, scrittura basica contro la letteratura francese ancora aulica. Ecco allora l'impegno, per cui i disvalori diventano valori. Quella scrittura che, al di là della lingua, al di là dello stile, si dissolve nel parlato, nella società viva: il codice di una lingua base ormai da assimilare, tale che ci si possa esprimere "con innocenza". Zevi amava ripetere un'affermazione di Ferdinand de Saussure per cui non siamo noi a parlare la lingua, ma è la lingua che ci parla. L'innocenza, però, non è irresponsabilità, e tanto meno spontaneismo velleitario, bensì al contrario espressione responsabile – pura o sporca che sia – di una scelta ormai fusa nel flusso della comunicazione di una comunità che diventa società.

Tra storia e *contro-storia* c'è l'architettura popolare. Zevi la ha scoperta molto tardi, ma tracce di essa esistono in quegli scorci dei campielli veneziani o della città medievale dei quali scrive in *Saper vedere l'architettura* (1948), fin dalla sua prolusione all'Istituto Universitario di Venezia (IUAV) per l'anno accademico 1949-1950 nella quale spiega il recupero attuato da Franz Wickhoff dell'architettura dei cosiddetti periodi bui, scoprendo l'importanza del *continuum* dell'architettura tardoromana. Negli ultimi suoi scritti dedicati all'architettura italiana, in *Dialetti architettonici*, in *Paesaggi e città*, ne comincia a tracciare un'interpretazione. Tra un monumento e il "grado zero", c'è appunto l'architettura popolare, quella di cui ancora non sappiamo niente. Zevi riprende l'analisi di Giulio Carlo Argan, per il quale la crisi dell'arte moderna stava nel fatto che all'arte borghese non fosse succeduta un'arte popolare (o di popolo). Argan segnalava alcuni esempi emblematici: van Gogh che aveva espresso la lacerazione del mondo dopo la rivoluzione industriale, per cui salta ogni accordo possibile con la natura; il Bauhaus di Weimar, dove invece si fa strada l'idea che l'arte moderna, attuandosi attraverso la tecnologia, non possa essere che arte popolare. Zevi continua così: il paesaggio di Amalfi letto da Giuseppe Pagano, organigramma "fluidico", dissimmetrico, dissonante, non finito, è un capolavoro degno di essere avvicinato alla cupola di Brunelleschi. Ecco che allora Zevi comincia a sfogliare di nuovo riviste a lui così lontane fino a poco tempo prima: «Architettura e Arti Decorative», «Palladio», ma anche i libri di Roberto Pane, di Marcello Petrucci, di Egle Trincanato, dove gli schizzi e i rilievi dell'edilizia minore, dei centri antichi o rurali, sono collezioni di un vitalissimo repertorio tutto da inda-

gare, da capire. Zevi, però, segnala un problema: il "minore" non dialoga col "maggiore", né a livello creativo data la negatività dei vernacoli, né a quello storiografico, dove l'aulico e il popolare non s'incontrano mai. E ancora, si chiede se il popolare stia soltanto nella città medievale, che è già acquisita nel patrimonio architettonico, mentre invece non si parla mai della città spontanea, delle baraccopoli, dell'accumulo dei rifiuti metropolitani. Forse, risponde, sta proprio qui un nuovo modo di fare storia se vogliamo comprendere qualcosa del contemporaneo: la questione sta nel trovare dove il popolare si fonde con il moderno. Ecco un'altra immensa galassia da esplorare, un lavoro per i critici, gli storici, gli architetti, i politici. Ricominciare dai Sassi di Matera, dal villaggio La Martella? Sì, certo, ma è passato tanto tempo. Ora, se si vuole applicare il metodo di Zevi, occorre far interloquire La Martella con gli ultimi interventi urbani di un Lucien Kroll, di un Ralph Erskine, che sembrano assimilare la lezione del popolare rielaborandola con un parlato attuale. Altri spunti Zevi li coglieva da Croce che suggeriva di indagare la lunga età del tono popolare ai piedi delle *Tre Montagne* Dante, Petrarca, Boccaccio, là «dove si stende un piano bellissimo, erboso, tutto cosparso di arbusti, e di umili mirici, almeno consolante come le tre montagne erano sublimi». E ancora: «dove la poesia popolare è poesia, non si distingue da quella d'arte, e, nei suoi modi, rapisce e delizia»². Un'anticipazione crociana del "grado zero"? Per Zevi forse sì. Ma oggi, comunque, al sublime di Dante o di Brunelleschi, o di Wright, al consolante parlato del villaggio medievale, bisognerebbe sostituire il frastuono disordinato ed eccitante della periferia metropolitana o l'arma del ricordo del Museo Ebraico di Berlino di Daniel Libeskind: dove "maggiore" e "minore" s'incontrano.

Tra storia e contro-storia c'è, soprattutto, la *cronaca*. Perché la cronaca rinsalda, umanizza quel *continuum* della storia dilacerato dall'opera d'arte, dal monumento, aprendosi ad un nuovo ed immenso repertorio. Ecco, dunque, il vero movente delle iniziative del 1954-1955: la collaborazione alle rubriche di architettura in settimanali di ampia tiratura, come «L'Espresso» di Arrigo Benedetti e la fondazione della rivista «L'architettura - cronache e storia» da lui diretta. Scrivere ogni sette giorni un articolo, ogni mese un editoriale su questioni che riguardano l'architettura, indagando problematiche di ogni genere: monumenti e tipi edilizi, pianificazione e centri storici, utopia e paesaggistica, arti figurative e restauro, non dimenticando le questioni politiche che stanno loro dietro; e poi mostre, congressi,

convegni, libri, concorsi. L'architettura si apre al dibattito quotidiano. Dal 1959, gli incontri all'IN/ARCH (Istituto Nazionale di Architettura), radicano queste tematiche nel costume degli architetti, accanto e contro la consuetudine dei corsi universitari, insegnano a "saper vedere l'architettura" alla gente comune che, sosteneva Zevi, dovrebbe leggere con la stessa confidenza sia Neutra che Borromini.

A ben vedere, il primo editoriale de «L'architettura - cronache e storia» che si apre con una frase di Albert Camus sulla crisi degli intellettuali, ripropone il programma di *Saper vedere l'architettura* (1948), calibrandolo con strumenti più duttili, più pervasivi, più informali ma sempre scientificamente meditati: dalla documentazione delle nuove opere costruite ai rilievi dei monumenti, alla rubrica costruzioni, all'urbanistica. Zevi vuol favorire l'integrazione tra interessi politici e artistici, professionali e storici, laddove il rapporto tra cronaca e storia sta a significare l'urgenza di un confronto continuo tra "architettura che si fa" (la cronaca) e "architettura che si reinterpreta" (la storia), perché, ribadisce Zevi, «la scissione tra architettura moderna e storiografica architettonica si è mostrata culturalmente letale».³ Per sottolineare l'importanza della cronaca, forse anche contro l'autorevolezza della storia e la bellezza del monumento, Zevi scriverà sulla rivista un altro editoriale dopo un anno di vita della stessa. Nonostante i molti encomi, giunti soprattutto dall'estero, molti italiani avevano criticato la rubrica *Costruzioni*, che egli riteneva invece il centro vivo della rivista, perché "architettura nel suo farsi". Le opere ivi pubblicate sembravano a qualcuno brutti esempi disegnati da geometri pretenziosi, o invenzioni inconsistenti, o addirittura pasticci eclettici. Ebbene, Zevi dimostra di non aver paura dell'eclettismo; sostiene che, molto più della polemica, gli interessa chiarire il motivo umano che sta all'origine della rivista, l'ispirazione di un lavoro volto a dare agli architetti italiani una loro testata di risonanza internazionale. Perciò, invece di costruire la rivista soltanto su opere perfette, sui capolavori - anche perché sapeva che i poeti sono pochi in ogni età della storia - era necessario registrare la realtà della evoluzione edilizia, descrivendo i complessi aspetti economici, tecnici, artistici che le stavano intorno. «L'indagine che conduciamo nel mondo architettonico», scriveva, «rivelando giovani sconosciuti, forze e sensibilità nuove, [...] forma almeno il materiale grezzo, preliminare ad ogni intenzione culturale e linguistica. Gli architetti non possono pretendere

di operare da soli un'integrazione che largamente dipende dal processo di sviluppo dell'intera società. Ma il loro compito non è perciò meno impegnativo e l'architettura non solo rispecchia ma stimola nuove vie»⁴.

Sembra di risentire il Camus de *La Peste*. L'impegno assoluto, quotidiano, contro ogni ragionevolezza. L'ostinata convinzione del medico di poter trovare il vaccino contro la peste, di poter sconfiggere un nemico incommensurabilmente più grande di lui. E anche quando comprende che la sua azione è irrilevante rispetto agli eventi, nonostante tutto riconferma il valore della propria ricerca, anche se essa non può cambiare immediatamente le cose. L'impegno quotidiano come valore assoluto, che si misura nella storia complessiva

della società, e non nella vittoria di un giorno. Così è anche per Zevi. Gli sono sempre stati a cuore i valori dell'arte; ma, proprio in nome di una civiltà artistica, si è sempre rifiutato di restringere la storia esclusivamente nella monografia di pochi eroi. Per aprire gli orizzonti di una matura età architettonica, sarebbe stato dunque necessario evitare giudizi troppo severi rispetto ai tentativi di ricerca, nella convinzione che è indispensabile il lavoro di tutti, dall'ingegnere capo di un piccolo comune al professore universitario di un grande Ateneo, dallo storico e l'architetto di fama internazionale al geometra onesto e sconosciuto.

In tutto questo sta l'attualità di Bruno Zevi che ricordiamo oggi, a 100 anni dalla nascita, nel lontanissimo 1918.

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

There are many reasons for the renewed attention toward the work of Bruno Zevi, above all in relation to the future of architecture. The most important among them is that Zevi's thinking helps us rediscover lost values of architecture, not only within but also outside of it, in society, in politics, in the ability to communicate and generate interest in courageous cultural programmes capable of improving our habitat.

It could be said that Zevi's idea, once contrasted and unpopular – above all in the university community following his polemic departure from the Faculty of Architecture in Rome in 1979, and even more during the long winter of historicist *postmodernism* of the 1980s and early '90s – no doubt for his stubborn perseverance and the research presented in his books, his magazines, his political activities in the ranks of the Action Party and later the Radical Party, was in the end a winning idea. Younger generations, who now recognise themselves in many contemporary trends, in particular from deconstructivism to the masterpieces of Frank Gehry, Zaha Hadid and Daniel Libeskind, have discovered that the most

authoritative critical wellspring of this way of making architecture is rooted precisely in Bruno Zevi's historical studies and operative criticism. Indeed, his decades of immense work reveal a constellation of themes, some only described, others investigated from different vantage points and with highly original interpretations. The result takes the form of multiple paths that can be retraced or followed, also because Zevi's paths forever remain open paths.

Another reason for this interest lies much deeper, and I believe it to be more important. It is a question of the content, the values of architecture that were always at the core of Zevi's considerations. He suggested: «Ban any discourse *on the autonomy of architecture*. Architecture is splendidly free because it is structurally involved»¹. The theme thus becomes: architecture and society, architecture and politics. At a time of disorientation, such as that in which we currently live, Bruno Zevi helps us rediscover the lost values of architecture and stimulates us to find new ones. This is also because we are well aware that in today's globalised world architecture has reacquired the formidable capacity to communicate, to generate interest in productive, economic and cultural operations. From this point of view, Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao, offers an impressive lesson. Yet, Zevi explained that when these values are not

only inside architecture, but also outside of it, to incorporate them within his language, we must ensure that social issues innervate the quality of life in our cities for which architecture has always been created. Space that is "temporalized" and used thus becomes the key argument of architecture and not a contingent, occasional or irrelevant activity.

Bruno Zevi set out from afar to comprehend this. From his exile in the United States following the racial laws of 1938 to his studies at Harvard with Walter Gropius to his meeting with Frank Lloyd Wright to his battle against fascism with the *Giustizia e Libertà* movement. As early as 1943, when he wrote for «Quaderni Italiani», he explained the motivations behind Italy's participation in the Spanish Civil War, assuming the critical notion of *commitment* in the sign of Albert Camus' *L'Étranger* (1942) and above all *La Peste* (1947). The stubbornness with which the physician combats the plague, the elusive and pervasive enemy that destroys society: or the revolt of Meursault, an individual isolated from the world, fighting against the ontological indifference by which it is so profoundly marked.

What are the key elements of Zevi's thinking, capable of entering into our contemporary era, into the future? Zevi was a historian *sui generis*. He wished to indicate a new way of creating the history of architecture, one that absorbed

criticism, that would be a *counter-history* to academic, linear, celebrative and impartial, if not agnostic history. He referred to himself as a “critic steeped in history”, because what he had most at heart was that history not be concerned with passing judgement, as much as with choosing, indicating a path. Better yet, a method for creating architecture. The galaxies that exist between Zevi’s history and counter-history are filled with numerous elements still waiting to be fully assimilated. These are the vectors of analysis and action to be reactivated. Here are the most important ones.

Between history and *counter-history* lies the avant-garde. An extreme, revolutionary attitude of drastic rupture, but capable, in times of crisis, of identifying an antagonistic hypothesis that transforms into a new paradigm, a new way of doing. The “figurative *isms* with which Zevi begins his *Storia dell’architettura moderna* (1950) – Futurism, De Stijl, Expressionism – did precisely this. Our role today is to identify the anomaly in the world of globalisation that relegates architecture to simulations of remote networks, a marginal event, a virtual image, a simulacrum of weak ideas. We must overcome it by breaking the bonds of restrictive institutions or by injecting it with real and important values, constructed in the lived space of the metropolis, in the peripheries of the world.

Between history and *counter-history* lies the “zero degree”. That “white writing” that Roland Barthes identified precisely in Camus’ *L’Étranger*, a basic writing against still-aulic French literature. Hence the commitment, by which disvalues become values. That writing that, beyond language, beyond style, dissolves into the spoken word, into living society: the code of basic language to be assimilated so that we can express ourselves “with innocence”. Zevi loved to repeat Ferdinand de Saussure’s statement that we do not speak language; rather, language speaks us. Innocence, however, is not irresponsibility, nor some weak-willed spontaneity, but on the contrary a responsible expression – pure or dirty as it may be – of a choice that is now

fused in the flow of communications of a community that becomes society.

Between history and *counter-history* there is popular architecture. Zevi discovered this late in life, yet traces of it existed in views of the Venetian *campielli* or medieval cities he wrote about in *Saper vedere l’architettura* (1948), since his prolusion at the Istituto Universitario di Venezia (IUAV) for the 1949-50 academic year, when he explained Franz Wickhoff’s recovery of the so-called dark ages, discovering the importance of the *continuum* of late Roman architecture. Zevi began laying out his own interpretation in his final texts dedicated to Italian architecture, in *Dialetti architettonici*, in *Paesaggi e città*. Between a monument and the “zero degree” there is popular architecture, that about which we still know nothing. Zevi returned to the analysis made by Giulio Carlo Argan, who claimed that the crisis of modern art lay in the fact that bourgeois art was not succeeded by popular art (or an art of the people). Argan indicated a number of emblematic examples: van Gogh who expressed the laceration of the world in the wake of the industrial revolution that had interrupted any possible relationship with nature; the Bauhaus in Weimar, home instead to the idea that modern art, implemented through technology, could not be popular art. Zevi continued: the landscape of Amalfi interpreted by Giuseppe Pagano as a “fluid”, dissymmetrical, dissonant, unfinished organigram is a masterpiece worthy of being set alongside Brunelleschi’s dome. Zevi thus began to leaf through new magazines so distant from his ideas only a short time earlier: «Architettura e Arti Decorative», «Palladio», but also books by Roberto Pane, Marcello Petrignani, Egle Trincanato, in which sketches and surveys of minor constructions, ancient or rural settlements, represented a highly vital repertory yet to be investigated and understood. Zevi, however, noted a problem: the “minor” does not dialogue with the “major”, either at the creative level, given the negativity of the vernacular, or in terms of historiography, where the aulic and the popular never

encounter one another. Additionally, he questioned whether the popular is to be found only in the medieval city, already part of the legacy of architecture, while instead there is no mention of spontaneous cities, slums, the accumulation of metropolitan waste. Perhaps, he responded, precisely here we can find a new way of making history if we wish to comprehend something about the contemporary era: the important thing was to find the point where the popular fuses with the modern. This is yet another immense galaxy to be explored, a job for critics, historians, architects, politicians. Restarting from the Sassi in Matera, from the La Martella village? Yes, certainly, but too much time has passed. Today, if we wish to apply Zevi’s method, we must establish a dialogue between La Martella and the latest urban projects by a Lucien Kroll, or a Ralph Erskine, which appear to assimilate the lesson of the popular, reworking it in a language spoken today. Zevi found other inspirations in the work of Benedetto Croce, who suggested investigating the lengthy popular age at the feet of the *Three Mountains Dante*, Petrarch and Boccaccio, «where a beautiful, grassy plateau unfolds, covered with shrubs and humble myrtle, at least as consoling as the three mountains were sublime». He continued: «where popular poetry is poetry, where there is no distinction from that art, and, in its own ways, it steals us away and delights»². Was this a ‘Crocian’ anticipation of the “zero degree”? For Zevi, perhaps yes. Yet today, in any case, we must substitute the sublime of Dante or Brunelleschi, or even Wright, the spoken consonant of the medieval village, with the disorderly and agitated din of the metropolitan periphery or the weapon of memory wielded by Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin: where “major” and “minor” come together.

Between history and *counter-history* there is, above all, *cronaca* (a chronicle). Because a chronicle binds and humanises that *continuum* of history peeled away from the work of art, from the monument, opening up toward a new and immense repertory. Here we find

the true motivation behind the events of 1954-1955: the collaboration as the author of columns on architecture for wide circulation weekly magazines, such as Arrigo Benedetti's «L'Espresso», and the foundation of the review «L'architettura - cronache e storia», of which Zevi was also the director. He wrote one article every seven days, one editorial each month, on issues related to architecture and investigating problems of any type: monuments and building typologies, planning and historic centres, utopias and landscape architecture, figurative arts and restoration, all without forgetting their underlying political questions; he also wrote about exhibitions, congresses, conventions, books and competitions. Architecture opened up toward everyday debate. From 1959, the meetings of IN/ARCH (National Institute of Architecture) rooted these themes in the habits of architects, alongside and against the routines of university courses and taught the general public "how to look at architecture". Zevi felt that everyone should be able to read both Neutra and Borromini with the same confidence.

Looking closely, the first editorial in «L'architettura - cronache e storia», which opens with a phrase by Albert Camus regarding the crisis of intellectuals, repropose the programme of *Saper vedere l'architettura* (1948). However, it is calibrated using more ductile, more pervasive, more informal instruments, though always mediated by science: from the documentation of new completed buildings to surveys of monuments to a list of construction projects to urban planning. Zevi wanted to favour the integration between different

interests – public and artistic, professional and historic – where the relationship between a chronicle and history signifies the urgency of a continual comparison between "architecture that is made" (chronicle) and "architecture that is reinterpreted" (history), because, Zevi emphasised, «the split between modern architecture and architectural historiography proved culturally lethal»³. To emphasise the importance of the chronicle, perhaps also in the face of the authority of history and the beauty of the monument, Zevi would write another editorial for his magazine one year after its creation. Despite a great deal of praise, above all from abroad, many Italians had criticised the *Costruzioni* column, which he instead considered the heart of the magazine because it spoke of "architecture in the making". The works published in the column appeared to some as ugly examples designed by pretentious surveyors, inconsistent inventions or even eclectic pastiches. Yet Zevi demonstrated that he had no fear of eclecticism: much more than in polemics, he claimed to be interested in clarifying the human motivation driving the magazine, the inspiration of a work that intended to offer Italian architects their own publication with an international resonance. Thus, instead of building the review solely atop perfect works and masterpieces – also because he knew there are few poets in every era of history – it was necessary to document real evolution of construction, describing the complex economical, technical and artistic aspects it involved. «The investigation we are conducting in the world of architecture», he wrote, "revealing unknown young people and new

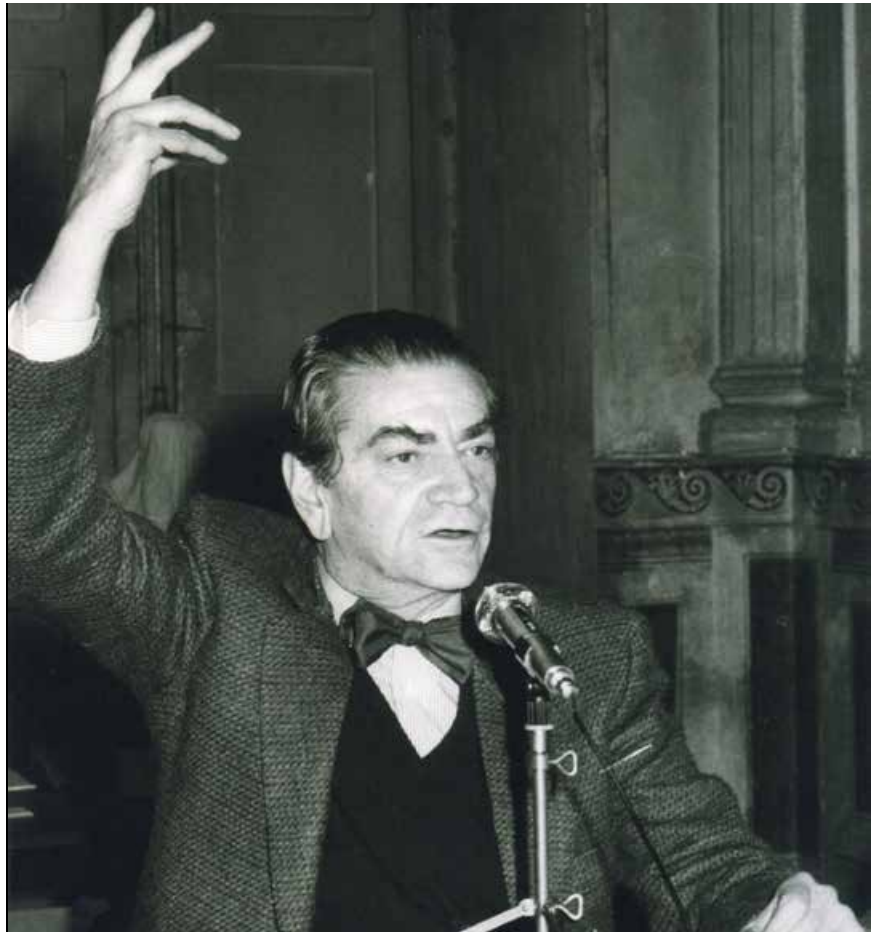
strengths and sensibilities, [...] forms at least the raw material, preliminary to any cultural and linguistic intention. Architects cannot imagine carrying out an integration on their own that depends on the development of an entire society. However, their role is not less challenging for this, and architecture not only mirrors but stimulates new paths»⁴.

It is as if we are once again hearing the Camus of *La Peste*. Absolute, everyday commitment against all reason. The physician's stubborn conviction that he will find a vaccine against the plague, that he can defeat an incommensurably larger enemy. Also when he comprehends that his action is irrelevant in the face of events, despite the fact that everything reconfirms the value of his research, even if this cannot bring about any immediate change. Daily commitment as an absolute value, measured in the comprehensive history of society, and not in the victory of one day. Thus it was for Zevi. He always held the values of art close to his heart: yet, precisely in the name of an artistic society, he always refused to narrow history exclusively to a monograph dedicated to a few *heroes*. Expanding the horizons of a mature architectural age would thus require avoiding overly severe judgments of attempts at research, based on the conviction that everyone's work was indispensable, from the head engineer of a small town to the professor at some large university, from the historian and the internationally famous architect to the honest and unknown surveyor.

All of this defines the relevance of Bruno Zevi today, who we remember on the one hundredth anniversary of his birth, in a now distant 1918.

FIG. 1

Bruno Zevi.
Fondazione Bruno Zevi.



NOTAS

- 1 ZEVI, Bruno. *Lettera ad AGITA* (Agenzia Italiana per l'Architettura) per il 1° Seminario Nazionale dell'Associazione (13-29 ottobre 1995), Villa Montalto, Firenze, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 2-3.
- 2 CROCE, Benedetto. **Poesia popolare e poesia d'arte**, Laterza, Bari 1933.
- 3 ZEVI, Bruno. *Colloquio aperto*, editoriale de «L'architettura - cronache e storia», n. 1, maggio-giugno 1955.
- 4 ZEVI, Bruno. *Compiti di integrazione*, editoriale de «L'architettura - cronache e storia», n. 7, maggio 1956.

NOTES

- 1 ZEVI, Bruno. *Letter to the AGITA* (Agenzia Italiana per l'Architettura, Italian Agency for Architecture) in occasion of the Association's 1st National Seminar (13-29 October 1995), Villa Montalto, Florence, in *Domus*, n. 824, March 2000, pp. 2-3.
- 2 CROCE, Benedetto. **Poesia popolare e poesia d'arte**, Laterza, Bari 1933.
- 3 ZEVI, Bruno. *Colloquio aperto*, editorial in «L'architettura - cronache e storia», n. 1, May-June 1955.
- 4 ZEVI, Bruno. *Compiti di integrazione*, editorial in «L'architettura - cronache e storia», n. 7, May 1956.

RIFERIMENTI

CROCE, Benedetto. **Poesia popolare e poesia d'arte**. Bari: G. Laterza & figli, 1933.

ZEVI, Bruno. *Colloquio aperto*. **L'architettura - cronache e storia**, n. 1, maggio-giugno, 1955.

_____. *Compiti di integrazione*. **L'architettura - cronache e storia**, n. 7, maggio, 1956.

_____. *Lettera ad AGITA* (Agenzia Italiana per l'Architettura). **Domus**, n. 824, p. 2-3. Seminario Nazionale dell'Associazione, 1., Firenze, 1995.

REFERENCES

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

ALESSANDRA
CRICONIA

UNA BREVE PREMessa

Le vicende di «A» – rivista uscita per soli 9 numeri tra il febbraio e il settembre del 1946 nell'Italia del dopoguerra che cominciava a interrogarsi sulla ricostruzione –, sono un'occasione per riflettere sul rapporto che intercorre tra architettura e società e sul compito che una lettura del presente può avere nella progettazione di case ed edifici per una città a dimensione degli abitanti. Malgrado i tratti pionieristici, «A» è stata, infatti, un vero e proprio strumento di "critica operativa" e un esempio dei modi in cui guardare e interpretare la "realtà dei fatti" per orientare l'azione progettuale e insegnare a vivere meglio. Ecco perché «A» rappresenta ancora oggi, nonostante la patina del tempo, un progetto editoriale innovativo che si è distinto sia per la varietà dei temi trattati che per il lessico utilizzato. Le parole della rivista, parimenti al suo titolo essenziale, racchiudono, infatti, un denso programma di intenti e finalità, politiche e non soltanto culturali, che riflettono le posizioni dei suoi direttori, in primo luogo quelle di Bruno Zevi che da antifascista e militante di Giustizia e Libertà¹, ha sempre legato la sua attività di intellettuale e critico dell'architettura all'impegno politico e civile. D'altro canto, la vis polemica che ha contrassegnato lo stile del linguaggio zeviano è stato il segno di un'articolazione del discorso finalizzato a diffondere una visione "organica" e democratica dell'architettura, libera dagli stereotipi del funzionalismo moderno²: insegnando a vedere l'architettura, Zevi ha anche voluto insegnare a parlarne e a considerarla un fatto di interesse sociale e collettivo.

Il lessico di «A» è dunque il filo conduttore di questo contributo che ripercorre le parole della rivista – Attualità, Architettura, Arte, Abitazione ma anche Aspirazione, Ansia, Amore, ecc. – per restituire il senso di un progetto editoriale di impegno civile che, mentre propagandava il "richiamo alla realtà", tracciava il quadro delle sfide da raccogliere per costruire una democrazia organica basata sul soddisfacimento dei bisogni materiali della collettività. «A» non è infatti soltanto la prima lettera dell'alfabeto. È anche l'iniziale di un insieme di parole dense di significato per un paese che doveva rimettersi in piedi e dare inizio a un nuovo corso, come dichiarato dagli stessi direttori sulla copertina del primo numero della rivista: «Noi dobbiamo ricominciare da capo, dalla lettera A, per organizzare una vita felice per tutti. Noi ci proponiamo di creare in ogni uomo e in ogni donna la coscienza di ciò che è la casa, la

città; occorre far conoscere a tutti i problemi della ricostruzione perché tutti, e non solo i tecnici, collaborino alla ricostruzione»³.

LA RIVISTA «A»

Uscita nelle librerie il 15 febbraio 1946, «A» fu una rivista di architettura diversa dalle altre.

Diversamente da «Casabella», «Domus» e «Stile» che si presentavano come riviste di settore⁴, «A» fu principalmente un giornale di dibattito e informazione che si rivolgeva a un pubblico ampio, specialmente femminile: i suoi articoli vertevano su un ampio spettro di argomenti che spaziavano dalle cronache sui paesi distrutti dalla guerra ai modelli di abitazione di massa, dai nuovi quartieri costruiti in America e in Unione Sovietica all'arredamento della casa moderna, fino ai problemi della vita quotidiana e dell'abitare collettivo. L'eclettismo delle sue pagine, era giustificato dalle differenze dei suoi 3 direttori che provenivano da esperienze editoriali diverse.

Lina Bo e Carlo Pagani durante gli anni della guerra avevano lavorato a «Domus» e «Stile», le due riviste di architettura dirette da Gio Ponti che si erano battute per il rinnovamento del gusto e dello stile della casa moderna, e avevano collaborato con rotocalchi femminili di moda e costume come «Cordelia», «Bellezza» e soprattutto «Grazia. Un'amica al vostro fianco» per la quale avevano curato la rubrica sulla casa dispensando alle lettrici consigli e suggerimenti di organizzazione dello spazio domestico. Bruno Zevi aveva invece fondato (con altri fuoriusciti ebrei) e diretto, durante l'esilio in America, «Quaderni italiani» una rivista liberal-socialista sull'esempio dei «Quaderni di Giustizia e Libertà» che ebbe, tra le altre, anche una sezione di estetica in cui furono pubblicati articoli di Lionello Venturi e dello stesso Zevi sull'autonomia dell'arte e dell'architettura in contrapposizione all'uso politico e propagandistico che il fascismo ne aveva fatto. Zevi aveva quindi partecipato a 35 puntate di un programma radiofonico della National Broadcasting Company sulla Resistenza italiana che furono trasmesse da New York nelle ore notturne dal 6 novembre 1942 al 31 maggio 1943. Inoltre, una volta tornato in Italia, aveva aderito al progetto della neonata rivista «Metron».

Il risultato di questa eterogeneità di esperienze fu una rivista eclettica e multiforme, scritta in modo colloquiale e diretto (spesso negli articoli ci si rivolgeva al lettore con il "tu") e caratterizzata da contenuti divulgativi: un giornale dell'architettura che attraverso interviste, inchieste, repor-

tage sulla vita nelle città e nei paesi distrutti dalla guerra, invitava a usare le conoscenze tecniche nella risoluzione dei problemi dell'abitare: conoscenze tecniche che non riguardavano soltanto i vantaggi della standardizzazione nella costruzione di nuovi quartieri o della modularità nella produzione di mobili ed elettrodomestici per la casa moderna, ma pure il controllo delle nascite per combattere il sovraffollamento urbano e la crescita demografica. Parlando di case e città e proponendo ai lettori e alle lettrici dei questionari, «A» diffondeva un messaggio di più ampio respiro e aderiva al progetto culturale e politico della ricostruzione che aveva ispirato altre iniziative di architettura e urbanistica di quegli anni tra cui l'APAO (Associazione per l'architettura organica) e la già citata rivista «Metron» create a Roma per iniziativa dello stesso Zevi o il Movimento Studi Architettura fondato a Milano nel 1945 e che vedeva tra i suoi sostenitori anche Lina Bo e Carlo Pagani.

Il ruolo di Zevi nell'impostazione giornalistica e divulgativa della rivista è confermato dal dattiloscritto conservato nell'Archivio e intitolato *Idee per A*.

Nella prima delle tre pagine che lo compongono, Zevi elenca in 7 punti i contenuti e gli obiettivi della nuova rivista. La fine della guerra imponeva la necessità di fondare «una cultura urbanistica» per combattere l'anacronismo che dominava il Paese e permettere, finalmente, una rinascita sociale⁵. Il ragionamento zeviano prendeva le mosse dalla constatazione che la città, in quanto strumento di utilità fisica e simbolo dei propositi collettivi degli «uomini associati», «[...] rimane la più grande opera d'arte dell'uomo dove «i fini della vita [...] si accoppiano ai mezzi per vivere»⁶. Per questo motivo, continuava Zevi, gli architetti hanno il compito, nella civiltà occidentale, di lanciare il messaggio della tecnica, della meccanica, dei mezzi della sussistenza biologica, degli strumenti per vivere perché «[...] il problema dell'uomo dell'occidente oggi è quello di trasformare le conquiste meccaniche in risultati sociali»⁷. Senza un'elaborazione umanistica, la tecnica non riesce a risolvere i problemi della vita degli uomini e, anzi, scriveva Zevi, «[...] Dal XV secolo la civiltà occidentale ha nutrito due fenomeni contraddittori: una progressiva integrazione meccanica e una progressiva disintegrazione sociale. Quanto più terreno abbiamo guadagnato nei mezzi dell'organizzazione tecnica, tanto ne abbiamo perduto nella visione della vita, nella felicità individuale e nell'armonia della cooperazione collettiva»⁸. La ricostruzione non doveva dunque limitarsi a dare una soluzione tecnica ai

danni delle distruzioni fisiche ma doveva diventare l'occasione per «[...] coordinare, sulla base di valori umani più essenziali della volontà di potenza e della volontà di profitto, un insieme di funzioni e di processi sociali che finora non è stato utilizzato né nella costruzione delle nostre città né nella costruzione di uno stato politico»⁹. A conclusione del suo ragionamento, Zevi aveva aggiunto delle note sui temi da sviluppare nei primi due numeri e schizzato delle indicazioni sull'impaginazione e la grafica della rivista.

LE PAROLE DI «A»

Il documento scritto da Zevi non è datato ma si suppone che esso possa essere del 1945, quando aveva cominciato a prendere forma la rivista. Continuando nelle ipotesi, lo schema proposto da Zevi potrebbe essere stato la risposta a una lettera di Lina Bo del 6 luglio 1945 che lei gli aveva scritto da Milano per invitarlo a unirsi all'impresa e sollecitare un collegamento tra le due città. Nella lettera, che Lina inizia con parole di stima – «Caro Zevi, termino adesso di leggere il suo libro¹⁰: è interessante, voglio dirle una parola che oggi assume una grande importanza: è onesto e sarà utile, in Italia ce n'era bisogno»¹¹ – si racconta come già durante l'occupazione tedesca, lei, Carlo Pagani e Raffaele Carrieri avessero pensato di fare qualcosa «[...] che battesse sugli errori tipici degli italiani»¹². Fu il desiderio di impegnarsi in qualcosa di concreto, continuava Lina, a spingerli a pensare di fondare una rivista «[...] di nascosto, in tutti i particolari» per consentire al popolo italiano di «[...] rendersi conto della casa nella quale si dovrà vivere, della fabbrica dove si dovrà lavorare, delle strade dove si dovrà camminare. Rendersi conto, avere una capacità di giudizio». La lettera, scritta a macchina e firmata da Lina di suo pugno, si concludeva con l'augurio che Zevi riuscisse a «vincere gli ostacoli e le forze di inerzia tipiche di Roma». Dal tono della lettera, si avverte ammirazione per Zevi e la sua figura di intellettuale fuori dai cliché. Ma stando ai documenti conservati, a questa lettera non ne seguirono altre perché da quel momento in poi, sarà sempre Pagani a scrivere a Zevi.

I mesi di progettazione di «A» tra il luglio 1945 e l'uscita del primo numero, il 15 febbraio 1946, furono di serrato confronto tra le due anime della rivista: quella rappresentata da Pagani che da Milano aveva anche il compito di tenere i rapporti con l'editore Mazzocchi e quella di Zevi che, rientrato in Italia dopo gli anni dell'esilio, si trovava impegnato nel servizio di informazione americano, l'United States Information Service (USIS), e

nell'attività di mediatore culturale tra l'America e l'Italia. Durante questi mesi di scambio epistolare, vennero definiti il formato e il numero di pagine, quindi la cadenza. «A» uscì per cinque numeri come quindicinale di 16 pagine al costo di 30 lire con il sottotitolo di «Attualità Architettura Abitazione Arte» e poi, in un secondo tempo, come settimanale di 8 pagine a 15 lire con il titolo di «A-Cultura della Vita». La rivista ebbe sede a Milano presso l'Editoriale Domus e fu affidata a un comitato di direzione di cui facevano parte Bo, Pagani e Zevi, il quale compariva come «corrispondente dall'America» essendo impegnato per conto dell'USIS in un viaggio negli Stati Uniti per fare delle inchieste e raccogliere materiali sulla prefabbricazione¹³. In un secondo tempo, a partire dal settimo numero, il comitato di direzione fu affiancato da una redazione di cui fecero parte Egidio Bonfanti, Aldo Buzzi e Luciano Canella. Ciascun numero pubblicò in media una decina di articoli a firma dei direttori e della redazione, di Ireneo Diotallevi, Augusto Magnaghi, Enrico Tedeschi e di intellettuali come Achille Campanile e Aldo Garosci a partire da un argomento annunciato in copertina come risposta alla domanda «Perché viviamo così male?». I temi maggiormente affrontati furono la ricostruzione, la casa, il rapporto tra architettura e tecnica, ma anche le nevrosi sociali e il sovraffollamento. Completavano gli articoli delle grandi fotografie in bianco e nero di Federico Patellani e di altri fotografi di testate giornalistiche che avevano il compito di integrare i testi scritti con un apparato visivo per facilitare la comunicazione e consentire a chiunque, «dall'operaio al capo del governo», di farsi un'opinione sui temi trattati.

Nonostante la convergenza di vedute e di ispirazione, la rivista soffrì della direzione a tre e di un'organizzazione a distanza basata sulla corrispondenza tra uno Zevi entusiasta, risolutivo e fortemente polemico e un Pagani ottimista ma prudente e costretto a ricoprire un ruolo di mediatore con il direttore dell'Editoriale Domus, Gianni Mazzocchi, che non fu mai convinto della pubblicazione di «A», ufficialmente per ragioni economiche, nei fatti per motivi politici che si acuirono con il cambio del nome della rivista e la direzione più attiva di Zevi.

IL RUOLO DI ZEVI

Il contributo di Bruno Zevi alla rivista, come già accennato, fu influenzato dall'esperienza americana e non è escluso che l'impegno nell'USIS abbia giocato un ruolo nell'impostazione tematica. Tornato a Roma dall'esilio americano, Zevi era stato

incaricato, tra le altre cose, di redigere e coordinare i *Bollettini tecnici* (oltre al *Manuale dell'architetto*), 78 fascicoli tematici dedicati ad argomenti della vita sociale – Educazione, Psicologia, Assistenza sociale, Medicina, Ingegneria, Agricoltura, Veterinaria, Industria, Ricostruzione urbanistica, ecc. – ciascuno dei quali raccoglieva la rassegna stampa di articoli comparsi su riviste e periodici specializzati americani: l'obiettivo era quello di mostrare agli italiani una via di ricostruzione sull'esempio del pragmatismo statunitense. La stessa indagine sulla prefabbricazione e la costruzione di case economiche che Zevi svolse come consulente dell'USIS, confluì in diversi articoli pubblicati su «A». Partito per gli Stati Uniti nel novembre 1945, vale a dire prima della pubblicazione del primo numero della rivista, Zevi coprì la sua assenza con articoli scritti in anticipo tra cui il noto *Fossimo almeno dei pazzi* che prendendo le mosse dai bombardamenti atomici a Hiroshima e Nagasaki avvenuti quell'anno, articolava un ragionamento che era una sorta di editoriale in cui venivano ribaditi gli obiettivi e i contenuti del giornale: «[...] Malgrado questo tirare avanti bestialmente, la nostra continua evasione, l'abitudine che facciamo all'insoddisfazione e all'ipocrisia nei rapporti sociali, nel lavoro, nella vita familiare, io dico che c'è ancora una speranza: ricominciare daccapo, dall'A, e pianificare una vita più felice»¹⁴. Oltre a questi articoli, Zevi contribuì alle pagine del giornale con interviste a architetti e critici dell'architettura tra cui Sigfried Giedion e Alfred Roth, e con le *Note in margine di un viaggio*, personali considerazioni sull'umanesimo italiano e l'empirismo americano, su architettura organica e pianificazione, su abitazioni di massa e democrazia pubblicate nel secondo numero. Fu però negli ultimi 4 numeri e con il cambio del titolo in «A-Cultura della Vita» che Zevi riuscì a far emergere l'impostazione tracciata in *Idee per A*: dalla scelta di parole chiave per indicare il tema monografico del numero, alla pubblicazione di articoli in forma di rubriche sulla casa e l'arredamento, sull'arte di costruire le città, sulle nevrosi sociali, sull'etica sessuale e il controllo delle nascite, firmate genericamente "l'architetto" (Lina Bo), "l'urbanista" (Bruno Zevi), "lo psichiatra" (Bruno Zevi), "il biologo". Queste modifiche rimarcarono la tendenziosità della rivista zeviana che emergeva fin dai brevi testi delle parole chiave in copertina che tessevano, numero dopo numero, un discorso politico e non soltanto culturale. Si cominciò con *Aspirazione* nel numero 6 che prendeva le mosse da una domanda: «A che cosa? Al tuo benessere

psicologico, al tuo benessere sociale, alla tua gioia nella vita domestica, nella casa, nella città dove vivi. Aspirazione a una vita integrata nella quale non ti senti più sola» per poi continuare con *Anti-meschinità* nel numero 7 vista come «[...] liberazione dalla meschinità psicologica, domestica, architettonica, urbana. La nostra cultura dedita a miti megalomani, al continuo "autosacrificarsi" per ideali astratti, è fallita. Ma una nuova cultura emana già il suo messaggio. Ha un ideale immanente e coraggioso: la felicità umana» e con *Ansia* nel numero 8 intesa come preoccupazione per le prime elezioni democratiche del Paese: «Ansia. Per che cosa? Ma è naturale, per i nostri fratelli, per i cittadini di questa nostra Italia. Voteranno per la Repubblica e per la vita? Voteranno per la morte e per il suo istituto monarchico? Siamo preoccupati: la reazione sabauda giustifica qualunque disordine, qualunque ribellione di uomini liberi, incapaci di suicidarsi», e finire con *Amore* nel numero 9, non il sentimento passionale tra due persone ma l'amore civile «Per questa nostra Repubblica nascente. Per questa libertà conquistata per noi, dai fratelli nostri, migliori di noi. Amore per la vita del nostro Paese, senza la quale non c'è vita per te e per noi. La Repubblica non è un salto nel buio. È un salto dal buio del fascismo, del disordine e dello schifo. È un salto nella vita della ricostruzione e del progresso».

A queste parole, ne sarebbero dovute seguire altre – *Abitabilità*¹⁵, *Alleanza*¹⁶, *Accordo*¹⁷, *Ardimento*¹⁸, *Avviso*¹⁹, *Asprezza*²⁰, *Associazione*²¹ – che già erano state scritte, ma non ebbero il tempo di essere pubblicate perché la rivista venne chiusa. I testi di ciascuna parola, conservati nell'Archivio Zevi, riflettono lo sguardo attento alla realtà del Paese e rivelano la passione per un progetto di rinascita culturale da condividere con un'ampia platea di lettori.

LA CHIUSURA DELLA RIVISTA

Un progetto così appassionato e così esplicitamente tendenzioso era destinato a scontrarsi con la prudenza politica dell'editore. Fin dall'inizio Mazzocchi aveva manifestato dubbi sulla pubblicazione di una nuova rivista giustificando le sue esitazioni con la crisi della carta stampata. Già in una lettera del 30 gennaio 1946, Pagani aveva scritto a Zevi in America, per informarlo degli «[...] allarmi di Mazzocchi il quale sostiene il punto di vista che oggi ancora non è possibile senza perdere economicamente, fare un settimanale per la difficoltà della distribuzione»²². Effettivamente la rivista non ebbe il riscontro sperato e

dopo i primi cinque numeri si rese necessario ridurre il numero di pagine per arginare le perdite. Ma la crisi continuò fin quando Mazzocchi non prese la decisione di sospenderne la pubblicazione. In realtà secondo il parere di Zevi, i motivi furono altri: «[«A»] era un'arma eversiva in politica e nel costume. Gli articoli politici erano scritti da me, ispirati dal pensiero di Carlo Rosselli, dal movimento Giustizia e Libertà e dal Partito d'Azione. Mazzocchi aveva tendenze politiche affatto diverse. La pietra dello scandalo, il pretesto per chiudere il settimanale fu offerto da un articolo sul controllo delle nascite, che io avevo voluto pubblicare. Gli autorevoli amici cattolici di Mazzocchi protestarono e «A» fu interrotta, senza preavviso. Mazzocchi pagò alte penali a Pagani e alla Bo per tale interruzione. Quanto a me, mi chiamò per propormi la direzione di "Casabella". Benché non mi fidassi dell'uomo, accettai; conservo ancora una lettera di Mazzocchi che s'impegna a ripubblicare "Casabella" diretta da me. Naturalmente era un alibi: al momento di ripubblicare "Casabella" dimenticò il suo impegno»²³.

Si concluse così, dopo soli 9 numeri, un'esperienza editoriale destinata a riaffiorare alcuni anni dopo, in Brasile, quando Lina Bo e Pietro Maria Bardi crearono «Habitat. Revista das Artes no Brazil» che, nei contenuti e nella grafica, ricordava «A». Nata con l'obiettivo di definire «[...] dignità, moralità della vita e, di conseguenza, spiritualità e cultura»²⁴ in una San Paolo in pieno processo di modernizzazione, «Habitat» fu una rivista multidisciplinare focalizzata sull'architettura e il design, ma aperta a ogni tipo di disciplina che si rivolgeva a un pubblico ampio per sovvertire l'elitismo culturale e gettare le basi di una società democratica. Anche il supplemento domenicale «Olhos sobre Bahia» che Lina Bo, ormai conosciuta come *dona Lina* sposata Bardi, curò per il giornale «Diário de Notícias» durante i suoi anni a Salvador, devono molto all'impostazione di «A» e alla maniera di Zevi di porsi di fronte alle questioni di architettura e società. Sebbene Lina avesse interrotto bruscamente la sua collaborazione con «A» perché «rattristata e stanca» rinunciando perfino ai compensi che l'editore le doveva²⁵, l'esperienza editoriale e l'amicizia con Zevi rimasero dei punti fermi che si ritrovano in molte delle sue scelte brasiliane²⁶. Pure la rivista

«L'Architettura. Cronache e storia» fondata nel 1955 da Zevi e alla quale Lina parteciperà con alcuni articoli e con le *Lettere dal Brasile*, ricalca l'esperienza di «A», tanto nella veste editoriale che nel tono degli articoli.

D'altro canto il legame di Zevi a quella prima e breve vicenda editoriale fu sempre molto forte come si evince dalla risposta data a Fabrizio Brunetti che nel 1985 gli aveva chiesto cosa pensasse di quella rivista co-diretta con Bo e Pagani nell'Italia post-bellica della ricostruzione: «"A-Cultura della Vita" è stato un organo fragrante, vario, pluridimensionale, capace di connettere l'urbanistica e l'architettura alla politica e al costume. Un organo di cui si sente il bisogno anche a distanza di tante decadi»²⁷.

Effettivamente la rivista «A», riguardata a distanza di molti anni e in un contesto culturale e politico ben diverso, mostra ancora diversi aspetti interessanti a cominciare dall'apertura tematica fortemente multidisciplinare e capace di stabilire un ponte tra i fatti della vita quotidiana e l'architettura per finire all'incontro tra il testo e la fotografia in un rapporto quasi equivalente, in chiave documentarista e niente affatto estetizzante. Così come ugualmente fa riflettere l'idea di un giornale che metteva l'architettura al centro di un progetto, più ampio e più ambizioso, di costruzione della società e sul quale non si ragiona a sufficienza malgrado l'architettura sia uno strumento, tra i più concreti, per costruire lo spazio dell'abitare collettivo. In tal senso, «A» è una sorta di manifesto del compito etico e sociale dell'architetto che non è soltanto uno specialista del disegno di case ed edifici ma è anche un intellettuale e un umanista che può collaborare a costruire una cultura dell'abitare nel senso più ampio del termine. Da questo punto di vista la critica operativa di Zevi e i suoi strumenti sono un lascito da riscoprire e rivalutare in un'epoca che tende a trascurare l'importanza della critica nell'orientare e nell'indicare nuove prospettive di sviluppo.

Sono ancora molti i documenti raccolti nella cartella conservata all'Archivio Zevi e che bisognerebbe esaminare per capire fino in fondo il disegno che stava dietro alla rivista «A» di cui Zevi aveva progettato circa altri dieci numeri.

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

A BRIEF PREMISE

The story of «A» – the magazine published in only 9 issues between February and September 1946 in a post-war Italy that began questioning the reconstruction – offers an occasion for reflecting on the relationship between architecture and society and the role that an interpretation of our current situation can play in the design of homes and buildings for a human-scale city. Despite the pioneering traits of «A», it was in truth a true and proper tool of “operative criticism” and an example of how to look at and interpret reality in order to orient architecture and teach people how to live better. This is why, despite the patina of time, «A» still represents an innovative editorial project for “*Attualità, Architettura, Arte, Abitazione*”. «A» stood out for the variety of themes it explored and the language it employed. The words in the magazine, beginning with its essential title, comprise a dense programme of intentions and political as well as cultural intentions reflecting the orientations of its editors. First among them, the positions of Bruno Zevi, an antifascist intellectual and militant with *Giustizia e Libertà*¹ who consistently merged his activities as an architectural critic with a political and social commitment. On the other hand, the polemic *vis* of Zevian language was a fixed characteristic of this master. Not only did he teach how to look at architecture, but also how to speak about it, assuming the responsibility for articulating a discourse intent on spreading an “organic” and democratic vision of architecture, unfettered by the stereotypes of modern functionalism.²

The lexicon of «A» is the fil rouge of this text, which retraces the words used in the magazine – *Architettura, Attualità, Arte, Abitazione*, together with *Aspirazione, Ansia, Amore*, etc. – to describe the meaning of an editorial project with a civil commitment. A project that,

while propagandizing a “call to reality”, laid out the framework of challenges to be faced in order to rebuild an organic democracy based on satisfying society’s material needs. The letter A is not only the first letter in the alphabet. It is also the initial of so many words whose dense meanings speak of a new beginning, as the editors declared on the cover of the first issue: «We must restart from the beginning, from the letter A, to organise a joyful life for everyone. We propose creating in each man and each woman the conscience of what is a home, a city; we must inform everyone of all of the problems of the reconstruction so that everyone, and not only specialists, collaborate in the reconstruction»³.

«A» MAGAZINE

When it arrived in bookstores on 15 February 1946, «A» was different than any other architecture magazine. Unlike «Casabella», «Domus» and «Stile», presented as magazines for specialists⁴, «A» was principally a journal of debate and information intended for a wider, and largely female, audience: its articles focused on a vast spectrum of issues ranging from current events in countries devastated by the war to models of mass housing to the new districts constructed in America and the Soviet Union to the furnishing of the modern home to problems of everyday life and collective dwelling. The eclecticism of the magazine’s pages was justified by the differences between its trio of editors, who hailed from different editorial experiences. During the war, Lina Bo Bardi and Carlo Pagani had worked for «Domus» and «Style», the two architectural magazines directed by Gio Ponti fighting to renew the tastes and styles of the modern home; they had also collaborated with the women’s fashion and trends tabloids «Cordelia», «Bellezza» and above all «Grazia», curating the column on the home offering readers assistance and suggestions on how to organise domestic space. Bruno Zevi, instead, was an editorial collaborator with «Quaderni italiani», a liberal-socialist political magazine founded in America and inspired by the «Quaderni di Giustizia e Libertà» and featuring a section on

Italian Art dedicated to the links between art and politics. This section published articles by Lionello Venturi and Zevi on the autonomy of art and architecture (in opposition to fascism’s propagandistic use of architecture). Bruno Zevi had also participated in 35 episodes of a National Broadcasting Company radio programme for the Italian Resistance transmitted from New York at night between 6 November 1942 and 31 May 1943. Additionally, upon returning to Italy, Zevi was involved in the project for the new magazine «Metron».

This heterogeneity of experiences produced an eclectic magazine, written in a colloquial and direct manner (articles often referred to the reader with the informal second person singular, or “tu”). «A» was characterised by divulgative content: it was an architectural magazine filled with interviews, inquests and *reportages* on life in the cities and towns destroyed by the war that called for the use of technical know-how to resolve issues of housing. Technical know-how linked not only to the advantages of standardisation in the construction of new districts or modularity in the production of furnishings and appliances for the modern home, but also the control of the birth rate to combat urban overcrowding and population growth. Speaking about homes and cities and providing male and female readers with questionnaires, «A» spread a broader message and adhered to the cultural and political aspects of the reconstruction, which called for the participation of architects and urbanists. Other initiatives from this period included the APAO (*Associazione per l’architettura organica*, Association for Organic Architecture) and the aforementioned «Metron», created in Rome by Zevi and the *Movimento Studi Architettura* (Movement of Architectural Practices) founded in Milan in 1945 and whose supporters included Lina Bo and Carlo Pagani.

Bruno Zevi’s role in structuring the journalistic and educational aspects of «A» is confirmed in the typescript *Idee per A* conserved in his archive.

On the first of its three pages, Zevi lists the magazine’s contents and objectives in seven points. The end of the war imposed the need to found «[...]

a culture of urbanism» to combat the anachronism that dominated Italy and, finally, permit a social renaissance⁵. Zevi's reasoning was inspired by the observation that the city, as the physical site of "associated men", is the largest work of human art where the «[...] objectives of life marry the means for living»⁶. For this reason, Zevi continued, architects are responsible, in Western society, for launching the message of technology, of mechanics, of the means of biological subsistence, the tools of life such that «[...] the problem faced by Western man today is that of transforming mechanical conquest into results for society»⁷. Without a humanist elaboration, technology is unable to resolve the problems of life for man and, on the contrary, Zevi wrote, «[...] since the fifteenth century Western civilisation has nurtured two contradictory phenomena: a progressive integration of mechanics and a progressive disintegration of society. The more terrain we have conquered in means of technological organisation, the more we have lost in the vision of life, in individual happiness and the harmony of collective cooperation»⁸. Therefore, the reconstruction should not be limited to offering a technological solution to the damages of physical destruction, but must become the occasion for «[...] coordinating, based on human values more essential than the desire for power and the desire for profit, a collection of social functions and processes never before used in either the construction of our cities or the construction of a political state»⁹. Concluding his reasoning, Zevi added notes on themes to be developed in the first issues and sketched out indications for the page layout and graphic design of the magazine.

THE WORDS OF «A»

This document typed by Zevi is not dated, though it is imagined to be from 1945, when «A» began to take form. Continuing these hypotheses, the scheme proposed by Zevi may be the response to the letter from Lina Bo Bardi dated 6 July 1945, written in Milan and asking him to join this undertaking and soliciting a connection between the two cities. In this letter, which Lina begins with words of praise

– «Dear Zevi, I have just finished reading your book¹⁰: it is interesting, I have a few things to say about it, which I consider of great importance today: it is honest and will be useful, in Italy there was a need for it»¹¹ – she recounts how during the German occupation, together with Carlo Pagani and Raffaele Carrieri, she had imagined doing something «[...] that would correct the typical errors made by Italians»¹². The desire to commit to something concrete, Lina continued, led them to imagine a magazine «[...] in secret, in all of its details» that would allow the Italian population to «[...] think about the house in which they should dwell, the factory in which they should work, the streets in which they should walk. To become aware, to develop a capacity to judge». Typed and signed by Lina's hand, the letter concluded with the hope that Zevi would manage to «overcome the obstacles and inertial forces typical of Rome». The tones of the letter reveal an admiration for Zevi and his role as an intellectual who steered clear of clichés. However, according to archived documents, this letter was not followed by any others and, from this moment onward, it was always Pagani who wrote to Zevi.

The months spent planning «A», between July 1945 and the release of the first issue on 15 February 1946, were marked by a close confrontation between the two souls of the magazine: that represented by Pagani in Milan, responsible for relations with the publisher Mazzocchi, and Zevi who, having returned to Italy after years of exile, was involved with the United States Information Service and working as a cultural mediator between America and Italy. These months of letter writing served to define the format, number of pages and frequency. «A» was published in five issues as a 16-page fortnightly available for 30 Italian Lira and, later, at a second moment, as an 8-page weekly that cost 15 Italian Lira, renamed «A-Cultura della Vita». The magazine was based in Milan, care of Domus Publishing, and run by a directorial committee comprised of Bo, Pagani and Zevi, who figured as a "correspondent from America", for his work on behalf of the USIS that took him

to the United States to study and gather material on prefabrication¹³. In a second moment, beginning with the seventh issue, the committee was expanded to add a group of editors that included Egidio Bonfanti, Aldo Buzzi and Luciano Canel-la. Each issue published an average of a dozen articles signed by the directors, by Egidio Bonfanti, Ireneo Diotallevi, Augusto Magnaghi, Enrico Tedeschi and intellectuals such as Achille Campanile and Aldo Garosci, beginning with an issue whose cover announced it as a response to the question "Why do we live so poorly?". The most common themes were the reconstruction, the home, the relationship between architecture and technology, but also social neuroses and overcrowding. Articles were accompanied by large black and white photographs taken by Federico Patellani and other news photographers. The idea was to integrate a visual text that would facilitate the communication of written text and consent anyone, «from a labourer to a head of government», to develop an opinion on the issues explored.

Despite the convergence of views and inspirations, the magazine suffered under the trio's direction and from a long-distance organisation based on correspondence between an enthusiastic, resolute and highly polemic Zevi, and an optimistic yet prudent Pagani. The latter was forced to act as a mediator with the director of Domus Publishing, Gianni Mazzocchi, who was never convinced by «A», officially for economic reasons, though in reality for political motivations that grew more acute with the name change and Zevi's more active role.

ZEVI'S ROLE

Bruno Zevi's contribution to the magazine, as mentioned, was influenced by his experience in America. Also, it is impossible to exclude that his commitment to the USIS played a fundamental role in structuring its themes. After returning to Italy from his exile in America, Zevi was hired, among other things, to write and coordinate the *Bollettini tecnici*, *Technical Bulletins* (and the *Architect's Manual*). These 78 bulletins were dedicated to social questions – Education, Psychology,

Social Assistance, Medicine, Engineering, Agriculture Veterinary Medicine, Industry, Reconstruction, Urbanism, etc. – each an assembly of press clippings from articles in specialised American magazines and periodicals: the objective was to present Italians with an approach to reconstruction founded on the example of American pragmatism. The same study of prefabrication and construction of low-cost housing completed by Zevi while a consultant to the USIS found its way into diverse articles published in «A». When he left for the United States in November 1945, that is, before publication of the first issue of «A», Zevi covered his absence with articles written in advance. They included the well-known *Fossimo almeno dei pazzi*, which took its cues from the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki that same year to develop a reasoning that was a sort of editorial reiteration of the magazine's objectives and content: «[...] Despite living day by day in such a brutish manner, our continual evasion, our habit of dissatisfaction and hypocrisy in our social relations, at work, in family life, I say there is still hope: starting over, from the letter A, and planning a happier life»¹⁴. Zevi's contribution to the magazine also included interviews with architects and architectural critics, including Sigfried Giedion and Alfred Roth. Moreover, he included personal considerations on Italian humanism and American empiricism, on organic architecture and planning, on mass housing and democracy, collected in the *Note in margine di un viaggio* published in the second issue. Yet it was in the final four issues, and with the change of the magazine's name to «A-Cultura della Vita» that Bruno Zevi managed to reveal the structure laid out in *Idee per A*: from the choice of keywords to indicate the issue's monographic theme to the publication of articles in the form of columns generically signed by “the architect” (Lina Bo) on the home and furnishings, “the urbanist” (Bruno Zevi) on the art of building the city, “the psychiatrist” (Bruno Zevi) on the neuroses affecting society, “the biologist” on sexual ethics and birth control. These

changes emphasised the tendentiousness of the Zevian magazine, already evident in the short texts explaining the keywords on the cover that, issue after issue, wove together a political, and not only a cultural discourse. He began with *Aspirazione* in issue number 6, inspired by the question: «To what? Your psychological wellbeing, your social wellbeing, your joy in domestic life, in the house, in the city where you live. Aspiration for an integrated life in which you no longer feel alone». He continued with *Anti-meschinità* in issue number 7, viewed as «[...] liberation from psychological, domestic, architectural and urban meanness. Our culture dedicated to megalomaniac myths, to the continuous “self-sacrifice” per abstract ideals, has failed. However, a new culture already emerges from his message. He possessed an immanent and courageous ideal: human happiness» and with *Ansia* for issue number 8, intended as the concern for Italy's first democratic elections: «Anxiety. Over what? Yet it is natural, for our brothers, for the citizens of this Italy. Will they vote for the Republic and for life? Will they vote for death and for its monarchic institution? We are concerned: the Sabaudian reaction justifies any disorder, any rebellion of free men, incapable of committing suicide», to end with *Amore* in issue number 9. «For this nascent Republic. For this liberty conquered, by our brothers, better than we are. Love for the life of our country, without which there is no life for you or for us. The Republic is not a leap into the dark. It is a leap away from the darkness of fascism, of disorder and the disgusting. It is a leap toward life through reconstruction and progress».

These words were to have been followed by others that had already been written – *Abitabilità*¹⁵, *Alleanza*¹⁶, *Accordo*¹⁷, *Ardimento*¹⁸, *Avviso*¹⁹, *Asprezza*²⁰ and *Associazione*²¹ – yet the time to publish them had run out as the magazine had been shut down. The texts for each word, conserved in the Zevi Archive, reflect an attentive observation of reality in Italy and reveal the passion for a project of cultural rebirth to be shared with a vast audience of readers.

THE END OF THE MAGAZINE

Such a passionate and explicitly tendentious project was destined to clash with the publisher's political prudence. From the outset, Mazzocchi manifested doubts about a new magazine, justifying his hesitations with the crisis of the printing industry. Already in a letter dated 30 January 1946, Pagani wrote to Zevi in America, to inform him of «[...] the concerns expressed by Mazzocchi, who continues to support the point of view that it is still impossible to publish a weekly magazine without economic losses owing to difficulties of distribution»²². Effectively, the magazine did not meet with the response hoped for, and after the first five issues the number of pages was reduced to stem losses. However, the crisis continued, until Mazzocchi decided to suspend publication. In reality, according to Zevi, there were other motivations: «[«A»] was a subversive weapon in politics and culture. The political articles were written by me, inspired by the ideas of Carlo Rosselli, by the Giustizia e Libertà movement and the Action Party. Mazzocchi held different political views. The final straw of the scandal, the pretext for shutting the magazine down, came with an article on birth control that I intended to publish. Mazzocchi's authoritative Catholic friends protested and A was interrupted, without warning. Mazzocchi paid steep penalties to Pagani and Bo for this interruption. As for me, he called to offer me the direction of «Casabella». While I never trusted the man, I accepted; I still have Mazzocchi's letter in which he committed to republishing «Casabella» under my direction. Naturally it was an alibi: when the time came to republish «Casabella» he forgot his promise»²³.

This was the end, after only 9 issues, of an editorial experience destined to resurface a few years later, in Brazil, when Lina Bo and Pietro Maria Bardi created «Habitat. Revista das Artes no Brazil», whose content and graphic design recalled «A». Born with the objective of defining «[...] dignity, morality of life and, as a consequence, spirituality and culture»²⁴ in a São Paulo immersed in modernisation, «Habitat» was a multidis-

ciplinary architecture and design magazine, though open to any discipline and intended for a broad public to subvert cultural elitism and lay the foundations for a democratic society. Similarly, the Sunday supplement, «Olhos sobre Bahia», edited by Lina Bo Bardi for the «Diário de Notícias» newspaper during her time in Salvador, owes a debt to «A» and Zevi's manner of confronting questions of architecture and society. Despite the fact that Lina had brusquely interrupted her collaboration with «A», claiming she was "saddened and tired", even renouncing the compensation the publisher owed her²⁵, the editorial experience and friendship with Zevi remained fixed points that can be found in her many of her choices while in Brazil²⁶. The magazine «L'architettura - cronache e storia», founded in 1955 by Bruno Zevi, and to which Lina contributed various articles and the *Letters from Brazil*, retraces the experience of «A» as much in its editorial appearance as the content of its articles.

On the other hand, Zevi's ties with this early and short-lived editorial adventure remained very strong, as demonstrated by his answer to Fabrizio Brunetti who, in 1985, asked him what he thought of the magazine co-directed with Bo and Pagani in post-war Italy during the reconstruction: «"A-Cultura della Vita" was a fragrant, variegated and pluri-dimensional magazine, capable of linking urbanism and architecture with politics and culture. A magazine whose necessity can still be felt even after so many decades»²⁷.

Observed many years later and during a very different cultural and political context, «A» still reveals numerous interesting aspects. They begin with its highly multidisciplinary openness toward different themes, its ability to build a bridge between the facts of everyday life and architecture and the almost equivalent and documentary combination of text and photography that was in no way aestheticising. Similarly, it provides reason to reflect on the idea of

a magazine that places architecture at the core of a much broader and more ambitious project: building a society. We do not think enough about architecture, despite the fact that it is among the most concrete tools for constructing the space of collective dwelling. In this sense, «A» was a sort of manifesto of the ethical and social role of the architect, not merely a specialist in designing homes and offices, but also an intellectual and a humanist able to collaborate in the construction of a culture of dwelling in the broadest sense of the term. From this point of view, Zevi's operative criticism and his tools are a legacy to be re-discovered and re-evaluated in an era that tends to ignore the importance of criticism in orienting and indicating new perspectives of development.

There are still many documents in the folder conserved in Zevi's archive which should be examined to fully understand the project behind «A», for which he had planned at least ten other issues.

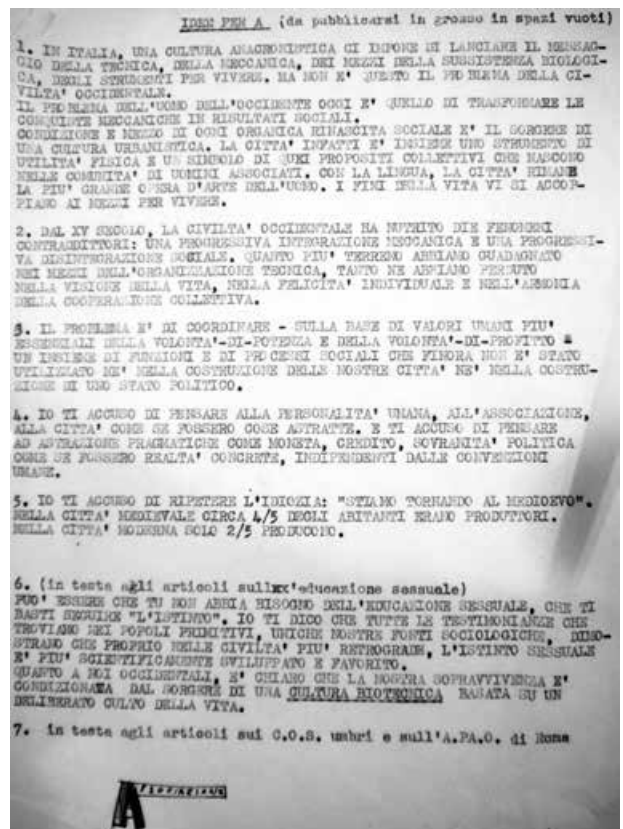


FIG. 1

Bruno Zevi, Idee per A. Dattiloscritto sui contenuti e gli obiettivi della rivista «A» (Fondazione Bruno Zevi).

Bruno Zevi, Ideas for A. Typescript on the contents and objectives of the magazine "A" (Bruno Zevi Foundation).



FIG. 5

Rivista «A». Copertine dei numeri dal sesto al nono.

Magazine «A». Covers of issues from sixth to ninth.



FIG. 6
 Bruno Zevi, Fossimo almeno dei pazzi, «A», n. 1, 1946.
 Bruno Zevi, If we were at least crazy, «A», n. 1, 1946.

NOTAS

1 Bruno Zevi, pur appartenendo alla «[...]» generazione naturaliter fascista, cresciuta ed educata nel Ventennio che si affaccia alla vita culturale e politica durante quelli che Renzo De Felice ha definito “gli anni del consenso” (R. Dulio, Introduzione a Bruno Zevi, Laterza, Roma 2008, p. 3), è stato un attivista antifascista, membro del movimento Giustizia e Libertà dei fratelli Rosselli e quindi del Partito d’Azione. Fin dai tempi della scuola Zevi aveva partecipato a gruppi politici di ispirazione antifascista, legato da profonda amicizia a Ruggero Zangrandi, a Marco Alatri, a

NOTES

Bruno Zevi, while belonging to the «[...]» naturaliter fascist generation, raised and educated during the Fascist Ventennio that approached cultural and political life during what Renzo De Felice referred to as ‘the years of consensus’ (R. Dulio, Introduzione a Bruno Zevi, Laterza, Rome 2008, p. 3), was an antifascist activist, member of the Giustizia e Libertà (Justice and Liberty) movement founded by the Rosselli brothers, and later the Action Party. Since his time at school, Zevi was a member of political groups inspired by the principles of antifascism, bound by a profound friendship with

Carlo Ludovico Ragghianti, a Franco Venturi. Costretto all’esilio dalle leggi razziali del 1938, arriva in America nel 1940 dove entra nella Mazzini Society, un movimento di matrice liberal-socialista rosselliano ispirata, tra gli altri, al pensiero di Gaetano Salvemini e di Lionello Venturi e comincia un lavoro di informazione e sensibilizzazione dell’opinione pubblica internazionale per svelare la realtà dell’Italia fascista nascosta dietro la propaganda di regime. Una volta sciolta la Mazzini Society, entra nel Partito d’Azione. In America, Zevi collabora anche alla redazione dei «Quaderni

Ruggero Zangrandi, Marco Alatri, Carlo Ludovico Ragghianti and Franco Venturi. Forced into exile by the 1938 Italian Racial Laws, Zevi arrived in the United States in 1940, where he joined the Mazzini Society, a Rossellian liberal-socialist movement inspired, among other ideas, by those of Gaetano Salvemini and Lionello Venturi. He began working to provide information and raise awareness among the international public to expose the reality of Fascist Italy concealed behind the regime’s propaganda. When the Mazzini Society was dissolved, Zevi joined the Action Party. While in America, Zevi was also

italiani» e al programma radiofonico della National Broadcasting Company di collegamento con il movimento della Resistenza italiana durante gli anni della guerra. Per un profilo biografico di Zevi si consiglia la lettura del volume autobiografico Zevi su Zevi. Architettura come profezia, Marsilio, Venezia 1993, 1 ed., 2018.

- 2** Per spiegare cosa si intende per "architettura organica" è utile rileggere la Dichiarazione di principi dell'Associazione per l'Architettura Organica, l'APAO, apparsa su «Metron» n. 2, 1945. Il punto 2 recita: «L'architettura organica è un'attività sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica. Architettura organica significa architettura per l'uomo, modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato. L'architettura organica è perciò l'antitesi dell'architettura monumentale asservita ai miti statali. Si oppone all'asse maggiore e all'asse minore del neoclassicismo contemporaneo, al neoclassicismo degli archi e delle colonne, e a quello falso che si nasconde dietro le forme pseudo-moderne dell'architettura monumentale». E il punto 3 affronta i rapporti tra architettura e politica: «[...] Inseparabile dalla fede architettonica è la fede in alcuni principi di ordine politico e sociale. I seguenti principi costituiscono per noi le premesse ideali dell'architettura organica: I. La libertà politica e la

a collaborating editor with «Quaderni italiani» and the radio programme of the National Broadcasting Company connected with the Italian Resistance during the Second World War. For a biography of Bruno Zevi, see the autobiography Zevi su Zevi. Architettura come profezia, Marsilio, Venice 1993, 1 ed., 2018.

To explain what is intended by "organic architecture" it is worth re-reading the Declaration of Principles of the Associazione per l'Architettura Organica (Association for Organic Architecture), known by its acronym APAO, printed in «Metron» n. 2, 1945. Point 2 reads: «Organic architecture is at once a social, technical, and artistic activity directed towards creating the climate for a new democratic civilization. Organic architecture means architecture for man, modelled according to the human scale, according to the spiritual, psychological, and material necessities associated with man. Organic architecture is thus the antithesis of the monumental architecture that serves myths of the state. It opposes the major and minor axes of contemporary neoclassicism – the vulgar neoclassicism of arches and columns, and the false neoclassicism that is born from the pseudo-modern forms of contemporary monumental architecture». Point 3 explores the relationship between architecture and politics: «[...] Inseparabile from the faith in architecture is the faith in political and social principles. The following principles constitute for us the ideal premises of organic architecture: I. Political freedom

giustizia sociale sono elementi inscindibili per la costruzione di una società democratica ... II. È necessaria una costituzione che garantisca ai cittadini la libertà di parola, stampa, associazione, culto; l'eguaglianza giuridica di razza, religione e sesso; il pieno esercizio della sovranità politica attraverso istituti fondati sul suffragio universale ... III. Accanto alle libertà democratico-individuali, la costituzione deve garantire al complesso dei cittadini le libertà sociali...». In B. Zevi, Zevi su Zevi, cit., pp. 52-53

3 "A" n. 1, 1945.

4 Queste riviste furono pubblicate da Gianni Mazzocchi, direttore e fondatore dell'Editoriale Domus con sede a Milano. Si trattava di riviste specializzate e orientate alla definizione dell'abitazione moderna come casa dell'uomo. Si distinsero per la sperimentazione grafica, l'ampio utilizzo di disegni e fotografie e l'articolazione del dibattito intorno a questioni di gusto, estetica e praticità e al rapporto tra tradizione e innovazione riferito specialmente al caso italiano

5 B. Zevi, Idee per A «[...] Condizione e mezzo di ogni rinascita sociale è il sorgere di una cultura urbanistica. La città infatti è insieme uno strumento di utilità fisica e un simbolo di quei propositi collettivi che nascono nelle comunità di uomini associati. Con la lingua, la città rimane la più grande opera d'arte dell'uomo. I fini della vita vi si accoppiano ai mezzi per

and social justice as inseparable elements for the construction of a democratic society... II. The need for a constitution assuring citizens freedom of speech, press, association worship; equality of race, religion and gender; and the exercise of political sovereignty through universal suffrage ... III. The guarantee, alongside individual liberties, of full social liberties...» In B. Zevi, Zevi su Zevi, cit., pp. 52-53.

«A», n. 1, 1945.

These magazines were published by Gianni Mazzocchi, director and founder of the Editorial Domus headquartered in Milan. They were specialized magazines oriented towards the definition of the modern house as man home. The magazines were distinguished by their graphic experimentation, the extensive use of drawings and photographs and the articulation of the discussion around questions of flavour, aesthetics and practicality and the relationship between tradition and innovation especially concerning the Italian case.

B. Zevi, Idee per A (Ideas for A), «[...] The condition and means for any social renaissance is the rebirth of an urban culture. In fact, the city is both a physically useful tool and a symbol of those collective intentions born in communities of associated people. Together with language, the city remains mankind's greatest work of art. The purposes of life marries the means for living». Typescript,

- vivere». Dattiloscritto, AZ Serie 06 Attività editoriale, Busta 13-02 Rivista «A».
- 6** B. Zevi, *Ibidem*. *Ibidem*.
- 7** B. Zevi, *Ibidem*. *Ibidem*.
- 8** B. Zevi, *Ibidem*. *Ibidem*.
- 9** B. Zevi, *Ibidem*. *Ibidem*.
- 10** Si tratta di Verso un'architettura organica pubblicato da Zevi nel 1945. The reference is to Verso un'architettura organica, published by Zevi in 1945.
- 11** Lettera di Lina Bo a Bruno Zevi. AZ Serie 06 Attività editoriale, Busta 13-02 Rivista "A". Letter from Lina Bo to Bruno Zevi. AZ Series 06 Publishing Activities, Envelope 13-02 «A» Magazine.
- 12** L. Bo, *Ibidem*. *Ibidem*.
- 13** Nel suo libro, Roberto Dulio scrive che «[...] fra gli intenti dell'ente governativo (l'USIS, N.d.A.) si contemplava l'ambizione di colmare le lacune che l'Italia aveva accumulato in vari campi durante l'isolamento causato dal conflitto mondiale. [...] Più sottilmente l'USIS cercava di proporre modelli culturali e sociali affini a quelli americani [...]» in R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, cit., p. 43. In his book, Roberto Dulio writes: «[...] the intentions of the governing organism (the USIS, A/N) included the ambition to make up for the shortcomings Italy had accumulated in various fields owing to the isolation caused by the war. [...] In subtler terms, the USIS sought to propose cultural and social models akin to those of America [...]» in R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, cit., p. 43.
- 14** "A", n. 1, 1945, p. 4. «A», n. 1, 1945, p. 4.
- 15** «Abitabilità. È una parola non di uso comune in italiano. Ma l'abitabilità è il primo requisito delle case e dei quartieri di una democrazia. Più importante dell'astratta bellezza estetica e delle dimensioni quantitative è il fatto dell'abitabilità in senso fisiologico e psicologico della parola. Domandati se nella tua casa e nel tuo quartiere, tu vivi felice» «Abitabilità (Inhabitability). This is not a common word in the Italian language. However, abitabilità is the first requisite of the homes and neighbourhoods of a democracy. More important than abstract aesthetic beauty and quantitative dimensions is the fact of abitabilità in the physiological and psychological sense of the term. Ask yourself whether you live happily in your home or your neighbourhood».
- 16** «Per comporre il piano della ricostruzione italiana, è necessaria la collaborazione di tutti i partiti. C'è una funzione per tutti nell'opera immane che il Paese deve affrontare, il problema è: quale Alleanza? Non l'alleanza ibrida che significa neutralizzazione di tutti. Ma un'alleanza feconda in cui ogni parte dà il suo meglio per il benessere collettivo». «Drawing up the plan for the reconstruction of Italy required the collaboration of all parties. There is a role for everyone in the massive undertaking the country must confront, but the problem is: what Alliance? Not the hybrid alliance that signifies the neutralisation of everyone. But a fecund alliance in which each party does his or her best for the wellbeing of society».
- 17** «Un settimanale che non sia solita noiosa accozzaglia di articoli occasionali? Un giornale di cui i lettori discutono il fine, il mezzo e il contenuto? Cosa nuova in Italia. Ebbene, eccovi A-Cultura della Vita. È un giornale specializzato che ha preso un impegno con i suoi lettori e lo mantiene. I lettori non sono d'accordo? Lo dicano. E apriamo il dibattito». «A weekly that is not the usual annoying mishmash of occasional articles? A magazine whose readers discuss its end, means and content? Something new in Italy. And yet, we present «A-Cultura della Vita». A specialist magazine that made a commitment to its readers and maintained it. Its readers do not agree? All they need to do is say so. And we will begin a discussion».
- 18** «Una nuova situazione politica, un nuovo orientamento sociale intanto valgono in quanto apportano nella cultura, cioè nel modo di vivere, un atteggiamento più libero e ardito. La retorica della trascendenza e del nazionalismo han decantato l'ardimento del sacrificio. La Cultura della Vita propone l'ardimento nella ricerca e nella costruzione della felicità umana». «Meanwhile, a new political situation, a new social orientation are of value as they bring to culture, in other words the way we live, a freer and bolder attitude. The rhetoric of transcendence and rationalism have decanted the boldness of sacrifice. Cultura della Vita proposes a boldness in the search for and construction of human happiness».
- 19** «Per governare efficientemente, bisogna che il partito o le forze di maggioranza formulino un programma e ne siano responsabili di fronte al Paese. I governi di coalizione – esarchia o triarchia – sono espedienti di emergenza che non risolvono i problemi concreti della ricostruzione. Se si vuole la democrazia, è necessario che cessino al più presto». «To govern efficiently it is necessary that the party or forces of the majority formulate a programme and act responsibly toward the country. Coalition governments – hexarchy or triarchy – are the expedients of an emergency that do not resolve the concrete problems of the reconstruction. If we want democracy, it is necessary they end as soon as possible».

- 20** «Non si possono affrontare i problemi concreti della nostra società col tono dello svago, del passatempo, dell'indifferenza che informa la nostra stampa. Si tratta di scegliere tra una cultura che crei elementi di vita e una cultura periferica, consolatrice. Noi vogliamo parlare senza palliativi a tutti coloro che in Italia ricercano una coraggiosa funzione sociale».
- «It is not possible to confront the concrete problems of our society with the tone of leisure, of a pastime, of the indifference that informs our press. It is a question of choosing between a culture that creates elements of life and a peripheral and consoling culture. We would like to like to speak without palliative elements to all those in Italy seeking a courageous social function».
- 21** «Di fronte al nazi-fascismo, il nostro popolo creò i Comitati di Liberazione nazionale e vinse. Di fronte alle rovine materiali e morali del dopoguerra, quali organi abbiamo creato? Nessuno. Il Paese dilaga nella stanchezza. Noi chiamiamo gli uomini migliori, coloro che si concedono stanchezze a creare i Comitati della Pianificazione nazionale»
- Faced with Nazism and Fascism, our people created the National Liberation Committees and won. Faced with the material and moral ruins of the post-war, what organisms did we create? None. The country is mired in tiredness. We call on the best men, those who accept being tired to create the National Planning Committees».
- 22** Dattiloscritto, AZ Serie 06 Attività editoriale, Busta 13-02 Rivista "A".
- Typescript, AZ Serie 06 Attività editoriale, Busta 13-02 Rivista "A".
- 23** Intervista con F. Brunetti <http://www.archphoto.it/archives/5132>
- Interview with F. Brunetti available in <http://www.archphoto.it/archives/5132>
- 24** Dall'editoriale di "Habitat" n. 1, 1950.
- From the editorial in «Habitat» n. 1, 1950.
- 25** In "Domus" n. 986, 2014, p. 4.
- In «Domus» n. 986, 2014, p. 4.
- 26** Finora ho affrontato le vicende di «A» dal punto di vista di Lina Bo Bardi, alla quale ho dedicato i miei studi di questi ultimi anni. Attraverso Lina ho incrociato la figura di Bruno Zevi, che oltre a essere stato co-direttore insieme a lei e Carlo Pagani della rivista «A», fu suo amico fraterno. Dopo il trasferimento in
- To date I have explored the history of «A» from the point of view of Lina Bo Bardi, the object of my studies in recent years. Through Lina I came across Bruno Zevi who, other than being co-director of «A», together with Lina and Carlo Pagani, was also her very close friend. After moving to Brazil, the Bardi were, for Zevi, the link with
- Brasile, i coniugi Bardi furono per Zevi dei tramiti con l'America Latina, Lina specialmente. Anche grazie a lei, Zevi conobbe il Brasile e la modernità brasiliana diventandone, però, interprete critico. A sua volta, Zevi è rimasto sempre un appassionato promotore di iniziative culturali a favore di un'architettura al servizio della società e della democrazia. Sull'amicizia tra Lina Bo Bardi e Bruno Zevi consiglio di leggere il contributo di Anat Falbel, Bruno e Lina: tra discussioni e controversie... come dei veri amici, che ha scritto un saggio molto ben documentato nel catalogo della mostra Lina Bo Bardi. Enseignements partagés (Archibook, Paris 2017) che ho curato con Elisabeth Essaïan e che si è tenuta a Parigi all'Ecole d'Architecture de Belleville dal 26 ottobre 2017 al 11 febbraio 2018
- Latin America, Lina above all. Thanks also to Lina, Zevi encountered Brazil and Brazilian modernity that, however, he interpreted critically. In turn, Zevi had always remained a passionate promoter of cultural initiatives in favour of architecture at the service of society and democracy. On the friendship between Lina Bo Bardi and Bruno Zevi I suggest the text by Anat Falbel, Bruno e Lina: tra discussioni e controversie... come dei veri amici, who also wrote a beautiful essay, very well documented in the catalogue from the exhibition Lina Bo Bardi. Enseignements partagés (Archibook, Paris 2017) which I curated with Elisabeth Essaïan. The exhibition was held in Paris at the Ecole d'Architecture de Belleville from 26 October 2017 to 11 February 2018.
- 27** Intervista con F. Brunetti, op. cit.
- Interview with F. Brunetti, op. cit.

REFERÊNCIAS

A, n. 1, 1945

BARDI, Lina; BARDI, Pietro Maria. **Habitat**. n. 1, 1950. Editorial.**Domus**. n. 986, 2014. p. 4DULIO, Roberto. **Introduzione a Bruno Zevi**. Roma-Bari: Laterza, 2008.INTERVISTA con F. Brunetti. Disponibile em : <<http://www.archphoto.it/archives/5132>>.ZEVI, Bruno. Idee per A. **A**. AZ Serie 06, Busta 13-02. Attività editorial._____. **Verso un'architettura organica**: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni. G. Einaudi, 1945._____. **Zevi su Zevi**. Architettura come profezia. 1 ed. Venezia : Marsilio, 1993.

A TRAJETÓRIA DE BRUNO ZEVI RELACIONADA À CULTURA UNIVERSITÁRIA ITALIANA

ENEIDA DE
ALMEIDA

Falar a respeito da trajetória acadêmica de Bruno Zevi, neste seminário em homenagem ao centenário de nascimento do arquiteto, urbanista, historiador, crítico, professor e político militante, impõe enfatizar as relações inseparáveis entre essas várias facetas de sua intensa atividade profissional. Impõe ainda comentar a respeito do seu posicionamento enérgico em favor de princípios como Justiça e Liberdade, pelos quais sempre se manifestou ao defender os próprios ideais democráticos do Ocidente, que, aliás, haviam lhe salvado a vida, como menciona Alessandra Mammi em artigo intitulado *Bruno Zevi, controscoria di un genio*, publicado na revista *L'Espresso* por ocasião da divulgação da exposição dedicada a Zevi no Museu MAXXI, em Roma, inaugurada em 2018¹.

Seu percurso acadêmico é inicialmente marcado pela 2ª Guerra, pela perseguição racial, que o obriga a deixar Roma, em 1939, após dois anos de estudo na Faculdade de Arquitetura da Universidade La Sapienza, quando se desloca para a Inglaterra, inicialmente, e depois para os EUA, formando-se em 1941 pela Universidade de Harvard, que naquele momento era dirigida por outro refugiado, Walter Gropius, a quem muito respeitava, mas por quem não nutria a mesma paixão dedicada a Frank Lloyd Wright.

No exílio, em Nova Iorque, coordena a publicação de quatro números dos *Quaderni Italiani* do movimento *Giustizia e Libertà*. Em 1943, retorna à Europa, permanecendo por um ano como refugiado em Londres, onde frequenta com regularidade a biblioteca do RIBA (*Royal Institute of British Architects*), coletando material para a redação do seu primeiro livro. No ano seguinte, volta a Roma, participando da luta antifascista engajado no *Partito d'Azione*. Seu retorno é marcado pelo anseio de travar uma batalha não apenas arquitetônica, mas de maior envergadura, que equivalesse a um processo de resgate do obscurantismo fascista. Esse era, aliás, um empenho geracional de todos os que tinham se rebelado aos horrores do regime totalitário e haviam sofrido na pele a violência racial e política. Para exercer esse papel, sem dúvida, a carreira acadêmica não lhe bastava. Participava ativamente de ações políticas e de debates que extrapolavam os muros da academia, convencido de que a cultura havia de ser amplamente discutida e difundida, fazendo largo uso dos meios de comunicação de massa, exercendo como poucos essa habilidade.

É possível creditar essa postura, que entrelaça a prática profissional com a política e o compromisso social, aos ensinamentos de Benedetto

Croce, para mencionar uma referência significativa de sua geração, especialmente no entendimento da história como instrumento de pensamento e de ação, um enfrentamento necessário da própria crise dos ideais progressistas do racionalismo arquitetônico.

É nesse contexto que Zevi dedicou boa parte de sua atividade à defesa apaixonada da “arquitetura orgânica”, como um posicionamento histórico-crítico, que se confrontava com o pensamento racionalista, enquanto vertente dominante do movimento moderno. Dentro dessa ótica, situa-se o engajamento pela criação da APAO (*Associazione per l'Architettura Organica*), em 1944, promovendo uma ação didática de empenho político e social junto às novas gerações de arquitetos.

Polemista convicto, desde jovem insere-se, portanto, no debate arquitetônico, introduzindo uma revisão da construção historiográfica do moderno, de contestação às leituras críticas “oficiais” de Sigfried Giedion (1888-1968) e Nikolaus Pevsner (1902-1983).

Em 1945 cria a revista *Metron*. Nesse mesmo ano, obtém a convalidação pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma do seu título de graduação obtido em Harvard, o que lhe possibilita dar seguimento à carreira docente. Suas atividades didáticas se iniciam em 1946, quando ministra aulas na Universidade para Estrangeiros de Perugia; em 1948, conclui a livre-docência em *Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura e Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti*, o que lhe abre a possibilidade de iniciar a atividade de docente da disciplina História da Arquitetura junto ao IAUV de Veneza. Em 1960, é aprovado no concurso e, a partir de 1963, passa a ocupar a cátedra de História da Arte e Estilos da Arquitetura junto à Faculdade de Arquitetura de Roma. Leciona ainda a disciplina de História da Arquitetura Moderna na Escola de Aperfeiçoamento em História da Arte da Faculdade de Letras e Filosofia de Roma.

De 1954 a 2000, assina a rubrica semanal de arquitetura, inicialmente em *Cronache* e a seguir em *L'Espresso*; antes disso, 25 volumes de *Cronache di architettura (1945-1954)* haviam reunido textos de sua autoria.

Em 1955, funda o periódico mensal *L'architettura. Cronache e storia*, que dirige ininterruptamente até janeiro de 2000, ano de sua morte (Figuras 1, 2, 3).

Produz uma fecunda obra teórica, tanto na condição de autor, como na de editor, que se exprime em numerosos livros (Figuras 4, 5, 6), e

que se distribuem em várias publicações especializadas, das quais participa como diretor, como *Metron - Architettura (1945-1954)*, *A - Cultura della vita (1946)*², além de *L'Architettura - Cronache e storia (1955-2000)*, abarcando ainda os artigos, já mencionados, produzidos para a rubrica de arquitetura da revista *L'Espresso*, desde 1955, também até 2000. Dentre sua produção bibliográfica, merece destaque ainda a coleção *Controstoria*, por meio da qual manifesta seu olhar original, avesso às narrativas hegemônicas.

Ao longo de sua carreira, acumulou muitos títulos honorários, como as titulações honoris causa das universidades de Buenos Aires, do Michigan, do Technion de Haifa. Foi também membro honorário do *Royal Institute of British Architects* e do *American Institute of Architects*, membro da *Accademia di San Luca*, presidente emérito do *Comité International des Critiques d'Architecture (CICA)* de 1965 a 1977.

O seu empenho político o conduz ao cargo de deputado na legislatura de 1987 e à presidência do *Partito Radicale*, de 1988 a 1991.

À atividade acadêmica se articula uma intensa participação em debates de diferentes veículos de comunicação, de rádio e TV, evidenciando uma indiscutível competência em estabelecer interlocuções, antecipando, de certo modo, uma tendência contemporânea de alargar os limites da disciplina, ampliar o campo de investigação, participando ativamente em ações de cooperação entre diversos atores da produção cultural e arquitetônica, envolvendo um amplo arco que reúne agentes econômicos e quadros políticos ao grande público, uma atividade que se concretiza na criação de organismos profissionais, como o IN/ARCH (*Istituto Nazionale di Architettura*), e o INU (*Istituto Nazionale di Urbanistica*), do qual foi secretário geral por 18 anos (1951-69).

Uma vez que o tema central deste artigo refere-se à trajetória acadêmica de Bruno Zevi, um momento crucial – que envolve a sua inesperada demissão da Faculdade de Arquitetura de Roma, em agosto de 1979, e a aposentadoria em novembro daquele mesmo ano, com 14 anos de antecipação pelas leis vigentes naquele momento – assume relevância especial neste enfoque.

Uma vez que o tema central deste artigo consiste na trajetória acadêmica de Bruno Zevi, um momento crucial assume relevância especial neste enfoque: seu inesperado pedido de demissão da Faculdade de Arquitetura de Roma,

em agosto de 1979, e sua aposentadoria em novembro daquele mesmo ano, 14 anos antes do previsto pelas leis vigentes naquele momento.

Diante da repercussão daquele seu gesto, Zevi concedeu uma entrevista à revista *L'Espresso*, concluída com as seguintes palavras³:

A universidade italiana é um paraíso para os professores: uma esplêndida jaula materna que te protege sem te reprimir, porque está toda destruída e, portanto, permite a cada um agir como bem entende [...]. Considero este ato um dever civil, de caráter positivo, uma denúncia incisiva, um momento necessário da batalha travada até aqui [...]. Afinal, não se trata mais de "reformular" a universidade, mas de revolucioná-la, isto é, de reinventar suas estruturas. Para se atingir essa finalidade, mostram-se necessárias iniciativas temerárias, até mesmo ilegais, que pressupõem uma estreita aliança entre universitários e intelectuais livres. O meu é um ato dilacerante de otimismo (tradução da autora).

É importante lembrar que Zevi escreveu um texto intitulado *Esfacelamento universitário e degradação cultural*⁴, como justificativa e explicação para essa renúncia ao cargo de professor titular dessa instituição, repudiando a condição crítica em que se encontrava a universidade italiana naquele momento. Assinalava a excessiva burocratização da estrutura universitária, a precarização da sua estrutura física e didática, em virtude da abertura indiscriminada de cursos e de vagas, ou seja, a proposição de uma universidade de massas, a pretexto de se contrapor à universidade de elite, sem, contudo, aperfeiçoar os instrumentos para operar essa expansão. Não poupava críticas aos estudantes, que, segundo ele, aceitavam passivamente a situação em troca da titulação. Comparada às instituições de outros países europeus, Zevi indicava que a universidade italiana carecia de proposições de ensino à distância, como as lançadas pelas universidades inglesas, ou de um modelo de expansão territorial, como haviam feito as francesas.

No texto escrito pelo Professor Fernando Vázquez e por mim⁵, que acompanha a tradução do escrito de Zevi acima mencionado, chegamos a comentar que uma rápida leitura poderia suscitar aproximações indevidas com a situação das universidades brasileiras; no entanto, é necessário reconhecer que na Itália havia uma política de Estado de fomento ao acesso

universal da educação superior, permitindo que todo aluno que concluísse o ensino médio e qualquer pessoa acima de 35 anos, mesmo sem possuir um título de estudo, pudesse se inscrever e frequentar a universidade pública. O projeto da universidade pública italiana estava, portanto, inserido na questão estratégica da unificação nacional, completada de fato somente após o final da 1ª Guerra, em 1918. O acesso gratuito e universal à escola pública desde o ensino básico até a universidade era uma política de Estado, uma forma de democratização e verdadeira unificação do país.

Comentávamos naquele texto que, no caso brasileiro, a massificação do ensino universitário dizia respeito especialmente às universidades particulares, ao crescimento das instituições e ao aumento do número de alunos, associado à facilidade de acesso. Por outro lado, a universidade pública aqui no Brasil continuou destinada a poucos, com um acesso restrito por um exame vestibular cada vez mais anacrônico frente à demanda enorme de cultura por parte dos jovens e da sociedade como um todo, situação em alguma medida corrigida mais recentemente com as políticas afirmativas de inclusão socioeconômica e racial (ou étnica), não menos polêmicas.

Voltando a Zevi, parece oportuno concluir este artigo com a referência a uma citação da arquiteta argentina Marina Waisman, professora da Universidade Nacional de Córdoba⁶. Com certa liberdade, retomo aqui sua colocação, em que, após comparar os historiadores a centauros ou sereias, ou seja, monstros de duas metades, pondera que não há uma única via de entendimento da história:

Hay por lo menos dos maneras opuestas de entender la Historia: o bien estableciendo un distanciamiento entre el historiador y el tema analizado, de tal manera de minimizar el compromiso personal con la cuestión. O por el contrario, eliminando toda distancia para colocarse en el centro del problema. La primera postura es propia del historiador, aunque llevada al extremo, suele confundirse con la del entomólogo que clasifica, etiqueta y coloca ordenadamente en los estantes los insectos arquitectura, en modo de no dejar duda alguna sobre su ubicación en la Historia Biblioteca y de paso sea dicho, sobre su condición de cosa muerta. La segunda suele ser más coherente con esa condición híbrida que tenemos los historiadores de arquitec-

tura". Como lo dice muy gráficamente Pancho Liernur, "(...) como los centauros y las sirenas, somos monstruos de dos mitades". Esto es, como arquitectos no podemos separar el estudio del pasado, de las urgencias del futuro, de modo que acabamos comprometiéndonos con el pasado como si estuviera vivo, lo sentimos tan vivo como a nuestros sueños. Es probable que esta forma de historia no sea muy ortodoxa, pero creo que, al ejercerse en el ámbito de una institución que forma arquitectos y no estudiosos de la historia, esta manera de hacer historia está plenamente justificada (WAISMAN, 1998, apud MOISSET, 2018, p. 25).

THE TRAJECTORY OF BRUNO ZEVI RELATED TO ITALIAN UNIVERSITY CULTURE

To analyze the academic trajectory of Bruno Zevi, in this seminar in honor of the centenary of the birth of the architect, urban planner, historian, critic, professor and militant politician, it is necessary to emphasize the inseparable relationships between these various facets of his intense professional activity. It is also necessary to comment on his energetic stance in favor of principles such as Justice and Freedom. Principles by which he always manifested in defending the democratic ideals of the West, which had even saved his life, as mentioned by Alessandra Mammi in an article entitled "*Bruno Zevi, contro storia di un genio*". Published in *L'Espresso* magazine on the dissemination of the exhibition dedicated to Zevi at the MAXXI Museum in Rome, inaugurated in 2018¹.

World War II marked the beginning of his academic career, victim of racial persecution, Zevi was forced to leave Rome in 1939, after two years of study at the Faculty of Architecture of the University La Sapienza. Initially, he moved to England, and then to the United States, graduating in 1941 from Harvard University. Which, at that time, was directed by another refugee, Walter Gropius, whom he greatly respected, but

for whom he did not have the same passion dedicated to Frank Lloyd Wright.

In his exile in New York, he coordinated the publication of four issues of the *Quaderni Italiani* of the *Giustizia e Libertà* movement. In 1943, he returned to Europe, and stayed for a year as a refugee in London. During this period, he regularly attended the library of the RIBA (Royal Institute of British Architects), collecting material for the writing of his first book. In the following year he returned to Rome, participating in the anti-fascist struggle engaged in the *Partito d' Azione*. His return was marked by the desire to wage a battle that was not only architectural, but also encompassing a process of rescue from fascist obscurantism. Indeed, this was a generational commitment of all those who had rebelled against the horrors of the totalitarian regime and had suffered racial and political violence. Certainly, his academic career was not enough for him to play this role. Thus, he actively participated in political actions and debates that went beyond the academic environment, convinced that culture had to be widely discussed and disseminated. To this end, he made extensive use of the mass media, exercising this skill like few others.

This posture, which intertwines professional practice with politics and social commitment, can be credited to the teachings of Benedetto Croce, to mention a significant reference of his

Segundo Waisman, a primeira estabelece um distanciamento entre o historiador e o tema analisado, e a segunda elimina toda distância para colocar-se no centro do problema. A primeira postura aproxima o arquiteto da figura de um zoólogo, mais especificamente um entomólogo, que classifica, etiqueta e ordena os insetos numa prateleira, na sua condição de "coisa morta". Por outro lado, a segunda postura reconhece a condição inseparável do estudo do passado em relação às urgências do próprio tempo, o que faz com que historiadores de arquitetura, como Bruno Zevi, se comprometam com o passado como se estivesse vivo, tão vivo como nossas aspirações futuras.

generation. Especially in relation to the understanding of history as an instrument of thought and action, a necessary confrontation of the crisis of the progressive ideals of architectural rationalism.

In this context, Zevi dedicated a good part of his activity to the passionate defense of "organic architecture". His historical-critical position was confronted with rationalist thinking, as the dominant aspect of the modern movement. Within this perspective, there was the commitment to the creation of the APAO (*Associazione per l'Architettura Organica*) in 1944, promoting a didactic action of political and social commitment with the new generations of architects.

Zevi was always a polemicist, since young he was inserted in the architectural debate, introducing a review of the historiographical construction of the modern, contesting the "official" critical readings of Sigfried Giedion (1888-1968) and Nikolaus Pevsner (1902-1983).

In 1945, he created *Metron* journal. In that same year, he obtained the validation, by the Faculty of Architecture of the University of Rome, of his undergraduate degree obtained at Harvard, which enabled him to continue his teaching career. In 1946, he started his teaching activities, teaching at the University for Foreigners of Perugia. In 1948, he completed his full professorship in *Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura e Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti*, which opened up the possibility for him to start teaching

in the History of Architecture subject at the IAUV in Venice. In 1960, he was approved in the contest and, from 1963, he held the chair of History of Art and Architecture Styles at the Faculty of Architecture of Rome. He also taught the subject of History of Modern Architecture at the School of Improvement in History of Art at the Faculty of Letters and Philosophy of Rome.

From 1954 to 2000, he weekly wrote the articles produced for the architecture section, initially in *Cronache* and then in *L'Espresso*. Before that, 25 volumes of *Cronache di architettura* (1945-1954) had brought together texts by him.

In 1955, he founded the monthly periodical *L'architettura. Cronache e storia*, which he directed uninterruptedly until January 2000, when he died (Figures 1, 2, 3).

Zevi produced a fruitful theoretical work, as an author and as a publisher. Which resulted in numerous books (Figures 4, 5, 6) and in several specialized publications, in which he participated as a director, such as *Metron - Architettura* (1945-1954), *A - Cultura della vita* (1946)², in addition to *L'Architettura - Cronache e storia* (1955-2000), including the aforementioned articles, produced for the architecture section of *L'Espresso* magazine, since 1955, also until 2000. The *Controistoria* collection is also noteworthy in his bibliographical production, through which he expressed his original look, contrary to hegemonic narratives.

Throughout his career, he has earned many honorary degrees, such as the Honoris Causa of the universities of Buenos Aires, Michigan, and Technion of Haifa. He was also an honorary member of the Royal Institute of British Architects and the American Institute of Architects, member of the *Accademia di San Luca*, president emeritus of the *Comité International des Critiques d'Architecture* (CICA) from 1965 to 1977.

His political commitment led him to the position of deputy in the 1987 legislature and to the presidency of the *Partito Radicale*, from 1988 to 1991.

His academic activity was articulated with an intense participation in debates in different media, radio and TV. Thus,

evidencing an indisputable competence in establishing dialogues, anticipating, in a way, a contemporary trend of extending the limits of the subject, expanding the field of investigation, actively participating in cooperative actions between different actors of cultural and architectural production, bringing together economic agents and political cadres to the public. An activity that materialized in the creation of professional bodies, such as the IN/ARCH (*Istituto Nazionale di Architettura*), and the INU (*Istituto Nazionale di Urbanistica*), in which he was general secretary for 18 years (1951-69).

Considering that the central theme of this article refers to Bruno Zevi's academic trajectory, a crucial moment takes on a special relevance in this approach: his unexpected resignation from the Faculty of Architecture in Rome, in August 1979, and his retirement in November of that same year, with 14 years earlier than provided for by the laws in force at that time.

Given the repercussion of that gesture, Zevi gave an interview to *L'Espresso* magazine, concluded with the following words³:

The Italian university is a paradise for professors: a splendid maternal cage that protects you without repressing you, because it is completely destroyed and, therefore, allows everyone to act as they wish [...]. I consider this act a civil duty, of a positive character, an incisive denunciation, a necessary moment in the battle waged so far [...]. After all, it is no longer a question of "reforming" the university, but of revolutionizing it, that is, of reinventing its structures. To achieve this goal, foolhardy, even illegal, initiatives are necessary, which presuppose a close alliance between university students and free intellectuals. My act is a lacerating act of optimism.

It is important to remember that Zevi wrote a text entitled *University disintegration and cultural degradation*⁴. A

justification and explanation for this resignation from the position of full professor at that institution, repudiating the critical condition of the Italian university at that time. He pointed out the excessive bureaucratization of the university structure, the precariousness of its physical and didactic structure due to the indiscriminate opening of courses and vacancies. That is, the proposition of a mass university, under the pretext of opposing the elite university; however, without improving the instruments to operate this expansion. He did not spare criticism to the students, who, according to him, passively accepted the situation in exchange for the degree. Compared to institutions in other European countries, Zevi indicated that the Italian university lacked proposals for distance learning, such as those launched by English universities, or a model of territorial expansion, as the French had done.

In the text written by Professor Fernando Vázquez and by me⁵, which accompanies the translation of Zevi's writing mentioned above, we commented that a quick reading could bring undue approximations to the situation of Brazilian universities. However, it is necessary to recognize that in Italy there was a State policy to encourage universal access to higher education, allowing every student who completed high school and anyone over 35 years old, even without education, to enroll and attend the public university. The project of the Italian public university was, therefore, inserted in the strategic question of national unification, completed only after the end of World War I, in 1918. Free and universal access to public schools from basic education to university was a policy of State, a form of democratization and true unification of the country.

We commented in that text that, in the Brazilian case, the massification of university education was particularly related to private universities, the growth of institutions and the increase in the number of students, associated with the ease of access. On the other hand, the public university in Brazil continued to be aimed at the few, with restricted access due to an increasingly anachronistic entrance exam, given the enormous

demand for culture on the part of young people and society in general. This situation, to some extent, has been corrected more recently with affirmative policies of socioeconomic and racial (or ethnic) inclusion, no less controversial.

About Zevi, it seems opportune to conclude this article with a reference to a quote from the Argentinean architect Marina Waisman, professor at the National University of Córdoba⁶. With some freedom, I return here to her statement, in which, after comparing historians to centaurs or mermaids, that is, monsters of two halves, she ponders that there is no single way of understanding history:

There are at least two opposite ways of understanding History: "either by establishing a distance between the historian and the subject analyzed, in such a way as to minimize personal commitment to the issue. Or on the contrary, eliminating all distance to place oneself in the center of the problem. The first stance is typical of the historian, although taken to the extreme, it is usually confused with that of the entomologist who classifies, labels and neatly places insects on the shelves, to leave no doubt about their location in the History and, it has to be said, about their condition as a dead thing. The second tends to be more coherent with this hybrid condition that we architecture historians have". As Pancho Liernur puts it very graphically, "(...) like centaurs and mermaids, we are monsters of two halves." That is, as architects we cannot separate the study of the past from the urgencies of the future, so that we end up committing ourselves to the past as if it were alive, we feel it as alive as our dreams. It is likely that this form of history is not very orthodox, but I think that, when practiced in the sphere of an institution that trains architects and not

students of history, this way of making history is fully justified (WAISMAN, 1998, apud MOISSET, 2018, p. 25).

According to Waisman, the first stance establishes a distance between the historian and the subject analyzed, and the second eliminates any distance to place himself at the center of the problem. Therefore, the first stance brings the architect closer to the figure of a zoologist, more specifically an entomologist, who classifies, labels and neatly places the insects on a shelf, in their condition of a "dead thing". On the other hand, the second stance recognizes the inseparable condition of studying the past in relation to the urgencies of time. This makes architectural historians like Bruno Zevi commit to the past as if it were alive, as alive as our future aspirations.

FIG. 1

Capa da revista *L'architettura*.
Cronache e Storia, número 12.

Cover of *L'architettura*.
Cronache e Storia magazine,
issues 12.



**FIG. 2**

Capa da revista *L'architettura*.
Cronache e Storia, número 41.

Cover of *L'architettura*.
Cronache e Storia magazines,
issue 41.

**FIG. 3**

Capa da revista *L'architettura*.
Cronache e Storia, número 55.

Cover of *L'architettura*.
Cronache e Storia magazines.
Issues 55.

**FIG. 4**

Capa de livros escritos por Bruno Zevi,
publicados em Turim, 1948.

Cover of book written by Bruno Zevi, published in
Turin, 1948.

FIG. 5

Capa de livro escrito por Bruno Zevi, publicado em Milão, 1953.

Cover of book written by Bruno Zevi, published in Milan, 1953.

**FIG. 6**

Capa de livro escrito por Bruno Zevi, publicado em Turim, 1973.

Cover of book written by Bruno Zevi, published in Turin, 1973.

NOTAS

- 1 O texto de autoria de Alessandra Mammi, datado de 26/04/2018, discorre sobre aspectos relevantes da biografia do arquiteto, com o objetivo de divulgar a exposição *Gli architetti di Zevi. Storia e Controscoria dell'architettura italiana - 1944-2000*, em homenagem ao centenário do arquiteto, acolhida no Museu MAXXI, em Roma, inaugurada em

NOTES

The text written by Alessandra Mammi, dated 04/26/2018, discusses relevant aspects of the architect's biography, with the aim of publicizing the exhibition *Gli architetti di Zevi. Storia e Controscoria dell'architettura italiana - 1944-2000*, in honor of the architect's centenary, hosted at the MAXXI Museum, in Rome, inaugurated on 09/16/2018. It was published by *L'Espresso* magazine in digital

16/09/2018. Foi publicado pela revista L'Espresso em versão digital. Disponível em: https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/04/26/news/bruncontroscoriaio-zevi-di-un-genio1.321029?refresh_ce <https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/04/26/news/bruno-zevi-controscoria-di-un-genio-1.321029/> Acesso em 11.ago.2018.

version. Available at: <https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/04/26/news/bruno-zevi-controscoria-di-un-genio-1.321029/>. Accessed on Aug 11, 2018.

- 2** A revista *A. Cultura della vita* faz referência a um recomeço após o fim da 2ª Guerra Mundial. Esse é o motivo da escolha da letra "A", a primeira do alfabeto, mas também a inicial de palavras como "attualità", "architettura", "abitazione", "arte", para o título do periódico semanal. Foram publicadas seis edições com periodicidade regular, chegando a nove edições, quando é interrompida a publicação.
- The magazine *A. Cultura della vita* refers to a new beginning after the end of World War II. This is the reason for choosing the letter "A", the first of the alphabet, but also the initial of words like "attualità", "architettura", "abitazione", "arte", for the title of the weekly periodical. Six issues were published with regular periodicity, reaching nine issues, when publication was interrupted.
- 3** Esse trecho final, extraído da entrevista concedida ao *L'Espresso*, está contido em texto da biografia de Zevi presente no site da *Fondazione Bruno Zevi*. Disponível em <https://www.fondazionebrunozevi.it/it/biografia-bruno-zevi/>. Acesso em 14.set. 2014.
- This final excerpt, taken from the interview given to *L'Espresso*, is contained in a text of Zevi's biography present on the website of the *Fondazione Bruno Zevi*. Available at: <https://www.fondazionebrunozevi.it/it/biografia-bruno-zevi/>. Accessed on September 14, 2014.
- 4** O texto foi lido numa assembleia do Partido Radical e, posteriormente, publicado como editorial na revista *L'architettura*. *Cronache e storia*, n. 288, out. 1979. Está publicado também em: ZEVI, Bruno. Zevi su Zevi: architettura come profezia. Venezia: Marsilio, 1993, p. 135-138.
- The text was read at an assembly of the Radical Party and later published as an editorial in the *L'architettura*. *Cronache e storia* magazine, n. 288, Oct. 1979. It is also published in: ZEVI, Bruno. Zevi su Zevi: architettura come profezia. Venezia: Marsilio, 1993, p. 135-138.
- 5** Refiro-me aqui ao artigo *Bruno Zevi e a degradação cultural da universidade nos anos 1970*, publicado na revista eletrônica *arq.urb* n. 12, segundo semestre de 2014, do PGAUR/USJT. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/293>. Acesso em 24 abr. 2021.
- I am referring here to the article *Bruno Zevi and cultural degradation of the university in the 1970s*, published in the electronic magazine *arq.urb* n. 12, segundo semestre de 2014, do PGAUR/USJT. Available at: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/293>. Accessed on April 24, 2014.
- 6** Aproveito aqui para agradecer a Ruth Verde Zein, que, ao compartilhar nas redes sociais a publicação
- I would like to thank Ruth Verde Zein, who, by sharing on social media the publication *Marina Waisman, Reinventar la*
- Marina Waisman, Reinventar la critica* (2018), organizada por Inés Moisset, deu-me a pista para esta finalização. A citação comparece no capítulo escrito por Noemí Goytia, intitulado *La estructura histórica del entorno*, no qual a autora discorre sobre a contribuição de Waisman para a reflexão sobre o ensino da disciplina de História da Arquitetura.
- critica* (2018), organized by Inés Moisset, gave me the clue to this conclusion. The quote appears in the chapter written by Noemí Goytia, entitled *La estructura histórica del entorno*, in which the author discusses Waisman's contribution to the reflection on the teaching of the subject of History of Architecture.

REFERÊNCIAS

REFERENCES

ALMEIDA, Eneida de; VÁZQUEZ, Fernando G. Ramos. Bruno Zevi e a degradação cultural da universidade nos anos 1970. **Revista arq.urb**, São Paulo, n. 12, jul.-dez. 2014. Disponível em: <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/293/269>>

BIOGRAFIA: Bruno Zevi. Disponível em: <<https://www.fondazionebrunozevi.it/it/biografia-bruno-zevi/>>

DULIO, Roberto. **Introduzione a Bruno Zevi**. Roma-Bari: Laterza, 2008.

MAMMÍ, Alessandra. Bruno Zevi, contro storia di un genio. **L'Espresso**, 26 abr. 2018. Disponível em: <<https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/04/26/news/bruno-zevi-controstoria-di-un-genio-1.321029/>>. Acesso em 11 ago. 2018.

MOISSET, Inés et al. **Marina Waisman. Reinventar la critica**. Córdoba: Instituto Marina Waisman, Universidad Católica de Córdoba, 2018.

BRUNO ZEVI (1918-2000): ARQUITETO E HISTORIADOR “ROMANO DA DUEMILA ANNI”

ANAT FALBEL

Foi em 1974, por ocasião do *Congresso da Unione delle Comunità Israelitiche Italiane*, que teve lugar no Campidoglio, em Roma, que Bruno Zevi apresentou pela primeira vez as suas elaborações em torno do espaço judaico, em uma conferência intitulada *Ebraismo e concezione spazio-temporale dell'arte* [O Judaísmo e a Conceção Espaço-temporal da arte].

O texto, publicado somente em 1983, na coletânea *Pretesti di critica architettonica*¹, ficou mais conhecido a partir de sua inclusão na coletânea *Ebraismo e Architettura*, publicada em 1993². A mesma coletânea que editamos no Brasil, em 2002, e na qual incluímos o importante estudo sobre Erich Mendelsohn, e outros artigos ainda mais recentes que o arquiteto historiador italiano gentilmente nos havia cedido³. Talvez por conta de novos e velhos preconceitos, conforme mostram os hiatos entre as edições⁴, bem como a fortuna da própria edição brasileira, o texto de Zevi ficou restrito ao âmbito dos estudos judaicos e de uma discussão sobre o espaço sacro e particularmente o espaço sinagoga. No entanto, muito ao contrário, o texto constitui não somente uma chave na compreensão da trajetória intelectual do arquiteto historiador e de sua construção historiográfica, mas um retrato das leituras e das elaborações que contribuíram para o instrumental crítico do historiador na pós-modernidade, entre o final da década de 1950 e os inícios da década de 1970, conforme a análise proposta a seguir.

Bruno Zevi nasceu em Roma, em 1918, em uma família judaica cujas origens remontam aos exilados da Jerusalém conquistada que, no ano de 70 D.C., entraram em Roma como cativos de Tito, conforme registrado na famosa inscrição do Arco construído por Domiciano, o irmão mais velho do imperador, testemunho presente até os dias de hoje, no Fórum Romano. Seria a partir dessa identidade judaico-romana milenar que Zevi irá justificar as suas iniciativas e ações político-culturais, declarando “sou um Romano de dois mil anos”⁵.

Conforme registrou o arquiteto⁶, entre os inícios do século 16 até o ano de 1870, quando o reino da Itália assumiu os territórios papais, a família residiu no gueto de Roma. Seu último endereço, à via Rua 12, foi representado pelo pintor Ettore Roesler Franz (1845-1907) em uma das aquarelas da série conhecida como *Roma sparita* [Roma desaparecida]. Foi ainda confinado no espaço do gueto que o avô, Benedetto Zevi, obteve a licença papal para estudar medicina e a seguir, já formado em 1864, a licença para exercer a sua profissão, mesmo que somente entre os israelitas.

Com a abertura do gueto e a emancipação dos judeus, ou seja, com a aquisição dos seus direitos

de cidadania, a partir da Unificação da Itália, em 1870, a família foi se afastando progressivamente da zona do Pórtico de Otávia, até fixar-se na Via Nomentana 78, hoje 150, mantendo um judaísmo secular.

Efetivamente, ao contrário do processo que acompanhou a emancipação judaica em outros países europeus, nos quais a integração na sociedade local foi acompanhada por um processo assimilatório, na Itália, os judeus se identificaram com o Risorgimento, que lhes garantiria a emancipação. Nesse sentido, a partir de 1848 e dos inícios do processo de unificação, o judaísmo italiano foi-se transformando em uma simbiose cultural, alimentada pelos sentimentos de liberdade de culto e bem-estar político-social⁷ que nutriram o surgimento de intelectuais, escritores, poetas e professores universitários. Na administração pública, além da municipalidade de Roma, administrada pelo prefeito Ernesto Nathan entre 1907 e 1914, os judeus ocuparam cargos de juizes e funcionários civis, como foi o caso do pai de Bruno Zevi, o arquiteto Guido Zevi, engenheiro-chefe da cidade de Roma logo após a Primeira Guerra Mundial até o advento do fascismo. Entre os militares, lembramos o nome do jovem soldado, herói caído na Primeira Guerra Mundial, Roberto Sarfatti – filho da jornalista e defensora da arte moderna Margherita Sarfatti, futura companheira e biógrafa de Mussolini –, caído na batalha de Asiago, em cuja memória Giuseppe Terragni, projetou um monumento na Colle della Scala, em 1935. E se o nacionalismo aproximou os judeus do fascismo quando este ainda mostrava uma face filosemita, a tradição messiânica judaica os afastou, e uma geração combateu nas fileiras da resistência, como os irmãos Carlo e Nello Rosselli (1899-1937; 1900-1937), assassinados na França por ordem de Mussolini, como dirigentes do movimento antifascista *Giustizia e Libertà*.

Tal como ocorreu em outras comunidades judaicas europeias sob as ameaças do antissemitismo moderno, os espectros do fascismo italiano levaram a uma reelaboração da identidade judaica, com a reivindicação do seu caráter nacional através do sionismo⁸. Já na década de 1930, observa-se no interior da família Zevi um duplo engajamento. Por um lado, a adesão ao sionismo, reforçada a partir de 1933 com o início das perseguições aos judeus na Alemanha, e concretizada com a *Aliá*, ou a emigração para Israel, de parte da família, em 1940, pouco tempo depois da promulgação das leis raciais, o *Provvedimenti per la difesa della razza italiana*, em

novembro de 1938. Simultaneamente, verifica-se o engajamento antifascista da família, manifesto na militância de Bruno Zevi.

Efetivamente, apesar de os seus primeiros textos terem sido publicados em jornais e revistas da juventude fascista⁹, Zevi escolheu conscientemente outra via. Ainda jovem, ele recusou-se a assumir o antifascismo a partir da estratégia do “duplo jogo”, o *doppio binario*, ou seja, a adesão à organização clandestina a partir do interior dos GUF ou Gruppi Universitari Fascisti¹⁰ [Grupos Universitários Fascistas], assim como o seu círculo de amigos, entre o final de 1935 e os inícios de 1936 (período que coincidiu com o início da guerra colonial na Etiópia)¹¹. O comprometimento do arquiteto com o antifascismo começou ainda no Liceu Tasso e continuou no exílio, onde ele acerceu-se do movimento *Giustizia e Libertà* dos Rosselli em Paris, antes de passar para a Inglaterra. A militância antifascista desenvolvida nos EUA, especialmente junto à opinião pública americana, incluindo a edição dos *Quaderni Italiani*, estimularam o amadurecimento do então jovem arquiteto, futuro militante da arquitetura moderna. Em junho de 1943, Zevi retornou à Europa operando junto à Resistência. Em 1944, ele volta definitivamente para a Itália.

É a partir de então que Zevi começa a atuar no campo da cultura arquitetônica italiana com iniciativas renovadoras, como a publicação de *Verso un'architettura organica* alguns meses após a rendição das tropas alemãs em 1945¹², a formação do círculo da *Associazione per l'Architettura Organica* (APAO) e da *Scuola di Architettura Organica* ainda no mesmo ano (1945), a revista *A* (1945), a revista *Metron* (1945) e, posteriormente, a *L'architettura: Cronache e storia* (1955), seguida pela criação do *Istituto Nazionale di Architettura - IN/ARCH* (1959).

O exercício de Zevi na reconstrução italiana será confirmado por Giulio Carlo Argan alguns anos mais tarde:

[...] Por muitas vezes pensei sobre a importância que teve a tua volta a Roma, pouco depois da saída dos alemães... em um momento no qual nos sentimos bastante desencorajados, conscientes de que a cultura que havia sido nosso ideal também havia perdido a guerra... enfraquecida pelo fascismo e pelo nazismo. Você soube guiar a nossa autocrítica... nos devolvendo a esperança e a confiança.¹³

E, de fato, conforme descreveu o escritor Franco Fortini (Lattes), a sua geração – a mesma de Zevi – encontrava-se imersa “... nessa agitação confusa

de tantos entre nós, que se exprimia seja na fuga desesperada no fascismo, seja na evasão psicológica, artística e literária, seja no suicídio... a falta grave da inteligência italiana de nossos dias é aquela de ter-se recusado a qualquer exame de consciência... e de [ter] dado a entender que a sua vida naqueles anos... foi a sua 'resistência' ...¹⁴

E se em 1939, do seu exílio interior forçado pelas leis raciais, o arquiteto Ernesto Nathan Rogers escreveu desnorreado sobre essa mesma geração:

[...] Somos nascidos antes da Guerra: a nossa infância se deu à sombra; a nossa adolescência, um eco de revolução. Essa era a nossa hora. Havíamos amadurecido um silêncio, um pensamento construtivo claro: uma fé, arte, arquitetura... Acreditávamos sermos os primitivos de uma nova era... A época passa sobre nós como um rolo compressor: somos todos esmagados pelos eventos [...].¹⁵

Em 1946, a avaliação do mesmo arquiteto, sobre as conviências ambíguas do *milieu* arquitetônico moderno italiano com o fascismo, encontraria eco tanto nas palavras de Argan como Fortini:

[...] o ativismo característico dos arquitetos italianos, a necessidade íntima de aderir o mundo ideal próprio dos construtores à realidade das três dimensões fez com que não enxergassem... que a vontade de construir a todo custo sob o fascismo equivalia a desejar, pelo amor ao amor, um filho de uma prostituta. [...] o egocentrismo dos arquitetos italianos modernos provocou silogismos absurdos entre arte e política: [como] o fascismo é uma revolução, [como] a nossa arte é revolucionária, e, portanto, o fascismo deve adotar a nossa arte [...].¹⁶

Em meio a esta conjuntura cultural, quais teriam sido as fontes de inspiração que instigaram as iniciativas de Zevi, esse romano de dois mil anos, frente à destruição física, social e cultural do país no imediato pós-guerra, e o levaram a articular e integrar profissionais e intelectuais de compromissos passados distintos em torno da reconstrução do país?

Sem dúvida, a militância de Zevi tem como inspiração as ideias de Carlo Rosselli, do movimento *Giustizia e Libertà* e seu herdeiro imediato, o *Partito d'Azione* (1942-1946), ideias que ele incorporou e desenvolveu no exílio norte-americano. Ao contrário do discurso do Partido Comunista e do partido Liberal de Benedetto Croce no imediato

pós-guerra, para o *Partito d'Azione*, o fascismo constituiu um fenômeno doméstico com origens profundas em todos os setores da sociedade italiana e não somente no interior de uma burguesia capitalista. Nesse aspecto, a partir de uma perspectiva de futuro e não de passado, para os *azionistas* a Itália pós-fascista deveria procurar sua inspiração nos valores que teriam emergido durante a luta da Resistência. Considerando o cenário italiano após vinte anos do regime fascista, os *azionistas* acreditavam na urgência do trabalho educativo de uma vanguarda antifascista no corpo da sociedade italiana. Zevi assume esse papel da vanguarda idealizada pelo *Partito d'Azione* ainda nos Estados Unidos. Em discurso para o Socialist Party of America em 1943, ele discute as possibilidades de renovação da cultura italiana alertando para os perigos dos gestos de vingança contra as populações dos países fascistas:

[...] Se formos incapazes de persuadir... esta juventude, nossa luta não tem sentido... A juventude fascista pode ser conquistada [pelas] ideias surgidas nas lutas da Resistência... a condição que possamos renunciar a todo e qualquer sentimento de vingança... Na Itália... depois de 20 anos de dominação fascista, uma nova geração integrou-se à luta antifascista: é a geração à qual eu pertenço, uma geração nascida após a Guerra [de 1914], que viveu o fascismo durante a sua infância, que foi educada nas escolas fascistas, que comeu o pão da doutrina fascista durante anos... mas que finalmente foi conquistada pelo antifascismo. O antifascismo italiano... representa para a nossa geração fascista algo de novo... que faz parte do futuro e não do passado... e pelo qual vale a pena entregar nossa vida [...].¹⁷

A postura *azionista* de Zevi se manteve ao longo da vida do arquiteto historiador: "...uma vez inscrito no *Partito d'Azione*, nunca mudei... pertenço ao P. d. A. ainda hoje, eu o personifico, o represento..."¹⁸. De fato, anos depois, em 1955, quando ele escreve a Lina Bo convidando-a para participar da nova iniciativa editorial, *L'architettura. Cronache e storia*, ele afirma "eu me entreguei a essa revista... sentindo que, além de sua utilidade política, profissional e cultural, ela poderia servir para reformar um 'círculo' entre os melhores, entre aqueles que se querem bem... você é parte desse círculo..."¹⁹

Nesse aspecto, se o *Partito d'Azione* alimentou a postura política de Zevi, a obra de Benedetto Croce,

e particularmente as leituras da estética de *La Poesia*, de 1936, que ele identificou como “seu breviário”, fundamentaram o antifascismo do jovem arquiteto futuro crítico historiador. Enquanto o fascismo concebia a cultura e, por consequência, a arte e a arquitetura como instrumentos do poder, Croce reivindicou em sua *Poesia*²⁰, a autonomia da cultura em relação ao poder político, ou a superioridade hierárquica da cultura sobre a política, ou então, nos termos croceanos, da atividade teórica sobre a atividade prática²¹, rompendo desse modo com o arcabouço ideológico do fascismo. A incidência de Croce na perspectiva crítica de Zevi comparece no texto escrito em 1952 *Perché abbiamo contrastato il Fascismo*, no qual o arquiteto aponta a representação do fascismo como causa primeira do seu antifascismo:

Cada qual lê o grau de civilização do seu tempo no livro que lhe é mais claro. De minha parte, eu o leio na arquitetura, e é por isso que me tornei antifascista... Essa tragédia da arquitetura italiana foi sentida como iminente por cada um de nós desde os anos do liceu e universidade. Era suficiente ver os palácios piacentinianos que se erguiam nas praças da Itália, desfigurando os espaços e as proporções... A arquitetura fascista ali estava por inteiro... demonstração... do chamado poder do Estado, prova certa do dinheiro dilapidado e da corrupção do regime... Inicialmente, eu me opus ao fascismo por razões culturais... depois, por razões morais... e lembro da impressão causada pela leitura de “Elementi per un’ esperienza religiosa”, e finalmente por razões políticas...²²

Aqui vale notar a menção ao livro de Aldo Capitini (1899-1968), *Elementi di un’esperienza religiosa*²³, no qual o filósofo e antifascista italiano, membro do Partito d’Azione, apresentava as suas reflexões sobre uma oposição não violenta à opressão política, constituindo, portanto, uma chave outra para a compreensão das proposições de Zevi no campo da cultura arquitetônica italiana.

No contexto do embate com a arquitetura fascista, e fiel às concepções do Partito d’Azione, em *Verso un’architettura organica*, Zevi retoma a conferência de Edoardo Persico de 1935, *Profezia dell’architettura*²⁴, e as figuras de Frank Lloyd Wright e Erich Mendelsohn – sobre as quais, sob a influência do próprio Persico, havia se debruçado em seu exílio norte-americano –, propondo a arquitetura orgânica e especialmente a mensagem de Frank Lloyd Wright como um endereço

comum para a cultura arquitetônica italiana contemporânea. O então jovem arquiteto antifascista havia sido seduzido pelo discurso wrightiano, recolhido a partir das publicações mais recentes do arquiteto norte-americano, e com ele o conceito de espaço vivido e a idéia da independência da arquitetura de todas as imposições externas – e aqui não podemos deixar de notar as afinidades com a elaboração de autonomia de Croce – a independência dos velhos e novos classicismos, bem como do esteticismo acadêmico, e especialmente os conceitos de liberdade e arquitetura democrática²⁵. No entanto, atenção, porque para Zevi a arquitetura orgânica se identificava não a partir de uma estética, acadêmica e estilística, ou a partir da reprodução direta ou indireta das sensações físicas do homem, mas sim a partir do significado psicológico e humano, do interesse social e das premissas intelectuais daqueles que a praticavam²⁶. Ao afirmar que o orgânico é um atributo que tem como base uma ideia social, ao contrário de uma ideia figurativa, e, portanto, diz respeito a uma arquitetura que antes de ser humanística, quer ser humana²⁷, Zevi antecede as discussões que terão lugar no CIAM do pós-guerra no sentido de uma arquitetura humanista²⁸.

Portanto, será a partir da compreensão da arquitetura orgânica como uma arquitetura humana que Zevi publicará nas páginas das revistas *Metron* e, posteriormente, *L’Architettura*, *Cronache e Storia*, as iniciativas arquitetônicas e urbanísticas levadas a cabo em Israel, ainda antes da criação do Estado, com os projetos de moradias coletivas e o planejamento de colônias agrícolas – moshavim e kibutzim – que ele identificou como uma arquitetura e um urbanismo orgânico por seu modelo de desenvolvimento social. Como consequência, as experiências projetuais israelenses serão incorporadas aos debates italianos da década de 1950, comparecendo em outras revistas como *Domus*, de Gio Ponti, e *Zodiac*, de Adriano Olivetti.²⁹

Ainda em 1945, em *Verso un’architettura organica*, observa-se a incidência da obra de Walter Curt Behrendt, *Modern Building. Its Nature, Problems, and Forms*, e as elaborações deste autor a respeito da dualidade do conceito de instinto criativo, bem como os contrastes entre os gestos projetuais de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier³⁰. Sob a mesma perspectiva de Behrendt, Zevi recupera as antinomias embutidas na arquitetura orgânica e inorgânica, sugerindo, pela primeira vez, que as diferenças entre ambas são o resultado das atitudes mentais e psicológi-

cas dos arquitetos em relação ao seu trabalho, “do mesmo modo que existe uma diferença entre o pensamento construtivo grego e gótico, entre Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, entre a primeira e segunda geração de arquitetos modernos”³¹.

O mesmo argumento seria apresentado, em 1966, pelo historiador Norris Kelly Smith em seu livro *Frank Lloyd Wright. A study in architectural content*³². Influenciado pelo estudo de Thorleif Boman, *Hebrew Thought compared with Greek* (1960), Norris Kelly sugeriu que o romantismo de Wright possuía uma vertente no pensamento hebraico. Efetivamente, partindo de uma interpretação do verbo *ser*, *haya* em hebraico, Boman apontou uma distinção entre o pensamento dos gregos e a compreensão psicológica dos escribas da Bíblia, afirmando que o “O pensamento israelita... é dinâmico, vigoroso, apaixonado e algumas vezes bastante explosivo na forma; em correspondência, o pensamento grego é estático, calmo, moderado, e harmonioso na forma... do ponto de vista grego, o pensamento judaico e sua forma de expressão parece exagerada, imoderada, discordante...”³³

Não é difícil de imaginar o quanto a relação entre Wright e o pensamento judaico proposta por Norris Kelly Smith, agradou e estimulou Zevi a buscar ele próprio, no corpo do pensamento judaico, um instrumental teórico que pudesse apontar para uma arquitetura de dimensão ética, assim como ele entendia o discurso wrightiano. Foram provavelmente essas apreensões surgidas enquanto elaborava a hipótese das sete invariantes para o *Il linguaggio moderno dell'architettura* (1973)³⁴, que levaram Zevi ao argumento da concepção espaço-tempo a partir do pensamento judaico. Anos mais tarde, na introdução à sua pequena coletânea, *Ebraismo e architettura*, Zevi insinuaria uma analogia entre as elaborações de Dante Lattes (1876-1965), intelectual e líder da comunidade judaica italiana, também vítima das leis raciais, refugiado em Israel entre 1939 e 1946, e o arquiteto Edoardo Persico (1900-1936).

Efetivamente, a síntese intelectual zeviana parece incorporar três textos e autores essenciais: a *Apologia dell'ebraismo*, de Lattes (1923), a conferência *Profezia dell'architettura* (1935), de Persico, e ao mesmo tempo o conceito de espaço arquitetônico explicitado por Giulio Carlo Argan³⁵. Nesse sentido, se, conforme escreveu Lattes, a religião judaica constitui mais que um princípio ético, um ato ético, ou seja, uma ética

ativa onde o gesto cotidiano é a verdadeira manifestação da fé, e os dirigentes espirituais não são mais os sacerdotes que preservam as formas da fé, mas os profetas que fazem da fé uma causa de inquietude e desejo de ação perfeita³⁶, a arquitetura, assim como a fé, é a determinação do espaço plasmado sobre os atos e motivações de nossa existência cotidiana – a cena onde decorre a nossa vida –, contrária a qualquer representação ou concepção apriorística do mundo. O espaço, e a arquitetura, são fruto de uma atividade vital, essencialmente crítica³⁷, e nesse sentido, conforme Persico, seu destino ou sua profecia constituem um apelo à liberdade do espírito humano³⁸. É a partir dessas associações que Zevi entende uma aliança entre profetas e arquitetos desafiando preconceitos e dogmas como companheiros na construção de uma nova sociedade.

Outra das contribuições incidentes da filosofia judaica moderna nas elaborações de Zevi seria a obra do teólogo e filósofo Abraham Joshua Heschel (1907-1972), que interpretou o judaísmo como uma religião do tempo, intrinsecamente iconoclasta, e, portanto, antiespacial. O tempo cria o espaço, mas sem sujeitar-se a ele, assim como o Deus de Israel, também chamado de “o lugar”, ou *Ha-Makom* em hebraico, cria o universo, mas é transcendente a ele.³⁹ A leitura de Heschel permitiu que Zevi retomasse as antinomias representadas pelo olhar grego da *physis* e o olhar judaico do *chronos*, de modo a incorporar o princípio do espaço temporalizado entre as suas invariantes, ou antirregas, desenvolvidas com o intuito de decodificar a arquitetura moderna e, por contraste dialético, também a antiga⁴⁰.

Por outro lado, a religião do tempo é também aquela do Deus do Zachor, ou da memória. O deus que atua no tempo e recorda os eventos decisivos na memória coletiva do povo, assim como na consciência do judeu como ser individual. Quando Zevi se pergunta “... O que significa esta ânsia do tempo... este escavar na memória sepulta ou removida para o inconsciente...”⁴¹, ele reconhece a angústia atávica resultado da condição do desarraigamento. E se Theodor Adorno e George Steiner já haviam apontado para a vida corrompida dos intelectuais exilados⁴², Zevi foi um dos primeiros historiadores da arquitetura que problematizou a produção dos arquitetos modernos no exílio. Já em 1957, em curto artigo publicado na *L'architettura cronache e storia*, ele descreve a obra brasileira do arquiteto de origem polonesa Lucjan Korngold

como emblemática da sua condição de imigrante⁴³. Em 1970, ele volta ao tema no seu texto sobre Mendelsohn, o personagem que para além de Wright personificou a trajetória solitária e discordante⁴⁴. E, em 1987, ele afirma que sua amiga Lina Bo Bardi havia experimentado a imersão tenaz e aflitiva no enigmático mundo brasileiro⁴⁵.

Para Zevi, as ideias da alteridade, da estranheza, da falta de topos e morada, implícitas no pensamento judaico moderno, reforçam o conceito de “outro”, tão caro à historiografia da pós-modernidade, tornando-se instrumento analítico para outros temas como a arquitetura do desconstrutivismo e seus representantes, assim como o termo, definido por Derrida, abriu a possibilidade de uma análise multifacetada, excluindo a hipótese da obra como uma expressão pura e original, finda em sua própria unidade. Efetivamente, se uma perspectiva bastante semelhante já se fazia presente no pensamento zeviniano, o desconstrutivismo encontrou no historiador um grande defensor, pois seria através da linguagem do “projetar perturbado” – isento de toda e qualquer abstração idolátrica – que dar-se-ia a continuidade do movimento orgânico, este último entendido como herdeiro da arquitetura da emancipação expressionista. Também seria através da linguagem da desconstrução que Zevi alcançaria validar a operacionalidade de suas sete invariantes como instrumental analítico da arquitetura moderna.

O evento da arquitetura desconstrutivista seria o último que Zevi iria acompanhar. A sua leitura pode ser comparada com aquela do escritor Franz Kafka (1883-1924), o judeu ilus-

trado e educado na língua alemã que, frente à língua iídiche, o jargão falado pelos judeus da Europa Oriental, observava:

[O iídiche] não chegou a formar ainda estruturas linguísticas precisas como seriam necessárias. As suas expressões são breves e nervosas. Não há gramática. Alguns amadores tentam escrever gramáticas, mas o iídiche vem sendo falado sem interrupção, eternamente irrequieto. O povo não cede aos gramáticos... O iídiche se compõe somente de palavras estrangeiras. Estas, porém, não se acomodam em seu seio, mas conservam a urgência e a vivacidade com as quais foram acolhidas...⁴⁶.

Para Zevi, a linguagem desconstrutivista representava a herança e o futuro da arquitetura moderna, visto que implicava cinco conteúdos essenciais: a herança wrightiana, uma visão territorial e urbana não mais racionalista e eurocêntrica, um campo de pesquisa projetual livre de tabus, ídolos e mitos acadêmicos, a aspiração a uma escrita de grau zero, antirretórica e antiautoritária que pudesse ser popular sem ser vernacular,⁴⁷ e, finalmente, a consciência de uma modernidade criativa possível somente em um ambiente democrático e liberal socialista.

Portanto, conforme escreve o historiador: “uma escritura arquitetônica de ‘grau-zero’ que atue em uma zona branca, neutra abaixo da zona de poder, e acima dos vernáculos: uma arquitetura fluida como aquela do iídiche, impura e contaminada”⁴⁸, o élan primeiro da vida de Bruno Zevi, o arquiteto militante, homem de cultura, romano de dois mil anos.

BRUNO ZEVI (1918-2000): ARCHITECT AND HISTORIAN “ROMANO DA DUEMILA ANNI”

In 1974, at the Congress of the *Unione delle Comunità Israelitiche Italiane*, held in Rome, at the Campidoglio, Bruno Zevi addressed for the first time his elaborations on Jewish space that the historian entitled *Ebraismo e concezione spazio-temporale dell'arte* [Judaism and the Space-time Conception of Art].

Published for the first time in 1983 in the collectanea *Pretesti di critica ar-*

*chitettonica*¹, Zevi's article became better known after its inclusion in the collectanea *Ebraismo e Architettura*, published in 1993². The same collectanea I edited in Brazil, in 2002, and in which I included as well the important study on Erich Mendelsohn and more recent writings that the Italian architect historian generously offered the Portuguese translation.³

Unfortunately, as identified by the gaps between the Italian editions⁴, as well as the fortune of the Brazilian's one, Zevi's essay was constricted to the field of Jewish studies and the discussions on sacred architecture, particularly the synagogal space. Nevertheless, I propose that

this same text is not only fundamental to apprehend Zevi's intellectual trajectory and his historiographical construction, but also the essential readings and elaborations that forged the historian's critical instrumental in post-modernity, between the end of the 1950s and the beginning of 1970s.

Bruno Zevi was born in Rome in 1918, into a Jewish family whose origins date back to Emperor Titus' Jerusalem captives who entered the city in 70 AD, as testified by the inscription on the arch built by Domitian, the Emperor's eldest brother, in the Roman Forum. The family millenary Jewish-Roman

identity would endorse his famous motto “*I am a two thousand years old Roman*”⁵ and sustain his political-cultural initiatives and actions.

As described by the architect⁶, the family resided in the ghetto of Rome since the beginning of the 16th century until 1870, when the kingdom of Italy assumed the papal territories. Indeed, the last address of the Zevis at Via 12 was depicted by painter Ettore Roesler Franz (1845-1907) in one of his *Roma Sparita*'s watercolor series. Moreover, it was still while confined in the ghetto, that the historian grandfather Benedetto Zevi, got the papal license to study and then, since 1864, practice medicine even if only among Jews.

Following the *Risorgimento* [Italy Unification] in 1870, with the Jews emancipation, namely the recognition of their citizenship rights, the gates of the ghetto were open and the family gradually moved away from the area of the Portico de Octavia, until settled on Via Nomentana 78 (today 150), maintaining a secular Judaism

Effectively, unlike the process that accompanied Jewish emancipation in other European countries, in which integration into local society was accompanied by an assimilatory process, in Italy, Jews' identification with the *Risorgimento* would lead and guarantee their emancipation. In this sense, since 1848 and the beginning of the unification process, Italian Judaism transformed itself into a cultural symbiosis, fed by feelings of freedom of worship and political-social well-being⁷ that nurtured the emergence of an intelligentsia formed by poets, writers, and academics. In the public administration Jews held positions of judges and civil servants, as Bruno Zevi's father, the architect Guido Zevi, chief engineer of Rome right after World War I until the advent of fascism. Furthermore, between 1907 and 1913, Ernesto Nathan assumed as the Mayor of Rome. Among the military, one could mention the name of the young and brave soldier Roberto Sarfatti – son of journalist and art critic Margherita Sarfatti, Mussolini's future biographer and companion –, fallen in the Battle of Asiago, in whose memory

Giuseppe Terragni designed a monument in Colle della Scala, in 1935. Nevertheless, if Italian nationalism approached Jews to fascism when it still showed a philosemitic face, the Jewish messianic tradition drove them away, and a whole generation fought in the ranks of the Italian resistance, like the leaders of the anti-fascist movement *Giustizia e Libertà*, brothers Carlo and Nello Rosselli (1899-1937; 1900-1937), murdered in France under Mussolini's order.

As occurred in other European Jewish communities under the threats of modern anti-Semitism, the specter of Italian fascism led to a re-elaboration of the Jewish identity, which from then claimed its national character through Zionism.⁸ Indeed, since the 1930s one may observe in the heart of the Zevis family a double commitment: the Zionist engagement reinforced from 1933 with the first Nazi anti-Jewish laws in Germany, and accomplished with the *Aliyah*, the emigration of part of the family to Israel in 1940, shortly after the 1938 Fascist anti-semitic legislation (*Provvedimenti per la difesa della razza italiana*), as well as the anti-fascist engagement, as manifested in the historian lifelong militancy.

Although Zevi's very first writings were published in fascist youth newspapers and magazines⁹, he consciously chose another path. Actually, still young, he refused to assume the anti-fascism based on the strategy of the “double game”, the *doppio binario*. That is, the adhesion to clandestine organizations from within the GUF or *Gruppi Universitari Fascisti*¹⁰ [Fascist University Groups], as was the case amid his circle of friends around late 1935 and early 1936 (concomitant to the start of the Italian campaign to conquer and colonize Ethiopia)¹¹. The architect's commitment to anti-fascism began at the Tasso Lyceum persisting during the years of exile, first in Paris where he approached the Rossellis' movement *Giustizia e Libertà*, then in England and finally in the United States. There the anti-fascist militancy within the American public opinion, including the edition of *Quaderni Italiani*, forged the maturity of the historian, a future

militant of modern architecture. In June 1943, he was back in Europe involved in the Italian Resistance movement, and in 1944, returned definitely to Italy.

From then on Zevi introduced himself in the space of the Italian architectural culture with original and innovative undertakings namely the publication, a few months after the German surrender in 1945, of *Verso un'architettura organica*,¹² the organization of the *Associazione per l'Architettura Organica* (APAO) together with the *Scuola di Architettura Organica* (1945), the creation of the magazine *A* (1945), followed by *Metron* (1945), and a few years later *L'architettura. Cronache e storia* (1955), as well as the creation of the *Istituto Nazionale di Architettura* (1959).

The leadership exercised by Zevi in the Italian reconstruction would be ratified by Giulio Carlo Argan a few years later:

[...] I have often thought about the importance of your return to Rome, shortly after the Germans left... at a time when we felt quite discouraged, aware that the culture that had been our ideal had also lost the war... weakened by fascism and Nazism. You knew how to guide our self-criticism... giving us back hope and confidence.¹³

And, in fact, as described by writer Franco Fortini (Lattes), their generation was immersed “...in this distressed unrest of so many among us, who manifested itself either in desperate escape from fascism, in psychological, artistic, and literary evasion, or in suicide... the serious error of the Italian contemporaneous intelligentsia was that of having refused any self-examination... and [having] suggested that their life in those years... was their ‘resistance’...”¹⁴

Indeed, while in 1939, from his inner exile imposed by the racial laws Ernesto Nathan Rogers was writing bewilderedly about his very own generation:

[...] We are born before the War: our childhood was in the

shadows; our adolescence, the echo of revolution. That was our time. We had matured a silence, a clear constructive thought: a faith, art, architecture... We believed to be the primitives of a new era... The epoch passes over us like a steamroller: we are all crushed by the events...¹⁵

In 1946, his judgment of the ambiguous connivances of the Italian modern architectural milieu with fascism would echo Argan and Fortini's later insights:

[...] the activism characteristic of the Italian architects, the intimate need to adhere the builder's ideal world to the three dimensions reality, made them not see... the desire under fascism to build at all costs was equivalent to desire, for the love of love, a son of a whore. [...] the egocentrism of the modern Italian architects resulted in absurd syllogisms between art and politics: [as expressed by] fascism is a revolution, [or by] our art is revolutionary, and therefore fascism must adopt our art...¹⁶

In that cultural context, what would have been the sources that inspired and stimulated the initiatives of Bruno Zevi, the two-thousand-year-old Roman, who in the face of the physical, social and cultural destruction of the country in the immediate post-war, managed to gather around the reconstruction project professionals and intellectuals that in the recent past had assumed distinct political and ideological commitments?

Undoubtedly, Zevi's militancy was inspired by Carlo Rosselli and its militant movement *Giustizia e Libertà*, along with this latter immediate successor, the *Partito d'Azione* (1942-1946), whose ideas and visions he incorporated and evolved in his North American exile. Unlike the discourses presented by the Communist Party or the Liberal Party of Benedetto Croce in the immediate post-war, for the *Partito d'Azione*, fascism was

a domestic phenomenon not exclusive to the capitalist bourgeoisie, but deep rooted in all sectors of the Italian society. In this sense, from a perspective of future and not of past, *Azionists* believed that in the post-fascist era Italy should seek its inspiration in the values emerged during the Resistance struggles. Reviewing the Italian scenario after twenty years of fascism, the *Azionists* postulated the urgency of educational work performed by an anti-fascist vanguard within the Italian society. Accordingly, Zevi assumed the role of that vanguard idealized by the *Partito d'Azione* while still in the United States. In a talk to the Socialist Party in 1943, he evaluated the renewal of Italian culture, conscious of the dangers represented by revenge gestures against the populations of fascist countries:

[...] If we are unable to persuade... this youth, our struggle is meaningless... the fascist youth can be conquered [by] the ideas emerged in the Resistance struggles... if we could renounce any sense of revenge... In Italy... after 20 years of fascist domination, a new generation has joined the anti-fascist struggle: it is the generation to which I belong, a generation born after the War [of 1914], who lived their childhood during fascism, who was educated in fascist schools, who ate the bread of fascist doctrine for years... but was finally conquered by anti-fascism. The Italian anti-fascism... represents for our fascist generation something new... that is part of the future and not the past... [something] worth giving our life for...¹⁷

Effectively, throughout his life the historian architect maintained what he himself identified as an *Azionist* attitude: "...once inscribed in the *Partito d'Azione*, I have never changed... I belong to P. d. A. Even today, I impersonate it, I represent it..."¹⁸. In fact, years later, in 1955, when writing to Lina Bo inviting her to join his new publishing initiative,

L'architettura. Cronache e storia, Zevi explained "I gave myself to this magazine... feeling that, in addition to its political, professional and cultural usefulness, it could serve to reform a 'circle' among the best, among those who love each other... you are part of this circle..."¹⁹

In this sense, if the *Partito d'Azione* nourished Zevi's political stance, the antifascism of the future historian critic, was founded by Benedetto Croce's oeuvre, and in particular, still a young architect in 1936 his readings about aesthetics in *La Poesia*, which he titled "his breviary". While fascism conceived culture and, consequently, art and architecture as instruments of power, Croce's *Poesia*²⁰ claimed the autonomy of culture in relation to political power, meaning the hierarchical superiority of culture over politics, which the philosopher expressed in terms of theoretical activity over practical activity²¹, hence breaking with the ideological framework of fascism. Croce's impression on Zevi's critical perspective appears in the text written in 1952, *Perché abbiamo contrastato il Fascismo*, in which the architect pointed to the representation of fascism as the primary cause of his anti-fascism:

Each one reads the degree of civilization of his own time in the book that is most unequivocal to him. Personally, I read it in architecture, and that is why I became an anti-fascist... Every one of us, since our high school and university years, has felt this tragedy of Italian architecture as imminent. It was enough to see the Piacentinian palaces raising in the squares of Italy, disfiguring the spaces and proportions... Fascist architecture was there in its entirety... demonstration... of the so-called power of the State, definitive evidence of the money dilapidated and the corruption of the regime... Initially, I opposed fascism for cultural reasons... then for moral reasons... and I remember the impression made by reading

“Elementi per un’ esperienza religiosa”, and finally for political reasons...²²

One should note the mention of Aldo Capitini (1899-1968), *Elementi di un’esperienza religiosa*²³, in which the Italian anti-fascist philosopher, member of the *Partito d’Azione*, presented his reflections on a non-violent opposition to political oppression, another key to the deciphering of Zevi’s propositions in the field of Italian architectural culture.

In that context, *Verso un’architettura organica* could be understood as the result of Zevi’s dispute with fascist architecture and his allegiance to the *Partito d’Azione*. De facto, in his book the architect historian resumed Edoardo Persico’s *Profezia dell’architettura* (1935)²⁴ and its main personages the architects Frank Lloyd Wright and Erich Mendelsohn – whose works he had the opportunity to explore during his North American exile – proposing the organic architecture and Frank Lloyd Wright’s message, as a common address for contemporary Italian architectural culture. Indeed, the young anti-fascist architect was seduced by Wright’s discourse apprehended in the American architect’s most recent publications and both the idea of living space and the notion of architecture’s independence from all external impositions, meaning old and new classicisms as well as the academic esthetics. And, if the concept of architecture’s independence found affinities with Croce’s elaboration of autonomy, it also implied the concepts of freedom and democratic architecture that Zevi fully assumed²⁵. Nevertheless, for the Italian historian organic architecture was identified not from an aesthetic, academic and stylistic perspective, or the direct or indirect reproduction of man bodily sensations, but from the psychological and human meanings, social interests, and intellectual premises of its practitioners²⁶. By stating that the organic is an attribute based on a social idea, in opposed to a figurative idea, and therefore concerns an architecture that, before being humanistic, wants to be human²⁷, Zevi precedes the discussions

of the Post-war CIAM in the sense of a humanist architecture²⁸.

Therefore, it was from the understanding of organic architecture as human architecture that Zevi published in the journals *Metron*, and later, *L’Architettura. Cronache e Storia*, the architectural and urban initiatives achieved in Israel even before the creation of the State, comprehending housing projects and agricultural colonies – *moshavim and kibutzim* – that as models of social development were identified as organic architecture and urbanism. Consequently, Israeli design experiences were incorporated into the Italian debates of the 1950s, reaching magazines such as Gio Ponti’s *Domus* and Adriano Olivetti’s *Zodiac*.²⁹

Nevertheless, *Verso un’architettura organica* also revealed Zevi’s reading of Walter Curt Behrendt (1884-1945) *Modern Building. Its Nature, Problems, and Forms*, and the German architect’s elaborations on the duality of the concept of creative instinct, along with the contrasts observed in Frank Lloyd Wright and Le Corbusier’s design gestures.³⁰ Therefore, while embracing Behrendt’s perspective Zevi recovered the antinomies embedded in organic and inorganic architecture, suggesting, for the first time, that the differences between the two architects derived from the mental and psychological attitudes towards their work, “just as there is a difference between the Greek and Gothic constructive thought, between Le Corbusier and Frank Lloyd Wright, between the first and second generation of modern architects”³¹.

The same argument was made in 1966 by historian Norris Kelly Smith in his book *Frank Lloyd Wright. A study in architectural content*³², who impressed by Thorleif Boman’s study, *Hebrew Thought compared with Greek* (1960), suggested that one of the sources of Wright’s romanticism could be found in Hebrew thought. Indeed, starting from an interpretation of the verb to be, *haya* in Hebrew, Boman pointed out a distinction between the thought of the Greeks and the psychological perception of Bible scribes, suggesting that “Israelite thinking... is dynamic, vigorous, passionate and sometimes quite explosive in kind; correspondingly, Greek

thought is static, peaceful, moderate, and harmonious in kind... from the Greek point of view, Hebrew thinking and its manner of expression appear exaggerated, immoderate, discordant...”³³

For sure, it is not difficult to imagine how much the correspondence proposed by Norris Kelly Smith regarding Wright and the Hebrew thought, pleased and stimulated Zevi to seek within the body of Jewish thought a theoretical tool that could suggest an architecture of ethical dimension, as he recognized in Wright’s discourse. Most likely, those insights raised while elaborating his argument on the seven invariants for *Il linguaggio moderno dell’architettura* (1973)³⁴, conducted the historian to his reasoning on the concept of space-time. Years later, in his introduction to the short collectanea, *Ebraismo e architettura*, Zevi would insinuate an analogy between the elaborations of architect Edoardo Persico (1900-1936) and Dante Lattes (1876-1965), the intellectual leader of the Italian Jewish community, also a victim of the racial laws, who took refuge in Israel between 1939 and 1946.

Zevi’s intellectual synthesis seems to incorporate three essential writings: Lattes’ *Apologia dell’ebraismo* (1923), Persico’s essay *Profezia dell’architettura* (1935), and, at the same time, the concept of architectural space explained by Giulio Carlo Argan.³⁵ Therefore, if, as was written by Lattes, more than an ethical principle, the Jewish religion was an ethical act, that is, an active ethics that understood the everyday gesture as the true manifestation of faith, and whose spiritual leaders were no longer the priests who preserved the forms of faith, but the prophets who made faith a cause of restlessness and desire for the perfect action³⁶, for Zevi, architecture, as faith, was the determination of the space molded on the acts and motivations of our everyday existence – the scene where our life took place – contrary to any representation or aprioristic conception of the world. Or, as proposed by Argan, space and architecture were the outcomes of a vital, essentially critical action,³⁷ and in this sense, according to Persico, architecture’s destiny or its prophecy comprised an appeal to the freedom of human

spirit³⁸. Considering these rationales, Zevi identified an alliance between prophets and architects who challenged prejudices and dogmas to construct a new society.

The study of theologian and philosopher Abraham Joshua Heschel (1907-1972) in the field of Jewish philosophy was another important source to Zevi's elaborations. Heschel interpreted Judaism as a religion of time, intrinsically iconoclastic and therefore, anti-spatial. Time creates space but is not submitted to it, just as the God of Israel, also called "the place", *Ha-Makom* in Hebrew, creates the universe but is transcendent to it³⁹. Heschel's analysis allowed Zevi to recover the antinomies represented by the Greek viewpoint of the *physis* and the Jewish viewpoint of the *chronos* in order to operate the principle of temporalized space among his invariants, the *anti-regole*, whose intent was decode or translate, modern architecture and by dialectical contrast ancient architecture as well⁴⁰.

Furthermore, the religion of time is also that of the God of *Zachor*, or memory. The god who acts in the time and remember the significant events in the people collective memory, as well as in the consciousness of the Jew as an individual being. When Zevi asks himself "...what is this anxiety of time... this digging in the memory buried or removed to the unconscious..."⁴¹, he recognizes the atavistic anguish resulting from the uprooting condition. And if Theodor Adorno and George Steiner had pointed to the corrupted life of exiled intellectuals⁴², Zevi was one of the first architecture historians to problematize the production of the modern architects in exile. In 1957, in a short article published in *L'architettura. Cronache e storia*, he described the Brazilian work of the Polish-born architect Lucjan Korngold

as emblematic of his immigrant condition⁴³. In 1970, he returned to the issue in his text on Mendelsohn, the character who much beyond Wright personified the estranged and discordant trajectory,⁴⁴ and again in 1987, he revived the argument in his tribute to friend Lina Bo Bardi stating that she had experienced a tenacious and agonizing immersion in the enigmatic Brazilian world⁴⁵.

Effectively, for Zevi the ideas of alterity, strangeness or lack of place and dwelling that were implicit in modern Jewish thought, reinforced the concept of "other" as the fundamental historiographical tool of post-modernity.⁴⁶ Indeed, the concept became an analytical instrument for other issues such as the architecture of deconstructivism and its producers, in the same way that the term Deconstruction, defined by Derrida opened the possibility of a multifaceted analysis, excluding the hypothesis of the oeuvre as a pure and original expression, completed in its own unity. The notional similarities already present in the zevinian thought, turned the Italian historian into a great defender of deconstructivism. For Zevi, the language of the "disturbed design"⁴⁷ – free from any idolatrous abstraction was the continuity of the organic movement which in turn carried the architectural legacy of the expressionist emancipation. At the same time, the language of deconstructivism would validate the operability of Zevi's seven invariants as analytical tools for modern architecture.

The deconstructivist architecture development would be the last movement followed by Zevi. His interpretation could be compared to that of writer Franz Kafka (1883-1924), the illustrated Jew educated within the German lan-

guage, who observed the Yiddish, the jargon spoken by the Jews of Eastern Europe, noting:

[the Yiddish] has not yet developed any linguistic forms of a lucidity such as we need. Its idiom is brief and rapid. No grammars of the language exist. Devotees of the language try to write grammars, but Yiddish remains a spoken language that is in continuous flux. The people will not leave it to the grammarians. It consists solely of foreign words. But these words are not firmly rooted in it, they retain the speed and liveliness with which they were adopted...⁴⁶.

Indeed, for Zevi, the deconstructivist language was both the legacy and future of modern architecture, as it implied five fundamental contents: Frank Lloyd Wright's legacy, a territorial and urban vision no longer rationalist and Eurocentric, a design discipline free from taboos, idols or academic myths, the aspiration to anti-rhetorical and anti-authoritarian zero degree writing that might be popular without being vernacular,⁴⁷ as well as the awareness that creative modernity is only possible in a social liberal democratic environment.

Therefore, under the strong impression caused by Roland Barthes's formulations, but in particular, from within his profound secular Judaism the militant architect, the man of culture and the two-thousand-year-old Roman Bruno Zevi recovered Kafka to claim for a connection between the language of deconstructivism and the Yiddish, identified as the Jewish no space: "[the deconstructivist architects call for] a zero degree architectural writing that operates in a white neutral zone, below the power zone and above the vernacular, a fluid architecture like that of the Yiddish, impure and contaminated"⁴⁸.

NOTAS

- 1 Bruno Zevi, "Ebraismo e concezione spazio-temporale", *Pretesti di critica architettonica*, Turin, Einaudi, 1983, 298-313.
- 2 Bruno Zevi, *Ebraismo e Architettura*, Firenze, Giuntina, 1993.

NOTES

- 1 Bruno Zevi, "Ebraismo e concezione spazio-temporale", *Pretesti di critica architettonica*, Turin, Einaudi, 1983, pp. 298-313.
- 2 Bruno Zevi, *Ebraismo e Architettura*, Florence, Giuntina, 1993.

- 3 Bruno Zevi, *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- 4 Por ocasião do centenário de nascimento de Zevi, em 2018, o editor Giuntina reeditou *Ebraismo e Architettura*.
- 5 Bruno Zevi, *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- 6 On the occasion of the centenary of Zevi's birth, in 2018, Giuntina re-edited the volume *Ebraismo e Architettura*.

- 5** Bruno Zevi, "Lo scandalo dell'ora di religion" (1987), Zevi su Zevi. Architettura come profezia, Venezia, Marsilio, 1993.
- 6** Zevi, Bruno, Zevi su Zevi architettura come profezia, Venezia, Marsilio, 1993, p.13-21
- 7** Mario Rossi, "Emancipation of the Jews in Italy", *Jewish Social Studies*, Vol. 15, No. 2 (Apr., 1953), 113-134; H. Stuart Hughes *Prisoners of Hope. The Silver Age of the Italian Jews 1924-1974*, Cambridge, Harvard University, 1996.
- 8** Robeto Finzi, "Review. L'espulsione degli ebrei dalle accademie italiane by Annalisa Capristo, *La Rassegna Mensile di Israel*, terza serie, Vol. 69, No. 3 (Settembre - Dicembre 2003), 205-208.
- 9** Anno XII, *Rivista Fascista degli student*, dirigida por Vittorio Mussolini, ("Franco - Novella", ano VI, n. 14, 10 marco, 1934, p. 4-5; "Il Fascismo ed il Teatro Lirico", ano VI, n. 5, 10, dezembro, 1934); Anno XIII, *Rivista della Gioinezza*, dirigida por Vittorio Mussolini, ("A proposito di architettura", 22, p.12-13, 30, Agosto, 1935); *Il pensiero del giovani*, *La gazetta del lunedì* ("La pittura italiana alla Biennale di Venezia", 10, novembro, 1936); *Fronte Unico Quindicinale* a cura delle sezioni studenti stranieri dei GUF, (21, abril, 1937, "Exposition Internationale estudiantine d'art et culture, (12, abril, XV)); *Il Bó. Quindicinale del gruppo Universitario Fascista di Padova* ("Mostra d'Arte. A Roma: Plastica Murale", ano II, n. 5, janeiro, 1937);
- 10** Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il Fascismo*, Mursia, 1998, 95-98; 163.
- Bruno Zevi, "Lo scandalo dell'ora di religion" (1987), *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*, Venice, Marsilio, 1993.
- Zevi, Bruno, *Zevi su Zevi architettura come profezia*, Venice, Marsilio, 1993, pp. 13-21
- Mario Rossi, "Emancipation of the Jews in Italy", *Jewish Social Studies*, Vol. 15, No. 2 (Apr., 1953), 113-134; H. Stuart Hughes *Prisoners of Hope. The Silver Age of the Italian Jews 1924-1974*, Cambridge, Harvard University, 1996.
- Roberto Finzi, "Review. L'espulsione degli ebrei dalle accademie italiane by Annalisa Capristo", *La Rassegna Mensile di Israel*, terza serie, Vol. 69, No. 3 (September - December 2003), pp. 205-208.
- Anno XII, *Rivista Fascista degli studenti*, directed by Vittorio Mussolini, ("Franco - Novella", year VI, n. 14, 10 March, 1934, pp. 4-5; "Il Fascismo ed il Teatro Lirico", year VI, n. 5, 10, December, 1934); year XIII, *Rivista della Gioinezza*, directed by Vittorio Mussolini, ("A proposito di architettura", 22, pp. 12-13, 30, August, 1935); *Il pensiero del giovani*, *La gazetta del lunedì* ("La pittura italiana alla Biennale di Venezia", 10, November, 1936); *Fronte Unico Quindicinale* a cura delle sezioni studenti stranieri dei GUF, (21, April, 1937, "Exposition Internationale estudiantine d'art et culture", (12, April, XV)); *Il Bó. Quindicinale del gruppo Universitario Fascista di Padova* ("Mostra d'Arte. A Roma: Plastica Murale", year II, n. 5, January, 1937).
- Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il Fascismo*, Mursia, 1998, pp. 95-98; 163.
- 11** Idem, ibidem, p. 70.
- 12** Zevi, Bruno, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquanta' anni*, Turin, Giulio Einaudi, 1945.
- 13** Correspondência G.C. Argan/ Bruno Zevi 25/10/1991 Archivio Fondazione Bruno Zevi.
- 14** Fortini, Franco "Um viaggio non finito" in *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Ruggero Zangrandi, Milão, Mursia, 1998, p. 503-505
- 15** Rogers, Ernesto Nathan Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa, ed. Luca Molinari, Milão, Archinto, 2009, p. 9
- 16** Ernesto Nathan Rogers em "Catarsi", in Casabella, dezembro, 1946, conforme citado por Francesco Tentori em "um grande architetto ebreo" in *Rassegna di architettura e di urbanistica*, 115/116, janeiro-agosto, 2005, p. 12.
- 17** Zevi, Bruno, "To the Socialist Party", manuscrito, Arquivo Fondazione Bruno Zevi, 1943.
- 18** Zevi, Bruno, Zevi su Zevi. Architettura come profezia, Venezia, Marsilio, 1993, p. 46
- 19** Correspondência Zevi / Lina, 18/09/1955, Instituto Lina Bo Pietro Maria Bardi.
- 20** Croce, Benedetto, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936.
- 21** Benedetto Croce, "Aesthetica in Nuce" in *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991, p. 52
- Idem, ibidem, p. 70.
- Zevi, Bruno, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquanta' anni*, Turin, Giulio Einaudi, 1945.
- Correspondence G.C. Argan/ Bruno Zevi 10/25/1991 Archive Fondazione Bruno Zevi.
- Fortini, Franco "Un viaggio non finito" in *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Ruggero Zangrandi, Milan, Mursia, 1998, pp. 503-505.
- Rogers, Ernesto Nathan. *Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa*, ed. Luca Molinari, Milan, Archinto, 2009, p. 9.
- Ernesto Nathan Rogers in "Catarsi", *Casabella*, December, 1946, as quoted by Francesco Tentori in "un grande architetto ebreo", *Rassegna di architettura e di urbanistica*, 115/116, January- August, 2005, p. 12.
- Zevi, Bruno, "To the Socialist Party", manuscript, Archive Fondazione Bruno Zevi, 1943.
- Zevi, Bruno, *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*, Venice, Marsilio, 1993, p. 46.
- Correspondence Zevi/Lina, /0918/1955, Instituto Lina Bo Pietro Maria Bardi.
- Croce, Benedetto, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936.
- Benedetto Croce, "Aesthetica in Nuce" in *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991, p. 52.

- 22** Zevi, Bruno "Perche abbiamo contrastato il Fascismo", manuscrito, 1952 Arquivo Fondazione Bruno Zevi. O manuscrito foi escrito a pedido de Aldo Capitini que planejava um livro com testemunhos de diversos intelectuais protagonistas do antifascismo da Resistência que nunca haviam se inscrito no Partito fascista.
- Zevi, Bruno "Perche abbiamo contrastato il Fascismo", manuscript, 1952, Archive Fondazione Bruno Zevi. The manuscript was written at the request of Aldo Capitini, who was planning a book with testimonies from several intellectuals that were protagonists of the anti-fascism within the Resistance, and who had never signed up for the Fascist Party.
- 23** Capitini, Aldo, *Elementi per un'esperienza religiosa*, Bari, Laterza, 1937.
- Capitini, Aldo, *Elementi di un'esperienza religiosa*, Bari, Laterza, 1937.
- 24** Persico, Edoardo "Profezia dell'architettura", in *Scritti d'architettura (1927/1935)*, Ed. Giulia Veronesi, Florença, Vallecchi, 1968, p. 117-126.
- Persico, Edoardo "Profezia dell'architettura", in *Scritti d'architettura (1927/1935)*, Ed. Giulia Veronesi, Florence, Vallecchi, 1968, pp. 117-126.
- 25** Zevi, Bruno *Verso un'architettura orgânica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Turim, Einaudi, 1945, p. 90. Em seu texto Zevi faz referencia aos textos ate entao publicados por e sobre Wright, *On Organic Architecture*(1939), *In the Nature of Materials*(1942), editado por Henry-Russell Hitchcock Jr. e ainda *An Autobiography*(1943).
- Zevi, Bruno. *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Turin, Einaudi, 1945, p. 90. In his text, Zevi referred to previous published texts either dedicated to him or written by the architect himself like *On Organic Architecture* (1939), *In the Nature of Materials* (1942), edited by Henry-Russell Hitchcock Jr., and *An Autobiography* (1943).
- 26** Zevi, Bruno *Verso un'architettura orgânica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Turim, Einaudi, 1945, p. 68.
- Zevi, Bruno. *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Turin, Einaudi, 1945, p. 68.
- 27** Zevi, Idem., *ibidem*, p. 75.
- Zevi, Idem., *ibidem*, p. 75.
- 28** Falbel, Anat "In the Path of the "in-between": From Buber to van Eyck and from Amsterdam to São Paulo", in *Metamorphosis the continuity of Change*, ed. Ana Tostoes, Natasa Koselj, Ljubljana, Docomomo Slovenia/International, p. 615- 623. https://issuu.com/docomomo_si/docs/2_docomomo_layout_new_ebook
- Falbel, Anat "In the Path of the "in-between": From Buber to van Eyck and from Amsterdam to São Paulo", in *Metamorphosis the continuity of Change*, ed. Ana Tostões, Natasa Koselj, Ljubljana, Docomomo Slovenia/International, p. 615- 623. https://issuu.com/docomomo_si/docs/2_docomomo_layout_new_ebook
- 29** Simonetti, Mateo Cassani "Building and Re-building a Nation's Identity. Contacts and Connections in Israel and Italian Architectural Culture and their Representation (1945-78)", in *Israel as a modern architectural Experimental Lab, 1948-1978*, ed. Inbal BenAsher, Anat Geva, Bristol, Intellect, 2019, p. 307-334.
- Simonetti, Matteo Cassani "Building and Re-building a Nation's Identity. Contacts and Connections in Israel and Italian Architectural Culture and their Representation (1945-78)", in *Israel as a modern architectural Experimental Lab, 1948-1978*, ed. Inbal Ben-Asher, Anat Geva, Bristol, Intellect, 2019, pp. 307-334.
- 30** Behrendt Walter Curt *Modern Building. Its nature, problems, and forms*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1937, p. 3-17; 158-166.
- Behrendt Walter Curt *Modern Building. Its nature, problems, and forms*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1937, pp. 3-17; 158-166.
- 31** Zevi, Bruno *Verso un'architettura orgânica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Turim, Einaudi, 1945, p. 69.
- Zevi, Bruno *Verso un'architettura orgânica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Turin, Einaudi, 1945, p. 69.
- 32** Smith, Norris Kelly, Frank Lloyd Wright *A Study in architectural content*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966
- Smith, Norris Kelly, *Frank Lloyd Wright A Study in architectural content*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.
- 33** Smith, Norris Kelly, Frank Lloyd Wright *A Study in architectural content*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966, p. 36-44.
- Smith, Norris Kelly, *Frank Lloyd Wright A Study in architectural content*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966, pp. 36-44.
- 34** Zevi, Bruno "Il linguaggio moderno dell'architettura" in *Leggere, scrivere, parlare architettura*. Veneza, Marsilio, 1997, p.15-18.
- Zevi, Bruno "Il linguaggio moderno dell'architettura" in *Leggere, scrivere, parlare architettura*. Venice, Marsilio, 1997, pp.15-18.
- 35** Argan, Giulio Carlo, *El concepto del Espacio Arquitectónico, desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.
- Argan, Giulio Carlo, *El concepto del Espacio Arquitectónico, desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.

- 36** Lattes, Dante, *Apologia dell'ebraismo*, Roma A F Formiggini, 1923, p. 28
- 37** Argan, Giulio Carlo, "Introducción Al Concepto del Espacio", in *El concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966, p. 13-23.
- 38** Persico, Edoardo, "Profezia dell'architettura" (Conferência, Turim, 1935), in *Scritti d'architettura (1927/1935)*, Ed. Giulia Veronesi, Florença, Vallecchi, 1968, p. 12.
- 39** Heschel, Abraham Joshua, *The Sabbath*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005; *Les batisseurs du temps*, Paris, Minuit, 1957, p. 105-109
- 40** Zevi, Bruno, "Periodizzazioni, Termini e Criteri Storiografici", in *Controistoria e Storia dell'Architettura*, Roma, Newton& Compton, 1998, vol. I, p. 42-43;
- 41** Zevi, Bruno, "O judaísmo e a concepção espaço-temporal da arte", in *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn*, ed. Anat Falbel, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 14.
- 42** Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*. Turim, Einaudi, 1979, p. 26-27; Steiner, George, *Linguagem e Silêncio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- 43** Bruno Zevi, "Brasile incerto ed eclettico, architetto Lucian Korngold" in *L'Architettura Cronache e Storia*, anno II, vol. 17, Março, 1957, p. 806-807.
- Lattes, Dante, *Apologia dell'ebraismo*, Roma A F Formiggini, 1923, p. 28.
- Argan, Giulio Carlo, "Introducción Al Concepto del Espacio", in *El concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966, pp. 13-23.
- Persico, Edoardo, "Profezia dell'architettura" (Conferência, Turim, 1935), in *Scritti d'architettura (1927/1935)*, Ed. Giulia Veronesi, Florença, Vallecchi, 1968, p. 12.
- Heschel, Abraham Joshua, *The Sabbath*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005; *Les batisseurs du temps*, Paris, Minuit, 1957, pp. 105-109.
- Zevi, Bruno, "Periodizzazioni, Termini e Criteri Storiografici", in *Controistoria e Storia dell'Architettura*, Roma, Newton& Compton, 1998, vol. I, pp. 42-43.
- Zevi, Bruno, "O judaísmo e a concepção espaço-temporal da arte", in *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn*, ed. Anat Falbel, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 14.
- Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*. Turim, Einaudi, 1979, p. 26-27; Steiner, George, *Linguagem e Silêncio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Bruno Zevi, "Brasile incerto ed eclettico, architetto Lucian Korngold" in *L'Architettura Cronache e Storia*, anno II, vol. 17, March, 1957, pp. 806-807.
- 44** Zevi, Bruno, Erich Mendelsohn: *Opera Completa*. Torino, Text & Immagine, 1997, p. XIII.
- 45** Zevi, Bruno, "A Fábrica dos Sonhos", in *Cidadela da Liberdade*, São Paulo, SESC/ Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p.106.
- 46** Ver Baioni, Giuliano Kafka: *Letteratura ed ebraismo*, Turim, Giulio Einaudi, 1984, p. 55. O texto faz parte de uma conferência proferida por Kafka em 1912, *Discurso sobre a língua iídiche*.
- 47** Zevi, Bruno, "Il 'grado zero' della scrittura architettonica", in *Pretesti di Critica Architettonica*, Turim, Einaudi, 1983, pp. 273 - 279.
- 48** Zevi, Bruno, "Espaço e não-espço judaicos", in *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn* ed. Anat Falbel, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 80.
- Zevi, Bruno, Erich Mendelsohn: *Opera Completa*. Turim, Text & Immagine, 1997, p. XIII.
- Zevi, Bruno, "A Fábrica dos Sonhos", in *Cidadela da Liberdade*, São Paulo, SESC/ Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p.106.
- Ver Baioni, Giuliano Kafka: *Letteratura ed ebraismo*, Turim, Giulio Einaudi, 1984, p. 55. The text is part of a lecture given by Kafka in 1912, *Discurso sobre a língua iídiche*.
- Zevi, Bruno, "Il 'grado zero' della scrittura architettonica", in *Critica Architettonica*, Turim, Einaudi, 1983, pp. 273 - 279.
- Zevi, Bruno, "Espaço e não-espço judaicos", in *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn* ed. Anat Falbel, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 80.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**. Meditazioni della vita offesa. Turim: Einaudi, 1979

ARGAN, Giulio Carlo. **El concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros días**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.

BAIONI, Giuliano. **Kafka**: Letteratura ed ebraismo. Turim: Giulio Einaudi, 1984.

BEHRENDT, Walter Curt. **Modern Building**. Its nature, problems, and forms. New York: Harcourt, Brace and Company, 1937.

CAPITINI, Aldo. **Elementi di un'esperienza religiosa**. Bari: Laterza, 1937.

CROCE, Benedetto. **Essais d'esthétique**. Paris: Gallimard, 1991.

FALBEL, Anat. In the Path of the "in-between": From Buber to van Eyck and from Amsterdam to São Paulo. In: TOESTÕES, Ana;

REFERENCES

KOSELJ, Natasa (Ed.). **Metamorphosis the continuity of Change**. Ljubljana, Docomomo Slovenia/International, p. 615- 623.

Disponível em: <https://issuu.com/docomomo_si/docs/345_pd-fsam_docomomo_layout_ebook/346>.

FINZI, Roberto. L'espulsione degli ebrei dalle accademie italiane by Annalisa Capristo. **La Rassegna Mensile di Israel**. 3a serie, Vol. 69, No. 3, Settembre - Dicembre, 2003, p. 205-208.

FORTINI, Franco. Um viaggio non finito. In: ZANGRANDI, Ruggero. **Il lungo viaggio attraverso il fascismo**. Milão: Mursia, 1998.

HESCHEL, Abraham Joshua. **Les bâtisseurs du temps**. Paris: Minuit, 1957.

_____. **The Sabbath**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

HUGHES, H. Stuart. **Prisoners of Hope**. The Silver Age of the Italian Jews, 1924-1974. Cambridge: Harvard University, 1996 .

LATTES, Dante. **Apologia dell'ebraismo**. Roma: A F Formiggini, 1923.

PERSICO, Edoardo. **Scritti d'architettura (1927/1935)**. Florença: Vallecchi, 1968.

ROGERS, Ernesto Nathan. **Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa**. Milão: Archinto, 2009.

ROSSI, Mario. Emancipation of the Jews in Italy. **Jewish Social Studies**. Vol. 15, n.º. 2, Apr., 1953, p. 113-134.

SIMONETTI, Matteo Cassani. Building and Re-building a Nation's Identity. Contacts and Connections in Israel and Italian Architectural Culture and their Representation (1945-78). In: GITLER, Inbal Ben-Asher; GEVA, Anat (Ed.). **Israel as a modern architectural Experimental Lab, 1948-1978**. Bristol: Intellect, 2019, p. 307-334.

SMITH, Norris Kelly. **Frank Lloyd Wright: A Study in architectural content**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TENTORI, Francesco. Un grande architetto ebreo. **Rassegna di architettura e di urbanistica**. 115/116, jan.-ago., 2005, p. 12.

ZANGRANDI, Ruggero. **Il lungo viaggio attraverso il Fascismo**. Milão: Mursia, 1998

ZEVI, Bruno. A Fábrica dos Sonhos. In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo. **Cidadela da Liberdade**. São Paulo: SESC/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p.106.

_____. **Arquitetura e Judaísmo**: Mendelsohn. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Brasile incerto ed eclettico, architetto Lucian Korngold. **L'Architettura Cronache e Storia**, anno II, vol. 17, março, 1957, p. 806-807.

_____. **Contro storia e Storia dell'Architettura**. Roma: Newton & Compton, vol. I, 1998.

_____. **Erich Mendelsohn**: Opera Completa. Turim: Text & Imagem, 1997, p. XIII.

_____. **Leggere, scrivere, parlare architettura**. Veneza: Marsilio, 1997.

_____. **Pretesti di Critica Architettonica**. Turim: Einaudi, 1983.

_____. **Verso un'architettura orgânica**. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni. Turim: Einaudi, 1945.

_____. **Zevi su Zevi**. Architettura come profezia. Veneza: Marsilio, 1993.

BRUNO ZEVI Y GIULIO CARLO ARGAN Y SUS CRITERIOS INTERPRETATIVOS DE LA MODERNIDAD BRASILEÑA

ANNA
BRAGHINI

“¿Qué vamos a criticar? Dr. Lucio Costa u Oscar Niemeyer? Estas son las palabras con las cuales Mario Pedrosa recordó en las páginas de la revista Módulo la ponencia de Bruno Zevi, o como el crítico de arte brasileño definió, *el infante terrible*, durante el Congreso Internacional de Críticos de Arte en Brasil (CICA), que tuvo lugar en septiembre de 1959, bajo el tema “*Ciudad nueva-síntesis de las artes*” .

El Congreso representó para Brasil, por su clase política y por su arquitectura, la ocasión para trascender las fronteras nacionales y mostrarse al mundo entero como nuevo polo de la arquitectura moderna.

Como exhaustivamente describe Horacio Torrent , la presencia de la arquitectura brasileña en el debate internacional comenzó a partir de la publicación de *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942* (1943), y doce años después con la exposición del MoMA, titulada *Latin American Architecture since 1945* , curada por Henry-Russell Hitchcock (1955); esta exposición privilegió claramente a Brasilia, y extendió parte de su influjo interpretativo en la lectura de toda América Latina (Torrent, 2017).

Bruno Zevi formó parte, junto con Giulio Carlo Argan y Gillo Dorfles de la delegación italiana en el Cica (1959).

Sin pretender reconstruir la historia completa del debate internacional sobre Brasilia, ya objeto de varias investigaciones , a partir de artículos y textos escritos por dos de sus protagonistas, Argan y Zevi, el presente trabajo ordena y reexamina históricamente, desde una perspectiva italiana, las interpretaciones dadas a las formas que asumió el proceso de modernización de la arquitectura brasileña. El artículo tiene como objetivo profundizar algunos hitos significativos en la producción crítica de ambos historiadores, para demostrar la hipótesis de que Brasilia representó para ambos la ocasión para ordenar sus ideas respecto de la modernidad arquitectónica brasileña, de la cual la nueva capital representaba solo la punta del *iceberg*.

Brasilia, para muchas partes de la crítica, representó la más coherente realización de los postulados de la arquitectura moderna, por lo menos en el ámbito formal, y representó también el caso ejemplar del fenómeno universal de la búsqueda de una unidad estilística que caracterizaba a la arquitectura moderna.

Y Brasilia, según el juicio de Zevi, se podía considerar como el canto de cisne del *International Style*, que buscaba en la construcción de la nueva capital de Brasil la reivindicación de sus fracasos (Zevi, 1971, p. 25).

La interpretación como tema puede ser útil en los términos que Kenneth Pike desdobra a la hora de interpretar otras culturas. Según el lingüista norteamericano, existen al menos dos formas de realizar interpretaciones: la que corresponde a una visión interna, *etic*, que es la del grupo investigado (en este caso, la de los actores de la modernidad brasileña) y la que corresponde a una visión externa, *emic*, que es la del investigador (en este caso, de Argan y Zevi). Si se consideran ambos historiadores como observadores de un hecho cultural, en este caso Brasilia, sus interpretaciones se construyen entre dos polos (uno *emic* y uno *etic*), entre los cuales se posiciona la exploración de una distancia cultural que separa los puntos de vista de los actores brasileños y los de sus observadores. En esta línea, para medir la distancia cultural, tanto Argan cuando Zevi ocuparon criterios interpretativos que resultaron ser establecidos culturalmente en el contexto intelectual al que pertenecían. Ambos participaron de forma directa e indirecta en la discusión crítica sobre el movimiento moderno europeo, razón por la cual sus metodologías críticas se vinculaban al estado del debate arquitectónico, cultural y político en la Italia de la segunda posguerra, donde se encontraba en crisis la visión de la arquitectura moderna de la segunda generación de arquitectos.

Los criterios ocupados por Argan y Zevi se pueden resumir en la interpretación espacial de la arquitectura; la relación entre el significado de la arquitectura y el rol social y político del arquitecto; la relación entre estética y posiciones ideológicas.

La dicotomía *emic/etic*, puede ser una clave para comprender la crítica de Zevi y Argan con relación a Brasilia, y reflejar, de un lado, el papel que fueron llamados a cumplir durante el Cica como especialistas, extranjeros, en el campo del arte y de la arquitectura modernos. Además, el Cica representó para ambos la ocasión de una relectura *etic* de lo que era el estado de la modernidad en el contexto italiano.

Cuando participaron en el congreso, ambos historiadores italianos ya tenían prestigio en los ambientes culturales latinoamericanos; sus participaciones en varios contextos académicos y culturales implicaron sus reconocimientos por parte de la cultura latinoamericana de su autoridad en materia de historia y crítica de arte y arquitectura, y por lo tanto la difusión de sus teorías ya habían dejado huellas en las esferas académicas latinoamericanas (sobre todo Argentina y Brasil).

En las páginas de Metron, Zevi había definido claramente la necesidad de reconsiderar los fundamentos del post-racionalismo o post-racionalismo orgánico, que ya representaba un fenómeno que existía desde hacía casi veinte años, como un capítulo nuevo y distinto en la historia de la arquitectura (Zevi, 1949). El autor indicaba la necesidad de un cambio de la posición de arquitecto en la sociedad, tema que ya había expresado el año anterior en su texto *Saper vedere l'architettura* (Zevi, 1948).

Argan había compartido una postura similar en el libro *L'Arte moderna*, particularmente en el capítulo sobre la época del funcionalismo. Allí sostenía que la modernidad en arquitectura, en el contexto político y cultural de la segunda posguerra, no había sido un cambio de tipo formal, sino que significaba una profunda ruptura histórica, ya que el rol del arquitecto había cambiado, asumiendo una posición moral de pensar la ciudad como un todo. El arquitecto se había convertido en urbanista, en un intelectual con capacidad de reflexión y capacidad creativa más amplia. Según Argan, eso había ocurrido porque la lucha por la arquitectura moderna había sido una lucha política y no formal.

Volviendo al caso de Brasilia, su arquitectura moderna había sido analizada como objeto de estudio por ambos críticos, convirtiéndose en el punto de partida para una reflexión más general sobre el diálogo entre urbanismo, arquitectura, vida urbana, política y ser humano.

El presente trabajo organiza la producción crítica de Argan y de Zevi a partir de tres partes, según una secuencia cronológica: en primer lugar, se analizan los artículos y textos que ambos historiadores escribieron anteriormente al Cica de 1959 (1954-1957). En segundo lugar, se revisan las ponencias de ambos historiadores presentadas durante el Cica de 1959; por último, a modo de conclusión, se avanza en una reflexión sobre los paradigmas interpretativos que Argan y Zevi ocuparon en las análisis de la modernidad brasileña, evaluando sus límites culturales en el caso de Brasilia.

PRIMERAS MIRADAS DESDE ROMA: GIULIO CARLO ARGAN Y BRUNO ZEVİ (1954-1957)

A partir de la década de los 50 Argan y Zevi, en múltiples ocasiones, escribieron respecto de la arquitectura moderna brasileña. Argan escribió en el año 1954 el artículo *Architettura moderna in Brasile*, publicado en la revista *Comunità*, en ocasión de la exposición en Roma. El autor describió a Brasil como un país joven, con

recursos naturales ilimitados, que había decidido regalarse una arquitectura que tomó como canon la figura de Le Corbusier, cediendo por tanto a la lisonja de la retórica de la civilización, manifestando el propósito de formar parte de la comunidad cultural europea, antes que de la sudamericana. De esta forma, vinculó el vigoroso movimiento moderno brasileño a la condición política, histórica y económica de Brasil, conectándolo también con su relación con el capitalismo de Norteamérica:

Después de haber demostrado que la arquitectura moderna brasileña es hoy en día la expresión de una sociedad capitalista, es necesario reconocer que, dentro de aquella sociedad, ella representa las instancias de progreso contra las más mezquinas instancias de conservación, la cultura contra la mera especulación (Argan, 1954).

Reconoció así que, de parte de la clase política brasileña, concebir a la arquitectura moderna contra el conformismo y el dogmatismo implicaba una calificación de la sociedad en el sentido democrático:

Se han llegado a desarrollar todos y solamente aquellos aspectos sociales que pueden regresar en el horizonte de un capitalismo moderadamente progresivo (Argan, 1954).

Sin embargo, Argan admitió que en Brasil se logró calificar la figura profesional del arquitecto y darle una autoridad que, en la época, todavía resultaba negada en muchos países europeos, entre ellos, Italia.

Lo que según el historiador italiano faltaba para el desarrollo del movimiento moderno brasileño era la superación del formalismo técnico, donde él hacía referencia al necesario tránsito de una arquitectura a un urbanismo de igual calidad. El riesgo que el historiador advertía en 1954 era que la arquitectura solo era el resultado de la aplicación de un moderno lenguaje formal, expresión todavía de una sola clase, donde la renovación de las formas arquitectónicas había procedido desde el centro hacia la periferia, y por lo tanto, de manera distinta a lo que ocurrió en Europa. Según Argan, la arquitectura brasileña había ocupado las tipologías formales de tendencias de la arquitectura moderna europea. Sin embargo, los arquitectos brasileños habían aplicado dichas tipologías para resolver problemas diferentes, respecto a sus usos en europea. Los arquitectos modernos brasileños partieron

solucionando los problemas formales y funcionales de los grandes centros organizativos, para luego solucionar los problemas de la vivienda. Y eso era una estrategia opuesta a la realidad de la arquitectura moderna europea, que se sirvió de la arquitectura racionalista para responder a la necesidad de viviendas y servicios básicos requeridos durante la reconstrucción de ciudades completamente destruidas por la guerra. Por lo tanto, según Argan, los niveles de especialización técnica y estética logrados por los arquitectos brasileños no fueron suficientes para solucionar el problema esencialmente social de un gran programa urbanístico (Argan, 1954).

Lo que Argan predijo fue que, antes o después, el poder político habría tenido que arreglar las cuentas con los problemas sociales; y dudó de la capacidad de los arquitectos modernos brasileños de superar el formalismo técnico y la marcada dimensionalidad a favor de una arquitectura que se fijara en la real necesidad del hombre común. Por esta razón, Argan consideraba necesario el paso de la arquitectura al urbanismo, que constituía el único ámbito donde se podían estudiar y aclarar los problemas sociales.

Argan consideró necesario para "socializar" la arquitectura, el estudio de parte de la cultura moderna brasileña, de las razones sociales que determinaron en Europa la renovación de las formas arquitectónicas, superando los límites del lenguaje formal. Esto, porque la arquitectura moderna brasileña todavía resultaba ser expresión de una élite formal, razón por la cual el riesgo era que el problema urbanístico se hubiera solucionado banalmente con la "socialización" del *art de lux*. Y este no representaba una solución para las exigencias del hombre común. El límite de la fórmula estilística adoptada por la arquitectura moderna brasileña no habría podido abrazar todos los aspectos y los problemas de la sociedad brasileña y solo habría quedado como expresión de una clase social.

Por otra parte, a partir de 1957, con ocasión de la exposición sobre la *arquitectura brasileña del paisaje de Roberto Burle Marx*, Zevi había iniciado su atormentada crítica con respecto a la arquitectura moderna brasileña. En esta ocasión, aunque ocupó solo palabras de admiración hacia el arquitecto-paisajista brasileño, definiéndolo como el primer y original intérprete de la historia de Brasil, no perdió la ocasión para criticar negativamente los desarrollos de la arquitectura moderna brasileña.

En esta ocasión, Zevi se refirió a la arquitectura moderna en términos de revolución racional-

lista, sosteniendo que dicha revolución se había llevado a cabo a un ritmo irracionalmente impetuoso, coincidiendo con la prosperidad económica, el desarrollo industrial y un increíble *boom* edilicio. En consecuencia, la arquitectura moderna brasileña no tuvo el tiempo de meditar las múltiples direcciones del lenguaje moderno, como las propuestas por Frank Lloyd Wright, Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe, pero hizo suyas los axiomas de Le Corbusier, enmarcándolos en colosales dimensiones (Zevi, 1957).

Según el historiador italiano, el racionalismo brasileño no buscó continuidad cultural, con la herencia figurativa de lo barroco y el *art nouveau*, y su fractura fue total con respecto a la naturaleza y la historia (Zevi, 1957). Respecto a las obras de Niemayer, aunque sus formas sinuosas y curvas buscaban un contacto con las formas orgánicas y un estímulo en los perfiles del paisaje, siempre según Zevi, también podían resumir en una impostación programática y doctrinaria, que venció al formalismo. Sostenía que la imitación de Le Corbusier por parte de los arquitectos modernos brasileños tenía una justificación psicológica:

El nacimiento de la arquitectura moderna en Brasil coincidió con la decadencia y el derrumbamiento del racionalismo europeo; los historiadores del racionalismo localizaron en el scapigliatura suramericano un objeto para confortar las desilusiones padecidas en el Viejo Continente, y lo exaltaron más allá de cada mérito (Zevi, 1957).

En el caso de Brasilia, su juicio fue aún más duro:

Brasilia es un producto artificioso en el programa político y económico, por tanto, en el urbanístico, en la elección del lenguaje arquitectónico, hasta en las impostaciones estructurales y decorativas. Emblema de una peligrosa vuelta en la vida del país, hace añorar el manierismo de Río y de San Paolo, que tiene un fundamento histórico y razones plausibles (Zevi, 1957).

LA PARTICIPACIÓN EN EL CONGRESO INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE EN BRASIL EN 1959

En ocasión del Cica (1959), Argan presentó la ponencia titulada "*La Tradición y los materiales antiguos en la arquitectura moderna*", planteando un problema sobre la actitud del arquitecto y del artista moderno respecto a la tradición y el pasado. Según Argan, el valor que uno siempre busca en una obra de arte es un valor de invención, es decir,

una forma nueva. Pero llegado a este punto, se preguntaba: ¿En qué consistía una invención? Y para explicarlo miró hacia la historia, volviendo al Renacimiento, donde el artista era concebido como un creador, como un inventor capaz de dar una nueva visión del mundo, respecto a otra que estaba vencida. La invención era, en el pensamiento del Renacimiento, algo que tenía que ver con un milagro hecho por la personalidad humana. A este punto, Argan vuelve sobre el valor de la crítica, no solo como un proceso de reflexión, sino como una actitud del ser humano frente al mundo. La crítica constituía la actitud misma del pensamiento humano, y si la obra de arte era obra del pensamiento humano, la crítica era un proceso que conducía a la creación de la obra de arte. Sin embargo, alertaba al lector sobre no confundir la actitud crítica con un mero racionalismo. Era claro que el arte no era fruto de un proceso racional exacto, sino un producto de intuición, siendo este un proceso que pensamos no podemos controlar, en comparación con el proceso racional, que es controlable en todas sus partes. La filosofía del siglo XIX había hecho una crítica a fondo del racionalismo y, al mismo tiempo, buscó aclarar el proceso de intuición, quitándole todo lo que tiene de oscuro e incontrolable, para hacer de la intuición un proceso controlado.

Argan sostenía que tampoco la crítica se podía definir como algo racional, que se cumplía a través de reglas matemáticas. Respecto al tema de la revolución en el ámbito de la historia civil y política, él sostenía que el resultado de una revolución no se juzgaba a partir de las nuevas instituciones en sí, sino a través de las instituciones que dejaban de existir, a causa de tal revolución. Del mismo modo en el campo del arte, la novedad de una obra de arte debía ser juzgada a través de la resolución entre las novedades aportadas por el artista moderno y la tradición del pasado. Por lo tanto, el problema de las tradiciones en el arte moderno no se podía resolver con *revival*, sino solo a través de una crítica de fondo, que no era una operación preliminar, sino la verdadera operación creativa de la obra de arte.

Argan volvió a reflexionar sobre Brasilia en el libro *Progetto e destino* (1965); en esta ocasión, su crítica se centró en su identificación como ejemplo de obra carente de ideología, sin contenido, sin representatividad real de la sociedad que la habita, pero sin cuestionar su calidad estética. Él sostenía que el plan no era un proyecto verdadero y propio, porque fue concebido con relación a un período de desarrollo, y no otorgaba a la sociedad futura la facultad de

organizar libremente la propia existencia, sino que consideraba el devenir solo como una perspectiva histórica del actuar presente (Argan, 1965 pp.66-67).

Como afirma Liliana Rainis, en las obras de Argan a partir de los años 50 encontramos una mayor preocupación por los valores históricos: no solamente los valores estéticos, sino que cobraba un interés especial el descubrimiento, a través de la forma, del mensaje humano del artista. En esa época, en las investigaciones del crítico de arte italiano, hubo una constante búsqueda de la justificación moral de la obra del arte. Su crítica ofreció un horizonte más vasto para la investigación que se determinaba como una acción social. En un mundo de valores continuamente cambiantes, el crítico ya no era juez, sino intérprete, no emitía juicios absolutos o relativos sobre los valores estéticos de la obra, sino que era quien interpretaba esa obra para un público, para una sociedad. Y sin duda, esta actitud denotaba una especie de visión progresista. (Introducción de Raines en Argan, 1966).

Como ya Argan había sostenido en 1954, la única manera de que el movimiento moderno brasileño habría podido superar los límites del lenguaje moderno formal, tomado en préstamo de la arquitectura moderna europea, habría sido aspirar a una planificación urbanística que lograra establecer una relación más sólida con la planificación económica del país. Y solo de este modo la nueva arquitectura brasileña habría podido conseguir, como una concreta caracterización histórica y no solo como innovación formal, una profunda originalidad.

Bruno Zevi, durante su ponencia titulada *Las dinámicas de las estructuras urbanísticas*, declaró que el problema de dichas dinámicas coincidía con el problema de la vida misma de las ciudades, porque era evidente que una ciudad estática era una ciudad muerta. Aunque al principio del discurso anunciaba haber leído varios artículos y textos que tanto Lucio Costa como Oscar Niemeyer habían escrito para resaltar la arquitectura moderna brasileña, Zevi encontraba que también Brasilia, sufría de los mismos problemas de las nuevas ciudades europeas y mundiales; eso radicaba en el hecho de que la estructura urbana no estaba relacionada con la vida de las comunidades, cuyas dinámicas tenían un tiempo y un ritmo, y que estaba paralizada. Él declaró que el problema de dichas dinámicas coincidía con el problema de la vida misma de las ciudades, porque era evidente que una ciudad estática era una ciudad muerta. Habló del problema cultural que

surgía entre la dinámica del mecanismo urbano y las dinámicas sociales y humanas.

En su discurso, Zevi se preguntaba: *¿Qué determina la dinámica urbana?* Y mirando al pasado, y considerando las razones de las dinámicas urbanas de medioevo, del Renacimiento y del Barroco, reconocía que las concepciones urbanísticas se identificaban con aquellas arquitectónicas, por lo que se podía afirmar que las concepciones urbanísticas derivaban de las concepciones arquitectónicas. En las épocas donde se había perdido una visión clara de los espacios, de las estructuras y de los volúmenes arquitectónicos, los organismos urbanos se habían estrellado y se habían vuelto estáticos. El elemento que hacía dinámico y vital un esquema urbanístico, según Zevi, podía ser solo la arquitectura, porque la ciudad solo vivía en el paso del esquema bidimensional a las realidades tridimensionales, más bien a la experiencia cuatridimensional de los hombres que reinterpretaban y vivían las estructuras urbanas. Por estas razones, Zevi no vio otro futuro para Brasilia más que el fracaso. Proponía volver a la lección medieval; la única posibilidad de rescate era volver a ver el urbanismo de una época que no construía las ciudades con planos reguladores bidimensionales, ni con planos que alinearan cubos o torres hasta el infinito, sino uno en el que veía al hombre como su único foco de interés (Zevi, 1959).

ZEVI, BRASILIA Y EL RIESGO DE LA MONUMENTALIDAD

A pesar de la oportunidad que tanto Zevi como Argan tuvieron de discutir con arquitectos e intelectuales que asistieron al Cica, y para los cuales Brasilia representó un experimento de ciudad que marcó un quiebre respecto a la tradición moderna europea, sus posturas mantuvieron el rol de historiador-arquitecto fiel a la tradición moderna europea, ocupando, en la crítica sobre Brasilia, los mismos criterios interpretativos del movimiento moderno europeo, o sea, de racionalismo y organicismo.

Hablar de la modernidad brasileña en estos términos permitió, en particular a Zevi, vincular la experiencia brasileña con la europea, y más específicamente con la realidad italiana. Considerando retrospectivamente dicha operación crítica, surge la duda de si Zevi ingenuamente mantuvo un abordaje *emic* acerca del objeto de estudio (Brasilia), ya que autonombrándose como especialista evaluó a Brasilia desde una perspectiva científica, a partir de los paradigmas modernos de racionalismo y organicismo, considerando

su aplicación universal, y no la originalidad que podía tener la nueva capital.

La posición de Zevi puede situarse en el contraste que a partir de los años 40 del siglo XX encontró de un lado a los funcionalistas y del otro, a los organicistas; y Zevi siguió, sin duda, a estos últimos (Bonta, 1977). Sus argumentaciones resaltaron las posiciones asumidas en las polémicas arquitectónicas que dominaron el campo cultural e intelectual europeo después de la Segunda Guerra Mundial, habiendo ya definido su posicionamiento respecto a la oposición entre arquitectura funcional y orgánica en los libros que había publicado anteriormente.

La atención que ambos reservaron para Brasilia en estos términos permite discutir sobre el significado dado por ambos a la tendencia orgánica, que asumía su valor en oposición a la tendencia racionalista. Zevi declaraba que entre los años 40 y 50, la tendencia racionalista había evolucionado en su última fase en el *monumentalismo*. Esta consideración se insertaba en la discusión italiana de los años 30, que Edoardo Persico y Giuseppe Pagano habían iniciado en su lucha contra lo "monumental" en la arquitectura moderna, influenciando a la generación de arquitectos más jóvenes a la que Zevi pertenecía. En las palabras de Zevi, se puede leer claramente la referencia, aunque no declarada, al discurso que Pagano había hecho respecto a la urbanística en Italia, en época del fascismo:

El urbanismo es visto de casi todos sus estudiosos italianos, hasta casi al final de los años treinta, como la 'ciencia' del control de las formas espaciales de la ciudad, [...] donde el urbanista no tuvo, por lo tanto, nada que inventar ni otro problema para resolver que el de las formas. (Pagano citado por De Seta, 1976).

Zevi encontraba que el problema de las nuevas ciudades europeas y mundiales dependía del hecho de que las dinámicas de las estructuras urbanas no estuviesen relacionadas con la vida de las comunidades, cuyas dinámicas tenían un tiempo, un ritmo, que estaban paralizados. Así, asumió el problema cultural de mediar el pasaje entre la dinámica del mecanismo urbano y la dinámica social y humana. Y seguía opinando que los urbanistas y los arquitectos de la época no tenían ideas sobre los métodos idóneos para generar una correcta dinámica urbana. El elemento que hacía dinámico y vital un esquema urbanístico era la arquitectura, porque la ciudad solo vivía en el paso del esquema bidimensional a

las realidades tridimensionales, más bien a la experiencia cuatridimensional de los hombres que obran y reinterpretan y viven las estructuras urbanas. Para Zevi, la dinámica de las estructuras urbanísticas derivaba de la suma de las dinámicas de las componentes de la ciudad; primero la dinámica del plano regulador, luego de la arquitectura y, por último, la dinámica de aquellos elementos de la decoración urbana, donde la escultura y la pintura podían desempeñar un papel de relieve (Zevi :1959).

Con respecto a Brasilia, Zevi consideraba que las dudas expresadas por parte de la crítica concernieron al hecho de que esta resultara una ciudad artificial, sosteniendo que los defectos de las ciudades modernas no se les podía inculpar la seudo "artificialidad" de las ciudades, en oposición a las antiguas ciudades "naturales". De hecho, el historiador italiano sostenía que Venecia resultaba ser más artificial que Brasilia. Los culpables eran los problemas que el urbanismo y la arquitectura de la época no supieron resolver, siendo que la respuesta estaba en el plano de la cultura. Para la capital moderna, Zevi no vio otro futuro más que el fracaso.

Zevi proponía volver a la lección medieval: la única posibilidad de rescate era volver a ver el urbanismo de una época que no construía las ciudades con planos reguladores bidimensionales, ni con planos que alinearan cubos o torres hasta el infinito, sino uno en el que hombre veía su único foco de interés.

Lo que Zevi había criticado a Brasilia con ocasión del Cica (1959) fue retomado de manera aún más dura en el artículo "*Inchiesta su Brasilia: Sei? sulla nuova capitale sudamericana*", publicado en la revista italiana *L'architettura. Cronache e Storia*, en enero de 1960, y en parte publicado en el artículo "*Rapporto Brasile*", en la revista italiana *Zodiac*.

Zevi volvió sobre una analogía que ya había hecho en años anteriores:

La premura causada por los plazos políticos está a la base del resultado espectral de este pseudo moderno EUR, cuyos edificios parecen la parodia de las mismas maquetas (Zevi, 1957).

En el artículo de 1960 el autor se preguntó si Brasilia no habría resultado una especie de inmenso EUR, o habría sido algo ferial y escenográfico, con la desgracia de ser permanente. La comparación entre Brasilia y el EUR no se refiere solo a consideraciones de tipo formal, sino también a juicios políticos. En varias ocasiones,

Zevi definió la arquitectura moderna brasileña como monumental y eso le permitió reflexionar sobre la ciudad desde una perspectiva que articulaba la relación entre política y arquitectura. La tendencia monumental de la nueva capital, según Zevi, se conectaba inevitablemente con el régimen fascista; por esta razón, oponía la tendencia orgánica que él veía representada por las ciudades satélites que habían sido construidas por los trabajadores de Brasilia .

A través de esta contraposición entre lo orgánico y monumental, Zevi mostró las dos caras de la nueva capital: por un lado, la *capitale dei plastici ingranditi*, expresión de la tendencia monumental; y por el otro, la *ciudad libre*, expresión de la tendencia orgánica. En el caso de Brasilia, el límite de Zevi fue limitar el sistema de significación a la política, y eso implicó destacar ciertos significados y disimular otros.

La crítica negativa tiene fundamento en su teoría espacial de la arquitectura. Como ya había tratado en su producción historiográfica de años anteriores, su pensamiento teórico consideraba al espacio no solo como una categoría figurativa –el plano, la línea, el volumen o la superficie–, sino como el lugar de la vida social, individual y colectiva. Por esta razón Zevi sostuvo que, en la invención de una unidad comunitaria figurativamente reconocible, la *super-cuadra* no había generado un carácter comunitario, ni un espacio interior reconocible.

También Argan, refiriéndose a Brasilia, habló del peligro que llevaba consigo hablar de monumentalidad y, en la crítica a Brasilia, sostuvo:

La realización global de un plan (valga el ejemplo de Brasilia) es un error, porque implica un acto de imperio político; la fijación monumental de una situación histórica en la figura de la capital sustituye a la realidad social de la abstracción del Estado, y es preocupación preeminente de los regímenes dictatoriales (Argan 1965:59).

Frente a esta revisión, con la ventaja que otorga la retrospectiva es necesario preguntarse: ¿qué rol fueron llamados a cumplir Zevi y Argan en la crítica sobre la arquitectura moderna brasileña? ¿Fueron llamados como expertos de arte y arquitectura, para legitimar un desafío que el gobierno brasileño se había propuesto por su afirmación a nivel mundial? ¿Se limitaron Zevi y Argan a reflexionar sobre Brasilia o la ocuparon como pretexto para seguir con sus asuntos personales que ya venían tratando? La respuesta a estas preguntas puede situarse en la hipótesis

acerca de que la crítica a Brasilia provino, en ambos casos, de los mismos instrumentos de juicio que la crítica a la arquitectura moderna europea. Sin embargo, aunque partiendo de premisas parecidas, llegaron a conclusiones diferentes, tanto en el plano de la estética arquitectónica, como en la dimensión política.

Argan ofreció, como experto, una sugerencia para el rescate de Brasilia, proponiendo una posible dirección para evitar que la modernidad de la nueva capital fuera un fracaso anunciado. Él afirmaba que Brasilia debía constituirse en un centro cultural, con equipos científicos de primera generación, la universidad más importante del país, bibliotecas, museos y centros especializados para la música, pues *“solo así podrá incidir positivamente en el rescate de vida civilizada de las grandes zonas culturalmente deprimidas del centro, y en el mejoramiento social de las poblaciones indígenas, consolidando no solamente la autoridad y la fuerza, sino también la capacidad educativa y progresista de un estado moderno”* (Argan, 1960).

A pesar de reconocer la presencia de una condición capitalista, Argan vio en Brasilia una posible condición progresista. Como sugiere Torrent , Argan después de demostrar que la arquitectura moderna brasileña era todavía la expresión de una sociedad capitalista y que en el interior de esa sociedad representaba una instancia progresista contra las tensiones conservadoras, entendía que debía superar su capacidad de ser expresión de una sola clase. La visión progresista habría debido orientar el sentido de la acción en el próximo paso para ser la conquista de una conciencia urbanística.

Según Argan, la llegada a la modernidad en arquitectura en el contexto histórico posterior a la Primera Guerra Mundial significó más que una simple vuelta formal: de aquel momento en el que la profesión del arquitecto cambió en su estatuto y en sus objetivos. El arquitecto se había convertido en un intelectual humanista.

Zevi, en cambio, no vio ningún posible escenario de rescate de la arquitectura moderna brasileña, dado que este podía realizarse, a la manera europea, solo según un giro orgánico. Sus tonos fueron reaccionarios; la arquitectura brasileña no había sido capaz de representar a un Estado moderno y progresista, sino todo lo contrario, y la definió como antidemocrática, opresiva, esquemática y manipuladora de la vida de sus habitantes.

Zevi vio autoritarismo donde no lo había, y lo leyó a través de sus formas. Para él, Brasilia era arquitectura moderna racionalista, resultado de

la ingeniería aplicación de los postulados de la arquitectura moderna europea. Y volvió a las conclusiones que ya había demostrado años atrás y que siguió sosteniendo en los venideros. El historiador italiano siempre ha sido un antagonista que jugó contra los demás; por un lado fue hipercrítico, siempre quiso aparecer como si su aporte fuera a destruir lo que los otros ponían sobre la mesa; por otro, tenía una fobia contra el fascismo, siendo él judío, y justo por la obligación de irse de Roma durante el gobierno fascista. Por esta razón, considerando la analogía entre Brasilia y Eur, fue tan crítico de la nueva capital.

Zevi no consideró que el gobierno brasileño tenía que construir una nueva ciudad y necesitaba de un orden, por lo que el plan se fundó a partir de la repetición, simetría, edificios monumentales y de macro manzanas, como un todo.

BRUNO ZEVI AND GIULIO CARLO ARGAN AND THEIR INTERPRETATIVE CRITERIA OF THE BRAZILIAN MODERNITY

“Who are we going to criticize? Dr. Lucio Costa or Oscar Niemeyer?” Brazilian art critic Mario Pedrosa wrote in the pages of *Módulo* magazine, recalling Zevi’s lecture. He defined him as the *enfant terrible* during the International Congress of Art Critics in Brazil (CICA), which took place in September 1959, under the theme “The New City - Synthesis of the Arts”.

The congress represented for Brazil, because of its political class and its architecture, the occasion to transcend national borders and show itself to the whole world as a new pole of modern architecture.

As Horacio Torrent exhaustively describes, the presence of Brazilian architecture in the international debate began with the publication of *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942* (1943) and, twelve years later, with the exhibition presented at MoMA, entitled “Latin American Architecture since 1945”. Curated by Henry-Russell Hitchcock (1955), this exhibition clearly privileged Brasilia and extended part of

Ambos se movieron a través de varias disciplinas, como el arte, la arquitectura y la política, y no solo mostraron la tentativa de enfrentar los sistemas de poder social, político y cultural. Su actividad puede ser leída como una serie de investigaciones que quieren demostrar el papel del arquitecto en la sociedad; con sus trabajos quisieron consolidar sus roles de intelectuales humanistas.

Su límite con respecto a Brasilia fue no juzgarla a través de la búsqueda de tópicos particulares, sino vinculándola a una visión eurocéntrica, y por lo tanto ligada a juicios culturales y políticos, más que estéticos. Esta fue la batalla que Argan y Zevi, como intelectuales, habían decidido emprender. Quizás Brasilia no merecía tanta rigurosidad de juicio, solo un poco de confianza. Y quizás eso habría traído para ambas partes un resultado más constructivo.

its interpretative influence to all Latin America (Torrent, 2017).

Bruno Zevi was part, together with Giulio Carlo Argan and Gillo Dorfles of the Italian delegation to CICA (1959).

Without attempting to reconstruct the complete history of the international debate on Brasilia, which has already been the subject of several investigations, on the basis of articles and texts written by two of its protagonists, Argan and Zevi, the present work organizes and reexamines historically, from an Italian perspective, the interpretations given to the forms taken by the process of modernization of Brazilian architecture. The aim of the article is to go deeper into some significant landmarks in the critical production of both historians, in order to demonstrate the hypothesis that Brasilia was for both of them the occasion to organize their ideas regarding Brazilian architectural modernity, in which the new capital was only the tip of the iceberg.

Brasilia represented, for most critics, the most coherent realization of the postulates of modern architecture, at least in the formal sphere, and personified the exemplary case of the universal phenomenon of the search for stylistic unity that characterized modern architecture.

And according to Zevi’s opinion, Brasilia could be considered as the swan song of the International Style, which

sought the vindication of its failures in the construction of the new capital of Brazil (Zevi, 1971, p. 25).

Interpretation as a theme can be useful in the terms Kenneth Pike defines when interpreting other cultures. According to the American linguist, there are at least two ways of making interpretations: the one that corresponds to an internal vision, *etic*, which is that of the group under investigation (in this case, that of the actors of Brazilian modernity) and the one that corresponds to an external vision, *emic*, which is that of the researcher (in this case, of Argan and Zevi). If both historians are considered as observers of a cultural event, in this case Brasilia, we can see that their interpretations are built between two poles (one *emic* and one *etic*), between which is positioned the exploration of a cultural distance that separates the points of view of the Brazilian actors and those of their observers. In this direction, in order to measure the cultural distance both Argan and Zevi occupied interpretative criteria culturally established in the intellectual context to which they belonged. Both participated directly and indirectly in the critical discussion of the European modern movement, which is why their critical methodologies were linked to the state of the architectural, cultural and political debate in the second post-war Italy, where the vision of mod-

ern architecture of the second generation of architects was in crisis.

The criteria occupied by Argan and Zevi can be summarized in the spatial interpretation of architecture; the relationship between the meaning of architecture and the social and political role of the architect; the relationship between aesthetics and ideological positions.

The *emic/etic* dichotomy may be a key to understand Zevi and Argan's critique of Brasilia, and reflect, on one hand, the role they were called upon to play during CICA as specialists, foreigners, in the field of modern art and architecture. Moreover, CICA was for both of them the occasion for an *etic* re-reading of the state of modernity in the Italian context.

When they participated in that congress, both Italian historians already had prestige in Latin American cultural environments; their participation in several academic and cultural contexts implied their recognition by Latin American culture of their authority in history and critique of art and architecture, and therefore the dissemination of their theories had already left traces in Latin American academic spheres (especially Argentina and Brazil).

In the pages of *Metron*, Zevi had clearly defined the need to reconsider the foundations of post-rationalism or organic post-rationalism, which already represented a phenomenon that had existed for almost twenty years, as a new and different chapter in the history of architecture (Zevi, 1949). The author pointed the need for a change in the position of the architect in society, a matter he had already expressed the previous year in his text *Saper vedere l'architettura* (Zevi, 1948).

Argan had shared a similar position in his book *L'Arte moderna*, particularly in the chapter about the era of functionalism. There he argued that modernity in architecture, in the political and cultural context of the second post-war period, had not been a change of a formal nature, but rather meant a profound historical rupture, since the role of the architect had changed, assuming a moral position of thinking about the city as a whole. The

architect had become an urban planner, an intellectual with a capacity for reflection and a broader creative capacity. According to Argan, this had happened because the struggle for modern architecture had been a political struggle and not a formal one.

Returning to the case of Brasilia, its modern architecture had been analyzed as an object of study by both critics, becoming the starting point for a more general reflection on the dialogue between urbanism, architecture, urban life, politics and the human being.

The present work organizes the critical production of Argan and Zevi in three parts, according to a chronological sequence: first, the articles and texts that both historians wrote before the CICA of 1959 (1954-1957). Secondly, the talks presented by both historians during the CICA of 1959 are reviewed; and finally, by way of conclusion, a reflection is made on the interpretative paradigms that Argan and Zevi occupied in the analyses of Brazilian modernity, evaluating its cultural limits in the case of Brasilia.

FIRST VIEWS FROM ROME: GIULIO CARLO ARGAN AND BRUNO ZEVI (1954-1957)

From the 1950s onwards, Argan and Zevi wrote on many occasions about Brazilian modern architecture. Argan published in 1954 the article "Architettura moderna in Brasile", in the *Comunità* magazine, on the occasion of the exhibition in Rome. The author described Brazil as a young country, with unlimited natural resources, which had decided to give itself an architecture that took as a canon the figure of Le Corbusier, thus giving in to the flattery of the rhetoric of civilization and expressing the intention of being part of the European cultural community, instead of the South American one. Thus, he linked the vigorous Brazilian modern movement to the political, historical and economic condition of Brazil, connecting it also to its relationship with American capitalism:

Having demonstrated that Brazilian modern architecture is today the expression of a

capitalist society, it is necessary to recognize that, within that society, it represents the instances of progress against the meanest instances of conservation, culture against mere speculation (Argan, 1954).

He thus recognized that, on the part of the Brazilian political class, conceiving modern architecture against conformism and dogmatism implied a qualification of society in the democratic sense:

All and only those social aspects that can return in the horizon of a moderately progressive capitalism have been developed (Argan, 1954).

However, Argan admitted that in Brazil it was possible to qualify the professional figure of the architect and give him an authority that, at the time, was still denied in many European countries, including Italy.

According to the Italian historian, overcoming technical formalism was lacking for the development of the Brazilian modern movement, and he referred to the necessary transition from architecture to an urbanism of equal quality. In 1954, the historian warned the risk of architecture being only the result of the application of a modern formal language, still an expression of a single class, where the renewal of architectural forms had proceeded from the centre to the periphery, and therefore in a different way from what happened in Europe.

According to Argan, Brazilian architecture had occupied the formal typologies of modern European architecture. However, Brazilian architects had applied these typologies to solve different problems, with respect to their uses in Europe. The Brazilian modern architects started by solving the formal and functional problems of the big organizational centers, and then responded to the housing problems. This was a strategy opposed to the reality of European modern architecture, which used rationalist architecture to cover the need for housing and basic services re-

quired during the reconstruction of cities completely destroyed by war. Therefore, according to Argan, the levels of technical and aesthetic specialization achieved by Brazilian architects were not sufficient to solve the essentially social problem of a large urban development programme (Argan, 1954).

What Argan predicted was that, sooner or later, the political power would have had to settle accounts with social problems; and he doubted the capacity of Brazilian modern architects to overcome technical formalism and the marked dimensionality in favor of an architecture that would focus on the real needs of the common man. For this reason, Argan considered it necessary to move from architecture to urbanism, which was the only area where social problems could be studied and clarified.

Argan considered it necessary, in order to “socialize” architecture, a study made by the modern Brazilian culture of the social reasons that determined the renewal of architectural forms in Europe, surpassing the limits of formal language. This, because Brazilian modern architecture still turned out to be the expression of a formal elite. And because of that, the risk was that the urban problem had been banally solved with the “socialization” of the *art de lux*. And this did not represent a solution for the demands of the common man. The limit of the stylistic formula adopted by Brazilian modern architecture would not have been able to embrace all the aspects and problems of Brazilian society and would have remained only as an expression of a social class.

On the other hand, in 1957, in the context of the exhibition about Brazilian landscape architecture by Roberto Burle Marx, Zevi had begun his tormented critique of modern Brazilian architecture. On that occasion, although he only occupied words of admiration for the Brazilian architect-landscaper, defining him as the first and original interpreter of Brazilian history, he did not miss the opportunity to criticize negatively the developments of Brazilian modern architecture.

Zevi referred to modern architecture in terms of rationalist revolution, arguing

that this revolution had been carried out at an irrationally impetuous pace, coinciding with economic prosperity, industrial development and an incredible building boom. Consequently, Brazilian modern architecture did not have the time to meditate on the multiple directions of modern language, such as the proposals of Frank Lloyd Wright, Walter Gropius and Ludwig Mies van der Rohe, but, instead, it made Le Corbusier’s axioms its own, framing them in colossal dimensions (Zevi, 1957).

According to the Italian historian, Brazilian rationalism did not seek cultural continuity, with the figurative heritage of the baroque and *art nouveau*, and its fracture was total regarding to nature and history (Zevi, 1957). With respect to Niemayer’s works, although his sinuous and curved forms sought contact with organic forms and a stimulus in the profiles of the landscape, they could also, according to Zevi, be summarized in a programmatic and doctrinal impostation, which defeated formalism. He maintained that the imitation of Le Corbusier by Brazilian modern architects had a psychological justification:

The birth of modern architecture in Brazil coincided with the decline and collapse of European rationalism; historians of rationalism located in the South American scapigliatura an object to comfort the disillusionments suffered in the Old Continent, and exalted it beyond every merit (Zevi, 1957).

In the case of Brasilia his judgment was even tougher:

Brasilia is an artificial product in the political and economic program, therefore, in the urban one, in the election of the architectural language, even in the structural and decorative impostations. An emblem of a dangerous turn in the life of the country, it makes one yearn for the mannerism of Rio and São

Paulo, which has a historical foundation and plausible reasons (Zevi, 1957).

PARTICIPATION IN THE INTERNATIONAL CONGRESS OF ART CRITICS IN BRAZIL IN 1959

On the occasion of the CICA (1959), Argan presented a talk entitled “Tradition and ancient materials in modern architecture”, setting out a problem about the attitude of the architect and the modern artist towards tradition and the past. According to Argan, the value one always looks for in a work of art is an inventive value, that is, a new form. But at this point, he asked himself: “What is an invention?”. He looked at history to explain it, going back to the Renaissance, when the artist was conceived as a creator, as an inventor capable of giving a new vision of the world. Invention was, in Renaissance thought, something that had to do with a miracle done by the human personality. At this point Argan returns to the value of critique, not only as a process of reflection, but as an attitude of the human being towards the world. Critique was the very attitude of human thought, and if the work of art was the work of human thought, critique was a process that led to the creation of the work of art. However, he warned the reader not to confuse the critical attitude with mere rationalism. It was clear that art was not the result of an exact rational process, but a product of intuition, this being a process that we think we cannot control, in comparison with the rational process, which is controllable in all its parts. The philosophy of the nineteenth century had made a profound critique of rationalism and, at the same time, sought to clarify the process of intuition, taking away everything that is obscure and uncontrollable, to make intuition a controlled process.

Argan argued that critique could not be defined as something rational either, which was fulfilled through mathematical rules. On the subject of revolution in civil and political history, he postulated that the outcome of a

revolution was not judged by the new institutions themselves, but by the institutions that ceased to exist because of the revolution. In the same way, in the field of art, the novelty of a work of art should be judged through the resolution between the novelties brought by the modern artist and the tradition of the past. Therefore, the problem of tradition in modern art could not be solved with a revival, but only through a profound critique, which was not a preliminary operation, but the real creative operation of the work of art.

Argan reflected again on Brasilia in the book *Progetto e destino* (1965); where his critique identified the Brazilian capital as an example of a work lacking ideology, content and real representation of the society that inhabits it, but without questioning its aesthetic quality. He maintained that the plan was not a true and proper project, because it was conceived in relation to a period of development, and it did not grant to the future society the faculty to freely organize its own existence, but considered the future only as a historical perspective of the present action (Argan, 1965 pp.66-67).

As Liliana Rainis says, in Argan's works from the 1950s we find a greater concern for historical values: not only aesthetic values, but also the discovery, through the form, of the human message of the artist. At that time, in the investigations of the Italian art critic, there was a constant search for the moral justification of the work of art. His critique offered a wider horizon for research that was determined as a social action. In a world of constantly changing values, the critic was no longer a judge, but an interpreter; he did not make absolute or relative judgments on the aesthetic values of the work but was the one who interpreted that work for an audience, for a society. And no doubt this attitude denoted a kind of progressive vision. (Introduction by Raines in Argan, 1966).

As Argan had already argued in 1954, the only way the Brazilian modern movement could have overcome the limits of formal modern language,

borrowed from European modern architecture, would have been to aspire to an urban planning that would establish a more solid relationship with the country's economic planning. Only this way the new Brazilian architecture would have been able to achieve, as a concrete historical characterization and not only as a formal innovation, a profound originality.

During his presentation entitled "The dynamics of urban structures" Bruno Zevi stated that the problem of such dynamics coincided with that of the city's life, because it was clear that a static city was a dead city. Although at the beginning of the speech he announced that he had read several articles and texts that both Lucio Costa and Oscar Niemeyer had written to highlight Brazilian modern architecture, Zevi found that also Brasilia suffered from the same problems as the new European and world cities; this layed in the fact that the urban structure was not related to the life of the communities, whose dynamics had a time and a rhythm, and that it was paralyzed. He stated that the problem of these dynamics coincided with the problem of the very life of cities, because it was clear that a static city was a dead city. He spoke of the cultural problem that arose between the dynamics of the urban mechanism and the social and human dynamics.

In his speech, Zevi asked: "What determines urban dynamics?" Looking at the past and considering the reasons for the urban dynamics of the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque, he recognized that urban conceptions were identified with architectural conceptions, so it could be said that urban conceptions derived from architectural conceptions. In times when a clear vision of spaces, structures and architectural volumes had been lost, urban organisms had crashed and become static. The element that made an urban scheme dynamic and vital, according to Zevi, could only be architecture, because the city only lived in the passage from the two-dimensional scheme to the three-dimensional realities, rather to

the four-dimensional experience of men who reinterpreted and lived the urban structures. For these reasons, Zevi saw no other future for Brasilia but failure. He proposed a return to the medieval lesson; the only possibility of rescue was to see again the urbanism of an era that did not build cities with two-dimensional urban plans, nor with plans that aligned cubes or towers to infinity, but one in which he saw man as his only focus of interest (Zevi, 1959).

ZEVI, BRASILIA Y EL RIESGO DE LA MONUMENTALIDAD. ZEVI, BRASILIA AND THE RISK OF MONUMENTALITY

Despite the opportunity that both Zevi and Argan had to discuss with architects and intellectuals who attended the , and for whom Brasilia represented an experiment of a city that marked a break with the European modern tradition, their positions maintained the role of historian-architect faithful to the European modern tradition, occupying, in the critique of Brasilia, the same interpretative criteria of the European modern movement, that is, of rationalism and organicism.

Speaking of Brazilian modernity in these terms allowed Zevi in particular to link the Brazilian experience with the European one, and more specifically with the Italian reality. Considering this critical operation in retrospect, the question arises as to whether Zevi naively maintained an *emic* approach to the object of study (Brasilia), since, self-appointed as a specialist, he evaluated Brasilia from a scientific perspective, based on modern paradigms of rationalism and organicism, considering their universal application, and not the originality that the new capital could have.

Zevi's position can be placed in the contrast that from the 1940s onwards the functionalists and the organists were in, and Zevi undoubtedly followed the latter (Bonta, 1977). His arguments highlighted the positions assumed in the architectural polemics that dominated the cultural and intellectual

field in Europe after the Second World War, having already defined his position regarding the opposition between functional and organic architecture in the books he had published previously.

The attention that both reserved for Brasilia in these terms allows a discussion on the meaning given by them to the organic tendency, which assumed its value in opposition to the rationalist tendency. Zevi stated that between the 1940s and 1950s, the rationalist tendency had evolved in its last phase into monumentalism. This consideration was part of the Italian discussion of the 1930s, which Edoardo Persico and Giuseppe Pagano had initiated in their struggle against the “monumental” in modern architecture, influencing the younger generation of architects to which Zevi belonged. In Zevi’s words, one can clearly read the reference, although not declared, to the discourse that Pagano had made regarding urban planning in Italy, at the time of Fascism:

Urbanism is seen by almost all Italian scholars, until almost the end of the 1930s, as the ‘science’ of controlling the spatial forms of the city, [...] where the urbanist had, therefore, nothing to invent or any other problem to solve than that of forms. (Pagano quoted by De Seta, 1976).

Zevi believed that the problem of the new European and global cities depended on the fact that the dynamics of urban structures were not related to the life of the communities, whose dynamics had a time, a rhythm; they were paralyzed. Thus, he took on the cultural problem of mediating the passage between the dynamics of the urban mechanism and the social and human dynamics. And he continued to believe that the urban planners and architects of the time did not have ideas about the best methods to generate a correct urban dynamic. The element that made an urban scheme dynamic and vital was architecture, because the city only lived in the passage from the two-dimensional scheme to the three-dimensional realities, rather to

the four-dimensional experience of men who work and reinterpret and live the urban structures. For Zevi, the dynamics of urban structures derived from the sum of the dynamics of the components of the city; first, the dynamic of the urban plan, then of architecture and, finally, the dynamic of those elements of urban decoration, where sculpture and painting could play a prominent role (Zevi, 1959).

Regarding to Brasilia, Zevi considered that the doubts expressed by the critics referred to the fact that it was an artificial city, arguing that the defects of modern cities could not include “artificiality”, as opposed to the old “natural” cities. In fact, the Italian historian argued that Venice turned out to be more artificial than Brasilia. The culprits were the problems that the urbanism and architecture of the time did not know how to solve, even though the answer was in the culture itself. For the modern capital, Zevi saw no other future but failure.

What Zevi had criticized about Brasilia on the occasion of the CICA (1959) was taken up even more harshly in the article “Inchiesta su Brasilia: Sei? sulla nuova capitale Sudamericana”, published in the Italian magazine *L’architettura. Cronache e Storia*, in January 1960, and partly published in the article “Rapporto Brasile”, in the Italian magazine *Zodiac*.

Zevi returned to an analogy he had made in previous years:

The haste caused by political deadlines is at the base of the spectral result of this pseudo-modern EUR, whose buildings look like a parody of the same models (Zevi, 1957).

In the 1960 article, the author wondered whether Brasilia would not have turned out to be a kind of immense EUR, or would it have been something fair and scenic, with the misfortune of being permanent. The comparison between Brasilia and the EUR is not only about formal considerations, but also about political judgments. On several occasions Zevi defined Brazilian modern architecture as monumental and this allowed him to think about the city from a perspective

that articulated the relationship between politics and architecture. The monumental tendency of the new capital, according to Zevi, was inevitably connected to the fascist regime; for this reason, it opposed the organic tendency that he saw represented by the satellite cities that had been built for the workers of Brasilia.

Through this contraposition between the organic and the monumental, Zevi showed the two faces of the new capital: on one hand, the *capitale dei plastici ingranditi*, expression of the monumental trend; and on the other, the *free city*, expression of the organic trend. In the case of Brasilia, Zevi’s limit was to demarcate the system of significance to politics, and that meant highlighting certain meanings and dissimulate others.

The negative critique is based on his spatial theory of architecture. As he had already addressed in his historiographic production of previous years, his theoretical thought considered space not only as a figurative category –the plane, the line, the volume or the surface–, but as the place of social, individual and collective life. For this reason, Zevi argued that, in the invention of a figuratively recognizable communal unit, the *super-square* had not generated a communal character, nor a recognizable inner space.

Also, Argan, referring to Brasilia, spoke of the danger involved in talking about monumentality and, in his critique, said:

The global realization of a plan (take the example of Brasilia) is a mistake, because it implies an act of political empire; the monumental fixation of a historical situation in the figure of the capital replaces the social reality of the abstraction of the State, and is a preeminent concern of dictatorial regimes” (Argan 1965:59).

With the advantage that hindsight gives, it is necessary to ask: what role were Zevi and Argan called upon to play in the critique of Brazilian modern architecture? Were they called as experts in art and architecture, to legitimize a challenge that the Brazilian government had set itself

for its consolidation at the global level? Did Zevi and Argan limit themselves to think about Brasilia or did they use it as a pretext to continue with their personal affairs that they had already been addressing? The answer to these questions can be found in the hypothesis that the critique of Brasilia came, in both cases, from the same instruments of judgment as the critique of European modern architecture. However, although they started from similar premises, they reached different conclusions, both in terms of architectural aesthetics and in the political dimension.

Argan offered, as an expert, a suggestion for the rescue of Brasilia, proposing a possible direction to prevent the modernity of the new capital from being an announced failure. He stated that Brasilia should be constituted as a cultural centre, with first generation scientific equipment, the most important university in the country, libraries, museums and specialized centres for music, because “*only in this way can it have a positive impact on the rescue of civilized life in the large culturally depressed areas of the centre, and on the social improvement of the indigenous populations, consolidating not only the authority and strength, but also the educational and progressive capacity of a modern state*” (Argan, 1960).

Despite recognizing the presence of a capitalist condition, Argan saw in Brasilia a possible progressive condition. As Torrent suggests, Argan, after showing that modern Brazilian architecture was still the expression of

a capitalist society and that within that society it represented a progressive instance against conservative tensions, understood that it had to overcome its capacity to be an expression of a single class. The progressive vision should have guided the sense of action in the next step to be the conquest of an urban consciousness.

According to Argan, the arrival of modernity in architecture in the historical context after World War I meant more than just a formal return: from that moment the profession of the architect changed in its statute and objectives. The architect had become a humanist intellectual.

Zevi, on the other hand, did not see any possible scenario for rescuing Brazilian modern architecture, since this could be done, in the European way, only according to an organic twist. His tones were reactionary; Brazilian architecture had not been able to represent a modern and progressive State, but quite the opposite, and he defined it as anti-democratic, oppressive, schematic and manipulative of the life of its inhabitants.

Zevi saw authoritarianism where there was none and read it through his forms. For him, Brasilia was modern rationalist architecture, the result of the ingenious application of the postulates of European modern architecture. And he returned to the conclusions he had demonstrated years before and which he continued to uphold in the years to come. The Italian historian has always been an antagonist who played

against the others; on one hand, he was hypercritical and always wanted to give the impression as if his contribution was going to destroy what the others were putting on the table; on the other hand, he had a phobia against Fascism (being a Jew, he was forced to leave Rome during the Fascist government). That is why, considering the analogy between Brasilia and EUR, he was so critical of the new capital.

Zevi did not consider that the Brazilian government should build a new city or that it needed an order, since the plan was based on repetition, symmetry, monumental buildings and macro blocks, as a whole.

Both sailed in several disciplines, such as art, architecture and politics, and showed not only the intention to confront the social, political and cultural power systems. Their activity can be read as a series of investigations that want to demonstrate the role of the architect in society; with their works they wanted to consolidate their roles as humanist intellectuals.

Their limit regarding to Brasilia was not to judge it through the search for particular topics, but to link it to a Eurocentric vision and, therefore, linked to cultural and political judgments, rather than aesthetic ones. This was the battle that Argan and Zevi, as intellectuals, had decided to undertake. Maybe Brasilia did not deserve such a rigorous judgment, but just a little confidence. And maybe that would have brought a more constructive outcome for both sides.

NOTAS

1 Pedrosa, M., Lições do Congresso internacional de Críticos em Módulo, revista de arquitetura e artes visuais no brasil n.16. diciembre de 1959, pp7-12. Fondazione Bruno Zevi (FBZ).

2 Pedrosa, M., & In Wisnik, G. (2015). Mário Pedrosa: Arquitetura, ensaios críticos.

NOTES

Pedrosa, M., Lições do Congresso internacional de Críticos em Módulo, revista de arquitetura e artes visuais no brasil n.16. diciembre de 1959, pp7-12. Fondazione Bruno Zevi (FBZ)

Pedrosa, M., & In Wisnik, G. (2015). Mário Pedrosa: Arquitetura, ensaios críticos.

Pedrosa analiza las ponencias de los participantes al congreso en el capítulo *Lições do Congresso internacional de Críticos*, pp.150-175.

3 Torrent, H., (2017) *O Soho e a realidade: unidade estilística y dispersión urbana* en Zein, R. V., (2017) *Caleidoscópico Concreto - Fragmentos*

Pedrosa analiza las ponencias de los participantes al congreso en el capítulo *Lições do Congresso internacional de Críticos*, pp.150-175.

Torrent, H., (2017) *O Soho e a realidade: unidade estilística y dispersión urbana* en Zein, R. V., (2017) *Caleidoscópico Concreto - Fragmentos*

- De Arquitetura Moderna
Em São Paulo.
- 4 Goodwin, P. L. (1943). Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942. The Museum of Modern Art. New York. N.Y.
- 5 Hitchcock, H. R. (1955). Latin American architecture since, 1945. New York: Museum of Modern Art.
- 6 Dorfles, Gillo., Il Congresso di Brasilia, en Domus n.361 (1959).
- 7 Un atento análisis acerca de la crítica internacional sobre Brasilia en revistas ha sido realizado por Pozzi Clelia, *Latin America Made in Italy*, ABE Journal, 7, 2015 y Camargo Capello M.B., *Arquitectura moderna en Brasil y su recepción en los números especiales de las revistas europeas de arquitectura* (1940-1960), Revista De Arquitectura n.23, 2011.
- 8 Se trata de una distinción introducida originariamente en el campo de la lingüística por parte de Kenneth Pike; la dicotomía entre una perspectiva *etic* y *emic*, se extiende, en este caso a la historia y crítica, porque asienta criterios de validez alternativos para el conocimiento que se obtuvo a partir de las observaciones de la modernidad brasileña. *Emic* y *etic* se oponen como dos mentes diferentes, la del investigador y la del sujeto investigado. Para Pike es habitual que el observador tienda a abordar la investigación del grupo social con un enfoque *etic*, pero debe depurarlo hasta una mirada completamente *emic*.
- De Arquitetura Moderna
Em São Paulo.
- Goodwin, P. L. (1943). Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942. The Museum of Modern Art. New York. N.Y.
- Hitchcock, H. R. (1955). Latin American architecture since, 1945. New York: Museum of Modern Art.
- Dorfles, Gillo., Il Congresso di Brasilia, en Domus n.361 (1959).
- A comprehensive analysis about de international critique about Brasilia in several magazines has been made by Pozzi Clelia, *Latin America Made in Italy*, ABE Journal, 7, 2015 and Camargo Capello M.B., *Arquitectura moderna en Brasil y su recepción en los números especiales de las revistas europeas de arquitectura* (1940-1960), Revista De Arquitectura n.23, 2011.
- This is a distinction originally introduced in the field of linguistics by Kenneth Pike; the dichotomy between an *etic* and *emic* perspective extends, in this case, to history and critique, because it establishes alternative criteria of validity for the knowledge obtained from observations of Brazilian modernity. *Emic* and *etic* are opposed as two different minds, the one of the researcher and the one of the subject under investigation. According to Pike, it is usual that the observer tends to address the research of the social group with an *etic* approach, but he must purify it until a completely *emic* look. The *etic/emic* relationship is procedural, it describes a continuum that is the necessary
- La relación *etic/emic* es procesual, describe un continuo que es el necesario proceso de aprendizaje de otra cultura con tal de dar cuenta del ethos de los sujetos culturales que la conforman y la representan.
- 9 Zevi fu invitado en el agosto del 1951 en la Universidad de Buenos Aires (1951). En ocasión de la permanencia de Zevi en Buenos Aires, fue traducido el texto *Saber ver la arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidon, por parte de Cino Calcaprina y Jesus Bermejo (1951). Giulio Carlo Argan dictó varias conferencias en el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura de Tucumán (1961). Sucesivamente, fue publicado el libro Argan, G. C. (1966). El concepto del espacio arquitectónico: desde el barroco a nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión. Una detallada analisis del impacto que Argan tuvo en el contexto cultural latino americano, ha sido realizada por Guilherme Wisnik en *Giulio Carlo Argan e l'architettura brasiliana*, pp 45-65 en Argan, G. C., Zevi, B., Gamba, C., Zevi, A., & Fondazione Bruno Zevi. (2010). *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura: atti del Convegno internazionale promosso da Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan*, Roma, 28 settembre 2010. Roma: Fondazione Bruno Zevi.
- Zevi was invited on August 1951 by the University of Buenos Aires (1951). Just before his arrival, *Saber ver la arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* was translated by Cino Calcaprina and Jesus Bermejo (1951). Buenos Aires: Poseidon. Giulio Carlo Argan lectured several conferences at the Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura de Tucumán (1961). Soon was published Argan, G. C. (1966). *El concepto del espacio arquitectónico: desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión. A comprehensive analysis of the Argan's influence in the Latin American cultural context has been made by Guilherme Wisnik in *Giulio Carlo Argan e l'architettura brasiliana*, pp 45-65 en Argan, G. C., Zevi, B., Gamba, C., Zevi, A., & Fondazione Bruno Zevi. (2010). *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura: atti del Convegno internazionale promosso da Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan: Roma, 28 settembre 2010*. Roma: Fondazione Bruno Zevi.
- Bruno Zevi, Della cultura architettonica en Metron n°31-32, 1949. Pp. 6-30..
- Bruno Zevi, Della cultura architettonica en Metron n°31-32, 1949. Pp. 6-30.

- 11** Un trabajo de relectura crítica del texto *Saper vedere l'architettura* ha sido realizado en la tesis de maestría de Braghini, Anna (2017) *Saper vedere l'architettura: un vocabulario para la arquitectura*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile. La tesis ha sido realizada en el marco del Proyecto Fondecyt n.1140964 "La arquitectura de la Gran Ciudad Chile 1930-1970". Thesis advisor, Professor Horacio Torrent, Santiago, 2016-2017.
- 12** Argan, G. C. (1970). *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni.
- 13** Ambos críticos dedicaron muchos escritos sobre Brasilia, pero al fin de tal investigación se limita la documentación producida a partir del 1954 (ocasión de la exposición en Roma sobre la Arquitectura moderna brasileña), hasta las ponencias presentadas por los críticos italianos en ocasión del Cica del 1959. La única excepción es el capítulo *Brasilia*, incluido en la edición española (no presente en la edición italiana) Argan, G. C., & Negrón, M. T. (1965). *Proyecto Y Destino*. Venezuela: Ebusc.
- 14** G.C. Argan "Architettura moderna in Brasile" in *Comunità: Rivista mensile di informazione culturale*. Milano: Edizione di Comunità n.24, abril 1954, pp.48-52.
- 15** La exposición tuvo lugar en la Galleria Nazionale d'Arte moderna de Roma en 1957. FBZ; Serie 07 busta 60 07/11 1957 giugno - agosto 1957..
- A critical re-reading of the text *Saper vedere l'architettura* has been carried out master's thesis of Braghini, Anna (2017) *Saper vedere l'architettura: un vocabulario para la arquitectura*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile. The thesis was carried out within the framework of the Fondecyt n.1140964 "La arquitectura de la Gran Ciudad Chile 1930-1970". Thesis advisor, Professor Horacio Torrent, Santiago, 2016-2017.
- Argan, G. C. (1970). *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni.
- Both critics dedicated many of their writings to Brasilia, but this research was limited to the documentation produced from 1954 (date of the exhibition in Rome about modern Brazilian architecture) until the talks presented by the Italian critics on the occasion of the CICA in 1959. The only exception is the chapter "Brasilia", included in the Spanish edition (not present in the Italian edition) Argan, G. C., & Negrón, M. T. (1965). *Proyecto y Destino*. Venezuela: Ebusc.
- G.C. Argan "Architettura moderna in Brasile" in *Comunità: Rivista mensile di informazione culturale*. Milano: Edizione di Comunità n.24, abril 1954, pp.48-52.
- The exhibition took place at the Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma in 1957. FBZ; Serie 07 busta 60 07/11 1957 giugno - agosto 1957.
- 16** Scapigliatura. (2018). In: Treccani. [online] Available at: <http://www.treccani.it/vocabolario/scapigliatura/>.
- 17** FBZ; serie 07, busta 60 07/13 1959 10 aprile - 13 novembre 1959: Congres international extraordinaire de critiques d'art, Brasilia, São Paulo-Rio de Janeiro17-25 settembre 1959.
- 18** Argan, G. C. (1965). *Progetto e destino*. Milano: Casa editrice Il Saggiatore. Trad. en castellano: Argan, G. C., & Negrón, M. (1969). *Proyecto y destino*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Pp 295-299.
- 19** Argan, G. C. (1966). *El concepto del espacio arquitectónico: desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 20** FBZ; serie 07, busta 60 07/13 1959 10 aprile - 13 novembre 1959: Congres international extraordinaire de critiques d'art, Brasilia, São Paulo-Rio de Janeiro17-25 settembre 1959.
- 21** Se trata de la ponencia de L. Costa alla Congreso Internacional de Artistas, organizado por la UNESCO en Venecia en el 1952, titulada "O arquiteto e a Sociedade Contemporânea", y del artículo escrito por Oscar Niemeyer, publicado bajo el título *Temoignages en L'architecture d'Aujourd'hui* nel 1958, pp.48-71. Según Zevi, si por parte de Lucio Costa, hubo un cierto optimismo, y fe en el triunfo de la racionalidad, en Niemeyer ya se encitraban perplejidades. Zevi sostenía que Costa, tomó parte del grupo de
- Scapigliatura. (2018). In: Treccani. [online] Available at: <http://www.treccani.it/vocabolario/scapigliatura/>.
- FBZ; serie 07, busta 60 07/13 1959 10 aprile - 13 novembre 1959: Congres international extraordinaire de critiques d'art, Brasilia, São Paulo-Rio de Janeiro17-25 settembre 1959.
- Argan, G. C. (1965). *Progetto e destino*. Milano: Casa editrice Il Saggiatore. Trad. en castellano: Argan, G. C., & Negrón, M. (1969). *Proyecto y destino*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Pp 295-299.
- Argan, G. C. (1966). *El concepto del espacio arquitectónico: desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- FBZ; serie 07, busta 60 07/13 1959 10 aprile - 13 novembre 1959: Congres international extraordinaire de critiques d'art, Brasilia, São Paulo-Rio de Janeiro17-25 settembre 1959.
- This is the talk by L. Costa at the International Congress of Artists, organized by UNESCO in Venice in 1952, entitled "O arquiteto e a Sociedade Contemporânea", and the article written by Oscar Niemeyer, published as "Temoignages in L'architecture d'Aujourd'hui" in 1958, pp.48-71. According to Zevi, if on the part of Lucio Costa there was a certain optimism and faith in the triumph of rationality, in Niemeyer there were already perplexities. Zevi maintained that Costa took part in the group of modern architects like Le Corbusier, Gropius and

arquitectos modernos como Le Corbusier, Gropius y Mies, que tenían aun fe en la posibilidad de crear artificialmente organismos que supieron crecer y adquirir la dinámica, la vitalidad de las ciudades del pasado. Niemeyer, en vez, pertenecía a la generación que tenía dudas sobre esta capacidad.

22 Cuando Bruno Zevi participó al Cica del 1959, ya había escrito *Verso un'architettura organica* (1945); *Saper vedere l'architettura* (1948); *Storia dell'architettura moderna* (1951). El mismo Argan escribió un artículo, publicado en *Metron*, como reseña del libro *Saper vedere l'architettura*, del que reconoció la importancia didáctica y metodológica. La originalidad del texto consistió en el concepto de espacio interior que fue asumido como discriminante entre arquitectura y no-arquitectura. Véase Giulio Carlo Argan, 'A proposito di spazio interno', en *Metron* 28 (1945): 21.

23 Véase número monográfico dedicado al arquitecto Giuseppe Pagano en *Costruzioni: Casabella* n.195/198 publicado en diciembre 1946. Pagano habló de "complejo monumental en Italia", definiendo la monumentalidad como una preocupación psicológica y literaria, que se ocupó para exaltar el estado fascista, para exaltar de eso el carácter y de demostración de un tangible entusiasmo patriótico imaginando y realizando cosas "monumentales". Una revisión de los textos escritos por Pagano, antes y durante el Fascismo

Mies, who still had faith in the possibility of artificially creating organisms that knew how to grow and acquire the dynamic and the vitality of the cities of the past. Niemeyer, instead, belonged to the generation that had doubts about this ability.

When Bruno Zevi attended the CICA 1959 he had already written *Verso un'architettura organica* (1945); *Saper vedere l'architettura* (1948); *Storia dell'architettura moderna* (1951). Argan wrote an article, published by *Metron*, as a review of the book *Saper vedere l'architettura*, where he recognized its didactic and methodological importance. The originality of the text consisted in the concept of interior space that was assumed as discriminating between architecture and non-architecture. See Giulio Carlo Argan, "A proposito di spazio interno", in *Metron* 28 (1945): 21.

See the monographic issue dedicated to the architect Giuseppe Pagano in *Costruzioni: Casabella* n.195/198 published in December 1946. Pagano spoke of "monumental complex in Italy", defining monumentality as a psychological and literary concern, which was used to exalt the fascist state and its character and to demonstrate a tangible patriotic enthusiasm imagining and realizing "monumental" things. A review of the texts written by Pagano, before and during Fascism is present in the text Pagan, G., De Seta, C. (1976). *Architettura e città durante il fascismo*. Rome: Laterza.

está presente en el texto Pagano, G., De Seta, C. (1976). *Architettura e città durante il fascismo*. Roma: Laterza.

24 Zevi, Bruno "Inchiesta su Brasilia: Sei ? sulla nuova capitale sudamericana", publicado en *L'Architettura: Cronache e Storia*, Fabbri, Roma, n. 51, Gennaio, 1960. Zevi en múltiples ocasiones volvió sobre la crítica a Brasilia; Zevi, B., "Un Quirinale provvisorio su cariatidi strutturali". *L'Architettura: Cronache e Storia*, Fabbri, Roma, n. 22, Agosto. 1957. Zevi, B. "La polemica internazionale su Brasilia" en *L'Architettura: Cronache e Storia*. n. 53, p.729, mar. 1960; Zevi, B. "Brasilia come l'EUR- o peggio", en *L'Architettura: Cronache e Storia*. n. 63, Gennaio 1961; Zevi, B. "Brasilia: Le forme denunciano i contenuti tremendi" en *L'Architettura: Cronache e Storia*. n.104, 1964; Zevi, B. "In difesa di Brasilia", n.109, 1964; Zevi, B. "Il discorso sconcolato di Oscar Niemeyer" n.147, 1968.

25 Zodiac, *Rapporto Brasile*, n°6, 1960. Por una detallado análisis sobre la crítica a Brasilia hecha en el número 6 de Zodiac véase Juliana Braga Costa, J.B., "Rapporto Brasile": arquitetura brasileira na revista Zodiac, 1960.

26 La analogía entre Brasilia e Eur es retomada por Zevi en diferentes ocasiones; en el artículo *Vaccaro all'Eur. Forbito nel tragicómico*, en *Cronache di architettura*, Vol. 6 (nn.258-320) Ed. Laterza, 1978.

27 La Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) a finales de 1956, organizó varias ciudades satélites por los trabajadores de Brasilia, como

Zevi, Bruno "Inchiesta su Brasilia: Sei ? sulla nuova capitale sudamericana", published in *L'Architettura: Cronache e Storia*, Fabbri, Roma, n. 51, Gennaio, 1960. On many occasions Zevi returned to the critique of Brasilia; Zevi, B., "Un Quirinale provvisorio su cariatidi strutturali". *L'Architettura: Cronache e Storia*, Fabbri, Roma, n. 22, Agosto. 1957. Zevi, B. "La polemica internazionale su Brasilia" en *L'Architettura: Cronache e Storia*. n. 53, p.729, mar. 1960; Zevi, B. "Brasilia come l'EUR- o peggio", en *L'Architettura: Cronache e Storia*. n. 63, Gennaio 1961; Zevi, B. "Brasilia: Le forme denunciano i contenuti tremendi" en *L'Architettura: Cronache e Storia*. n.104, 1964; Zevi, B. "In difesa di Brasilia", n.109, 1964; Zevi, B. "Il discorso sconcolato di Oscar Niemeyer" n.147, 1968.

Zodiac, *Rapporto Brasile*, n°6, 1960. For a comprehensive analysis about the critique of Brasilia published in issue 6 of Zodiac see Juliana Braga Costa, J.B., "Rapporto Brasile": arquitetura brasileira na revista *Zodiac*, 1960.

The analogy between Brasilia and EUR is resumed by Zevi on several occasions; in the article "Vaccaro all'Eur. Forbito nel tragicómico", in *Cronache di architettura*, Vol. 6 (nn.258-320) Ed. Laterza, 1978.

At the end of 1956, the Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP) built several satellite cities for by the workers

parte de las obras de infraestructura necesarias para la construcción de la nueva Capital. La Novacap estableció una zona franca libre de impuestos, la loteó y dio los predios en comodato gratuito por cuatro años, que era lo que se pensaba que duraría la construcción de Brasilia (1956-1960). Bruno Zevi contraponía a la ciudad planificada por Lucio Costa, la imagen de la "ciudad libre", de Núcleo Bandeirante, y de esta valorizó el escenario pintoresco y seductor, dando importancia al hecho que fue construida por quienes la habitaron, no según decretos gubernamentales, y por lo tanto representativa del ideal orgánico.

- 28** Bruno Zevi ocupa la misma analogía en dos artículos: Zevi B., "Inchiesta su Brasilia: Sei ? sulla nuova capitale sudamericana", *L'Architettura: Cronache e Storia*, Fabbri, Roma, n. 51, Gennaio, 1960; Zevi B., "Brasilia troppo in fretta. Capitale di Plastici ingranditi", *L'Espresso*, n. 246, 25 gennaio 1959.

- 29** Argan, G. C. (1965). *Introduzione a Wright* en *Progetto e destino*. Milano. Pp 299-308.

- 30** Torrent, H., (2017) *O Soho e a realidade: unidade estilística y dispersión urbana*, en Zein, R. V., (2017) *Caleidoscópico Concreto - Fragmentos De Arquitetura Moderna Em São Paulo*.

of Brasilia, as part of the infrastructure works necessary for the construction of the new capital. NOVACAP established a tax-free zone, parcelled it out and gave the land free of charge for four years, which was the time that was thought it would take the construction of Brasilia (1956-1960). Bruno Zevi contrasted the city planned by Lucio Costa with the image of the "free city" of Núcleo Bandeirante, and of this he valued the picturesque and seductive scenery, giving importance to the fact that it was built by those who lived there, not according to government decrees, and therefore representative of the organic ideal.

- Bruno Zevi uses the same analogy in two articles: Zevi B., "Inchiesta su Brasilia: Sei ? sulla nuova capitale sudamericana", *L'Architettura: Cronache e Storia*, Fabbri, Roma, n. 51, Gennaio, 1960; Zevi B., "Brasilia troppo in fretta. Capitale di Plastici ingranditi", *L'Espresso*, n. 246, 25 gennaio 1959.

- Argan, G. C. (1965). *Introduzione a Wright* en *Progetto e destino*. Milano. Pp 299-308.

- Torrent, H., (2017) *O Soho e a realidade: unidade estilística y dispersión urbana*, en Zein, R. V., (2017) *Caleidoscópico Concreto - Fragmentos De Arquitetura Moderna Em São Paulo*.

REFERÊNCIAS

REFERENCES

ARGAN, Giulio Carlo. **L'arte moderna 1770/1970**. Firenze: Sansoni, 1970.

_____. **Progetto e destino**. Milano: Casa editrice Il Saggiatore, 1965.

BONTA, Juan Pablo; SCALVINI, María Luisa. **Architettura: Interpretazione e sistemi espressivi**. Bari: Dedalo, 1981.

DE SETA, Cesare. **Architettura e città durante il fascismo**. Bari: Laterza, 1976.

ZEIN, Ruth Verde. **Caleidoscópico concreto**: Fragmentos de arquitetura moderna em São Paulo. São Paulo: Romano Guerra, 2017.

ZEVI, Bruno. **Saper vedere l'architettura**. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1948.

_____. **Verso un'architettura organica**. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1945.

CONTRAPONTO PEDAGÓGICO: ZEVI, ARTIGAS, MOTTA E A FAU

JOSÉ LIRA

Como se sabe, a recepção inicial da obra de Bruno Zevi no Brasil associa-se a fatos e circunstâncias bem específicos: a difusão no país da arquitetura wrightiana, a repercussão europeia da arquitetura moderna carioca, os ecos locais das controvérsias entre organicismo e racionalismo, a fortuna crítica de Brasília, sua atuação no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959 ou seu diálogo duradouro com Lina Bo Bardi. Mas se sua relação direta com o debate arquitetônico no país é crucial para compreendê-la, pode-se dizer que dois de seus livros estão na base do prestígio a ele concedido entre os brasileiros: *Saper vedere l'architettura*, de 1948², e *Storia della architettura moderna*, de 1950. Eles não são apenas os livros mais citados do autor por professores de arquitetura em todo o país entre os anos 1950 e 1960, mas algumas de suas ideias e perspectivas farão fortuna entre os brasileiros. Refiro-me, por exemplo, ao primado da categoria espaço na interpretação da arquitetura e ao elogio da espacialidade orgânica, à reatualização do par clássico-romântico, à hipótese de uma poligênese da arquitetura moderna ou à censura ao monopólio do critério tecnicista na história da arquitetura em geral.

Livros de professores do período, como a própria Lina, Enoch da Rocha Lima, Sylvio de Vasconcellos, Benjamin de Carvalho ou Ivan de Aquino Fonseca³, então vinculados às faculdades de arquitetura de São Paulo, Belo Horizonte, Rio e Recife, muito têm a nos dizer acerca da leitura daqueles livros em distintos momentos, instituições e disciplinas país afora. Ainda pouco examinado, talvez um dos momentos mais produtivos da recepção brasileira de sua obra tenha efetivamente se dado na discussão em torno da relação entre história e projeto na formação do arquiteto. Especialmente na FAU-USP. Em parte, talvez, devido ao clima de ebulição institucional, pedagógico e disciplinar vivenciado pela instituição a partir da segunda metade dos anos 1950, em um momento de inflexão crucial na produção arquitetônica nacional. Mas também graças ao canal privilegiado de acesso ali à sua obra. Refiro-me especificamente a dois de seus professores mais carismáticos, ambos leitores precoces de Zevi: o engenheiro-arquiteto Vilanova Artigas, um dos idealizadores da escola, professor de Composição na casa, desde a sua fundação, e dos mais influentes projetistas em atuação no país naqueles anos; e o crítico, artista e professor Flávio Motta, que desde o início da década de 1950 assumiu ali a cátedra de História da Arte

para constituir não somente uma das mais prolíficas vias de exploração dos elos entre estética e projeto, história e produção, como dos mais influentes intérpretes da arquitetura contemporânea em São Paulo.

Para circunscrever melhor a mobilização – potencial ou efetiva – de sua obra em São Paulo, nesta instituição, entre os anos 1950 e 1960, é importante ter em mente dois horizontes de questões. Em primeiro lugar, o debate em curso sobre os sentidos do ensino da história na formação do arquiteto, no interior do qual a ideia de crítica operativa de Zevi viria a ganhar ressonância internacional. Em segundo lugar, as transformações observadas no campo do ensino naquele período, especialmente na FAU, no interior da qual a leitura de sua obra faria sentido e teria rendimentos muito peculiares sobre o perfil de formação ali adotado.

DILEMAS NO ENSINO

Note-se que, em toda parte, a década de 1960 foi pródiga na reflexão sobre o papel da história na formação do arquiteto. O colóquio internacional *The History, Theory and Criticism of Architecture*, realizado em 1964 na Cranbrook Academy, nos Estados Unidos, sob o patrocínio do American Institute of Architects e da associação nacional de escolas de arquitetura, é emblemático. Na abertura do evento, o professor de história da arquitetura de Washington University, Buford L. Pickens, salientou a necessidade de melhor evidenciar a amplitude do papel criativo da disciplina como uma força positiva na determinação do curso presente e futuro tanto da educação como da arquitetura.⁴ Tratava-se de pesquisar as relações dinâmicas entre teoria e crítica da arquitetura e o seu passado, como estratégia de desvio ante os costumes e preconceitos pedagógicos herdados.

Entre os cerca de cinquenta participantes, estavam Peter Collins, da McGill University, Serge Chermayeff, de Yale, Sibyl Moholy-Nagy, do Pratt Institute, Stephen Jacobs, de Cornell, Stanford Anderson, do MIT, Reyner Banham, de Bartlett, e o próprio Bruno Zevi, da Universidade de Roma. Para Collins, o objetivo do colóquio era examinar a influência da história sobre a crítica e da crítica sobre o projeto, em suma, mapear seu lugar pedagógico. E nesse sentido, algumas questões pareciam-lhe centrais, ainda que hoje talvez soassem um tanto extravagantes, e mesmo, em certos casos, anacrônicas. Em primeiro lugar, uma questão de legitimidade: era válido ensinar história em um curso de arquitetura? Não era ela uma área de conhecimento a posteriori, sem

qualquer influência sobre a formação prática? Não era disciplina ociosa e decorativa, e mesmo sujeita a reforçar *revivals*, tão em voga no momento? Em segundo lugar, uma questão de autoridade: se o estudo da história da arquitetura tinha mesmo algum papel positivo a cumprir na constituição de uma teoria do projeto, não era importante que os professores de história para estudantes de arquitetura fossem arquitetos? Por último, uma questão propriamente disciplinar, ou antes, metodológica: como a história da arquitetura relacionava-se com a história das outras artes e técnicas? Não passaria de um de seus ramos? Como deveria trabalhar com a periodização? Cronologicamente ou ao contrário? Onde começar? Onde terminar?⁵

A abrangência e ousadia das questões ali propostas indicam os dilemas em que o ensino de história nas faculdades de arquitetura enfrentava naquele momento. Se o peso das fontes históricas era patente na produção contemporânea, inclusive nas que de modo algum poderiam ser classificadas como historicistas naquele momento, como nas obras de Saarinen, Philip Johnson, Paul Rudolph e Louis Kahn, Moholy-Nagy, caberia indagar as razões de tamanha paralisia do ensino de história desde a geração anterior? Não teria sido ela causada pela permanência de práticas de ensino tradicionais, como a descrição de sequências cronológicas ou exclusivamente apoiadas na iconografia?⁶ Parecia-lhe urgente uma mudança de método.

A resposta mais otimista, senão a mais instrutiva, talvez tenha sido aquela apresentada por Zevi. Membro fundador do Instituto de História da Arquitetura em Veneza, em 1960, e personagem ativo na reforma de ensino recém-instituída em Roma, para onde se transferira naquele ano, Zevi ali viria a defender um “método histórico-crítico”. Para ele, esse método compreensivo romperia com todas as tradições pedagógicas disponíveis. Com o método de ateliê, tal qual herdado do Renascimento, no qual alguma personalidade artística dominava, um método, hoje, elitista, incompatível com o ensino de massa e público. Romperia também com o método acadêmico, estático e dogmático, no qual a tradição adquirira uma dimensão tão extraordinária que submetia a criação aos exemplos do passado. E o novo método romperia ainda com o próprio método modernista, como aquele introduzido pela Bauhaus, no qual predominavam exercícios experimentais e aplicados em detrimento da história da arquitetura, inteiramente banida sob suspeita de semear o conservadorismo projetual.

O abandono da história pela pedagogia modernista, segundo Zevi, teria justamente legado aos reacionários o arbítrio do passado; a história, sem qualquer efeito sobre a prancheta, e o projeto, sem qualquer perspectiva histórica, eram justamente o que estava naqueles anos favorecendo as formas recentes de revivalismo.

É interessante pensar esse pano de fundo da produção que parecia preocupar a todos. De fato, alguns anos antes, um dos primeiros arautos do movimento moderno, Nikolaus Pevsner, apontara um uso surpreendente de seu *Pioneiros do desenho moderno*, cuja segunda edição, de 1949, pelo MoMA, vinha servindo de fonte de inspiração para múltiplas formas de historicismo – neo-Art Nouveau, neo-Perret, neo-expressionista, neo-De Stijl, neo-Bauhaus, entre outras imitações de “estilos nunca antes imitados”, neo-formalistas, neo-escultóricos, “pertencentes ao novo anti-racionalismo pós-moderno”, em revolta contra a rigidez formal e a uniformidade do Estilo Internacional, algo que se verificava em dezenas de exemplos, inclusive em Oscar Niemeyer.⁷ Ainda que inéditos, tais usos da história no projeto pareciam-lhe no mínimo preocupantes.

John Summerson e Reyner Banham, entre outros, estavam presentes no auditório do RIBA, em janeiro de 1961, quando a conferência foi proferida. Na ocasião, Summerson cumprimentou o colega pela coerência com que apresentara o caos contemporâneo, ainda que salientasse que “as coisas são tão desarrumadas quanto parecem”, e “claro, em qualquer período dado, como bem sabem os historiadores, a arquitetura é vergonhosamente desarrumada. Você sempre poderá encontrar mais ou menos exatamente aquilo que está procurando”.⁸ Para ele, trinta anos passados desde a explosão modernista, não haveria mais sentido encampar uma cruzada antiestilística e antiornamental, ao fim e ao cabo vitoriosa; o pouco que escapava à regra sequer merecia atenção da crítica. Mais do que isso, para ele, uma boa construção talvez só pudesse ser adequadamente criticada através de um projeto alternativo. Tampouco para Banham, orientando de Pevsner e seu colega da *Architectural Review* naqueles anos, a preocupação se justificava, pois o uso de formas retiradas aos anos heroicos do modernismo significaria algo completamente diferente no presente. E, antes de ser uma revolta contra a ordem e a rigidez do Estilo Internacional, para Banham, o retorno do historicismo poderia até mesmo representar uma espécie de revolta contra o que ele chamava de neocomodismo ou suavidade, de neoempirismo característicos da arquitetura do imediato pós-guerra.

Seja como for, o debate sobre o historicismo contemporâneo impunha a reflexão sobre os usos operativos da história. O tema seria retomado por Banham um mês depois na conferência *The history of the immediate future*⁹. Ali, Banham reiterava a necessidade de pensar a história como guia para o futuro: no curso histórico, a circunstância presente só poderia ser observada como uma espécie de “mola dedutiva” de desenvolvimentos futuros, mais ou menos como resultados experimentais poderiam desenhar uma curva em um diagrama cartesiano. Para ele, o aspecto de fato nostálgico da arquitetura contemporânea encontrava seus melhores contrapontos em obras situadas nas fronteiras da disciplina: ou bem os arquitetos se juntavam na aventura intelectual das ciências humanas e transformavam a arquitetura a partir de seus conteúdos extra-arquitetônicos; ou bem a arquitetura fracassaria em dar o salto imaginativo que lhe permitiria novamente voltar-se sobre si mesma e reinventar-se.¹⁰ Era isso o que ele via, por exemplo, em obras brutalistas paradigmáticas na Itália e na Grã-Bretanha, como a sede da Pirelli ou do Instituto Marchiondi Spagliardi, em Milão, ou a escola de Hunstanton, em suas apropriações da comunicação de massas, da psicologia, dos estudos de conforto, da antropologia e da sociologia.

FUTURO DO PASSADO

No início dos anos 1960, Zevi estava tão engajado no debate pedagógico quanto nessas controvérsias do brutalismo. Mas a discussão com Banham não passava simplesmente pela oposição entre uma crítica prioritariamente formal e a referência a parâmetros extra-arquitetônicos, mas pela polarização entre uma aposta na “segunda era da máquina”, por parte do crítico britânico, e uma releitura do movimento moderno, tal como proposta pelo arquiteto italiano desde *Verso un'Architettura Organica*, de 1945, até *Storia dell'Architettura Moderna*, de 1950, e *Poetica dell'architettura neoplastica*, de 1953. Pois de fato, neles, como em *Architettura e Storiografia*, também de 1950, o lugar da crítica historiográfica não se restringira ao estabelecimento de uma linhagem orgânica na arquitetura contemporânea, isto é, um “amadurecimento humanizador”¹¹ em relação aos critérios eminentemente econômicos do funcionalismo. Ela ganhara terreno também, e muito sintomaticamente, como revisão em termos teórico-metodológicos das relações entre projeto, teoria e história, em outras palavras, das múltiplas cadeias de precedentes históricos passíveis de

serem articulados em todo raciocínio projetual e em cada proposição arquitetônica. Tratava-se, portanto, de um confronto entre, de um lado, uma história do futuro imediato na esteira da revolução científico-tecnológica e, de outro, uma história do ato projetual como guia de um futuro do pretérito, avesso à racionalidade instrumental, ao mecanicismo totalizante, ao universalismo dogmático, e mais próximo ao homem comum, aos valores democráticos, localistas ou culturalistas.

Fosse para Banham, fosse para Zevi, portanto, não era aceitável permanecer indiferente ao peso da história na produção contemporânea, mas mobilizá-la de modo a superar a maneira “cômuda” com que os arquitetos, “mesmo os mais habilidosos”, vinham se reconectando à tradição. Se “a historicização da cultura arquitetônica” estava na ordem do dia, pensava Zevi, “os instrumentos para satisfazê-la” ainda lhe pareciam “confusos”. No artigo *Il futuro del passato in architettura*, de 1963, o historiador italiano afirmaria: “É evidente que o método histórico deve acima de tudo informar todo o ensino da arquitetura; mas um acordo sobre como se deve impor a disciplina histórica nas faculdades de arquitetura está longe de ser um consenso”.¹² O experimento em curso em Roma, como uma Bauhaus finalmente reconciliada com a história, seria uma dentre as respostas possíveis:

Se o experimento tiver continuidade, talvez nosso objetivo de ter uma cultura arquitetônica integrada e, portanto, de uma escola de arquitetura boa e moderna, não esteja tão distante. Se a história usa os instrumentos do projeto, o oposto também é verdade: projetar irá usar os instrumentos da história e da crítica, mais e mais. O que os estudantes das nossas escolas ressentem mais do que tudo é a maneira superficial, empírica e anticientífica pela qual seus projetos são criticados. Como um crítico de projeto se expressa? Muito frequentemente no modo mais vago possível: “- Bem bom. Um pouco fraco aqui; talvez você devesse colocar mais tensão deste lado. Por que você não faz essa parte da edificação mais fluida?” - Todo esse tipo de bobagem. Nós jogamos fora a gramática e a sintaxe velhas e acadêmicas, mas tendo falhado em substituí-las por gramáticas e sintaxes novas, abertas e dinâmicas, nos encontramos de mãos vazias. Nesse ponto, no entanto, o novo método histórico vem para ajudar os cursos de projeto, assim como métodos de projeto vêm ajudar a história. Se a história agora é apta a reconstruir os processos criativos de um construtor de uma

catedral gótica, ou de Brunelleschi, ou Bramante, ou Wren, ela também é capaz de seguir, controlar e testar os processos da criação arquitetônica. O processo para entender uma edificação antiga e para criticar uma nova no decurso do próprio processo de sua criação é o mesmo. Se a crítica de design nas mesas de desenho vai se tornar científica, ela deve adotar o método histórico no sentido novo, ativo e operativo que foi apresentado.¹³

A despeito da energia intelectual e política empenhada na reforma de Roma, a proposta ali postulada parece não ter vingado plenamente. Mas o fato é que se desde os tempos de *Metron*, o tema do ensino de história vinha constituindo uma frente recorrente de reflexão no embate com a produção contemporânea¹⁴, com *L'Architettura - Cronache e Storia*, a partir de 1955, a ideia de uma crítica eficiente do ponto de vista do ensino de projeto passou a ser claramente postulada,¹⁵ impregnando a plataforma editorial da revista na década seguinte.¹⁶ Tratava-se de defender a história como espinha dorsal do ensino de arquitetura; de ensinar a história não mais como “acúmulo de noções pretensamente ‘objetivas’, mas como lugar em que diferentes personalidades, tendências e interpretações se encontram ou entram em conflito.”¹⁷ Era apenas apanhando o conflito de interpretações na história que a ideia unitária – inclusive a ideia bauhausiana de superação da antinomia entre técnica industrial e artesanato – poderia ser combatida.

De fato, a discussão estava em alta em *L'Architettura* quando, no ano acadêmico de 1963-64, Bruno Zevi foi nomeado professor de história na Faculdade de Arquitetura de Roma, ao lado de Ludovico Quaroni para a cátedra de Urbanística, e de Luigi Piccinato para a de Composição. O momento era tenso; na primavera, a sede de Valle Giulia havia sido ocupada pelos estudantes, ocasião em que o movimento divulgou um manifesto em que afirmava a necessidade de renovação pedagógica. No início do ano letivo, uma sessão especial do Conselho Acadêmico definiu a realização de uma convenção com o intuito de estabelecer um consenso sobre questões como as relações entre o trabalho do arquiteto e produção cultural em geral, ou a divisão do curso em um biênio propedêutico e um triênio especializado.¹⁸ Ainda que, ao final, as resoluções ali tiradas tenham se restringido a aspectos principalmente administrativos¹⁹, a organização de todo o processo, o espírito antiburocrático nele dominante e o entusiasmo partici-

pativo levaram a uma valorização do espaço de formação como espaço de pesquisa e não simplesmente de elaboração de projetos acabados, em sentido profissional. Para Zevi, a tendência fazia eco ao que se observava nas universidades estrangeiras mais avançadas.²⁰

Ainda que o tema da história operativa não tenha sido enfatizado durante os debates, a participação de Zevi no processo parece tê-lo estimulado a difundir por sua própria conta um método de ensino de história da arquitetura como atividade prática, uma vez redefinida também a didática de projeto. A palestra em Cranbrook, em 1964, parecia oferecer-lhe uma oportunidade privilegiada de discutir suas ideias em um fórum internacional. Para além de coisa puramente intuitiva, irracional, não ensinável, o projeto deveria ser encarado como um processo controlado de expressão e crítica, que precisava ser equilibrado entre passado, presente e futuro. Não por acaso, no anúncio do colóquio norte-americano em *L'Architettura*, em dezembro de 1963, Zevi acentuara justamente o tema didático. O objetivo do evento seria estimular a criatividade projetual a partir do ensino histórico, visto como parte inevitável de toda projeção, em busca do "futuro do passado na arquitetura". O mais jovem professor de história da arquitetura em Roma remetia-se, assim, às conferências de Pevsner e Banham no RIBA dois anos antes, e se reportava ainda à crítica de Sibyl Moholy-Nagy, publicada em abril daquele ano na revista *Charette*, na qual professora de história da arquitetura no Instituto Pratt assinalava o lugar patético atribuído à disciplina no currículo da Bauhaus, cuja versão americana ela ajudara a fundar em 1937, após a fuga da Alemanha. Segundo Zevi, "saturados de tecnologia e de objetivismo funcional, os arquitetos de novo haviam retornado à tradição, (...) mas com superficialidade alarmante (...). É esse o preço que a geração intermediária paga por haver abraçado a ideologia anti-histórica dos mestres sem discuti-la, assim como por tê-la recusado de uma hora para outra sem qualquer elaboração."²¹

INTEGRAÇÃO NO BRASIL

O que se passava no Brasil, e especialmente no ensino de arquitetura naqueles anos? Como se sabe, a constituição de faculdades autônomas de arquitetura no Brasil começaria apenas em 1945, com a Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), derivada da antiga Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, seriam criadas unidades autônomas também em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte, e, no

final da década de 1950, em Salvador e no Recife. O período era de euforia, haja vista a consagração internacional e a difusão nacional do modernismo arquitetônico brasileiro, inclusive no âmbito do ensino de composição arquitetônica. Mas os anos 1950 também coincidiram com as primeiras censuras, externas e internas, ao dito formalismo dos arquitetos cariocas. De modo que, ao mesmo tempo em que a produção do entre-guerras ganhava espaço, também começavam a ganhar certa influência nas escolas e na produção profissional outras orientações operativas, o organicismo, o neorrealismo, o racionalismo, o empirismo, o brutalismo, entre outras.

É importante perceber também a emergência no país de demandas prático-teóricas razoavelmente articuladas em torno das ideias de compromisso social, escala humana, racionalização projetual ou construtiva ou desenho industrial, assim como de empreendimentos historiográficos mais consistentes em torno do que se compreendia por arquitetura brasileira. De fato, desde a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, e mesmo antes, releituras influentes da arquitetura colonial, barroca, popular ou moderna – por autores como José Mariano Filho, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Paulo Thedim Barreto, Manuel Bandeira, Robert Smith, Hannah Levy etc. – vinham contribuindo para a revisão de objetos, cronologias e abordagens. Vinculando-se a preocupações históricas e estéticas mais amplas com a arte, a técnica ou a cultura material, é possível entrever em alguns desses escritos uma combinação entre análises cada vez mais especializadas e esforços de inscrição dos fatos locais em dinâmicas formativas mais amplas, não apenas nacionais, mas contemporâneas. Naturalmente, o propósito nacionalista e o peso do modernismo no âmbito patrimonial reforçariam certa predisposição operativa em relação ao passado, seja no véu de atualidade que virá a recobrir as leituras e ações de preservação dos bens tombados, seja na elaboração de máximas históricas como fundamento para a produção contemporânea. Mas o fato é que desde cedo foi se constituindo não apenas uma trama narrativa, mas um esquema de formação da arquitetura moderna no Brasil.

É inquestionável que Lúcio Costa se formou nessa matriz e tomou parte ativa em sua elaboração, ao mesmo tempo em que constituía uma sofisticada interpretação da formação da arquitetura brasileira, das mais influentes no imaginário profissional e em praticamente tudo o

que viria a se falar a seu respeito nas escolas, livros e revistas até pelo menos os anos 1970.22 Escritos como “Documentação necessária” (1938), “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro” (1939), “A arquitetura dos jesuítas no Brasil” (1941), “Arquitetura brasileira” (1952), ao lado de seus pareceres para o SPHAN, permearam efetivamente alguns dos projetos mais originais do período, como os de Germain Bazin e Lourival Gomes Machado sobre o barroco, ou os de Philip Goodwin, Mário Pedrosa, Henrique Mindlin e Joaquim Cardozo sobre o moderno. Mas o que interessa aqui destacar é que eles teriam também enorme ascendência sobre o que se ensinava enquanto história da arquitetura no Brasil, seja no Rio de Janeiro, com Paulo Santos, seja em Minas Gerais, com Sylvio de Vasconcelos, seja no Recife, com Ayrton Carvalho. Que, ao fim e ao cabo, foi esse o perfil tradicional da nova geração de professores de história da arquitetura que começariam a emergir no país com as faculdades autônomas: comprometidos com as tarefas da preservação do patrimônio nacional como matriz possível para uma arquitetura do presente, em clara dissonância com respeito à geração anterior, formada nas lições e manuais de Barberot, Guadet, Cloquet, Fletcher ou Hamlin, como Adolfo Morales de los Rios, Alexandre Albuquerque ou Christiano Stockler das Neves.

De fato, se a atuação de Lúcio Costa foi responsável pelo estabelecimento de critérios, cânones e cronologias patrimoniais, ela não foi menos eficaz do ponto de vista do estabelecimento de narrativas historiográficas, inclusive com relação à produção contemporânea. Pense-se, por exemplo, em ideias tão recorrentes quanto as de mestiçagem e aclimação na arquitetura luso-brasileira, de economia formal e construtiva, de horizontalidade, frugalidade e desenvoltura, de um tronco mediterrâneo dominante. Em toda parte, é possível reconhecer-se a afirmação de um compromisso operativo – simétrico àquele reconstituído em outro nível por Giedion ou por Zevi – no modo como a interpretação do passado alia-se a esforços de filiação genealógica e orientação estética da arquitetura contemporânea.

O fato é que, na virada dos anos 1940 aos 50, essa matriz patrimonial vinha ganhando terreno no ensino de história da arquitetura em todo o país, inclusive em São Paulo, onde tanto no Mackenzie College, como na Universidade de São Paulo, o ensino de história nos cursos de engenharia permaneceria quase de todo indiferente à produção local. João Sodré a propósito observou o papel dissidente e eficaz dos estudantes da

FAU-USP ao longo da década de 1950 na ampliação e atualização dos repertórios históricos e na revisão dos conteúdos programáticos das disciplinas no âmbito da instituição, em grande parte graças à sua aproximação à missão patrimonial liderada nacionalmente por Lúcio Costa e por Luís Saia no plano local. Suas visitas de campo nos arredores de São Paulo e seus empreendimentos de viagem e documentação da arquitetura colonial e moderna nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, em diálogo com os levantamentos e publicações de autores como Saia ou Ernani da Silva Bruno, de fato viriam a intervir decisivamente nos rumos ali do ensino na FAU23. Mudanças como essas se tornariam ainda mais consistentes quando, na segunda metade da década de 1950 e sobretudo a partir dos anos 1960, uma nova geração de professores formados arquitetos, tanto na FAU como no Mackenzie, como Carlos Alberto Cerqueira Lemos, assistente desde 1954 de Eduardo Corona em “Teoria da Arquitetura”, Nestor Goulart Reis, assistente de Eduardo Kneese de Mello desde 1956 na recém-criada disciplina de “Arquitetura no Brasil”, e Julio Roberto Katinsky e Sérgio Ferro, assistentes de Flávio Motta na cadeira de “História da Arte e Estética” a partir de 1962 e 1963 respectivamente, seria integrada ao corpo docente.

Não é o caso de revisar em detalhe essa história, até porque, a despeito de esforços monográficos nesse sentido²⁴, muito dessas trajetórias acadêmicas ainda resta mapear. No entanto, estudos recentes acerca do ensino de arquitetura no país vêm revelando transformações institucionais, curriculares e didático-pedagógicas muito eloquentes sobre a questão. De fato, acompanhando a tendência na educação superior como um todo no país, o início da década de 1960 coincidiu com mudanças significativas no ensino de arquitetura. Com as sete primeiras faculdades autônomas plenamente consolidadas – Rio de Janeiro, as duas de São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador e Recife – o período foi marcado pela perda de centralidade do currículo da FNA após a promulgação, em 1961, da lei federal 4024, que pela primeira vez fixou as diretrizes e bases do ensino superior no país. A partir daí, iniciativas variadas começaram a ser postas em prática. Em 1962, por exemplo, com a criação da oitava faculdade de arquitetura no Brasil, a de Brasília, foi introduzida uma ideia que vinha sendo discutida desde os anos 1950, a de Ateliê Integrado, ali convertido em parte central do programa pedagógico. É importante ter em

vista que o curso de arquitetura e urbanismo de Brasília foi concebido, como não poderia deixar de ser naquele contexto, como um dos três primeiros cursos-tronco da recém-criada Universidade de Brasília, articulando ao seu redor os cursos de cinema, artes visuais, música, educação artística e outros, e reunindo em seu corpo docente, arquitetos consagrados como Oscar Niemeyer e Alcides Rocha Miranda, jovens profissionais como João Filgueiras Lima, Edgar Graeff, Glauco Campello, Mayumi e Sérgio Souza Lima, além de professores provenientes de distintos campos e gerações, como Joaquim Cardozo, Alfredo Ceschiatti, Athos Bulcão, Ana Mae Barbosa, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emilio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Claudio Santoro, Rogério Duprat e muitos outros²⁵. A experiência seria sabotada pela ditadura logo depois de 1964, mas o princípio interdisciplinar teria ali um significado bem mais abrangente que de costume.

No mesmo ano de 1962 em que foi introduzido o currículo mínimo nos cursos de arquitetura no país, a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul, em meio à reforma liderada por Demétrio Ribeiro, também aventaria aplicar uma proposta de “integração dos diferentes processos de ensino”²⁶. A ancorando-se na crença de que o curso de graduação deveria orientar-se exclusivamente à formação profissional, reivindicava-se um caráter aplicado a todo conteúdo curricular. A pretendida “integração” deveria se dar, portanto, “através da realização prática de projetos que abranjam o conjunto dos problemas a resolver, pragmáticos, funcionais, técnicos e estéticos, nunca um ou outro separadamente”. O que não excluía certamente o investimento teórico e histórico, mas este seria concentrado em um ciclo de preparação básica, anterior ao ciclo de preparação profissional propriamente dito, no interior do qual seriam trabalhados os conteúdos ditos “complementares” ao projeto, envolvendo formação histórica, ciências sociais aplicadas e teoria da arquitetura, o que incluía também um contato preliminar com o planejamento urbano.

A bem da verdade, o tema da “integração” no âmbito do ensino de arquitetura vinha sendo discutido desde os anos 1950, ainda que a princípio em nome de uma maior aproximação aos desafios postos aos arquitetos no Brasil. É o que se depreende do pronunciamento de um estudante do 5º ano da FAU USP ao II Congresso Nacional de Estudantes de Arquitetura, reunidos no Recife em 1953:

A arquitetura tradicional brasileira deve ser levada ao conhecimento do aluno logo no primeiro ano. O seu estudo deve ser feito em Arquitetura Analítica e em Teoria da Arquitetura. De preferência a arquitetura civil dos primeiros séculos, aquela que o português trouxe da terra e aqui tão bem soube aclimatá-la: a casa-grande, o sobrado urbano, etc. O que importa é estudar o programa, os materiais, a técnica e a mão-de-obra dessa arquitetura. Procurar compreendê-la e aprender a reproduzir os passos daqueles construtores, partindo agora de um programa novo, com os materiais, a técnica e a mão-de-obra contemporâneos.²⁷

Tratava-se, portanto, de pensar conteúdos da arquitetura brasileira como parte de duas das mais tradicionais disciplinas do currículo, Arquitetura Analítica e Teoria da Arquitetura, de modo a aproximá-las da produção material e dos usos na arquitetura aqui historicamente desenvolvida, e ao mesmo tempo reafirmar o vínculo operativo entre passado e presente na formação dos arquitetos. Quando, em 1956, o Grêmio estudantil da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, o GFAU, propôs a realização ali de um seminário de ensino para “debater o regime didático” da escola era justamente o tema da integração na realidade brasileira que estava em jogo. Para tal, os estudantes redigiriam um texto-base, ao mesmo tempo consciencioso e contundente, que interpelava o corpo docente a respeito dos fundamentos da formação ali oferecida. Segundo eles, a FAU ainda era muito marcada pelo recurso a modelos ideais, um procedimento típico na Escola Politécnica, de onde ela se emancipara em 1948. Resistindo à ideia de um curso especializado – afinal, a indústria nacional não permitiria especializações –, eles defendiam uma formação ampla, ao mesmo tempo teórica e prática, atenta à crescente complexidade e dinamismo da realidade contemporânea e, portanto, livre tanto dos imediatismos profissionalizantes como do enciclopedismo elitista tradicional: “para nós, interessa saber como os homens resolveram os seus problemas e não somente a solução”.²⁸

Quatro professores reagiram por escrito à provocação e teriam suas respostas incorporadas à publicação do Grêmio: Mario Wagner Vieira da Cunha, Luis Saia, que, apesar de não ser professor da casa, possuía grande influência sobre os estudantes, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Mário Wagner incidiu sobre a contradição do manifesto estudantil em apontar a desconexão entre ensino e

realidade sem endereçar-se à natureza do trabalho arquitetônico. Saia endereçou suas críticas não tanto à matriz politécnica, mas especificamente ao novo modelo, a arquitetura moderna carioca, tida por ele como formalista e ainda tributária do ensino artístico tradicional. Lina foi lacônica ao apontar à inquietude dos estudantes como “prelúdio das inquietudes” do profissional; para ela, o centro do problema resumia-se à ausência de um “método” de solução de problemas em todas as suas possibilidades, não um método livresco, abstrato, mas um método próximo aos afetos humanos e à linguagem da vida real.

É emblemático que em sua manifestação, intitulada “Rumos para o ensino de arquitetura”, Artigas tenha insistido, assim como Mário Wagner, no deslocamento da discussão do plano do ensino para o do exercício profissional. Para ele, o problema não estaria exatamente nas escolas, na didática ou no corpo docente; a inquietude dos estudantes com o tema aliás comprovava a vitalidade do meio acadêmico; o problema estaria na crescente insignificância do *métier* ante a imponentia dos interesses imobiliários, inclusive no âmbito das repartições e encomendas públicas. Para ele, seria difícil ultrapassar o choque entre a escola e a realidade sem investir no conhecimento da história brasileira e de suas reminiscências coloniais, nem no embate com os rumos tomados pelas artes e a cultura no país.²⁹ Pelas reações, é possível perceber que, seja para os alunos, seja para os professores, o incômodo passava pela desconexão entre debate pedagógico e debate profissional; a reflexão de Artigas orientando-se sobretudo para o aprofundamento de certa dimensão operativa do ensino em face de uma realidade nacional de subdesenvolvimento e dominação imperialista, seja no âmbito econômico-social, seja no âmbito da cultura e do pensamento.

Como resposta ao debate colocado, a direção da escola nomearia em 1957 uma comissão de reforma curricular composta de Abelardo de Souza, um dos regentes da cátedra de Pequenas Composições, Rino Levi, catedrático de Grandes Composições, Hélio Duarte, então envolvido com as obras do campus universitário da USP, e Artigas, um dos idealizadores do projeto inaugural da FAU, os dois últimos vinculados à cadeira de Pequenas Composições. No relatório final apresentado pela Comissão, é evidente o esforço de conciliação entre a estrutura vigente e as demandas por mudanças, justamente com base numa avaliação do “desajuste” entre ensino e profissão. Interessante perceber que a pequena tradição de ensino era vista como uma vantagem, liberando a

escola do peso de “métodos hoje mundialmente considerados antiquados e contraproducentes”, e permitindo-lhe “iniciar um novo ciclo de experiências em torno do ensino”. Ainda que aparentemente modesta, a proposta apontava para um novo perfil de arquiteto, mais “integrado à sua missão social” ante o estágio de desenvolvimento nacional e que fosse capaz de “unificar os numerosos problemas sociais, técnicos, econômicos e plásticos inerentes à construção”. Tratava-se de ultrapassar o caráter eminentemente informativo das disciplinas técnicas e histórico-filosóficas, permitindo ao aluno sintetizar “uma visão unitária do mundo contemporâneo e da sociedade em que vive, que envolva e dê expressão a estruturas de toda a sorte”. Daí a aposta na figura do “arquiteto integral”, inspirada em Gropius, que poderia ser atingido sem grandes mudanças no quadro de disciplinas, mas apenas reagrupando-as em quatro grupos de matérias: as de “formação científica”, as de “aplicação técnica”, as de “cultura apropriada” e finalmente as de “atelier” que, com seu quadro docente ampliado, poderia ser pensado como centro de convergência de todas as outras.³⁰

PROJETO, HISTÓRIA E MUSEUM

O caso da FAU-USP parece emblemático naqueles anos, seja em função da inquestionável ascendência nacional que a instituição vinha assumindo, seja graças ao singular volume de pesquisas a seu respeito, que vem revelando o peso ali do debate sobre um ensino integrado.³¹ Seja como for, para compreender as mudanças em curso na FAU USP, é importante ter em vista a sua formação e a composição singular de seu corpo docente. Criada em 1948, a escola havia herdado do curso de engenheiros-arquitetos da Escola Politécnica, de onde provinha, forte inclinação para o treinamento aplicado à construção civil e ao urbanismo. Um outro traço distintivo viria de seu precoce alinhamento à arquitetura moderna, graças à contratação de uma jovem geração de profissionais formados na Escola Politécnica, como Vilanova Artigas, Zenon Lotufo e Ícaro de Castro Mello; no Mackenzie, como Plínio Croce, ou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio, como Abelardo de Souza, Hélio Duarte, Eduardo Corona e Alcides da Rocha Miranda. Ao longo dos anos, ademais, ela também se diferenciaria pela valorização das disciplinas artísticas e das humanidades, que então floresciam na USP. Foi nesta base que a FAU foi aos poucos consolidando sua autonomia institucional e disciplinar em relação à Escola Politécnica, estabelecendo um ponto de inflexão decisivo na atualização do debate nacional sobre ensino de arquitetura.

A crescente presença no corpo docente de arquitetos, e de arquitetos modernistas em especial, em relação aos engenheiros, levaram aos primeiros questionamentos do modelo curricular dominante, em favor de uma maior aproximação entre ensino técnico e ensino artístico, assim como da revisão de modelos e problemas de projeto nas atividades de ateliê. A tendência já era visível com a transferência, em 1950, da nova Faculdade do edifício da Poli para o casarão Art Nouveau da rua Maranhão, a Vila Penteadado, a duas quadras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e muito próximo de importantes instituições culturais e de ensino da cidade. Um ano depois, uma greve de quatro meses dos alunos, revoltados com o impedimento, por parte da reitoria, da contratação de Oscar Niemeyer para a cadeira de Grandes Composições, resultaria na renúncia do então diretor, o engenheiro e urbanista Anhaia Mello, e em um movimento por reformas no ensino e no quadro docente.³² A maior inovação nesses primeiros anos 1950 foi justamente nas disciplinas de Composição, com a contratação de novos professores como Jon Maitrejean, Oswaldo Correa Gonçalves, Roberto Cerqueira César, Rino Levi, Achilina Bo Bardi, Roberto Coelho Cardozo e Jacob Ruchti. Mas o processo também se verificou em outras disciplinas, com a contratação também do sociólogo Juarez Brandão Lopes e do economista Mário Wagner Vieira da Cunha, e a introdução, em 1952, da disciplina de História da Arte e Estética, a cargo do cientista político e crítico de arte Lourival Gomes Machado, substituído em 1954 por Flávio Motta, que introduziu ao longo dos anos, como veremos, mudanças muito significativas em seu conteúdo e didática.³³

As discussões sobre integração do ensino em 1956 e 1957 convergiram para a grande reforma de ensino em 1962. É importante ter em vista que o cenário local da arquitetura, desde meados dos anos 1950, apontava para a projeção nacional de um grupo de profissionais, em grande medida articulado em torno de Artigas, que não apenas assumiam uma distância crítica em relação ao modelo carioca hegemônico, como se notabilizariam pela consolidação de um conjunto alternativo e razoavelmente partilhado de conceitos construtivos, preocupações éticas e eleições no campo operativo. O cenário vinha se complexificando localmente desde o Plano de Ação do governo Carvalho Pinto, que estabeleceu em São Paulo amplos programas de obras públicas e novos padrões de recrutamento em equipes multidisciplinares. Ele ganharia robustez com o

Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, que incluía Brasília, e com as Reformas de Base idealizadas no governo João Goulart, que consolidaram em todo o país um novo espectro de responsabilidades dos arquitetos com o desenvolvimento nacional. Tratava-se então de desafiar o atraso da construção civil, o influxo da especulação imobiliária, o crescente déficit de moradias, o problema candente das reformas urbana e agrária, colocando-se ativamente no seio dos programas públicos de habitação e planejamento urbano e regional, educação, saúde, esportes, lazer, infraestrutura etc.³⁴

Foi nesse cenário que o projeto de transferência da FAU para a Cidade Universitária foi gestado, em paralelo ao surgimento de uma reflexão decisiva acerca do ateliê³⁵. Não por acaso um de seus mais eloquentes testemunhos foi redigido pelo professor da casa Roberto Cerqueira Cezar, por ocasião do Encontro Regional de Educadores Brasileiros promovido pelo Ministério da Educação e pelo Serviço Social da Indústria, em São Paulo, em 1960. Nele, Cerqueira Cezar situava os desafios para a profissão e particularmente para o ensino em um contexto de desenvolvimento do país. Os cursos, organizados na forma de cátedras isoladas, padeciam, segundo ele, da ausência completa de integração entre conhecimentos de modo a “enfrentar os problemas do planejamento e do projeto”; aliás, o ensino do urbanismo, concentrado em apenas um ano, limitava a aplicação dos conhecimentos teóricos aos problemas urbanos do país; a própria seriação entre cadeiras impedia, “de forma total, qualquer possibilidade de realizar esta integração”; mais do que isso, menosprezando “a formação humanística” em relação aos dotes artísticos e conhecimentos matemáticos dos alunos, afastava-os dos “problemas que mais diretamente afetam o homem”.³⁶ O fato é que, partindo-se das recomendações ali reunidas, o então diretor da FAU-USP, Lourival Gomes Machado, criou em 1962 uma comissão encarregada do estudo do Ateliê. Coordenada por Carlos Millan, e composta por Maitrejean, Gian Carlo Gasperini e Lucio Grinover, a comissão tomaria como ponto de partida a proposta de reformulação do ensino de 1957, avançando na conceituação do ateliê como espaço de aproximação entre o espaço da formação e o espaço da profissão através do treinamento gráfico e plástico-construtivo com vistas ao “planejamento do meio físico nas suas relações diretas com o homem”, em todas as suas escalas de complexidade, a arquitetura, o urbanismo e o desenho industrial.³⁷ Nesse

sentido, o ateliê não poderia jamais ser compreendido como um departamento autossuficiente, mas operando por meio da “colaboração direta e harmônica dos outros departamentos que reúnem as cadeiras técnicas, as cadeiras de história e ciências sociais e o departamento de atividades extra-curriculares.”³⁸

Essas ideias estão na base da reforma de ensino de 1962. De fato, a reestruturação curricular realizada, no sentido de imprimir à formação do arquiteto um caráter mais próximo às demandas da indústria e às necessidades sociais, foi justamente mais profunda nas disciplinas de Composição, cujos conteúdos passariam a ser distribuídos em quatro eixos complementares: arquitetura de edifícios, planejamento urbano e regional, comunicação visual e desenho industrial. Abrigados no Departamento de Composição, este se relacionaria com outros três Departamentos: o das Disciplinas Técnicas, o das Ciências Aplicadas e o Histórico-Crítico, além de um departamento especial, o Museum, concebido como órgão coordenador das atividades curriculares, extracurriculares e complementares ao ensino, de modo a amparar e estimular o trabalho em artes gráficas, fotografia, cenografia e modelos.³⁹ Um documento de 1963, redigido por uma comissão do GFAU, sintetiza as mudanças implementadas no curso:

Foi dividido em sucessivos ciclos alternados de análise e síntese, refletindo em escala extensiva o próprio processo de criação do arquiteto. Para isso ser possível, foi necessária uma transformação radical da própria estrutura burocrática da escola, abrangendo os aspectos funcionais e as relações entre professores e alunos. Certas modificações físicas foram operadas na Escola. Criou-se um Ateliê único em que trabalham os quatro últimos anos do Curso de Arquitetura. (...) Os temas dos quatro anos são fruto de uma programação conjunta, com uma sequência lógica, criando-se o convívio de todos os alunos.⁴⁰

As mudanças no ensino de história nesse contexto são bastante significativas. A começar pela criação de um departamento específico, o Departamento Histórico-Crítico, a consolidação de uma sequência de quatro disciplinas obrigatórias de História da Arquitetura, a eliminação das disciplinas de Arquitetura Analítica e Teoria da Arquitetura, a criação de disciplinas optativas de “Introdução à História Econômica Contemporânea” e “Metodologia Científica e Introdução às Ciências Sociais”, a cargo de Mário Wagner; “Introdução à História das

Cidades”, por Nestor Goulart Reis Filho, e “Arte e Indústria”, por Flávio Motta. No novo Departamento também começariam a ser desenvolvidas as primeiras atividades sistemáticas de pesquisa sobre cidades brasileiras, artesanato e arquitetura tradicional no Vale do Paraíba e arte e arquitetura contemporânea em São Paulo.⁴¹ Percebe-se que, em consonância com o esforço de consolidação da pesquisa em história, há um clara orientação em favor dos novos horizontes de formação e atuação do arquiteto definidos pela reforma: de um lado, trata-se de redimensionar o campo da história da arquitetura, abarcando de uma vez por todas as suas relações com as questões produtivas, do artesanato à indústria, e com a história da urbanização; de outro, trata-se de articulá-los aos processos socioeconômicos e culturais mais amplos, de modo a aproximar o estudo da história aos objetivos contemporâneos de desenvolvimento nacional.

Esse novo papel operativo da história, em auxílio à reformulação do significado do ateliê, ficaria ainda mais claro em fins de 1963, no “Primeiro Fórum de Debates da FAU-USP”, que avaliou as mudanças implementadas. Os temas eleitos para discussão reafirmavam o papel de pioneirismo da instituição em âmbito nacional, ao defender o seu alinhamento às reformas de base então em curso no governo João Goulart. O relatório final não deixava dúvidas a esse respeito: tratava-se explicitamente de adequar o ensino à realidade nacional e às aspirações de um desenvolvimento justo, humano e culturalmente independente; de democratizar o acesso ao ensino, inclusive aos setores da população até então dele alijados; e desse modo contribuir para a afirmação definitiva do arquiteto na sociedade contemporânea.⁴²

Estava prevista a realização de um segundo fórum no ano seguinte, o que, todavia, não ocorreu em função do golpe militar em março de 1964. Seria necessário esperar até 1968 para sua realização. Ainda que em tom menos entusiástico, haja vista os traumas advindos da repressão, da perseguição aos estudantes e prisão de professores, os mesmos propósitos de contribuir para o desenvolvimento econômico-social através do planejamento seriam mais uma vez reiterados. Nesse sentido, o Fórum de 1968 retomava algumas das proposições de 1962, na tentativa de aprofundar a reciprocidade e simetria pretendidas de conteúdos e propósitos entre os quatro Departamentos – Projeto, História, Construção e Ciências Aplicadas –, abrindo maiores possibilidades de flexibilização das trajetórias de formação, de incentivo à especialização, inclusive em nível de pós-graduação.

O projeto do Museu também seria retomado, enquanto órgão de coordenação das atividades curriculares, dos laboratórios de gráfica e de modelos, da biblioteca e de uma agenda de seminários, conferências e exposições interdisciplinares. Sua função era, portanto, estratégica na integração entre projeto, tecnologia e história, assim como da escola em relação à prática profissional e à sociedade de modo geral. Sob sua alçada, deveria ainda ser instituído um Atelier Interdepartamental, o AI, visando o estabelecimento de uma estrutura integrada de pesquisa em arquitetura; um espaço prático de integração horizontal e vertical das disciplinas e turmas de alunos. Sua dinâmica de trabalho ali era razoavelmente clara:

“O Museu estabelece o tema da pesquisa. O Museu e o AI desenvolvem a pesquisa. Os Departamentos estabelecem unidades de ensino alternativas relacionadas com partes da pesquisa, e seus resultados são encaminhados ao Museu e ao AI e aí discutidos. O AI fará debates e não dará unidades de ensino”.

Entre seus mecanismos de planejamento, foi também proposta a realização de um fórum anual, voltado ao balanço do ano anterior e ao estabelecimento da problemática básica que deveria guiar as atividades do Museu e do AI no ano subsequente. Para 1969, a problemática eleita pelo Fórum de 68 foi “Arquitetura na sociedade de consumo”, voltada ao desenvolvimento de questões fundamentais do consumo de massas nas sociedades capitalistas, socialistas e periféricas, entre as quais os lugares da arte e da criatividade; as questões de transporte e comunicação de massas; o papel da ciência e da tecnologia na produção de massa.

Cada Departamento apresentou ainda um programa próprio de organização de suas disciplinas. O de História concebeu sua incidência no curso da seguinte forma: no 1º ano, tratava-se de fornecer aos alunos uma introdução geral à arquitetura e à historiografia especializada, com ênfase nos séculos XIX e XX, compreendendo o edifício, a cidade, o desenho industrial e a comunicação visual, mas também elementos da “gênese da sociedade moderna”; no 2º ano, tratava-se de aproximar os alunos aos mesmos conteúdos, com ênfase porém na história brasileira, de modo a permitir a “compreensão das sociedades periféricas em geral e do Brasil em particular”; no 3º ano, seriam desenvolvidos conteúdos próprios à interpretação, especialmente aqueles relacionados à “arquitetura na

sociedade de massas”, tema transversal definido para todos os departamentos naquele ano; o 4º ano, seria dedicado ao exame de posições teóricas mais gerais na história da arquitetura, assim como ao desenvolvimento, em colaboração com o Departamento de Projeto, de estudos relativos à Comunicação Visual, ao Desenho Industrial, ao Projeto e ao Planejamento na sociedade de massas; o 5º, por fim, versaria sobre posições teóricas de arquitetura no processo histórico brasileiro e seus rebatimentos em questões mais gerais das ciências, das artes, da estética e da cultura.⁴³

O programa propunha, portanto, uma reorganização completa dos conteúdos, articulando em paralelo questões de arquitetura, urbanismo e design, aproximando-as de outras disciplinas por meio da justaposição entre enfoques históricos, teóricos e interpretativos, reduzindo seu recorte temporal aos séculos XIX e XX e alternando o alcance mundial e o foco no Brasil. Ao mesmo tempo, o propósito de integração vertical, entre os anos, e horizontal, entre os departamentos e disciplinas ministradas em cada ano, seria aprofundado por meio da ênfase, nos três últimos anos do curso, no tema comum deliberado naquele fórum para o ano de 1969: arquitetura na sociedade de consumo. O arquiteto Sérgio Ferro, um jovem professor do Departamento, assistente de Flávio Motta, assim explicou o sentido da proposta:

O objetivo do Departamento de História é fornecer aos alunos e pesquisadores os instrumentos teóricos que, permitindo a compreensão da atividade arquitetônica atual inserida na História, facultam ao arquiteto um exame mais acurado das opções que ele deve enfrentar em cada caso concreto.⁴⁴

Tratava-se, portanto, de religar passado e futuro, história e projeto, de um modo similar àquele proposto por Zevi para o ensino de história, isto é, como gênese interna das decisões arquitetônicas do passado, como uma espécie de guia de projeção na atualidade. Mas, se “o empenho do Departamento de História será de apreender nossa situação – sem desconhecer as contribuições válidas do pensamento e da experiência arquitetônica universal”, havia algo de específico à atuação do arquiteto no Brasil, afinal

Mais que a história de nossa realidade temos recebido a de outros. Mais que o exame do aqui e agora, temos feito o de lá ontem. Subdesenvolvidos, nos vemos através de perspectivas

metropolitanas. Acostumados a fazer e a alimentar a história alheia, esquecemos a nossa, feita ou por fazer. É típico do subdesenvolvimento da consciência do nosso subdesenvolvimento a predominância quase absoluta, entre nós, de uma falsa visão historicista em que a descrição do aparecimento dos fenômenos dispensa o exame de sua significação atual. Essa predeterminação, em que o "será" é dado pelo "foi", não se presta à transformação indispensável dos países subdesenvolvidos. Aí, o fundamental é, exatamente, escapar à predeterminação colonial e pré-colonial. A hipóstase do processo faz-nos esquecer que podemos fazer nossa história mesmo que tenhamos que partir de uma situação amargamente hostil.⁴⁵

Em outras palavras, se a obsessão historicista com a descrição das origens embotava qualquer possibilidade de atualização do significado dos fatos passados no aqui e agora da realidade, a leitura colonial e colonizada dos processos locais como um estágio evolutivo inferior, ou antes, anterior do desenvolvimento metropolitano, acrescentava uma camada crítica inexistente na perspectiva zeviana: a de uma outra história, passada e por vir, capaz de funcionar para a transformação futura de países em condições de subdesenvolvimento, algo que dialoga com as reflexões de Lina Bardi sobre os impasses do desenho industrial no Brasil⁴⁶. Certamente, o sentido de operatividade da história no ensino de arquitetura sofre aqui um desvio crucial, antecipando muitos dos dilemas da formação que se seguirão nos anos duros da ditadura após o Ato Institucional nº 5, o AI-5, que aprofundou os mecanismos de repressão, censura e esmagamento dos direitos civis e garantias individuais, levando à tortura de professores e alunos da FAU, à cassação dos cargos docentes de Artigas, Jon Maitrejean e Paulo Mendes da Rocha, assim como à prisão e ao exílio de outros como Sérgio Ferro. Seja como for, ainda que não mais se vinculando, de modo ostensivo ou nem tanto, a tal ou qual linha de projeto⁴⁷, um nexos crucial entre arquitetura e sociedade, arquitetura e política, arquitetura e ética, permitem-nos refletir sobre as sintonias e dissonâncias de sentidos de uma crítica de arquitetura, no Brasil vis-à-vis a Itália, na América Latina e fora dela.

LEITORES INTERESSADOS

Por mais que tenha sido precocemente abortado, o projeto do Museum como instância estratégica

revela o prestígio do ideal de integração entre história, projeto e planejamento na FAU naqueles anos. Não resta dúvidas de que a reorganização dos conteúdos das disciplinas de história responde diretamente aos propósitos ali enunciados. Não por acaso, seu primeiro coordenador foi o arquiteto e sociólogo Nestor Goulart Reis, primeiro professor titular do Departamento Histórico-Crítico em 1966. Entre os membros do Conselho do Museum estavam também os professores já veteranos Flávio Lichtenfels Motta (1923-2016) e João Batista Vilanova Artigas (1915-1985). Não custa recuperar em grandes traços a trajetória de ambos, até para entender sua aproximação à obra de Zevi.

Artigas despontou no cenário arquitetônico paulistano ainda no início dos anos 1940 com um conjunto de obras de inspiração wrightiana. Na segunda metade da década, enveredou por uma pesquisa mais ampla de outras fontes de renovação, destacando-se pela destreza com que passou a manipular as complexas tramas de concreto de Le Corbusier, os jogos espaciais de Gropius e a expressividade dos pontos de força de Mies. Foi com esse repertório que – já engajado no Partido Comunista do Brasil – o arquiteto se impôs no meio profissional local como o principal representante da produção nacional mais inovadora, até então radicada no Rio de Janeiro. A virada para os anos 1950 foi marcada em sua obra pela decantação e enfrentamento crítico dos cânones modernistas. Em um conjunto de escritos dos primeiros anos 1950, Artigas radicalizou a crise dos paradigmas mais influentes e se lançou explicitamente o desafio de reconectar arquitetura e realidade brasileira para além dos vícios formalistas e regionalistas então destacados no país. Tratava-se de desafiar as normas de arte e técnica mais avançadas considerando-se os verdadeiros fins da arquitetura, a saber, a ultrapassagem dos limites restritos da prancheta, a democratização de suas conquistas e a superação de uma realidade nacional marcada pelo atraso de sua infraestrutura, desordem urbana, expansão das favelas e cortiços e grandes carências construtivas, aproximando-se das aspirações da maioria da população exposta a toda sorte de permanências coloniais que emperravam o desenvolvimento do país.⁴⁸ Esta vasta crise do arquiteto em relação a suas próprias matrizes viria a ser aparentemente superada na segunda metade da década de 1950, quando ele se tornou o mestre incontestável de profissionais atuantes em São Paulo, de mais de uma geração. De fato, o vigor de sua linha seria confirmado ao longo dos anos 1960 em uma safra

de projetos – seus e dos mais jovens – marcados por estruturas inteligentemente resolvidas, novas soluções espaciais e organizações de programa sob grandes vãos únicos, em cuidadosa articulação com o terreno. Obras privadas, como residências, clubes, prédios de escritórios, centros sindicais, agências bancárias, mas sobretudo projetos articulados e sistemas de obras públicas, como conjuntos habitacionais, escolas, quartéis, fóruns, equipamentos esportivos, de lazer, transportes etc.

Seu papel de liderança no campo projetual é indissociável da autoria do projeto da nova sede da FAU, desenvolvido entre 1961 e 1969 em consonância com as reformas pedagógicas do período⁴⁹. Mas ele decorre também de longa e destacada atuação como docente na Universidade de São Paulo⁵⁰. De fato, formado engenheiro-arquiteto em 1937 pela Escola Politécnica da USP, Artigas começou ali sua carreira acadêmica como professor de arquitetura junto à cadeira regida pelo urbanista Luiz de Anhaia Mello. Com ele, dez anos depois, participou da criação da FAU-USP, no interior da qual viria a assumir a regência da cadeira de Pequenas Composições. Nela, iniciou suas atividades em 1948 ao lado do arquiteto modernista Abelardo de Souza, aos quais se somariam Zenon Lotufo em 1949 e Hélio Duarte em 1958, todos formados no Rio de Janeiro. A disciplina sob sua responsabilidade era oferecida nos dois primeiros anos do curso e tinha como foco a habitação, começando por tópicos muito gerais sobre a natureza dos materiais ou o homem como modulador do espaço, até problemas propriamente de projeto em torno de temas como programas mínimos da moradia, organização de espaços internos e externos da habitação, implantação urbana, detalhes construtivos etc. Em 1962, ainda antes da reforma curricular daquele ano, algumas alterações seriam introduzidas na cadeira: a primeira parte seria efetivamente assumida como de “prolegômenos da arquitetura”, no interior da qual o foco recairia no “conceito de espaço em arquitetura”; e, na segunda parte, entrava-se em questões projetuais, trabalhando-se com a questão da representação da arquitetura, bidimensional e tridimensional no primeiro ano, e, no segundo, centrando-se em temas mais complexos, uma “teoria geral da habitação”, as relações entre “o sítio e a habitação” e o “problema social da habitação”.⁵¹

É certo que tal organização de conteúdos corresponde em grande medida aos rumos tomados pelo perfil político-pedagógico e curricular da própria FAU, a exemplo dos esforços de conciliação entre o ensino de Composição e de Urbanismo, a redefinição do Ateliê, a criação do

Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos, o CEPEU etc. Mas não deixa de ser expressivo o fato de, na prática docente de Artigas, destacarem-se certas coordenadas de projeto que vinham ganhando prestígio em toda parte nos anos 1950, por vezes muito caras a Zevi, como o conceito de espaço temporalizado como central à arquitetura, a eficácia dos distintos métodos de representação, a noção de ordem orgânica, a ênfase na integração entre arquitetura e sítio, edifício, cidade e território na arquitetura contemporânea.

É importante notar que, em 1953, a revista Estudos, dos estudantes da FAU, havia publicado o texto “Valores espirituais da arquitetura”, de Bruno Zevi⁵²; que, em 1956, Habitat, ligada ao MASP, publicara outros dois textos do autor⁵³; e que, em 1959, quando do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, o professor italiano havia estado na FAU-USP, para ministrar uma palestra. Segundo Benedito Lima de Toledo, à época aluno, ele teria justamente iniciado sua fala com a questão: “in primo luogo, perché una nuova capitale?”⁵⁴, uma versão preliminar talvez do artigo publicado no início de 1960 em L'Architettura.⁵⁵

Alguns anos antes, em 1952, Vilanova Artigas já possuía dois livros do autor, a segunda edição de *Saper Vedere L'Architettura* e a primeira de *Architettura e Storiografia*. O fato não deixa de ser curioso, não só porque Artigas jamais ensinou história da arquitetura, mas porque sua trajetória, como vimos, tanto na universidade quanto na prática liberal, foi sobretudo a de um arquiteto projetista, ao entendimento da profissão como fundamentalmente ligada ao projeto, o que para ele compreenderia não apenas o edifício, mas o objeto e a cidade, e não menos a prática política e os compromissos morais com a transformação da sociedade. Provavelmente a aquisição dos livros de Zevi se vincule a um momento crucial de sua trajetória, quando passa em revista os Caminhos da Arquitetura Moderna. Seu artigo seria publicado naquele mesmo ano na revista *Fundamentos*, órgão de cultura do PC (Partido Comunista), abrindo com um balanço das tendências modernistas mais influentes, no qual justamente as figuras de Wright e Le Corbusier mereciam destaque: Para Artigas, de um lado, a aceitação dionisíaca dos materiais em sua natureza peculiar, o entrelaçamento romântico com a paisagem e as condições existentes, e, de outro, o investimento apolíneo na técnica e na ordem clássica, na expressão da indústria moderna e na cidade com seus problemas de organização; e mais, “entre esses dois arquitetos, que chefiaram as duas grandes correntes de pensamento da arte

de construir no Ocidente, há variantes. Uns se aproximam mais do organicismo de Wright, como Alvar Aalto e outros arquitetos nórdicos. Outros preferem a variante 'maquinista' de Le Corbusier".⁵⁶ Mas o objetivo não era exatamente descrevê-las, nem muito menos defender uma ou outra corrente. Tratava-se, ao contrário, de desmontar a aliança tácita de ambas as correntes com a burguesia em seus esforços de autoconservação, seja quando esta lançava mão de mistificações antiurbanas, seja quando ela insistia na perpétua invenção de novos planos:

Surge afinal a questão: onde ficamos? Ou: o que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? Nenhum dos dois, unicamente. É claro que precisamos lutar pelo futuro de nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade dando a esta missão o melhor dos esforços, pois é à medida que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizermos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na arquitetura, que atingiremos a 'espontaneidade nova', que criará como interpretação direta dos verdadeiros anseios populares.⁵⁷

Se é difícil saber os ecos de sua leitura de *Arquitetura e Historiografia*, pode-se dizer que os ecos de *Saber Ver a Arquitetura* são bastante pronunciados. De fato, o exemplar de Artigas foi inteiramente rabiscado pelo arquiteto; Artigas discute, discorda, sintetiza e desenvolve raciocínios do autor, lê e relê o livro três ou quatro vezes pelo menos, produz uma marginalia profundamente interessada, que se corrige a si mesma a cada nova leitura, acrescentando novas camadas de interpretação e de crítica, conforme as questões do momento, fossem elas ligadas à crítica do modernismo, ao ensino de pequenas composições, às relações entre arquitetura e urbanismo ou às reformas pedagógicas da FAU. Mas o fato é que é certamente possível apanhar distintos níveis de recepção às ideias de Zevi, ora de resistência, ora de adesão, por parte do leitor.

A impressão que se tem é a de que ao longo das leituras o autor vai cativando o leitor. É claro que a crítica de Zevi à adesão ingênua à "revelação funcionalista" há de ter-lhe soado atraente, mas sua aposta no *parti pris* wrightiano como base de uma segunda geração de arquitetos modernos

não tinha como convencê-lo. Artigas havia não somente se afastado de Wright desde o final da guerra, mas vinha se insurgindo contra sua arquitetura, tida como demagógica e individualista, à medida que se aprofundava sua militância comunista. Já na abertura de *Saber ver a Arquitetura*, seus grifos revelam um leitor ciente do interesse de Zevi por um tipo específico de análise da arquitetura, diverso daquele praticado pelos historiadores da arte e críticos figurativos, a saber, por um "estudo espacial dos edifícios", ou antes, por seu vocabulário tridimensional no interior do qual infinitos percursos humanos eram possíveis. A tese, central ao livro, de uma simultaneidade entre espaço interno e espaço externo na criação arquitetônica lhe parece pertinente. Artigas também se revela interessado no entusiasmo de Zevi com o cinema, como a mais perfeita forma de representação da arquitetura, capaz de apreender sua 4ª dimensão, cumprindo, ademais, com um papel de "educação espacial das massas". Mas suas primeiras anotações de margem revelam um tom de suspeição contra o autor: as referências de Zevi a Mumford, Giedion e Pevsner não passariam de um estratagema de autolegitimação; sua menção a Lao Tse, sem qualquer contextualização, não cumpriria outro papel que não agradar a Wright, admirador confesso do filósofo chinês.⁵⁸ Mais: a própria dimensão temporal da arquitetura parecia-lhe insuficientemente compreendida pelo autor:

Não! Zevi ainda não consegue ligar, talvez, o tempo à sua análise. Mas é compreensível que isto se dê a essa altura. Para o conhecimento científico o tempo não é uma 4ª dimensão, mas parte do 'contínuo' espaço-tempo (Minkowski). A história das hipóteses científicas sobre a relação entre espaço, tempo e matéria é interessante. Nas concepções de Descartes, Newton e Einstein.⁵⁹

Ainda que Artigas revele simpatia pelas distintas chaves de interpretação da arquitetura propostas por Zevi – pela ciência, a política, a economia, a sociedade, a técnica, a filosofia, a fisiologia, a psicologia, a estética etc. –, a leitura sugere um embate com o autor, apenas três anos mais jovem e igualmente inquieto e cativante, seja no que diz respeito às possibilidades poéticas disponíveis, seja no que tange aos modos de compreensão da arquitetura e de seus fins. Não é de estranhar que, mais adiante, quando o que estava em jogo eram as várias idades do espaço, isto é, "uma história da arquitetura", implicada na "história da civilização", como relato histórico-crítico das diferentes concepções espaciais, Artigas viesse a censurar-lhe o idealismo, e mais do que

isso, a aposta do autor na continuidade universal e evolução linear entre períodos sucessivos, grego, romano, cristão, bizantino, românico, gótico, renascentista, maneirista, barroco até o moderno, a despeito da variedade das culturas:

As incursões de Zevi na história, tem por fim, provar a 'legitimidade' de suas teses de tipo 'espacial', 'dimensional' etc. Quer, com a aplicação de uma linguagem falsa, provar que na história da arquitetura encontram-se as provas de suas 'concepções' que provam a arquitetura moderna. Foge da realidade e quer fazer crer que os povos na história fizeram as suas construções, que são os monumentos artísticos que conhecemos, fizeram as suas construções considerando as 'scatola muraria', 'espaços' etc... como quer Zevi. Tudo é muito falso e foge da realidade. Não há solução de continuidade e os povos adotaram novas soluções à medida que foram dominando a técnica da construção.⁶⁰

Não deixa de ser curioso observar, em azul, um pequeno comentário a seu próprio comentário anterior: "esquemático, errado." Tudo se passa como se as relações de Artigas com o livro fossem se modificando no curso dos anos, ante sua aproximação a Flávio Motta talvez, ou após o surgimento da revista *L'Architettura* e a visita de Zevi ao Brasil, ou mesmo em meio às discussões e reformas pedagógicas vivenciadas na própria FAU. O fato é que a abundância de comentários de leitura às várias camadas de leitura, mais e menos favoráveis, apontam para um diálogo matizado, ainda que de mão-única e em segunda mão, entre o arquiteto brasileiro e o arquiteto-historiador italiano. Se é difícil compreender os usos que tais leituras teriam para Artigas – que de resto jamais viria a citar diretamente o autor em seus escritos e projetos –, não é de estranhar a penetração explícita dos livros de Zevi em uma disciplina de história da arte com as características das que Flávio Motta vinha ministrando na FAU desde 1954, ano, aliás, em que adquirira seus primeiros títulos de Zevi. De fato, além de *Saper Ver a arquitetura* e *História da Arquitetura Moderna*, Motta reuniu a partir de 1954 uma pequena zeviana, compreendendo também Frank Lloyd Wright, *Poética da Arquitetura Neoplástica* e edições de bolso, mais recentes, de *Arquitetura e Historiografia* e *A Linguagem Moderna da Arquitetura*⁶¹. Neles, ao contrário de Artigas, a margem é quase inexistente, reduzindo-se a observações e grifos pontuais e, em alguns casos, a anotações gráficas, como acerca de certo trecho de *Saper Vedere*, onde uma pequena digressão sobre o "problema das plantas circulares" seria

remetida à articulação entre espaço e percurso na arquitetura e sintetizada em esquemas históricos de planta, como as do Panteão, do Templo de Minerva e da Basílica de Santa Sofia⁶². A revisão de sua atuação docente, no entanto, permite-nos surpreender uma leitura ainda mais estreita do autor italiano pelo brasileiro.

Formado em Educação pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em 1947, Motta destacara-se por sua militância em defesa do ensino de desenho em todos os níveis (de crianças a professores, artistas e artífices), assim como em sua atuação no meio cultural e pedagógico paulistano. Ainda recém-formado, ele se ligara ao projeto de criação do Museu de Arte de São Paulo, e nele teria papel de destaque. Entre 1953 e 1954, chegou a ocupar provisoriamente o cargo de diretor da instituição e editor-chefe da revista *Habitat*, quando da longa viagem internacional do casal Bardi com a coleção. Ao longo dos anos, assumiu também a coordenação de múltiplas atividades ali fomentadas, especialmente no campo da história da arte, da estética e da formação de professores de desenho. Colaborando, portanto, na caracterização do MASP como um "museu vivo", o peso histórico do acervo jamais o impediria de explorar também a educação artística e a comunicação museológica, incentivando de resto o contato do público com a produção contemporânea em arte, arquitetura e design.⁶³

Compreende-se assim seu ingresso na carreira universitária junto à FAU em 1954, quando ainda atuava no Museu. Amparada na formação em educação e em tão grande experiência institucional, sua atuação na universidade não se restringiu à docência especializada. Pouco mais de um mês após sua contratação, Motta foi requisitado para emitir parecer sobre o regulamento da escola, então em elaboração. Nele percebe-se uma atenção à formação do arquiteto como um todo: já de início ele sugere a necessidade de pensá-la à luz dos modernos princípios da pedagogia e da psicologia, salientando seu caráter global e progressivo, tal como proposto por Gropius, compreendendo a íntima relação entre arquitetura e urbanismo. Leitor precoce do livro de Giulio Carlo Argan sobre a Bauhaus⁶⁴, entusiasta da Escola de Ulm e um dos idealizadores do Instituto de Arte Contemporânea do MASP⁶⁵, defende também a substituição das referências a "decoração" e "plástica" como heranças de um ensino tradicional, e a introdução de conteúdos de desenho industrial, ou "Equipamento", no currículo. O papel integrador do ateliê, por sua vez, como nó articulador entre as diversas disciplinas do curso, não dispensaria, segundo o educador, o

concurso das humanidades – da história da arte, da sociologia, da antropologia cultural e da psicologia, especificamente – como forma de sensibilizar o arquiteto para as problemáticas sociais e culturais de seu tempo e “as grandes obras de arte da Humanidade”. Para ele, aliás, os conteúdos das disciplinas de “História da Arte”, “Arquitetura Analítica”, “Estética”, “Teoria da Arquitetura” e “Arquitetura no Brasil” poderiam ser integrados como capítulos de uma única seção, a de “História da Arte”, o que, apesar de jamais ter sido adotado, explica não só a visão abrangente da disciplina, mas a natureza de seus cursos ao longo dos anos, compreendendo questões históricas e teóricas, do passado e do presente, nacionais e internacionais, ligadas à arte e à técnica, ao artesanato e ao design, e não menos à arquitetura e à cidade⁶⁶.

De fato, sob sua responsabilidade, como bem observou Juliana Braga em seu doutorado, a cadeira de “História da Arte. Estética” já vinha rompendo desde o início com o programa ministrado por seu antecessor, o crítico Lourival Gomes Machado, ao introduzir o trânsito entre arte e arquitetura em cada período histórico e enfatizar nas últimas aulas, dedicadas aos séculos XIX e XX, alguns dos capítulos centrais da historiografia canônica da arquitetura moderna, como o movimento Arts and Crafts, a contribuição dos engenheiros, o Art Nouveau, a escola de Chicago, as obras de Wright, Garnier, Behrens, Perret, Loos, Wagner, a produção holandesa de Berlage e De Stijl, a Bauhaus, as obras de Mendelsohn, Le Corbusier, Aalto, pensados como momentos centrais de afirmação de novos conceitos de espaço, movimento e simultaneidade, em paralelo a desenvolvimentos contemporâneos na pintura e na escultura⁶⁷. Não resta dúvidas de que uma de suas grandes inspirações foi o manual de outro historiador da arte, Siegfried Giedion, cuja segunda edição, a primeira em italiano, *Spazio, Tempo ed Architettura*⁶⁸, foi a base de um grupo semanal de leitura criado em 1956 sob sua coordenação, que incluiu alunos como Julio Katinsky, Abrahão Sanovicz, Araken Martinho, Wanda de Oliveira Couto Sotto e Heitor Ferreira de Souza, e os colegas Artigas e Mário Wagner Vieira da Cunha, com os quais vinha colaborando em paralelo em sua proposta para o concurso de Brasília. Mas a valorização em seus cursos da produção norte-americana, do organicismo de Wright, do expressionismo alemão e do empirismo escandinavo claramente se associa à revisão do cânone racionalista realizada por Zevi, em sua *Storia dell'Architettura Moderna*⁶⁹, um empreendimento à época solitário, e radical, nessa direção.

Se tais acréscimos são uma clara novidade em relação ao conteúdo das outras cadeiras do Departamento de História, ainda indiferentes ao moderno – como se ele, o moderno, ainda não pudesse, ou não precisasse ser lido historicamente –, as inovações parecem ter se ampliado a partir de 1957, como se verifica em seus programas de curso, com a ultrapassagem do tratamento cronológico tradicional e a introdução de novos recortes a partir de temas transversais: homem e cultura, linguagem como veículo de cultura, arte e expressão social, religiosa, econômica, psicológica, as relações da arte contemporânea com a arte primitiva, questões de historiografia propriamente ditas.⁷⁰ Segundo Sérgio Ferro, que foi seu aluno no fim dos anos 1950, “o método dele não era o de um historiador comum. Em vez de uma exposição linear, ele organizava seus cursos por temas: luz, cor, forma etc. Ele os mostrava com obras de pintores de vários períodos.”⁷¹ A partir de 1961, e de 1962 em especial, com o ingresso de seus dois assistentes, o próprio Ferro e Katinsky, por outro lado, percebe-se o aparecimento de uma ênfase na arte brasileira, e especialmente nos estudos de cultura popular e do modernismo brasileiro, da arte negra, da arte das crianças e alienados, com o incentivo a pesquisas individuais e à realização por parte dos alunos de exposições circulantes⁷².

Tais mudanças são, aliás, patentes nas provas aplicadas na disciplina pelo professor naqueles anos. Além da importância de questões em torno das relações entre arte e técnica, artes e ofícios, arquitetura e engenharia, arquitetura e industrialização, tratados através de exemplos como a Bauhaus, a cadeira Thonet, a Villa Savoye, a torre Eiffel, sobre os quais os alunos eram convidados a discorrer, uma questão merece destaque. Nela, o professor questiona os alunos acerca da importância da história da arte na formação do arquiteto contemporâneo e na prática profissional. Como observou Braga, muitos salientaram o fato de a história da arte favorecer a construção de vínculos entre passado e presente na produção arquitetônica, ou de permitir a recomposição dos vínculos entre a arquitetura e sua época, propiciando ao arquiteto uma visão universal da cultura. Não é claro se os alunos compreendiam a história da arte como o conjunto de conteúdos ministrado por Motta em sua cadeira ou como um campo específico de conhecimento, no qual seria possível apanhar a sintonia entre arte e arquitetura em cada período. Mas não deixa de ser eloquente a recorrência, nas respostas dos alunos, de referências ao livro de Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitetura*,

um marco na afirmação da especificidade dos critérios de avaliação da arquitetura entre os demais gêneros artísticos com base nas distintas concepções de espaço ali interpretadas. Não apenas o teor das respostas revela a adoção do livro como bibliografia básica, mas a sua efetiva mobilização aflora como possibilidade de pensar as relações entre um campo e outro, o passado e o presente, a história e o projeto. É o que se vê, por exemplo, na prova da aluna Marianilza Brasil Oliveira, que cita justamente um trecho do livro em sua resposta: “É tarefa da segunda geração de arquitetos modernos, uma vez superada a natureza psicológica do ato de gestação do movimento funcionalista, restabelecer uma ordem cultural.” Os grifos da própria aluna sugerem uma adesão à ideia de que a cultura organicista seria capaz de religar a arquitetura do presente com a cultura arquitetônica do passado e conferir um fundamento histórico à modernidade. E conclui: “realmente me impressionei ao ler Bruno Zevi, na maneira em que ele ataca o problema [...] Será exatamente a história da arte que virá ao nosso encontro trazer, ou pelo menos esboçar a ordem e correlação existente no decorrer dos séculos entre os povos.”

ACERVO FAMÍLIA MOTTA

Mas se as referências à obra de Zevi são evidentes no processo de atualização do ensino de história da arte, um ensaio de Motta, *Desenho e Emancipação*, de 1967, parece deixar claro o vínculo postulado entre o artístico, o técnico e o social, ao investigar as razões pelas quais a palavra desenho teria se afastado da ideia de designio no Brasil, isto é, da ideia de projeto como “encaminhamento no plano da liberdade”, o “lançar-se para frente” em vista de um projeto social indissociável da “emancipação política”.⁷³ Estudioso da cultura popular, tanto quanto da teoria clássica da arte, e atuante no debate que se fazia na FAU sobre os processos de modernização nacional e seus impactos no trabalho do arquiteto, Motta questionava o divórcio produzido ao longo do século XIX no país entre o ensino de belas artes, pós-Missão Francesa, e o dos ofícios mecânicos. Não se pode esquecer da conjuntura contemporânea, de reformas pedagógicas na FAU e, externamente, de estreitamento de perspectivas com a implantação da ditadura no Brasil. Seu texto dialoga, aliás, com a aula magna realizada pelo colega Vilanova Artigas no início do mesmo ano. Proferida dois anos depois do retorno do arquiteto do exílio uruguaio, o *Desenho* também se atinha ao problema semântico das relações

entre desenho e designio, arte e intenção. Em evidente diálogo com o colega da FAU, Artigas reconhecia a importância da abordagem estética com a ampliação do conceito de arte para a totalidade dos objetos na contemporaneidade. Ecoando, por certo, a aposta do arquiteto no papel renovador da máquina sobre o campo artístico, tratava-se de insistir na fusão entre o risco, como “linguagem de uma técnica construtiva”, e o “projeto humano no sentido de proposta do espírito”, Artigas tomava distância da crítica romântica à indústria, que operava em leituras tão distintas da máquina quanto as de Mumford e Giedion, como as de Wright e dos organicistas. A divergência teórica, desde cedo assumida com relação à agenda poética proposta por Zevi, era agora renovada pelo arquiteto brasileiro em seu elogio do desenvolvimento: “cada vez maior e tanto melhor quanto excessivo”.⁷⁴ Ao menos àquela altura, anterior ao AI-5, à cassação de Artigas e à extinção dos fóruns de ensino da FAU.

Seja como for, nem Motta, nem Artigas estabeleceram com Zevi um diálogo direto, como aquele travado pelo arquiteto italiano com Lina Bo Bardi, sua compatriota. E como vimos, ainda que interessados em sua obra, nem um, nem outro podem ser incluídos entre seus discípulos, nem figurar entre os adeptos do organicismo no Brasil. Três anos mais velho do que Zevi, Artigas aproximara-se da produção norte-americana alguns anos antes de ser lançado, em 1945, o manifesto *Verso un'Architettura Organica*. Aproximação que se ligava tanto ao impacto local da obra de Wright e da grande exposição retrospectiva a seu respeito no MoMA, em 1940, como aos canais de intercâmbio que se abriam entre os arquitetos brasileiros e daquele país após a Feira Mundial de Nova York, em 1939 e, especialmente, após a exposição *Brazil Builds*, em 1943, no mesmo museu.⁷⁵ O fato é que já durante sua viagem aos Estados Unidos, em 1946-47, patrocinada pela fundação Guggenheim, não era a obra de Wright que o atraía naquele país, mas as grandes obras de infraestrutura da era Roosevelt, o ritmo de desenvolvimento daquela nação americana e, muito particularmente, as experiências pedagógicas ali implementadas no ensino de arquitetura desde a segunda-guerra mundial, às vésperas da fundação da FAU-USP. Se sua primeira leitura da obra de Zevi, por volta de 1952, vincula-se, assim, a uma clara tomada de distância em relação a ambas as vertentes wrightiana e corbusieriana da arquitetura moderna, em favor de uma pesquisa arquitetônica mais próxima dos anseios populares por uma nova sociedade no Brasil, as leituras seguintes surti-

riam justamente da afinidade que porventura seus escritos evocavam com desafios pedagógicos muito precisos: a rejeição da tradição compositiva no ateliê, a afirmação do temário espacial, a revisão dos métodos de representação, os liames da arquitetura com o urbanismo, o design e, certamente, com a história.

É compreensível, neste contexto, a solidariedade das leituras de Artigas e Motta. Ainda que distintas uma da outra, informadas por necessidades, competências e interesses também muito diversos, elas parecem convergir para o estreitamento dos laços entre conhecimento e proposição, passado e presente, arquitetura e cultura, e não menos – algo naturalmente ausente da reflexão zeviana – pela busca de integração do ensino à realidade brasileira. Como vimos, as formas de colaboração entre os dois professores brasileiros eram múltiplas naquele momento: da organização de grupos de leituras e parceria no concurso de Brasília ao envolvimento em experiências pedagógicas, como as reformas de ensino, o Ateliê Integrado e o Museum. O fato é que, ao final dos anos 1950, o crítico Flávio Motta, cinco anos mais jovem que Zevi, vinha se afirmando como o principal intérprete da produção arquitetônica paulista contemporânea, precocemente apontando uma coesão peculiar de procedimentos de projeto entre Artigas e seus discípulos. De fato, em maio de 1960, em um número especial da revista *Zodiac* sobre o Brasil, no qual Zevi publicaria uma crítica a Brasília⁷⁶, Motta, a convite do editor Bruno Alfieri, assinou o texto de apresentação do dossiê. Nele é tecida uma trama mais complexa de explicação da gênese e desdobramentos recentes da arquitetura

moderna no Brasil, considerando seus elos com o campo cultural mais amplo e a afirmação do ensino acadêmico e de artes e ofícios no país. Sinalizando uma alternativa socialmente comprometida, com fundamentos teóricos e expressão plástica diferentes daqueles difundidos internacionalmente a partir do Rio de Janeiro, a produção paulista, e especialmente a de Artigas, revelariam um

esforço de encontrar novas formas através de processos construtivos independentes da instabilidade da indústria da construção nascente. [...] Hoje as suas realizações [de Artigas] vão amadurecendo em direção a um aparente 'brutalismo'. Deve-se notar que muitas vezes no 'brutalismo' a agressividade é denunciada, mas não se expressa como maturidade afetiva e emocional, ou seja, como fator de integração social. Aquilo que esse arquiteto procura é a expressão da energia que penetra na matéria com o vigor e a obstinação de quem não impõe limite ao espaço, mas o escava procurando o vazio para o homem.⁷⁷

As novidades poéticas da arquitetura de Artigas estariam, pois, em seu raciocínio construtivo, ciente das limitações produtivas locais, e em um procedimento eminentemente espacial. A considerarmos o papel atribuído por Motta à história da arte como possibilidade de reintegração da arquitetura em seu ambiente histórico, social e cultural, os nexos, tanto quanto a independência de suas formulações com respeito à obra de Zevi, parecem revelar sua atualidade.

PEDAGOGICAL COUNTERPOINT: ZEVI, ARTIGAS, MOTTA AND FAU

As we know, the initial reception of Bruno Zevi's work in Brazil is associated with very specific facts and circumstances: the diffusion in the country of Wrightian architecture, the European repercussion of modern Carioca architecture, the local echoes of the controversies between organicism and rationalism, the critical fortune of Brasília, his performance at the Extraordinary International Congress of Art Critics of 1959 or his enduring dialogue with Lina Bo Bardi. But if his direct relationship with the architectural debate in the country is crucial to

understand it, it can be said that two of his books are the basis of the prestige granted to him among Brazilians: *Saper vedere l'architettura*, from 1948², and *Storia della architettura moderna*, from 1950. They are not only the most cited books of the author by architecture professors throughout the country between the years 1950 and 1960, but some of his ideas and perspectives will make fortune among Brazilians. I refer, for example, to the primacy of the space category in the interpretation of architecture and the praise of organic spatiality, the reup-dating of the classical-romantic pair, the hypothesis of a polygenesis of modern architecture or the censorship of the monopoly of the technicist criterion in the history of architecture in general.

Period teacher books such as Lina, Enoch da Rocha Lima, Sylvio de Vasconcellos, Benjamin de Carvalho or Ivan de Aquino Fonseca³, then linked to the architectural faculties of São Paulo, Belo Horizonte, Rio and Recife, much they have to tell us about reading those books at different times, institutions and disciplines across the country. Still little examined, perhaps one of the most productive moments of the Brazilian reception of his work has effectively taken place in the discussion around the relationship between history and project in the architect's formation. Especially at FAU-USP. Partly, perhaps, due to the atmosphere of institutional, pedagogical and disciplinary boiling experienced by the institution from the second half of

the 1950s, at a crucial moment of inflection in national architectural production. But also thanks to the privileged channel of access there to his work. I refer specifically to two of his most charismatic teachers, both early readers of Zevi: the engineer-architect Vilanova Artigas, one of the creators of the school, teacher of Composition in the house, since its foundation, and of the most influential designers in the country in those years; and the critic, artist and professor Flávio Motta, who since the beginning of the 1950s took over the chair of Art History there to constitute not only one of the most prolific ways of exploring the links between aesthetics and design, history and production, but also of the most influential interpreters of contemporary architecture in São Paulo.

To better circumscribe the mobilization – potential or effective – of his work in São Paulo, in this institution, between the 1950s and 1960s, it is important to have in mind two horizons of issues. First, the ongoing debate on the meanings of the teaching of history in the formation of the architect, within which the idea of Zevi's operative criticism would gain international resonance. Secondly, the transformations observed in the field of teaching in that period, especially in FAU, within which the reading of his work would make sense and would have very peculiar incomes on the formation profile adopted there.

DILEMMAS IN TEACHING

It should be noted that, everywhere, the 1960s was prodigal by reflecting on the role of history in the formation of the architect. *The international colloquium The History, Theory and Criticism of Architecture*, held in 1964 at Cranbrook Academy in the United States, under the patronage of the American Institute of Architects and the national association of schools of architecture, is emblematic. At the opening of the event, Washington University architecture history professor Buford L. Pickens stressed the need to better highlight the breadth of the discipline's creative role as a positive force in determining the present and

future course of both education and architecture.⁴ It was about researching the dynamic relations between theory and criticism of architecture and its past, as a strategy of deviation from inherited pedagogical customs and prejudices.

Among the approximately fifty participants were Peter Collins of McGill University, Serge Chermayeff of Yale, Sibyl Moholy-Nagy of the Pratt Institute, Stephen Jacobs of Cornell, Stanford Anderson of MIT, Reyner Banham of Bartlett, and Bruno Zevi himself of the University of Rome. For Collins, the purpose of the colloquium was to examine the influence of history on criticism and criticism on the project, in short, to map its pedagogical place. And in that sense, some questions seemed central to him, even though today they might have sounded somewhat extravagant, and even, in some cases, anachronistic. First, a question of legitimacy: was it valid to teach history in an architecture course? Wasn't it an a posteriori area of knowledge, with no influence on practical training? Was not idle and decorative discipline, and even subject to reinforce *revivals*, so in vogue at the time? Secondly, a question of authority: if the study of the history of architecture really had some positive role to play in the constitution of a design theory, wasn't it important that history teachers for architecture students were architects? Finally, a properly disciplinary or rather methodological question: how did the history of architecture relate to the history of other arts and techniques? You'd be just one of your branches? How should I work with periodization? Chronologically or the other way around? Where to start? Where to end?⁵

The scope and boldness of the issues proposed there indicate the dilemmas in which the teaching of history in the faculties of architecture faced at that time. If the weight of historical sources was evident in contemporary production, including those that could in no way be classified as historicists at that time, as in the works of Saarinen, Philip Johnson, Paul Rudolph and Louis Kahn, Moholy-Nagy, should it be appropriate to ask the reasons for such paralysis of

the teaching of history since the previous generation? Wouldn't it have been caused by the permanence of traditional teaching practices, such as the description of chronological sequences or exclusively supported by iconography?⁶ It seemed urgent to him a change of method.

Perhaps the most optimistic, if not the most instructive, answer was the one offered by Zevi. Founding member of the Institute of Architecture History in Venice in 1960, and active character in the recent teaching reform instituted in Rome, where he had moved that year, Zevi there would later advocate a "historical-critical method". For him, this comprehensive method would break with all the pedagogical traditions available. With the method of studio, as inherited from the Renaissance, in which some artistic personality dominated, a method, today, elitist, incompatible with the teaching of mass and public. It would also break with the academic, static and dogmatic method, in which tradition had acquired a dimension so extraordinary that it subjected creation to the examples of the past. And the new method would also break with the modernist method itself, such as that introduced by the Bauhaus, in which experimental exercises predominated and applied to the detriment of the history of architecture, entirely banned under suspicion of so-called projective conservatism. The abandonment of history by modernist pedagogy, according to Zevi, would rightly have bequeathed to the reactionaries the agency of the past; the history, without any effect on the drawing board, and the project, without any historical perspective, were precisely what was in those years favoring the recent forms of revivalism.

It's interesting to think of this background of production that seemed to worry everyone. In fact, a few years earlier, one of the first heralds of the modern movement, Nikolaus Pevsner, had pointed out a surprising use of his *Pioneers of modern design*, whose second edition, from 1949, by MoMA, had been serving as a source of inspiration for multiple forms of historicism – neo-Art Nouveau, neo-Perret, neo-expressionist, neo-De Stijl, neo-Bauhaus, among other imita-

tions of "styles never before imitated", neo-formalists, neo-sculptural, "belonging to the new postmodern anti-rationalism", in revolt against the formal rigidity and uniformity of the International Style, something that was verified in dozens of examples, including Oscar Niemeyer⁷. Although unpublished, such uses of history in the project seemed to him to be at the very least worrisome.

John Summerson and Reyner Banham, among others, were present at the RIBA auditorium in January 1961, when the conference was held. At the time, Summerson greeted the colleague for the consistency with which he presented contemporary chaos, although he stressed that "things are as messy as they seem", and "of course, in any given period, as historians well know, the architecture is shamefully messy. You can always find more or less exactly what you're looking for."⁸ For him, thirty years after the modernist explosion, there would be no more sense to encamp an anti-stylistic and anti-ornamental crusade, at the end and to the victorious cable; the little that escaped the rule did not even deserve critical attention. More than that, for him, a good construction could perhaps only be properly criticized through an alternative project. Nor for Banham, guiding Pevsner and his colleague from the *Architectural Review* in those years, the concern was justified, because the use of forms taken from the heroic years of modernism would mean something completely different in the present. And, before being a revolt against the order and rigidity of the International Style, for Banham, the return of historicism could even represent a kind of revolt against what he called neo-commodity or softness, neo-empiricism characteristic of the architecture of the immediate post-war.

In any case, the debate on contemporary historicism required reflection on the operative uses of history. The theme would be resumed by Banham a month later at The history of the *immediate future* conference⁹. There, Banham reiterated the need to think of history as a guide to the future: in the historical course, the present circumstance could only be observed as a kind of "deductive

spring" of future developments, more or less as experimental results could draw a curve in a Cartesian diagram. For him, the nostalgic aspect of contemporary architecture found its best counterpoints in works located on the boundaries of the discipline: or well the architects joined in the intellectual adventure of the human sciences and transformed architecture from its extra-architectural contents; or well the architecture would fail to take the imaginative leap that would allow her again to turn on herself and reinvent herself¹⁰. This was what he saw, for example, in paradigmatic brutalistic works in Italy and Great Britain, such as the Pirelli Office or the Marchiondi Spagliardi Institute in Milan, or the Hunstanton School, in its appropriations of mass communication, psychology, comfort studies, anthropology and sociology.

FUTURE OF THE PAST

In the early 1960s, Zevi was as engaged in pedagogical debate as in these controversies of brutalism. But the discussion with Banham did not simply go through the opposition between a criticism primarily formal and the reference to extra-architectural parameters, but by the polarization between a bet on the "second era of the machine" on the part of the British critic, and a rereading of the modern movement, as proposed by the Italian architect from *Verso un'Architettura Organica* (1945) to *Storia dell'Architettura Moderna* (1950) and *Poetica dell'architettura neoplastica* (1953). For in fact, in them, as in *Architettura e Storiografia*, also from 1950, the place of historiographical criticism is not recalled to the establishment of an organic lineage in contemporary architecture, that is, a "humanizing ripening"¹¹ in relation to the eminently economic criteria of functionalism. It had also gained ground, and very symptomatically, as a theoretical-methodological review of the relations between design, theory and history, in other words, of the multiple chains of historical precedents that can be articulated in all projective reasoning and in each architectural proposition. It was, therefore, a confrontation between, on the one hand, a history of the imme-

diated future in the wake of the scientific-technological revolution and, on the other, a history of the projectual act as a guide for a future of the past, contrary to instrumental rationality, to totalizing mechanism, dogmatic universalism, and closer to the common man, to democratic, localist or culturalist values.

Whether it was for Banham, it was for Zevi, so it was not acceptable to remain indifferent to the weight of history in contemporary production, but to mobilize it to overcome the "comfortable" way in which architects, "even the most skilled", had been reconnecting to tradition. If "the historicization of architectural culture" was on the agenda, Zevi thought, "the tools to satisfy it" still seemed "confusing". In the article *Il futuro del passato in architettura* (1963) the Italian historian would state: "It is clear that the historical method must above all inform the whole teaching of architecture; but an agreement on how to impose historical discipline in architectural colleges is far from a consensus"¹². The ongoing experiment in Rome, as a Bauhaus finally reconciled with history, would be one of the possible answers:

If the experiment continues, perhaps our goal of having an integrated architectural culture and therefore a good and modern school of architecture is not so far away. If history uses the instruments of the project, the opposite is also true: design will use the instruments of history and criticism, more and more. What students in our schools resent more than anything is the superficial, empirical and unscientific way in which their projects are criticized. How does a project critic express himself? Very often in the vaguest mode possible: "That's pretty good. A little weak here; maybe you should put more tension on this side. Why don't you make that part of the building more fluid?" - All that kind of nonsense. We threw away old, academic grammar

and syntax, but having failed to replace them with new, open and dynamic grammars and syntaxes, we found ourselves empty-handed. At this point, however, the new historical method comes to help design courses, just as design methods come to help history. If history is now able to reconstruct the creative processes of a builder of a gothic cathedral, or Brunelleschi, or Bramante, or Wren, it is also able to follow, control and test the processes of architectural creation. The process to understand an old building and to criticize a new one in the course of its own creation process is the same. If design criticism at drawing tables is going to become scientific, it should adopt the historical method in the new, active and operative sense that has been presented¹³.

Despite the intellectual and political energy committed to the reform of Rome, the proposal put forward there does not seem to have fully avenged. But the fact is that since the times of *Metron*, the theme of history teaching had been constituting a recurring front of reflection in the clash with contemporary production¹⁴, with *L'Architettura – Cronache and Storia*, from 1955, the idea of an efficient critique from the point of view of project teaching has become clearly postulated¹⁵, impregnating the journal's editorial platform in the following decade¹⁶. It was about defending history as the backbone of architecture teaching; of teaching history no longer as "accumulation of so-called 'objective', but as a place where different personalities, tendencies and interpretations meet or conflict"¹⁷. It was only picking up the conflict of interpretations in history that the unitary idea – including the Bauhausian idea of overcoming the antinomy between industrial technique and crafts – could be fought.

In fact, the discussion was on the rise in *L'Architettura* when, in the academic year 1963-64, Bruno Zevi was appointed

professor of history at the Faculty of Architecture of Rome, alongside Ludovico Quaroni for the Chair of Urbanistics, and Luigi Piccinato for Composition. The moment was tense; in the spring, Valle Giulia's head office had been occupied by the students, when the movement published a manifesto in which it affirmed the need for pedagogical renewal. At the beginning of the school year, a special session of the Academic Council defined the holding of a convention with the aim of establishing a consensus on issues such as the relationship between the architect's work and cultural production in general, or the division of the course into a propaedeutic biennium and a specialized triennium¹⁸. Although, in the end, the resolutions drawn there were restricted to mainly administrative aspects¹⁹, the organization of the whole process, the antibureaucratic spirit in it dominant and the participatory enthusiasm led to an appreciation of the training space as a research space and not simply of the elaboration of finished projects, in the professional sense. For Zevi, the trend echoed what was observed in the most advanced foreign universities²⁰.

Although the theme of operative history was not emphasized during the debates, Zevi's participation in the process seems to have encouraged him to disseminate on his own a method of teaching the history of architecture as a practical activity, once the project didactics were also redefined. The lecture at Cranbrook in 1964 seemed to offer him a privileged opportunity to discuss his ideas at an international forum. In addition to being purely intuitive, irrational, unteachable, the project should be seen as a controlled process of expression and criticism, which needed to be balanced between past, present and future. Not by chance, in the announcement of the North American colloquium in *L'Architettura* in December 1963, Zevi had emphasized precisely the didactic theme. The objective of the event would be to stimulate projective creativity from historical teaching, seen as an inevitable part of all design, in search of the "future of the past in architecture". The youngest professor of architectural history in

Rome thus referred to the Pevsner and Banham conferences at the RIBA two years earlier, and referred to Sibyl Moholy-Nagy's criticism, published in April of that year in *Charette Magazine*, in which the professor of architecture history at the Pratt Institute pointed out the pathetic place attributed to the discipline in the Bauhaus curriculum, whose American version she had helped found in 1937, after the escape from Germany. According to Zevi, "saturated with technology and functional objectivism, the architects again had returned to tradition, (...) but with alarming superficiality (...). This is the price that the intermediate generation pays for having embraced the anti-historical ideology of the masters without discussing it, as well as for having refused it from one hour to another without any elaboration."²¹

INTEGRATION IN BRAZIL

What was going on in Brazil, and especially in the teaching of architecture, in those years? As we know, the constitution of autonomous faculties of architecture in Brazil would begin only in 1945, with the National Faculty of Architecture (acronym in Portuguese: FNA), derived from the former National School of Fine Arts, in Rio de Janeiro. In the following years, autonomous units would also be created in Porto Alegre, São Paulo and Belo Horizonte, and, in the late 1950s, in Salvador and Recife. The period was one of euphoria, given the international consecration and the national diffusion of Brazilian architectural modernism, including in the teaching of architectural composition. But the 1950s also coincided with the first censorship, external and internal, to the so-called formalism of Rio architects. So that, while the production of between-wars gained space, other operational orientations, organicism, rationalism, empiricism, brutalism, among others, were also beginning to gain some influence in schools and professional production.

It is also important to perceive the emergence in the country of practical-theoretical demands reasonably articulated around the ideas of social commitment, human scale, projector

constructive rationalization or industrial design, as well as more consistent historiographic enterprises around what was understood by Brazilian architecture. In fact, since the creation of the National Historical and Artistic Heritage Service in 1937, and even before, influential re-reading's of colonial, Baroque, popular or modern architecture – by authors such as José Mariano Filho, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Paulo Thedim Barreto, Manuel Bandeira, Robert Smith, Hannah Levy etc. – that have been contributing to the review of objects, chronologies and approaches. Linking to broader historical and aesthetic concerns with art, technique or material culture, it is possible to see in some of these writings a combination of increasingly specialized analyses and efforts to inscription local facts in broader formative dynamics, not only national, but contemporary. Naturally, the nationalist purpose and the weight of modernism in the patrimonial sphere would reinforce a certain operative predisposition in relation to the past, either in the veil of current affairs that will cover the readings and actions of preservation of the listed goods, or in the elaboration of historical maxims as a basis for contemporary production. But the fact is that from an early age it was constituting not only a narrative plot, but a scheme of formation of modern architecture in Brazil.

It is unquestionable that Lúcio Costa graduated from this matrix and took an active part in its elaboration, while constituting a sophisticated interpretation of the formation of Brazilian architecture, of the most influential in the professional imaginary and in practically everything that would be talked about in schools, books and magazines until at least the 1970s²². Written as “Documentação necessária” (1938), “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro” (1939), “A arquitetura dos jesuítas no Brasil” (1941), “Arquitetura brasileira” (1952), alongside his opinions for The SPHAN, they effectively permeated some of the most original projects of the period, such as those of Germain Bazin and Lourival Gomes Machado on the

Baroque, or those of Philip Goodwin, Mário Pedrosa, Henrique Mindlin and Joaquim Cardozo on the modern. But what is interesting here is that they would also have enormous ancestry about what was taught as the history of architecture in Brazil, whether in Rio de Janeiro, with Paulo Santos, in Minas Gerais, with Sylvio de Vasconcellos, or in Recife, with Ayrton Carvalho. That, at the end of the day, this was the traditional profile of the new generation of teachers of architectural history that would begin to emerge in the country with autonomous faculties: committed to the tasks of preserving national heritage as a possible matrix for an architecture of the present, in clear dissonance with respect to the previous generation, formed in the lessons and manuals of Barberot, Guadet, Cloquet, Fletcher or Hamlin, such as Adolfo Morales de los Rios, Alexandre Albuquerque or Cristiano Stockler das Neves.

In fact, if Lúcio Costa's performance was responsible for establishing criteria, canons and patrimonial chronologies, it was not less effective from the point of view of establishing historiographical narratives, including in relation to contemporary production. Think, for example, of ideas as recurrent as those of miscegenation and acclimatization in Portuguese-Brazilian architecture, of formal and constructive economy, of horizontality, frugality and resourcefulness, of a dominant Mediterranean trunk. Everywhere, it is possible to recognize the affirmation of an operative commitment – symmetrical to that re-constituted on another level by Giedion or Zevi – in the way the interpretation of the past is combined with efforts of genealogical sons and aesthetic orientation of contemporary architecture.

The fact is that, at the turn of the 1940s to the 1950s, this patrimonial matrix had been gaining ground in the teaching of architectural history throughout the country, including in São Paulo, where both Mackenzie College and the University of São Paulo, the teaching of history in engineering courses would remain almost entirely indifferent to local production. João Sodré, in this regard,

observed the dissenting and effective role of FAU-USP students throughout the 1950s in expanding and updating historical repertoires and reviewing the programmatic contents of the disciplines within the institution, largely thanks to its approach to the heritage mission led nationally by Lúcio Costa and Luis Saia at the local level. His field visits on the outskirts of São Paulo and his travel ventures and documentation of colonial and modern architecture in the states of Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia and Pernambuco, in dialogue with the surveys and publications of authors such as Saia or Ernani da Silva Bruno, would in fact intervene decisively in the directions there of teaching at FAU23. Changes like these would become even more consistent when, in the second half of the 1950s and especially from the 1960s on, a new generation of teachers formed architects, both at FAU and Mackenzie, as Carlos Alberto Cerqueira Lemos, assistant since 1954 by Eduardo Corona in “Theory of Architecture”, Nestor Goulart Reis, assistant to Eduardo Kneese de Mello since 1956 in the newly created discipline of “Architecture in Brazil”, and Julio Roberto Katinsky and Sérgio Ferro, assistants of Flávio Motta in the chair of “History of Art and Aesthetics” from 1962 and 1963 respectively, would be integrated into the faculty.

It is not the case to review this story in detail, not least because, despite monographic efforts in this sense²⁴, much of these academic trajectories still have to map out. However, recent studies on the teaching of architecture in the country have revealed institutional, curricular and didactic-pedagogical transformations very eloquent on the issue. In fact, following the trend in higher education as a whole in the country, the early 1960s coincided with significant changes in the teaching of architecture. With the first seven autonomous faculties fully consolidated – Rio de Janeiro, the two from São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador and Recife – the period was marked by the loss of centrality of the FNA curriculum after the enactment in 1961 of federal law 4024, which for the first time established the

guidelines and bases of higher education in the country. From then on, various initiatives began to be put into practice. In 1962, for example, with the creation of the eighth faculty of architecture in Brazil, Brasília, an idea was introduced that had been discussed since the 1950s, that of Integrated Studio, converted there into a central part of the pedagogical program. It is important to note that the architecture and urbanism course in Brasília was conceived, as it could not fail to be in that context, as one of the first three trunk courses of the newly created University of Brasília, articulating around it the courses of cinema, visual arts, music, artistic education and others, and bringing together in its faculty, renowned architects such as Oscar Niemeyer and Alcides Rocha Miranda, young professionals such as João Filgueiras Lima, Edgar Graeff, Glauco Campello, Mayumi and Sérgio Souza Lima, as well as teachers from different fields and generations, such as Joaquim Cardozo, Alfredo Ceschiatti, Athos Bulcão, Ana Mae Barbosa, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Claudio Santoro, Rogério Duprat and many others²⁵. The experience would be sabotaged by the dictatorship soon after 1964, but the interdisciplinary principle would have a much broader meaning there than usual.

In the same year of 1962 when the minimum curriculum was introduced in architecture courses in the country, the Faculty of Architecture of the University of Rio Grande do Sul, in the midst of the reform led by Métrio Ribeiro, would also offer to apply a proposal for "integration of different teaching processes"²⁶. Anchoring itself in the belief that the undergraduate course should be oriented exclusively to professional training, it was claimed a character applied to all curricular content. The intended "integration" should take place, therefore, "through the practical realization of projects that cover all the problems to be solved, pragmatic, functional, technical and aesthetic, never one or the other separately". This certainly did not exclude theoretical and historical investment, but this would be concentrated in a basic preparation cycle, prior to

the cycle of professional preparation itself, within which the so-called "complementary" contents to the project would be worked, involving historical training, applied social sciences and architecture theory, which also included a preliminary contact with urban planning.

For the sake of truth, the theme of "integration" in the field of architecture teaching had been discussed since the 1950s, although at first in the name of a closer approach to the challenges posed to architects in Brazil. This is the following from the pronouncement of a 5th year student of FAU USP to the II National Congress of Architecture Students, meeting in Recife in 1953:

Traditional Brazilian architecture should be brought to the student's attention as early as the first year. His study should be done in Analytical Architecture and Architecture Theory. Preferably the civil architecture of the first centuries, the one that the Portuguese brought from the earth and here so well knew how to acclimate it: the big house, the urban house, etc. What matters is to study the program, materials, technique and manpower of this architecture. Seek to understand it and learn how to reproduce the steps of those builders, now starting from a new program, with contemporary materials, technique and manpower²⁷.

It was, therefore, to think about contents of Brazilian architecture as part of two of the most traditional disciplines of the curriculum, Analytical Architecture and Theory of Architecture, to bring them closer to material production and uses in architecture historically developed here, and at the same time reaffirm the operational bond between past and present in the formation of architects. When, in 1956, the student guild of the Faculty of Architecture and Urbanism of USP, GFAU, proposed the holding there of a teaching seminar to "debate the didactic regime" of the school was precisely the theme of integration in the

Brazilian reality that was at stake. To this end, the students would write a basic text, both conscientious and forceful, that questioned the faculty about the foundations of the training offered there. According to them, FAU was still very marked by the use of ideal models, a typical procedure in the Polytechnic School, from where it was emancipated in 1948. Resisting the idea of a specialized course – after all, the national industry would not allow specializations – they advocated a broad formation, at the same time theoretical and practical, attentive to the growing complexity and dynamism of contemporary reality and, therefore, free from both professionalism immediacy and traditional elitist encyclopedism: "for us, it is interesting to know how men solved their problems and not only the solution"²⁸.

Four teachers reacted in writing to the provocation and would have their answers incorporated into the publication of the Guild: Mario Wagner Vieira da Cunha, Luis Saia, who, although not a teacher of the house, had great influence on the students, Vilanova Artigas and Lina Bo Bardi. Mario Wagner focused on the contradiction of the student manifesto in pointing out the disconnect between teaching and reality without addressing the nature of architectural work. Saia addressed his criticisms not so much to the polytechnic matrix, but specifically to the new model, the modern architecture of Rio de Janeiro, which he had as a formalist and taxed that of traditional artistic education. Lina was laconic in pointing to the restlessness of the students as a "prelude to the concerns" of the professional; for her, the center of the problem was the absence of a "method" of problem solving in all its possibilities, not a free, abstract method, but a method close to human affections and real-life language.

It is emblematic that in his manifestation, entitled "Directions for the teaching of architecture", Artigas insisted, as well as Mário Wagner, in the displacement of the discussion of the teaching plan to that of professional practice. For him, the problem would not be exactly in schools, didactics or faculty; the restlessness of the students with the theme, in fact, proved the vitality of the academic

environment; the problem would be in the growing insignificance of the *métier* in the face of imposing real estate interests, including in the context of public offices and orders. For him, it would be difficult to overcome the clash between school and reality without investing in the knowledge of Brazilian history and its colonial reminiscences, nor in the clash with the directions taken by the arts and culture in the country²⁹. From the reactions, it is possible to perceive that, whether for the students or for the teachers, the discomfort was the disconnect between pedagogical debate and professional debate; Artigas' reflection, mainly oriented towards the deepening of a certain operative dimension of teaching in the face of a national reality of underdevelopment and imperialist domination, whether in the economic and social sphere, or in the context of culture and thought.

In response to the debate, the school's management would name in 1957 a curricular reform committee composed of Abelardo de Souza, one of the regents of the Chair of Small Compositions, Rino Levi, professor of Great Compositions, Hélio Duarte, then involved with the works of the university campus of USP, and Artigas, one of the creators of FAU's inaugural project, the latter two linked to the chair of Small Compositions. In the final report presented by the Commission, the effort to reconcile the existing structure and the demands for change is clear, precisely on the basis of an assessment of the "misfit" between teaching and profession. It is interesting to realize that the small teaching tradition was seen as an advantage, freeing the school from the weight of "methods now considered old-fashioned and counterproductive", and allowing it to "start a new cycle of experiences around teaching". Although apparently modest, the proposal pointed to a new profile of architect, more "integrated to his social mission" before the stage of national development and that was able to "unify the numerous social, technical, economic and plastic problems inherent to construction". It was about overcoming the eminently informative character of the technical and histori-

cal-philosophical disciplines, allowing the student to synthesize "a unitary view of the contemporary world and the society in which he lives, involving and expressing structures of all sorts". Hence the bet on the figure of the "integral architect", inspired by Gropius, which could be achieved without major changes in the framework of disciplines, but only by regrouping them into four groups of subjects: those of "scientific training", those of "technical application", those of "appropriate culture" and finally those of "atelier" that, with its expanded teaching staff, could be thought of as a center of convergence of all others³⁰.

DESIGN, HISTORY AND MUSEUM

The case of FAU-USP seems emblematic in those years, either because of the unquestionable national ancestry that the institution had been assuming, or thanks to the unique volume of research on it, which has been revealing the weight there of the debate on integrated teaching³¹. In any case, to understand the changes taking place at FAU USP, it is important to consider its formation and the unique composition of its faculty. Created in 1948, the school had inherited from the course of engineers-architects of the Polytechnic School, from where it came, strong inclination for training applied to civil construction and urbanism. Another distinctive feature would come from its early alignment with modern architecture, thanks to the hiring of a young generation of professionals trained in the Polytechnic School, such as Vilanova Artigas, Zenon Lotufo and Icarus de Castro Mello; in Mackenzie, as Pliny Croce, or at the National School of Fine Arts, in Rio, as Abelardo de Souza, Hélio Duarte, Eduardo Corona and Alcides da Rocha Miranda. Over the years, moreover, it would also be differentiated by valuing the artistic disciplines and the humanities, which then flourished at USP. It was on this basis that FAU gradually consolidated its institutional and disciplinary autonomy in relation to the Polytechnic School, establishing a decisive inflection point in updating the national debate on architecture teaching.

The growing presence in the faculty of architects, and modernist architects in particular, in relation to engineers, led to the first questions of the dominant curriculum model, in favor of a greater approximation between technical education and artistic education, as well as the revision of models and design problems in the workshop activities. The trend was already visible with the transfer, in 1950, from the new Faculty of the Poli building to the Art Nouveau mansion of Maranhão Street, Vila Penteado, two blocks from the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of USP and very close to important cultural and educational institutions of the city. A year later, a four-month strike by the students, angered by the impediment by the rector of the hiring of Oscar Niemeyer to the chair of Great Compositions, would result in the resignation of the then director, the engineer and urban planner Anhaia Mello, and in a movement for reforms in teaching and the teaching staff³². The greatest innovation in these early 1950s was precisely in the disciplines of Composition, with the hiring of new teachers such as Jon Maitrejean, Oswaldo Correa Gonçalves, Roberto Cerqueira César, Rino Levi, Achilina Bo Bardi, Roberto Coelho Cardozo and Jacob Ruchti. But the process also took place in other disciplines, with the hiring of sociologist Juarez Brandão Lopes and economist Mário Wagner Vieira da Cunha, and the introduction, in 1952, of the discipline of History of Art and Aesthetics, in charge of political scientist and art critic Lourival Gomes Machado, replaced in 1954 by Flávio Motta, which introduced over the years, as we will see, very significant changes in its content and didactics³³.

Discussions on the integration of education in 1956 and 1957 converged on the major education reform in 1962. It is important to note that the local scenario of architecture, since the mid-1950s, pointed to the national projection of a group of professionals, largely articulated around Artigas, who not only assumed a critical distance from the hegemonic Carioca model, but would be noted for the consolidation of an alternative and reasonably shared set of constructive concepts, ethical concerns and elections in

the operative field. The scenario had been complexing locally since the Carvalho Pinto government's Action Plan, which established in São Paulo extensive public works programs and new recruitment standards in multidisciplinary teams. It would gain robustness with Juscelino Kubitschek's Goal Plan, which included Brasília, and with the Basic Reforms debuted under João Goulart, which consolidated throughout the country a new spectrum of architects' responsibilities with national development. It was then a matter of challenging the delay of civil construction, the influx of real estate speculation, the growing housing shortage, the growing problem of urban and agrarian reforms, actively placing itself within public housing and urban and regional planning programs, education, health, sports, leisure, infrastructure, etc.³⁴

It was in this scenario that the project of transfer from FAU to the University City was carried out, in parallel to the emergence of a decisive reflection on the studio³⁵. Not by chance one of his most eloquent testimonies was written by the professor of the house Roberto Cerqueira Cezar, on the occasion of the Regional Meeting of Brazilian Educators promoted by the Ministry of Education and by the Social Service of Industry, in São Paulo, in 1960. In it, Cerqueira Cezar situated the challenges for the profession and particularly for teaching in a context of development of the country. The courses, organized in the form of isolated chairs, suffered, according to him, from the complete absence of integration between knowledge to "face the problems of planning and project"; moreover, the teaching of urbanism, concentrated in just one year, limited the application of theoretical knowledge to the urban problems of the country; the very serialization between chairs prevented, "in a total way, any possibility of achieving this integration"; more than that, belittling "humanistic formation" in relation to the artistic skills and mathematical knowledge of the students, kept them away from the "problems that most directly affect man"³⁶. The fact is that, based on the recommendations gathered there, the then director of FAU-USP, Lourival

Gomes Machado, created in 1962 a commission in charge of the study of the Studio. Coordinated by Carlos Millan, and composed by Maitrejean, Gian Carlo Gasperini and Lucio Grinover, the commission would take as a starting point the proposal to reformulate the teaching of 1957, advancing in the conceptualization of the studio as a space for approximation between the space of training and the space of the profession through graphic and plastic training-constructive with a view to "planning the physical environment in its direct relations with man", in all its scales of complexity, architecture, urbanism and industrial design³⁷. In this sense, the studio could never be understood as a self-sufficient department, but operating through the "direct and harmonic collaboration of the other departments that bring together the technical chairs, the chairs of history and social sciences and the department of extra-curricular activities"³⁸.

These ideas underlie the 1962 education reform. In fact, the curricular restructuring carried out, to impress the architect's training a character closer to the demands of industry and social needs, was precisely deeper in the disciplines of Composition, whose contents would be distributed in four complementary axes: architecture of buildings, urban and regional planning, visual communication and industrial design. Housed in the Composition Department, it would relate to three other Departments: the Technical Disciplines, the Applied Sciences and the Critical-Historical, in addition to a special department, the Museum, conceived as a coordinating body of curricular, extracurricular and complementary activities to teaching, to support and stimulate work in graphic arts, photography, scenography and models³⁹. A 1963 document, drafted by a GFAU committee, summarizes the changes implemented in the course:

It was divided into successive alternating cycles of analysis and synthesis, reflecting on an extensive scale the architect's own creation process. For this to be possible, it was necessary a

radical transformation of the school's own bureaucratic structure, covering functional aspects and the relations between teachers and students. Certain physical modifications were operated at the School. A unique studio was created in which the last four years of the Architecture Course work. (...) The themes of the four years are the result of a joint programming, with a logical sequence, creating the conviviality of all students⁴⁰.

The changes in history teaching in this context are quite significant. Starting with the creation of a specific department, the Historical-Critical Department, the consolidation of a sequence of four mandatory disciplines of History of Architecture, the elimination of the disciplines of Analytical Architecture and Architecture Theory, the creation of elective disciplines of "Introduction to Contemporary Economic History" and "Scientific Methodology and Introduction to Social Sciences", in charge of Mário Wagner; "Introduction to the History of Cities", by Nestor Goulart Reis Filho, and "Art and Industry", by Flávio Motta. In the new Department would also begin to be developed the first systematic research activities on Brazilian cities, crafts and traditional architecture in the Paraíba Valley and contemporary art and architecture in São Paulo⁴¹. It is perceived that, in line with the effort to consolidate research in history, there is a clear orientation in favor of the new horizons of training and action of the architect defined by the reform: on the one hand, it is a question of resizing the field of the history of architecture, once and for all, it is about its relations with productive issues, from handicrafts to industry, and with the history of urbanization; on the other hand, it is a question of articulated them to broader socio-economic and cultural processes, to bring the study of history closer to contemporary national development objectives.

This new operative role of history, in aid of the reformulation of the meaning of the studio, would become even clearer at the end of 1963, in the "First Forum of

Debates of FAU-USP", which evaluated the changes implemented. The topics elected for discussion reaffirmed the pioneering role of the institution at the national level, defending its alignment with the basic reforms then underway under João Goulart government. The final report left no doubt about this: it was explicitly about adapting teaching to the national reality and to the aspirations of a fair, humane and culturally independent development; to democratize access to education, including sectors of the population so far excised from it; and thereby contribute to the definitive affirmation of the architect in contemporary society⁴².

A second forum was planned the following year, which, however, did not occur due to the military coup in March 1964. It would be necessary to wait until 1968 for its realization. Although in a less enthusiastic tone, given the traumas arising from repression, persecution of students and imprisonment of teachers, the same purposes of contributing to economic and social development through planning would once again be reiterated. In this sense, the 1968 Forum resumed some of the propositions of 1962, in an attempt to deepen the intended reciprocity and symmetry of contents and purposes between the four Departments – Project, History, Construction and Applied Sciences – opening up greater possibilities for flexibilization of training trajectories, encouraging specialization, including at the graduate level.

The Museum project would also be resumed as a coordinating body for curriculum activities, printing and model laboratories, the library and an agenda of seminars, conferences and interdisciplinary exhibitions. Its function was, therefore, strategic in the integration between design, technology and history, as well as the school in relation to professional practice and society in general. Under its purview, an Interdepartmental Atelier should also be established, the AI, aiming at the establishment of an integrated structure of research in architecture; a practical space for horizontal and vertical integration of subjects and classes of students. His work dynamics there was reasonably clear:

"The Museum establishes the theme of the research. The Museum and the AI develop the research. The Departments establish alternative teaching units related to parts of the research, and their results are forwarded to the Museum and the AI and discussed there. The AI will hold debates and will not provide teaching units".

Among its planning mechanisms, it was also proposed to hold an annual forum, focused on the balance of the previous year and the establishment of the basic problem that should guide the activities of the Museum and the AI in the following year. For 1969, the problem chosen by the Forum of 68 was "Architecture in consumer society", focused on the development of fundamental issues of mass consumption in capitalist, socialist and peripheral societies, including the places of art and creativity; transport and mass communication issues; the role of science and technology in mass production.

Each Department also presented its own program for organizing its disciplines. The History of history conceived its incidence in the course as follows: in the 1st year, it was about providing students with a general introduction to architecture and specialized historiography, with emphasis in the nineteenth and twentieth centuries, comprising the building, the city, industrial design and visual communication, but also elements of the "genesis of modern society"; in the 2nd year, it was about bringing students closer to the same contents, with emphasis on Brazilian history, to allow the "understanding of peripheral societies in general and Brazil in particular"; in the 3rd year, contents specific to interpretation would be developed, especially those related to "architecture in mass society", a cross-sectional theme defined for all departments that year; the 4th year, it would be dedicated to the examination of more general theoretical positions in the history of architecture, as well as to the development, in collaboration with the Project Department, of studies related to Visual Communication, Industrial

Design, Design and Planning in mass society; the 5th, finally, would deal with theoretical positions of architecture in the Brazilian historical process and its rebates on more general issues of science, arts, aesthetics and culture⁴³.

The program proposed, therefore, a complete reorganization of the contents, articulating in parallel issues of architecture, urbanism and design, bringing them closer to other disciplines through the juxtaposition between historical, theoretical and interpretive approaches, reducing its time cut to the nineteenth and twentieth centuries and alternating the world reach and focus in Brazil. At the same time, the purpose of vertical integration, between the years, and horizontal, between the departments and disciplines taught each year, would be deepened through the emphasis, in the last three years of the course, on the common theme deliberated in that forum for the year 1969: architecture in consumer society. The architect Sérgio Ferro, a young professor of the Department, assistant to Flávio Motta, thus explained the meaning of the proposal:

The objective of the History Department is to provide students and researchers with the theoretical instruments that, allowing the understanding of the current architectural activity inserted in history, provide the architect with a more accurate examination of the options he must face in each concrete case⁴⁴.

It was, therefore, a reconnecting past and future, history and project, in a way similar to that proposed by Zevi for the teaching of history, that is, as an internal genesis of the architectural decisions of the past, as a kind of project guide today. But, if "the commitment of the History Department will be to apprehend our situation – without knowing the valid contributions of universal architectural thought and experience", there was something specific to the architect's performance in Brazil, after all

More than the history of our reality we have received that of others. More than the examination of the here and now, we've been doing it from there yesterday. Underdeveloped, we see ourselves through metropolitan perspectives. Accustomed to making and feeding the history of another, we forget ours, made or undone. It is typical of the underdevelopment of the consciousness of our underdevelopment the almost absolute predominance, among us, of a false historicist view in which the description of the appearance of phenomena dispenses with the examination of their current meaning. This predetermination, in which the "will" is given by the "was", does not lend itself to the indispensable transformation of underdeveloped countries. There, the fundamental is, exactly, to escape the colonial and pre-colonial predetermination. The hypothesis of the process makes us forget that we can make our history even if we have to start from a bitterly hostile situation⁴⁵.

In other words, if the historicist obsession with the description of the origins dulled any possibility of updating the meaning of the past facts in the here and now of reality, colonial and colonized reading of local processes as a lower evolutionary stage, or earlier than metropolitan development, added a critical layer that did not exist in the Zeviana perspective: that of another history, past and to come, capable of working for the future transformation of countries in conditions of underdevelopment, something that dialogues with Lina Bardi's reflections on the impasses of industrial design in Brazil⁴⁶. Certainly, the sense of operability of history in the teaching of architecture suffers here a crucial deviation, anticipating many of the dilemmas of the formation that will follow in the hard years of the dictatorship after

Institutional Act No. 5, the AI-5, which deepened the mechanisms of repression, censorship and crushing of civil rights and individual guarantees, leading to the torture of teachers and students of FAU, the impeachment of the teaching positions of Artigas, Jon Maitrejean and Paulo Mendes da Rocha, as well as the arrest and exile of others such as Sérgio Ferro. In any case, even if no longer linking, ostensibly or not so much, to the same or which line of project⁴⁷, a crucial link between architecture and society, architecture and politics, architecture and ethics, allow us to reflect on the harmony and dissonances of meanings of an architecture critique, in Brazil vis-a-vis Italy, Latin America and beyond.

INTERESTED READERS

As much as it was prematurely aborted, the Museum's project as a strategic instance reveals the prestige of the ideal of integration between history, design and planning at FAU in those years. There is no doubt that the reorganization of the contents of the disciplines of history responds directly to the purposes stated therein. Not by chance, its first coordinator was the architect and sociologist Nestor Goulart Reis, first full professor of the Historical-Critical Department in 1966. Among the members of the Museum Council were also the already veteran professors Flávio Lichtenfels Motta (1923-2016) and João Batista Vilanova Artigas (1915-1985). It does not cost to recover in great traces the trajectory of both, even to understand their approach to the work of Zevi.

Artigas emerged in the São Paulo architectural scene in the early 1940s with a set of works inspired by Wright. In the second half of the decade, he went through a broader research of other sources of renewal, highlighting the dexterity with which he began to manipulate the complex concrete plots of Le Corbusier, the space games of Gropius and the expressiveness of the strength points of Mies. It was with this repertoire that – already engaged in the Communist Party of Brazil – the architect imposed himself in the local professional environment as the main representative

of the most innovative national production, until then based in Rio de Janeiro. The turn to the 1950s was marked in his work by the decanting and critical confrontation of modernist canons. In a set of writings from the early 1950s, Artigas radicalized the crisis of the most influential paradigms and explicitly launched the challenge of reconnecting Brazilian architecture and reality beyond the formalist and regionalist vices then highlighted in the country. It was about challenging the most advanced standards of art and technique, considering the true purposes of architecture, namely, the exceeding of the restricted limits of the drawing board, the democratization of its achievements and the overcoming of a national reality marked by the delay of its infrastructure, urban disorder, expansion of slums and tenements and great construction needs, approaching the aspirations of the majority of the population exposed to all sorts of colonial permanencies that hindered the country's development⁴⁸. This vast crisis of the architect in relation to his own matrices would apparently be overcome in the second half of the 1950s, when he became the undisputed master of professionals in São Paulo, of more than a generation. In fact, the strength of its line would be confirmed throughout the 1960s in a crop of projects – his and the younger ones – marked by intelligently resolved structures, new space solutions and program organizations under large single spans, in careful articulation with the terrain. Private works, such as residences, clubs, office buildings, union centers, bank branches, but above all articulated projects and public works systems, such as housing estates, schools, barracks, forums, sports equipment, leisure, transport, etc.

Its leadership role in the project field is inseparable from the authorship of the project of FAU's new base, developed between 1961 and 1969 in line with the pedagogical reforms of the period⁴⁹. But he also runs from a long and outstanding performance as a professor at the University of São Paulo⁵⁰. In fact, graduated engineer-architect in 1937 from the Polytechnic School of USP,

Artigas began his academic career there as an architecture professor with the chair governed by the urbanist Luiz de Anhaia Mello. With him, ten years later, he participated in the creation of FAU-USP, in which he would assume the regency of the chair of Small Compositions. In it, he began his activities in 1948 alongside the modernist architect Abelardo de Souza, to whom Zenon Lotufo would be added in 1949 and Hélio Duarte in 1958, all formed in Rio de Janeiro. The discipline under his responsibility was offered in the first two years of the course and focused on housing, starting with very general topics about the nature of materials or man as a modulator of space, to project problems properly around topics such as minimum housing programs, organization of internal and external spaces of housing, urban implementation, constructive details, etc. In 1962, even before the curricular reform of that year, some changes would be introduced in the chair: the first part would be effectively assumed as "prolegomenous of architecture", in which the focus would be on the "concept of space in architecture"; and, in the second part, we were entering into projective issues, working with the question of the representation of architecture, two-dimensional and three-dimensional in the first year, and, in the second, focusing on more complex themes, a "general theory of housing", the relations between "the site and the dwelling" and the "social problem of housing"⁵¹.

It is certain that such content organization corresponds to a large extent to the directions taken by the political-pedagogical and curricular profile of FAU itself, such as the efforts to reconcile the teaching of Composition and Urbanism, the redefinition of the Studio, the creation of the Center for Research and Urban Studies, CEPEU, etc. But it is still expressive that, in Artigas' teaching practice, certain project coordinates that had been gaining prestige everywhere in the 1950s, sometimes very dear to Zevi, such as the concept of temporal space as central to architecture, the effectiveness of the different methods of representation, the notion of organic order, the emphasis on the integration between architecture and site, building, city and territory in contemporary architecture.

It is important to note that, in 1953, the *Journal Estudos*, of FAU students, had published the text "Spiritual values of architecture" by Bruno Zevi⁵²; that in 1956 *Habitat*, linked to MASP, had published two other texts by the author⁵³; and that in 1959, when the International Extraordinary Congress of Art Critics, the Italian professor had been at FAU-USP to give a lecture. According to Benedito Lima de Toledo, at the time a student, he would have rightly started his speech with the question: "in primo luogo, perché una nuova capitale?"⁵⁴, a preliminary version perhaps of the article published in the early 1960s in *L'Architettura*⁵⁵.

A few years earlier, in 1952, Vilanova Artigas already had two books by the author, the second edition of *Saper Vedere L'Architettura* and the first of *Architettura and Storiography*. The fact is curious, not only because Artigas never taught the history of architecture, but because his trajectory, as we saw, both in the university and in liberal practice, was mainly that of a designer architect, to the understanding of the profession as fundamentally linked to the project, which for him would understand not only the building, but the object and the city, and no less political practice and moral commitments to the transformation of society. Probably the acquisition of Zevi's books is linked and at a crucial moment in his career, when he goes through the *Paths of Modern Architecture*. His article would be published that same year in the *Fundamentos Magazine*, cultural organ of the CP (Communist Party), opening with a balance of the most influential modernist trends, in which the figures of Wright and Le Corbusier deserved to be highlighted: For Artigas, on the one hand, the Dionysian acceptance of materials in their peculiar nature, the romantic intertwining with the landscape and the existing conditions, and, on the other, the apolline investment in classical technique and order, in the expression of modern industry and in the city with its problems of organization; and more, "between these two architects, who head the two great currents of thought of the art of building in the West, there are variants. Some are closer to Wright's

organicism, such as Alvar Aalto and other Nordic architects. Others prefer the 'train driver' variant of Le Corbusier"⁵⁶. But the goal was not exactly to describe them, let alone defend either chain. It was, on the contrary, to dismantle the tacit alliance of both currents with the bourgeoisie in its self-conservation efforts, either when it used anti-urban mystifications, or when it insisted on the perpetual invention of new plans:

The question arises after all: where do we stay? Or: what to do? Wait for a new society and keep doing what we do, or abandon the architect's needs, as they orient themselves in a hostile direction to the people, and launch ourselves into the revolutionary struggle altogether? Neither, just. Of course, we need to fight for the future of our people, for progress and for the new society, giving this mission the best of efforts, for it is as we, by participating in the struggle alongside the people, we understand their longings, that we are part of it, that we will create a critical spirit to drive away the good from the useless in architecture, which we will achieve the 'new spontaneity', which will create as a direct interpretation of the true popular year⁵⁷.

If it is difficult to know the echoes of his reading of *Architecture and Historiography*, it can be said that the echoes of *How to Know Architecture* are quite pronounced. In fact, Artigas' copy was entirely scrawled by the architect; Artigas discusses, disagrees, synthesizes and develops reasoning of the author, reads and rereads the book three or four times at least, produces a deeply interested marginalia, which corrects itself to each new reading, adding new layers of interpretation and criticism, according to the questions of the moment, whether they were linked to the critique of modernism, to the teaching of small compositions, the relations between architecture and urban-

ism or FAU's pedagogical reforms. But the fact is that it is certainly possible to catch different levels of reception to the ideas of Zevi, sometimes of resistance, sometimes of adhering, on the part of the reader.

The impression that one has is that throughout the readings the author is captivated by the reader. Of course, Zevi's criticism of the naïve adhering to "functionalist revelation" must have soothed to him, but his bet on the Wrightian *pris parti* as the basis of a second generation of modern architects had no way of convincing him. Artigas had not only moved away from Wright since the end of the war, but had been rising against his architecture, seen as demagogic and individualistic, as his communist militancy deepened. Already in the opening of *How to Know Architecture*, its griffins reveal a reader aware of Zevi's interest in a specific type of analysis of architecture, different from that practiced by art historians and figurative critics, namely, by a "spatial study of buildings", or rather by his three-dimensional vocabulary within which infinite human paths were possible. The thesis, central to the book, of a concurrency between internal space and external space in architectural creation seems pertinent to him. Artigas is also interested in Zevi's enthusiasm for cinema, as the most perfect form of representation of architecture, capable of grasping its 4th dimension, fulfilling, moreover, a role of "spatial education of the masses". But his first margin notes reveal a tone of suspicion against the author: Zevi's references to Mumford, Giedion, and Pevsner were nothing more than a stratagem of self-legitimation; his mention of Lao Tse, without any contextualization, would not fulfill another role that did not please Wright, a self-confessed admirer of the Chinese philosopher⁵⁸. Moreover, the temporal dimension of architecture seemed to him insufficiently understood by the author:

No! Zevi still can't connect, perhaps, the time to his analysis. But it's understandable that this is at this point. For scientific knowledge time is not a 4th dimension, but part of the 'continuous' space-time (Minkowski). The history of scientific hypotheses about the relationship between space, time and matter is interesting. In Descartes, Newton and Einstein's conceptions⁵⁹.

Although Artigas reveals sympathy for the different keys of interpretation of architecture proposed by Zevi – by science, politics, economics, society, technique, philosophy, physiology, psychology, aesthetics, etc. –, the reading suggests a clash with the author, only three years younger and equally restless and captivating, either with regard to the poetic possibilities available, or with regard to the ways of understanding architecture and its ends. It is not surprising that, later on, when what was at stake were the various ages of space, that is, "a history of architecture", implied in the "history of civilization", as a historical-critical account of the different spatial conceptions, Artigas would reproach him for idealism, and more than that, the author's bet on universal continuity and linear evolution between successive periods, Greek, Roman, Christian, Byzantine, Romanesque, Gothic, Renaissance, Mannerist, Baroque to modern, despite the variety of cultures:

Zevi's incursions in history aim to prove the 'legitimacy' of his 'spatial', 'dimensional' type theses, among others. He wants, with the application of false language, to prove that in the history of architecture there are evidence of his 'conceptions' that prove modern architecture. He runs away from reality and wants to make believe that the peoples in history have made their constructions, which are the artistic monuments we know, have made their constructions considering the 'scatola muraria', 'spaces', etc... as Zevi wants. Everything is very false and runs away from reality. There is no continuity solution and the peoples adopted new solutions as they mastered the construction technique⁶⁰.

It is curious to observe, in blue, a small comment to his own previous comment: "schematic, wrong." Everything happens as if Artigas' relations with the book were changing over the years, before his approach to Flávio Motta perhaps, or after the emergence of *L'Architettura Magazine* and Zevi's visit to Brazil, or even in the midst of the discussions and pedagogical reforms experienced in FAU itself. The fact is that the abundance of reading com-

ments to the various layers of reading, more and less favorable, point to a nuanced dialogue, although one-way and second-hand, between the Brazilian architect and the Italian architect-historian. If it is difficult to understand the uses that such readings would have for Artigas – who would never directly mention the author in his writings and projects – it is not surprising that Zevi's books were explicitly penetrated into a discipline of art history with the characteristics of those that Flávio Motta had been ministering at FAU since 1954, the year, in fact, in which he acquired his first titles from Zevi. In fact, in addition to *How to Know Architecture and History of Modern Architecture*, Motta gathered from 1954 a small Zeviana, also comprising Frank Lloyd Wright, Poetics of Neo Plastic Architecture and more recent pocket editions of *Architecture and Historiography* and *The Modern Language of Architecture*⁶¹. In them, unlike Artigas, the margin is almost non-existent, reducing to observations and specific griffins and, in some cases, graphic annotations, such as about a certain stretch of *Saper Vedere*, where a small tour on the "problem of circular plants" would be referred to the articulation between space and path in architecture and synthesized in historical plan schemes, such as those of the Pantheon, the Temple of Minerva and the Basilica of St. Sophia⁶². The review of his teaching practice, however, allows us to surprise an even closer reading of the Italian author by the Brazilian.

Graduated in Education from the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of USP in 1947, Motta stood out for his militancy in defense of drawing teaching at all levels (from children to teachers, artists and craftsmen), as well as in his work in the cultural and pedagogical environment of São Paulo. Still recently graduated, he had connected to the creation project of the São Paulo Museum of Art, and would play a prominent role in it. Between 1953 and 1954, he was provisionally the director of the institution and editor-in-chief of *Habitat Magazine*, during the Bardi couple's long international journey with the collection. Over the years, he also took on the coordination of multiple activities

promoted there, especially in the field of art history, aesthetics and the training of drawing teachers. Collaborating, therefore, in the characterization of MASP as a "living museum", the historical weight of the collection would never prevent it from also exploring artistic education and museological communication, encouraging the public's contact with contemporary production in art, architecture and design⁶³.

It is understood that he entered the university career with FAU in 1954, when he was still working at the Museum. Based on education training and so great institutional experience, her performance at the university was not restricted to specialized teaching. Just over a month after his hiring, Motta was asked to issue an opinion on the school's regulations, then being drafted. It perceives an attention to the formation of the architect as a whole: already at first he suggests the need to think it in the light of the modern principles of pedagogy and psychology, emphasizing its global and progressive character, as proposed by Gropius, understanding the intimate relationship between architecture and urbanism. Early reader of Giulio Carlo Argan's book on the Bauhaus⁶⁴, enthusiast of the Ulm School and one of the creators of the Institute of Contemporary Art of MASP⁶⁵, he also advocates the substitution of references to "decoration" and "plastic" as heritages of a traditional teaching, and the introduction of industrial design content, or "Equipment", in the curriculum. The integrative role of the studio, in turn, as an articulating node between the various disciplines of the course, would not dispense, according to the educator, the contest of the humanities – the history of art, sociology, cultural anthropology and psychology, specifically – as a way to sensitize the architect to the social and cultural problems of his time and "the great works of art of humanity". For him, moreover, the contents of the disciplines of "Art History", "Analytical Architecture", "Aesthetics", "Architecture Theory" and "Architecture in Brazil" could be integrated as chapters of a single section, that of "Art History", which, although never adopted, explains not only the

comprehensive view of the discipline, but the nature of its courses over the years, comprising historical and theoretical issues, past and present, national and international, related to art and technique, crafts and design, not least to architecture and the city⁶⁶.

In fact, under his responsibility, as Juliana Braga noted in her doctorate, the chair of "Art History. Aesthetics" had been breaking from the beginning with the program taught by its predecessor, the critic Lourival Gomes Machado, by introducing the transit between art and architecture in each historical period and emphasizing in the last classes, dedicated to the nineteenth and twentieth centuries, some of the central chapters of canonical historiography of modern architecture, such as the Arts and Crafts movement, the contribution of engineers, Art Nouveau, the Chicago school, the works of Wright, Garnier, Behrens, Perret, Loos, Wagner, the Dutch production of Berlage to De Stijl, the Bauhaus, the works of Mendelsohn, Le Corbusier, Aalto, thought of as central moments of affirmation of new concepts of space, movement and simultaneity, in parallel to contemporary developments in painting and sculpture⁶⁷. There is no doubt that one of his great inspirations was the manual of another art historian, Siegfried Giedion, whose second edition, the first in Italian, *Spazio, Tempo ed Architettura*⁶⁸, it was the basis of a weekly reading group created in 1956 under his coordination, which included students such as Julio Katinsky, Abrahão Sanovicz, Araken Martinho, Wanda de Oliveira Couto Sotto and Heitor Ferreira de Souza, and colleagues Artigas and Mário Wagner Vieira da Cunha, with whom he had been collaborating in parallel in his proposal for the Brasília competition. But the appreciation in his courses of American production, Wright's organicism, German expressionism and Scandinavian empiricism is clearly associated with Zevi's revision of the rationalist canon in his *Modern Storia dell'Architettura*⁶⁹, a solitary, radical, enterprise in this direction.

If such additions are a clear novelty in relation to the content of the other

chairs of the Department of History, still indifferent to the modern – as if he, the modern, could not, or did not need to be read historically –, innovations seem to have expanded since 1957, as is the case in their course programs, with the overtaking of traditional chronological treatment and the introduction of new clippings from cross-cutting themes: man and culture, language as a vehicle of culture, art and social, religious, economic, psychological expression, the relations of contemporary art with primitive art, issues of historiography itself⁷⁰. According to Sérgio Ferro, who was his student in the late 1950s, "his method was not that of an ordinary historian. Instead of a linear exposure, he organized his courses by themes: light, color, shape, etc. He showed them with works by painters of various periods."⁷¹ From 1961 onto 1961, and 1962 in particular, with the entry of his two assistants, Ferro and Katinsky himself, on the other hand, we can see the emergence of an emphasis on Brazilian art, and especially in the studies of popular culture and Brazilian modernism, black art, children's and alienated art, with the encouragement of individual research and the realization by students of circulating exhibitions⁷².

Such changes are, moreover, evident in the tests applied in the discipline by the teacher in those years. In addition to the importance of issues around the relations between art and technique, arts and crafts, architecture and engineering, architecture and industrialization, addressed through examples such as the Bauhaus, the Thonet chair, the Villa Savoye, the Eiffel Tower, on which students were invited to discuss, an issue worth mentioning. In it, the teacher questions the students about the importance of art history in the formation of the contemporary architect and in professional practice. As Braga noted, many pointed out the fact that art history favors the construction of links between past and present in architectural production, or allows the recomposition of the links between architecture and its time, providing the architect with a universal view of culture. It is not clear whether the students understood the history of art as the set of contents taught by Motta in his

chair or as a specific field of knowledge, in which it would be possible to pick up the harmony between art and architecture in each period. But the recurrence, in the students' answers, of references to Bruno Zevi's book is eloquent, *How to See Architecture*, a milestone in the affirmation of the specificity of the criteria for evaluating architecture among the other artistic genres based on the different conceptions of space interpreted there. Not only does the content of the answers reveal the adoption of the book as a basic bibliography, but its effective mobilization is a possibility to think about the relations between one field and another, the past and the present, history and the project. This is what we see, for example, in the test of the student Marianilza Brasil Oliveira, who quotes precisely an excerpt from the book in his answer: "It is the task of the second generation of modern architects, once overcome the psychological nature of the act of gestation of the functionalist movement, to restore a cultural order." The griffins of the student herself suggest an adhering to the idea that organic culture would be able to reconnect the architecture of the present with the architectural culture of the past and give a historical foundation to modernity. And concludes: "I was really impressed to read Bruno Zevi, in the way he attacks the problem [...] It will be exactly the history of art that will come to meet us to bring, or at least outline the order and correlation that exists over the centuries between peoples."

MOTTA FAMILY COLLECTION

But if references to Zevi's work are evident in the process of updating art history teaching, an essay by Motta, *Drawing and Emancipation*, from 1967, seems to make clear the postulated link between the artistic, the technical and the social, when investigating the reasons why the word drawing would have departed from the idea of design in Brazil, that is, the idea of project as "referral in the plane of freedom", the "launch forward" in view of an inseparable social project of "political emancipation"⁷³. A scholar of popular culture, as well as classical art theory, and active in the debate at FAU about

the processes of national modernization and its impacts on the architect's work, Motta questioned the divorce produced throughout the 19th century in the country between the teaching of fine arts, post-French Mission, and that of mechanical crafts. One cannot forget the contemporary conjuncture, pedagogical reforms at FAU and, externally, of narrowing perspectives with the implementation of the dictatorship in Brazil. His text dialogues, moreover, with the master class held by fellow Vilanova Artigas at the beginning of the same year. Given two years after the return of the architect of Uruguayan exile, the *Drawing* also had a leading to the semantic problem of the relations between design and design, art and intention. In clear dialogue with his FAU colleague, Artigas recognized the importance of the aesthetic approach with the expansion of the concept of art for all objects in contemporary times. Echoing, of course, the architect's commitment to the renewing role of the machine on the artistic field, it was about insisting on the fusion between risk, as "language of a constructive technique", and the "human project in the sense of the proposal of the spirit", Artigas would take a distance from romantic criticism of the industry, which operated in readings as distinct from the machine as those of Mumford and Giedion, such as those of Wright and the organicists. The theoretical divergence, from an early age assumed in relation to the poetic agenda proposed by Zevi, was now renewed by the Brazilian architect in his praise of development: "increasing and both better and excessive"⁷⁴. At least at that time, prior to AI-5, the impeachment of Artigas and the extinction of FAU's educational forums.

Either way, neither Motta nor Artigas established with Zevi a direct dialogue, like that waged by the Italian architect with Lina Bo Bardi, his compatriot. And as we have seen, even if interested in his work, neither one nor the other can be included among his disciples, nor be among the adherents of organicism in Brazil. Three years older than Zevi, Artigas had approached American production a few years before the manifesto *Verso un'Architettura Organica* was released in 1945. Approach that had been linked both to the local impact of

Wright's work and the great retrospective exhibition about him at MoMA in 1940, as well as to the exchange channels that opened between Brazil and country architects after the New York World's Fair in 1939 and especially after the *Brazil Builds* exhibition in 1943 at the same museum⁷⁵. The fact is that already during his trip to the United States in 1946-47, sponsored by the Guggenheim Foundation, it was not Wright's work that attracted him in that country, but the great infrastructure works of the Roosevelt era, the pace of development of that American nation and, particularly, the pedagogical experiences implemented there in the teaching of architecture since World War II, on the eve of the founding of FAU-USP. If his first reading of Zevi's work, around 1952, is thus linked to a clear take-distance in relation to both the Wrightian and Corbusierian aspects of modern architecture, in favor of an architectural research closer to the popular longings for a new society in Brazil, the following readings would arise precisely from the affinity that his writings evoked with very precise pedagogical challenges: the rejection of the compositional tradition in the studio, the affirmation of the spatial theme, the revision of the methods of representation, the construction of architecture with urbanism, design and, certainly, with history.

In this context, the solidarity of Artigas and Motta's readings is understandable. Although distinct from each other, informed by also very diverse needs, competencies and interests, they seem to converge to the narrowing of the links between knowledge and proposition, past and present, architecture and culture, and not least – something naturally absent from Zeviana reflection – by the search for integration of teaching into the Brazilian reality. As we have seen, the forms of collaboration between the two Brazilian teachers were multiple at that time: from the organization of reading groups and partnership in the Brasília competition to the involvement in pedagogical experiences, such as teaching reforms, the Integrated Studio and the Museum. The fact is that, at the end of the 1950s, the critic Flávio Motta, five years younger than Zevi, had been asserting

himself as the main interpreter of contemporary São Paulo architectural production, early pointing to a peculiar cohesion of design procedures between Artigas and his disciples. In fact, in May 1960, in a special issue of *Zodiac* Magazine about Brazil, in which Zevi would publish a critique of Brasília76, Motta, at the invitation of editor Bruno Alfieri, signed the text of presentation of the dossier. It wove a more complex plot of explanation of the genesis and recent developments of modern architecture in Brazil, considering its links with the broader cultural field and the affirmation of academic teaching and arts and crafts in the country. Signaling a socially committed alternative, with theoretical foundations and plastic expres-

sion different from those disseminated internationally from Rio de Janeiro, São Paulo's production, and especially Artigas, would reveal a

effort to find new ways through construction processes independent of the instability of the nascent construction industry. [...] Today his achievements [of Artigas] are maturing towards an apparent 'brutalism'. It should be noted that often in 'brutalism' aggressiveness is denounced, but it is not expressed as affective and emotional maturity, that is, as a factor of social integration. What this architect seeks is the

expression of energy that penetrates matter with the vigor and obstinacy of those who do not impose limits on space, but digs it looking for emptiness for man⁷⁷.

The poetic novelties of Artigas' architecture would therefore be, in his constructive reasoning, aware of local productive limitations, and in an eminently spatial procedure. Considering Motta's role in art history as a possibility of reintegration of architecture into its historical, social and cultural environment, the issues, as well as the independence of its formulations with respect to Zevi's work, seem to reveal its timeliness.



FIG. 1



FIG. 2

FIG. 3



FIG. 5

Vilanova Artigas, ao centro, entre Bruno Zevi, à sua esquerda, e Giulio Carlo Argan. FAU-USP (Vila Penteadó), setembro de 1959, durante o Congresso da AICA-ABCA. Fonte: acervo Benedito Lima de Toledo

Vilanova Artigas, in the centre, between Bruno Zevi, on the left and Giulio Carlo Argan, FAU-USP (Vila Penteadó), September 1959, during the AICA-ABCA Congress. Source: Benedito Lima de Toledo collection.



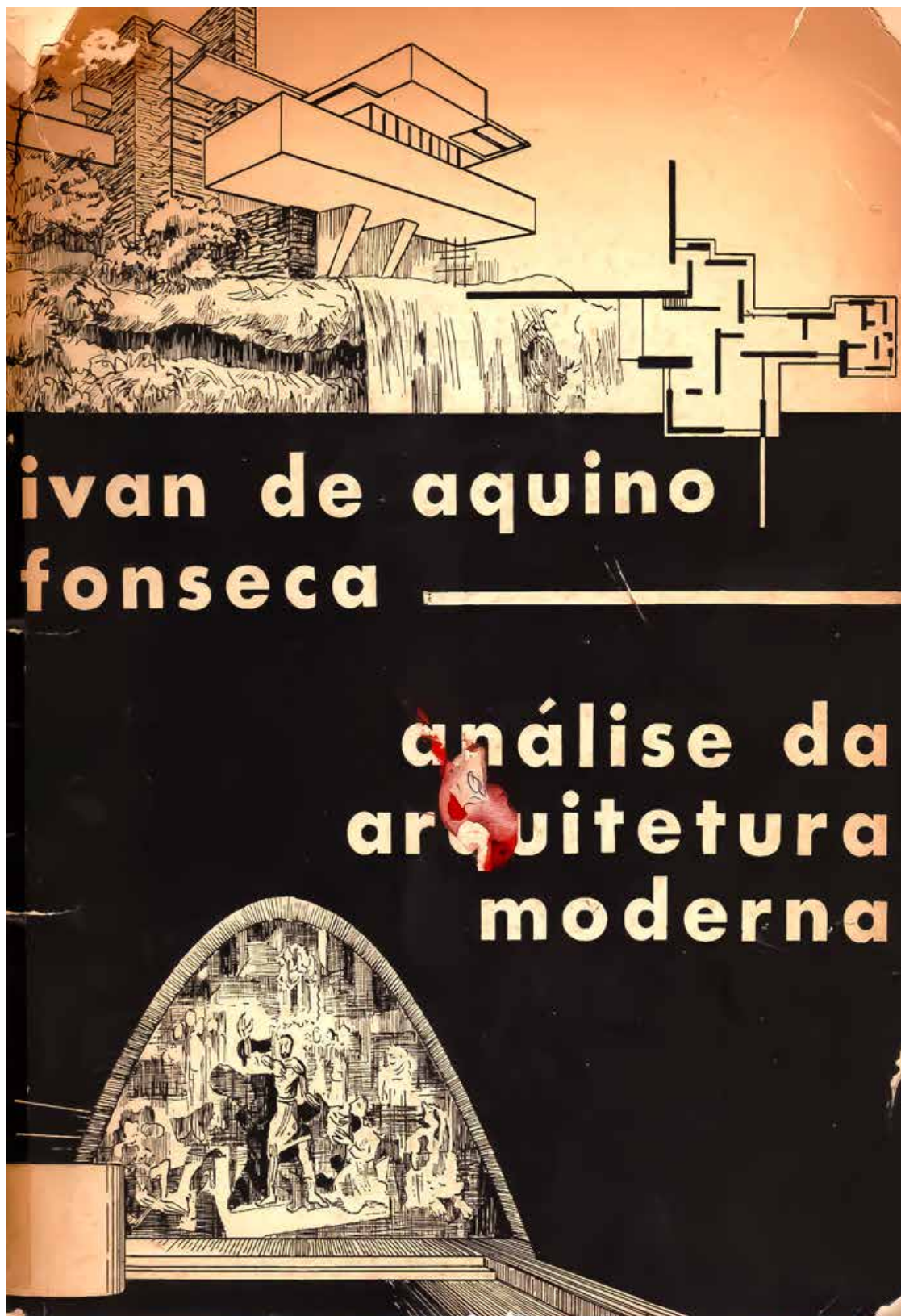


FIG. 4

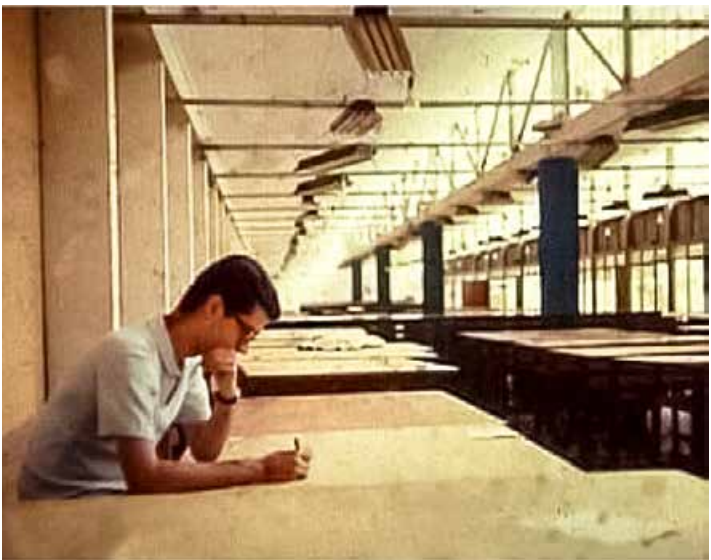
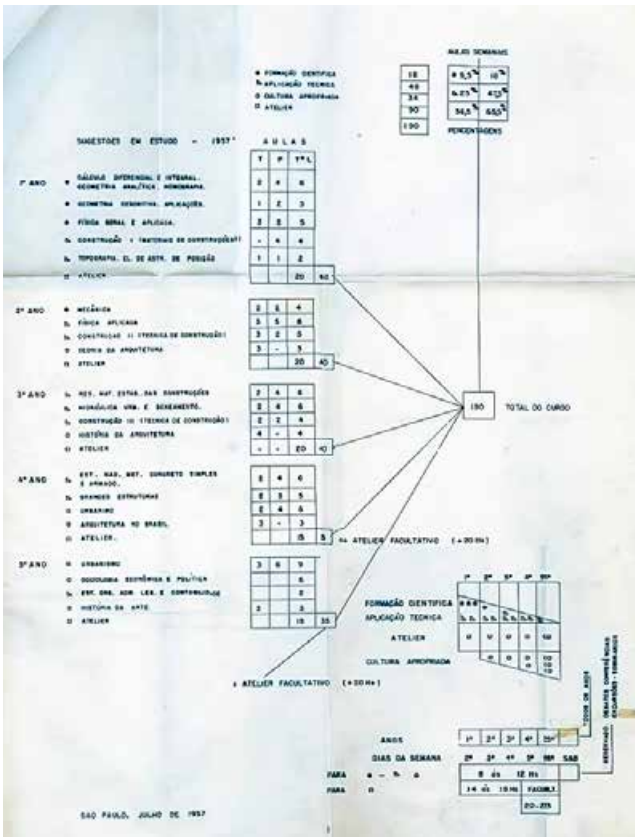


FIG. 8
Ateliê FAU-USP, Vila Penteadó, anos 1960. FAU-USP sudo, Vila Penteadó, 1960s.
Acervo: Gustavo Neves da Rocha Collection: Gustavo Neves da Rocha

FIG. 6
Proposta curricular para a FAU-USP em 1957. Acervo: Biblioteca FAU-USP

Curriculum proposal for FAU-USP in 1957. Collection: FAU-USP Library



FIG. 7
Ateliê FAU-USP, Vila Penteadó, anos 1960. Acervo: Gustavo Neves da Rocha

FAU-USP sudo, Vila Penteadó, 1960s. Collection: Gustavo Neves da Rocha



FIG. 9

FAU-USP, "Publicação do GFAU, setembro de 1963"; "Forum 69, Relatório, Museu FAU"; Relatório das Atividades de 1962; "O Primeiro Fórum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)". Acervo: Biblioteca da FAU-USP

FAU-USP, "Publication of the GFAU, September 1963"; "Forum 69, Report, FAU Museum"; 1962 Activity Report; "The First Debate Forum (November 12-14, 1963)". Collection: FAU-USP Library.

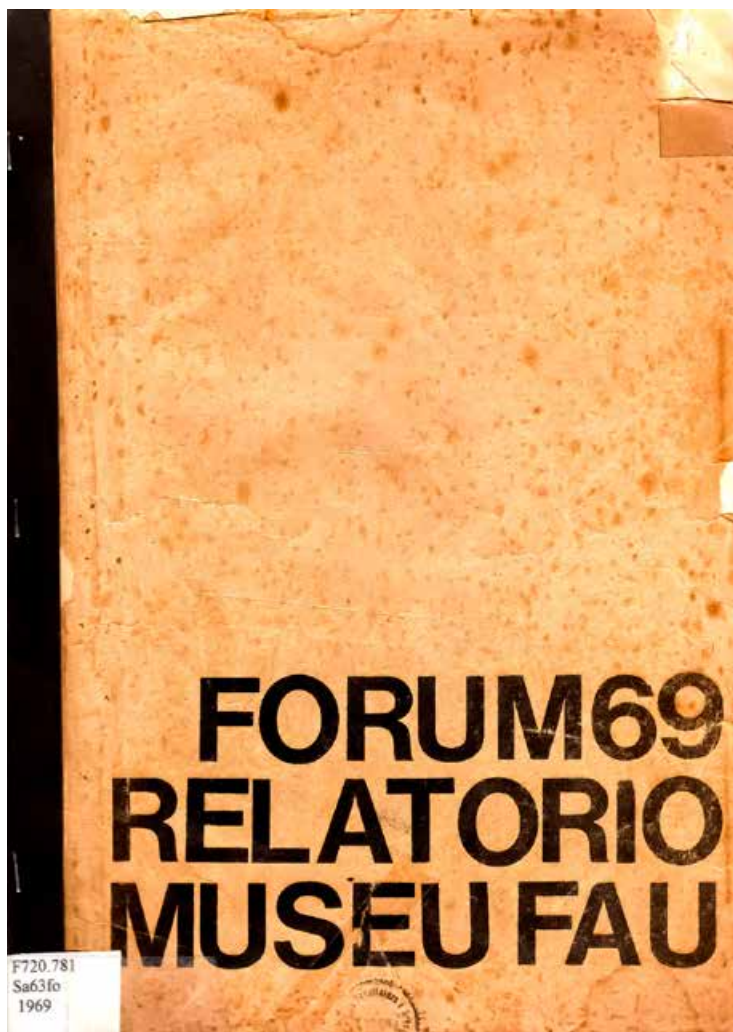


FIG. 10

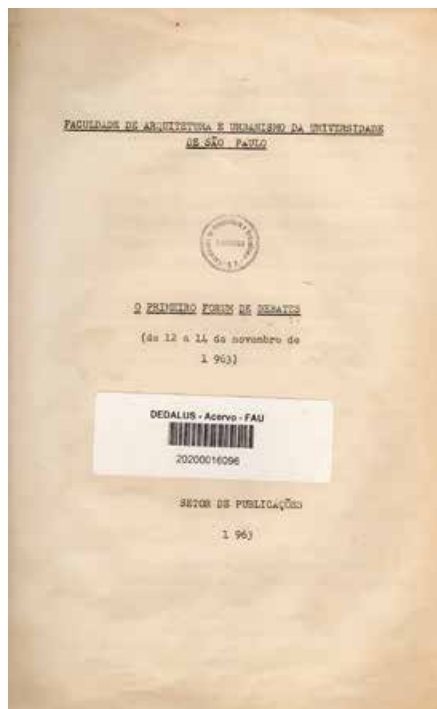
FAU-USP, "Publicação do GFAU, setembro de 1963"; "Forum 69, Relatório, Museu FAU"; Relatório das Atividades de 1962; "O Primeiro Fórum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)". Acervo: Biblioteca da FAU-USP

FAU-USP, "Publication of the GFAU, September 1963"; "Forum 69, Report, FAU Museum"; 1962 Activity Report; "The First Debate Forum (November 12-14, 1963)". Collection: FAU-USP Library.

**FIG. 11**

FAU-USP, "Publicação do GFAU, setembro de 1963"; "Forum 69, Relatório, Museu FAU"; Relatório das Atividades de 1962"; "O Primeiro Fórum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)".
Acervo: Biblioteca da FAU-USP

FAU-USP, "Publication of the GFAU, September 1963";
"Forum 69, Report, FAU Museum"; 1962 Activity Report; "The First DebateForum (November 12-14, 1963)". Collection:
FAU-USP Library.

**FIG. 12**

FAU-USP, "Publicação do GFAU, setembro de 1963"; "Forum 69, Relatório, Museu FAU"; Relatório das Atividades de 1962"; "O Primeiro Fórum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)".
Acervo: Biblioteca da FAU-USP

FAU-USP, "Publication of the GFAU, September 1963";
"Forum 69, Report, FAU Museum"; 1962 Activity Report; "The First DebateForum (November 12-14, 1963)". Collection:
FAU-USP Library.



FIG. 13
Richard Neutra, Vilanova Artigas e Flávio Motta na FAU-USP (Vila Penteadó), 1959, durante o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Fonte: Acervo Benedito Lima de Toledo

Richard Neutra, Vilanova Artigas and Flávio Motta at FAU-USP (Vila Penteadó), 1959, during the Extraordinary International Congress of Art Critics. Source: Benedito Lima de Toledo Collection

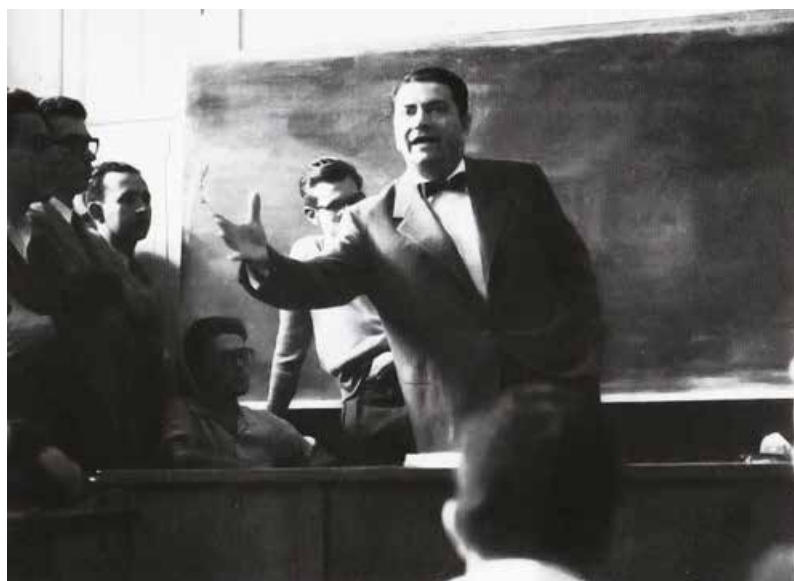


FIG. 14
Palestra de Bruno Zevi na FAU-USP, setembro de 1959. Fonte: Acervo Benedito Lima de Toledo

Lecture by Bruno Zevi at FAU-USP, September 1959. Source: Benedito Lima de Toledo Collection

FIG. 15

Exemplares de livros de Zevi anotados por Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas. Collection: Vilanova Artigas Foundation

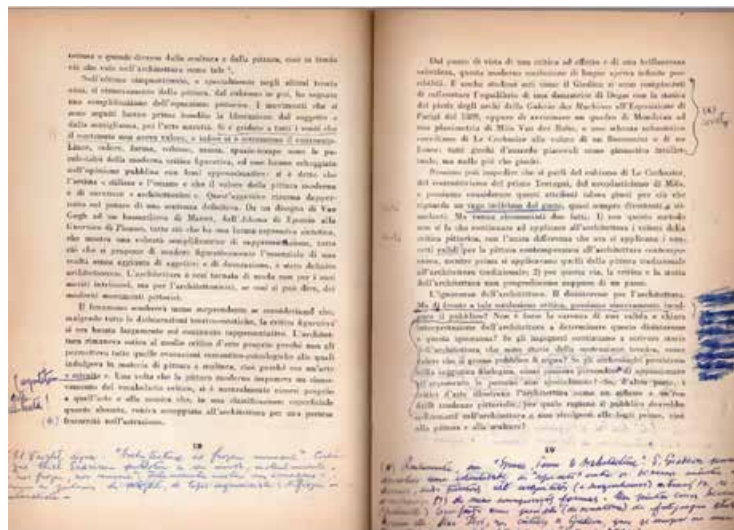


FIG. 16

Exemplares de livros de Zevi anotados por Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas. Collection: Vilanova Artigas Foundation

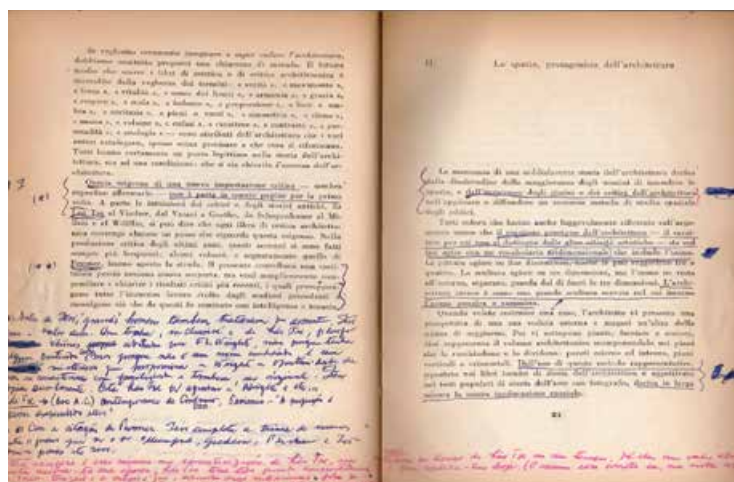


FIG. 17

Exemplares de livros de Zevi anotados por Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas. Collection: Vilanova Artigas Foundation



FIG. 18
Exemplares de livros de Zevi anotados por Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas. Collection: Vilanova Artigas Foundation



FIG. 19
Exemplares de livros de Zevi anotados por Artigas. Acervo: Fundação Vilanova Artigas

Copies of Zevi's books annotated by Artigas. Collection: Vilanova Artigas Foundation



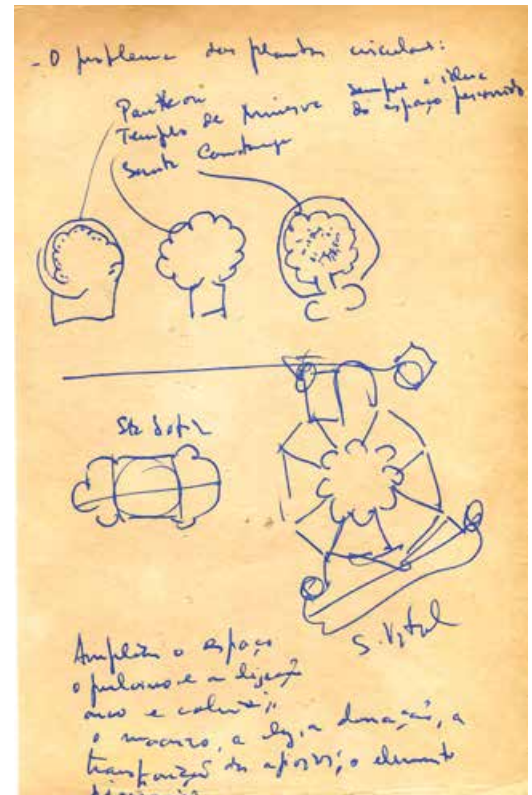
FIG. 20
Exemplar da edição de 1953 de Saper Vedere L'Architettura, pertencente a Flávio Motta. Acervo: Biblioteca FAU-USP

Exemplary of the 1953 edition of Saper Vedere L'Architettura, owned by Flávio Motta. Collection: FAU-USP Library

**FIG. 21**

Exemplar da edição de 1953 de Saper Vedere L'Architettura, pertencente a Flávio Motta. Acervo: Biblioteca FAU-USP

Exemplary of the 1953 edition of Saper Vedere L'Architettura, owned by Flávio Motta. Collection: FAU-USP Library

**FIG. 22**

Exemplar da edição de 1953 de Saper Vedere L'Architettura, pertencente a Flávio Motta. Acervo: Biblioteca FAU-USP

Exemplary of the 1953 edition of Saper Vedere L'Architettura, owned by Flávio Motta. Collection: FAU-USP Library

FIG. 23

Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library

FIG. 24

Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library

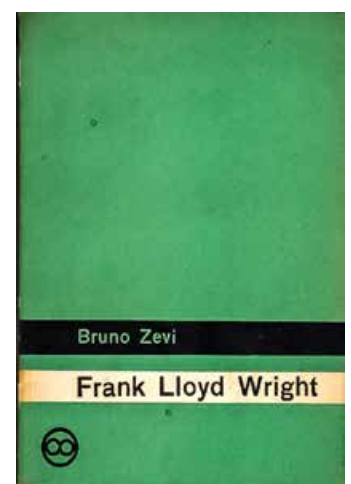




FIG. 26
Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library

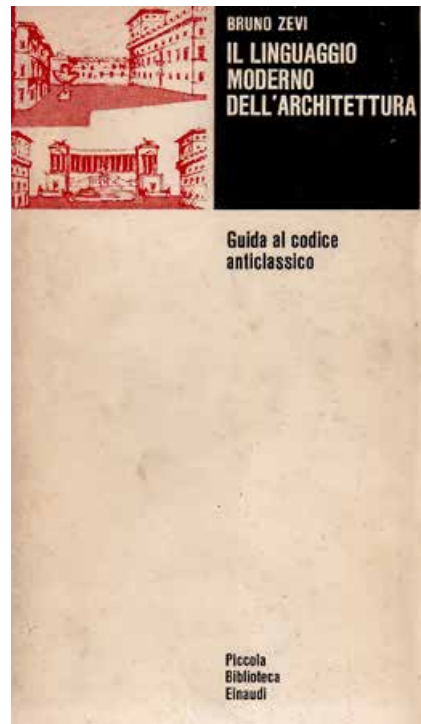


FIG. 25
Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library

FIG. 27
Exemplares de livros de Bruno Zevi, adquiridos por Flávio Motta entre 1954 e 1956. Acervo: Biblioteca da FAU-USP

Copies of books by Bruno Zevi, acquired by Flávio Motta between 1954 and 1956. Collection: FAU-USP Library



NOTAS

- 1 Esse texto foi apresentado, em uma versão resumida, no Seminário Bruno Zevi e América Latina, promovido em São Paulo pela FAU-USP e a Fondazione Bruno Zevi, por ocasião de seu centenário em setembro de 2018.
- 2 A primeira edição em português de *Saber Ver a Arquitetura* é de 1978, pela editora Martins Fontes.
- 3 Lina Bo Bardi, Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura. São Paulo, 1957/ 2002; Enoch da Rocha Lima. Estilo e estilização: as fases de um estilo. São Paulo: Edigraf, 1958; Sylvio de Vasconcellos. Arquitetura, dois estudos. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960; Benjamin de Carvalho. Duas Arquiteturas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961; Ivan de Aquino Fonseca, Análise da Arquitetura Moderna. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- 4 Buford L. Pickens. "Foreword". In Marcus Whiffen (ed.) *The History, Theory and Criticism of Architecture: papers from the AIA-ACSA Teacher Seminar*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1970, pp. v-vii.
- 5 Peter Collins. "The interrelated roles of history, theory and criticism in the process of architectural design". In Whiffen. *Op. cit.*, pp. 1-10.
- 6 Sibyl Moholy-Nagy. "The canon of architectural history". In Whiffen, *op. cit.*, pp. 37-46.
- 7 Nikolaus Pevsner. "Modern architecture and the

NOTES

- This text was presented, in an abridged version, at the Bruno Zevi Seminar and Latin America, promoted in São Paulo by FAU-USP and Fondazione Bruno Zevi, on the occasion of its centenary in September 2018.
- The first edition in Portuguese of *How to See Architecture* is from 1978, by Martins Fontes.
- Lina Bo Bardi, Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura. São Paulo, 1957/ 2002; Enoch da Rocha Lima. Estilo e estilização: as fases de um estilo. São Paulo: Edigraf, 1958; Sylvio de Vasconcellos. *Arquitetura, dois estudos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960; Benjamin de Carvalho. *Duas Arquiteturas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961; Ivan de Aquino Fonseca, *Análise da Arquitetura Moderna*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- Buford L. Pickens. "Foreword". In Marcus Whiffen (ed.) *The History, Theory and Criticism of Architecture: papers from the AIA-ACSA Teacher Seminar*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1970, pp. v-vii.
- Peter Collins. "The interrelated roles of history, theory and criticism in the process of architectural design". In Whiffen. *Op. cit.*, pp. 1-10.
- Sibyl Moholy-Nagy. "The canon of architectural history". In Whiffen, *op. cit.*, pp. 37-46.
- Nikolaus Pevsner. "Modern architecture and the historian,

historian, or the return of historicism", RIBA Journal, vol. 68 (6), pp. 230-237, abr. 1960.

- 8 John Summerson, "Vote of Thanks", RIBA Journal, vol. 68, p. 237, abr. 1961 ["things are quite untidy as they seem", "and of course, architecture at any given period, as any historian knows, is atrociously untidy. You can always find pretty well exactly what you are looking for".]
- 9 Reyner Banham. "The history of the immediate future", RIBA Journal, vol. 68, n. 7, mai. 1961, pp. 252-257.
- 10 Idem, *ibidem*, p. 257.
- 11 Bruno Zevi. *Storia dell'architettura moderna*. Turim, Einaudi, 1950, p. 13.
- 12 Bruno Zevi. "Il futuro del passato in architettura", *L'Architettura - Cronache e Storia*, vol. 98, n. 8, dez. 1963, pp. 578-9.
- 13 Bruno Zevi. "History as a method of teaching architecture". In Whiffen, *op. cit.*, p. 18 ["If the experiment is carried on, perhaps our goal of an integrated architectural culture, and therefore of a good, modern school of architecture, is not too far off. If history uses the instruments of design, the reverse is also true: Design is going to use the instruments of history and criticism more and more. What the students of our schools resent more than anything else is the superficial, empirical, anti-scientific way in which their designs are criticized. How does the design critic express himself? Too often in

or the return of historicism", RIBA Journal, vol. 68 (6), pp. 230-237, abr. 1960.

John Summerson, "Vote of Thanks", RIBA Journal, vol. 68, p. 237, abr. 1961 ["things are quite untidy as they seem", "and of course, architecture at any given period, as any historian knows, is atrociously untidy. You can always find pretty well exactly what you are looking for".]

Reyner Banham. "The history of the immediate future", RIBA Journal, vol. 68, n. 7, mai. 1961, pp. 252-257.

Idem, *ibidem*, p. 257.

Bruno Zevi. *Storia dell'architettura moderna*. Turim, Einaudi, 1950, p. 13.

Bruno Zevi. "Il futuro del passato in architettura", *L'Architettura - Cronache e Storia*, vol. 98, n. 8, dez. 1963, pp. 578-9.

Bruno Zevi. "History as a method of teaching architecture". In Whiffen, *op. cit.*, p. 18 ["If the experiment is carried on, perhaps our goal of an integrated architectural culture, and therefore of a good, modern school of architecture, is not too far off. If history uses the instruments of design, the reverse is also true: Design is going to use the instruments of history and criticism more and more. What the students of our schools resent more than anything else is the superficial, empirical, anti-scientific way in which their designs are criticized. How does the design critic express himself? Too often in the vaguest way: "Rather nice. A bit weak here; perhaps

the vaguest way: "Rather nice. A bit weak here; perhaps you could put more tension on this side. Why don't you make this part of the building more fluent?" — all that kind of baloney. We have thrown out the old, academic grammar and syntax, but having failed to replace them with new grammars and new syntaxes, open and dynamic, we find ourselves empty-handed. At this point, however, the new historical method comes to the help of the design courses, just as design methods come to the help of history. If history is now able to reconstruct the creative processes of the builder of a Gothic cathedral, or of Brunelleschi, or Bramante, or Wren, it is also able to follow, to control and to test the process of architectural creation. The method for understanding an old building and for criticizing a new one in the very process of creation is the same. If design criticism at the drafting-tables is going to become scientific, it must adopt the historical method in the new, active, operative sense which has been underlined."]

you could put more tension on this side. Why don't you make this part of the building more fluent?" — all that kind of baloney. We have thrown out the old, academic grammar and syntax, but having failed to replace them with new grammars and new syntaxes, open and dynamic, we find ourselves empty-handed. At this point, however, the new historical method comes to the help of the design courses, just as design methods come to the help of history. If history is now able to reconstruct the creative processes of the builder of a Gothic cathedral, or of Brunelleschi, or Bramante, or Wren, it is also able to follow, to control and to test the process of architectural creation. The method for understanding an old building and for criticizing a new one in the very process of creation is the same. If design criticism at the drafting-tables is going to become scientific, it must adopt the historical method in the new, active, operative sense which has been underlined."]

14 Bruno Zevi. "Quattro riforme nell'insegnamento", *Metron*, n. 19-20, 1947, pp. 11-24; Idem, "Invito alla storia dell'architettura moderna", in *Metron*, n. 30, 1948, pp. 8-13.

Bruno Zevi. "Quattro riforme nell'insegnamento", *Metron*, n. 19-20, 1947, pp. 11-24; Idem, "Invito alla storia dell'architettura moderna", in *Metron*, n. 30, 1948, pp. 8-13.

15 Bruno Zevi. "La Storia dell'Architettura per gli architetti moderni", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 23, n. 9, set. 1957.

Bruno Zevi. "La Storia dell'Architettura per gli architetti moderni", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 23, n. 9, set. 1957.

16 *L'Architettura*. "Editoriales breves: esiste una critica architettonica efficiente?", *L'Architettura – Cronache e*

L'Architettura. "Editoriales breves: existe una critica architettonica efficiente?", *L'Architettura – Cronache e*

Storia, vol. 61, n.7, nov. 1960, p.437; Idem. Henry A. Millon. "History of architecture: how useful?", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n.12, abr. 1961, p. 794 [traduzido do *Journal of the American Institute of Architects*, dec. 1960]; Bruno Zevi. "La Storia dell'architettura: serve a formaria architetti?", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 795.

17 Bruno Zevi. *La Storia dell'architettura: serve a formaria architetti?* *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 79 (tradução minha).

18 *L'Architettura*. "Convegno della Facolta di architettura di Roma", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 99, n. 9, jan. 1964, p. 713.

19 Bruno Zevi. "La democrazia penetra nella Facolta di Architettura a Roma", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 100, n. 10, fev. 1964, pp. 722-3.

20 Idem. *Ibidem*.

21 Bruno Zevi. "Il futuro del passato in architettura", in *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 98, n.8, dez. 1963, pp. 578-9 (tradução minha).

22 José Pessoa (org.), Lúcio Costa: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999; Ana Luiza Nobre et alli, Lúcio Costa: um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

23 João Clark de Abreu Sodré, *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)*, São Paulo,

Storia, vol. 61, n. 7, nov. 1960, p. 437; Idem. Henry A. Millon. "History of architecture: how useful?", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 794 [translated from *Journal of the American Institute of Architects*, dec. 1960]; Bruno Zevi. "La Storia dell'architettura: serve a formaria architetti?", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 795.

Bruno Zevi. *La Storia dell'architettura: serve a formaria architetti?* *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 66, n. 12, abr. 1961, p. 79 (tradução minha).

L'Architettura. "Convegno della Facolta di architettura di Roma", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 99, n. 9, jan. 1964, p. 713.

Bruno Zevi. "La democrazia penetra nella Facolta di Architettura a Roma", *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 100, n. 10, fev. 1964, pp. 722-3.

Idem. *Ibidem*.

Bruno Zevi. "Il futuro del passato in architettura", in *L'Architettura – Cronache e Storia*, vol. 98, n. 8, dez. 1963, pp. 578-9 (tradução minha).

José Pessoa (org.), Lúcio Costa: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999; Ana Luiza Nobre et alli, Lúcio Costa: um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

João Clark de Abreu Sodré, *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)*, São Paulo,

- FAU-USP, 2010 (Dissertação de mestrado).
- 24** Marcelina Gorni, Flávio Império, arquiteto e professor, São Paulo, IAU-USP, 2004 (Dissertação de mestrado); Maria Lígia Fortes Sanches, Construção de Paulo Santos. A Fundação de uma Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil, Rio de Janeiro, PUC-RJ, 2005 (Tese de Doutorado); Maria Teresa de Stockler e Breia, A Transição do ensino da arquitetura Beaux-arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie - 1947-1965, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de Doutorado); Vanessa Borges Brasileiro, Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma, Belo Horizonte, Belo Horizonte, FFCH-UFGM, 2008; Felipe Contier, Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo, São Paulo, FAU-USP, 2009 (Monografia Final de Graduação); Juliana Braga Costa, Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta, São Paulo, FAU-USP, 2010 (Dissertação de mestrado); Renata Monteiro Siqueira, A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado); Livia Ribeiro Nunes, Os cinco professores comunistas: Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff, Edvaldo de Paiva, Enilda Ribeiro e Nelson Souza, Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2016; Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado).
- FAU-USP, 2010 (Dissertação de mestrado).
- Marcelina Gorni, Flávio Império, arquiteto e professor, São Paulo, IAU-USP, 2004 (Dissertação de mestrado); Maria Lígia Fortes Sanches, Construção de Paulo Santos. A Fundação de uma Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil, Rio de Janeiro, PUC-RJ, 2005 (Tese de Doutorado); Maria Teresa de Stockler e Breia, A Transição do ensino da arquitetura Beaux-arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie - 1947-1965, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de Doutorado); Vanessa Borges Brasileiro, Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma, Belo Horizonte, Belo Horizonte, FFCH-UFGM, 2008; Felipe Contier, Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo, São Paulo, FAU-USP, 2009 (Monografia Final de Graduação); Juliana Braga Costa, Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta, São Paulo, FAU-USP, 2010 (Dissertação de mestrado); Renata Monteiro Siqueira, A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado); Livia Ribeiro Nunes, Os cinco professores comunistas: Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff, Edvaldo de Paiva, Enilda Ribeiro e Nelson Souza, Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2016; Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado).
- 25** Sylvia Dobry Pronsato, Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo, São Paulo, FAU-USP, 2008 (Tese de doutorado); Taciana Assumpção Vaz, O olhar do arquiteto sobre Brasília, Brasília, FAU-UNB, 2012 (Dissertação de mestrado).
- Sylvia Dobry Pronsato, Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo, São Paulo, FAU-USP, 2008 (Tese de doutorado); Taciana Assumpção Vaz, O olhar do arquiteto sobre Brasília, Brasília, FAU-UNB, 2012 (Dissertação de mestrado).
- 26** CENTRO DOS ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE ARQUITETURA. Currículo do Curso de Arquitetura e Urbanismo. Universidade do RGS. Porto Alegre: [s.n.], 1962, apud Bruno Cesar Euphrasio de Mello, O Urbanismo dos Arquitetos: genealogias de uma experiência de ensino", Porto Alegre, UFRGS, 2016 (Tese de Doutorado); Paulo Roberto de Almeida. Sobre o ensino do projeto, Porto Alegre, FA-UFRGS, 2001, (Dissertação de mestrado).
- CENTER OF THE UNIVERSITY STUDENTS OF ARCHITECTURE. Curriculum of the Architecture and Urbanism Course. University of RGS. Porto Alegre: [s.n.], 1962, apud Bruno Cesar Euphrasio de Mello, O Urbanismo dos Arquitetos: genealogias de uma experiência de ensino", Porto Alegre, UFRGS, 2016 (Tese de Doutorado); Paulo Roberto de Almeida. Sobre o ensino do projeto, Porto Alegre, FA-UFRGS, 2001, (Dissertação de mestrado).
- 27** Gustavo Neves da Rocha Filho, "Sobre o estudo da arquitetura brasileira", in Anais do II Congresso Brasileiro de Estudantes de Arquitetura, Recife, 1953, apud Sodré, João. Op. cit. 2010, p. 190.
- Gustavo Neves da Rocha Filho, "Sobre o estudo da arquitetura brasileira", in Anais do II Congresso Brasileiro de Estudantes de Arquitetura, Recife, 1953, apud Sodré, João. Op. cit. 2010, p. 190.
- 28** GFAU/ Departamento de Ensino. Esta publicação..., São Paulo, FAU-USP, set. 1956, mimeo.
- GFAU/ Departamento de Ensino. Esta publicação..., São Paulo, FAU-USP, set. 1956, mimeo.
- 29** Idem, ibidem, apud Artigas, 2004, p. 69.
- Idem, ibidem, apud Artigas, 2004, p. 69.
- 30** Documento disponível no blog "De arquiteturas", apud Felipe Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas, São Carlos, SP, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado), pp. 127-129.
- Document available on the blog "De arquiteturas", apud Felipe Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas, São Carlos, SP, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado), pp. 127-129.

- 31** Sylvia Ficher, Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2005; Sylvia Adriana Dobry Pronsato, Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo, São Paulo, FAU-USP, 2008 (Tese de doutorado); Juliano Aparecido Pereira, Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP, São Paulo, IAU-USP, 2009 (Tese de Doutorado); Renata Siqueira, A inserção da arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado); Felipe de Araújo Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas, São Paulo, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado); Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado); Luciene Ribeiro dos Santos, Os professores de projeto da FAU-USP, 1948-2018, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Dissertação de mestrado).
- 32** João Sodré, op. cit.
- 33** Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado).
- 34** Ana Paula Koury, Arquitetura construtiva: proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de doutorado); Paula Gorenstein Dedecca, Arquitetura e
- Sylvia Ficher. Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2005; Sylvia Adriana Dobry Pronsato, Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo, São Paulo, FAU-USP, 2008 (Tese de doutorado); Juliano Aparecido Pereira, Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP, São Paulo, IAU-USP, 2009 (Tese de Doutorado); Renata Siqueira, A inserção da arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado); Felipe de Araújo Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas, São Paulo, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado); Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado); Luciene Ribeiro dos Santos, Os professores de projeto da FAU-USP, 1948-2018, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Dissertação de mestrado).
- João Sodré, op. cit.
- Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado).
- Ana Paula Koury, Arquitetura construtiva: proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de doutorado); Paula Gorenstein Dedecca, Arquitetura e engajamento: o IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais (1920-1970), São Paulo, FAU-USP, 2018 (Tese de doutorado).
- 35** Felipe Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária, op. cit.
- 36** Roberto Cerqueira Cezar, "O ensino da arquitetura e do urbanismo", in Millan, Carlos, O ateliê na formação do arquiteto, São Paulo: FAU-USP, 1962, in pp. 8-33.
- 37** "O Ateliê", in Carlos Millan, O ateliê na formação do arquiteto, São Paulo: FAU-USP, 1962, in pp. 37-40.
- 38** Idem, ibidem, pp. 43-44.
- 39** FAU-USP. Relatório das Atividades de 1962. São Paulo, FAU-USP, 1962.
- 40** Antonio Marcos da Silva; Antônio Sérgio Bergamin; Glaycon Mota Melo; Ricardo Chahin. No Brasil a situação é peculiar. São Paulo, FAU-USP, 1963.
- 41** Em 1965, este último seria a base do primeiro projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, criada em 1962, sob coordenação do professor Flávio Motta. Cf. Costa, 2018, pp. 294-306.
- 42** FAU-USP, O Primeiro Forum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963), São Paulo: FAU-USP, 1963.
- 43** FAU-USP, Forum de Debates 1968: documentos e relatórios das comissões e sub-comissões, São Paulo, FAU-USP, 1968.
- IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais (1920-1970), São Paulo, FAU-USP, 2018 (Tese de doutorado).
- Felipe Contier, O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária, op. cit.
- Roberto Cerqueira Cezar, "O ensino da arquitetura e do urbanismo", in Millan, Carlos, O ateliê na formação do arquiteto, São Paulo: FAU-USP, 1962, in pp. 8-33.
- "O Ateliê", in Carlos Millan, O ateliê na formação do arquiteto, São Paulo: FAU-USP, 1962, in pp. 37-40.
- Idem, ibidem, pp. 43-44.
- FAU-USP. 1962 Activity Report. São Paulo, FAU-USP, 1962.
- Antonio Marcos da Silva; Antônio Sérgio Bergamin; Glaycon Mota Melo; Ricardo Chahin. No Brasil a situação é peculiar. São Paulo, FAU-USP, 1963.
- In 1965, the latter would be the basis of the first project funded by the São Paulo State Research Support Foundation, created in 1962, under the coordination of Professor Flávio Motta. Cf. Costa, 2018, pp. 294-306.
- FAU-USP, The First Forum of Debates (12-14 November 1963), São Paulo: FAU-USP, 1963.
- FAU-USP, Debate Forum 1968: documents and reports of committees and sub-committees, São Paulo, FAU-USP, 1968.

- 44** Sérgio Ferro, "Esquema para reorganização do Departamento de História, elaborado Segundo as diretrizes fixadas em reuniões de 14 e 15 de junho e apresentado à sessão plenária do dia 18 de junho." In FAU-USP, Forum de Debates 1968: documentos e relatórios das comissões e sub-comissões, São Paulo, FAU-USP, 1968, p. 34.
- 45** Idem, *ibidem*.
- 46** Lina Bo Bardi, "Um balanço dezoisete anos depois", in *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994, pp. 11-14.
- 47** Luciano Patetta. *Alla ricerca degli esordi della critica operativa*. In Luca, Monica (ed.) *La critica operativa e l'architettura*. Milão: Unicopli, 2002, pp. 88-99.
- 48** João Batista Vilanova Artigas, *Aos formandos da FAU, discurso de paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados na FAU-USP em 1955*, in *AD Arquitetura e Decoração*, n. 17, ano 4, maio-junho de 1956.
- 49** Felipe de Araújo Contier, *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas*, São Paulo, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado).
- 50** Renata Monteiro Siqueira, *A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas*, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado).
- Sérgio Ferro, "Esquema para reorganização do Departamento de História, elaborado Segundo as diretrizes fixadas em reuniões de 14 e 15 de junho e apresentado à sessão plenária do dia 18 de junho." In FAU-USP, Forum de Debates 1968: documentos e relatórios das comissões e sub-comissões, São Paulo, FAU-USP, 1968, p. 34.
- Idem, *ibidem*.
- Lina Bo Bardi, "Um balanço dezoisete anos depois", in *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994, pp. 11-14.
- Luciano Patetta. *Alla ricerca degli esordi della critica operativa*. In Luca, Monica (ed.) *La critica operativa e l'architettura*. Milão: Unicopli, 2002, pp. 88-99.
- João Batista Vilanova Artigas. *Aos formandos da FAU, discurso de paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados na FAU-USP em 1955*, in *AD Arquitetura e Decoração*, n. 17, ano 4, maio-junho de 1956.
- Felipe de Araújo Contier, *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escolar de Vilanova Artigas*, São Paulo, IAU-USP, 2015 (Tese de Doutorado).
- Renata Monteiro Siqueira, *A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas*, São Paulo, FAU-USP, 2015 (dissertação de mestrado).
- 51** Idem, *ibidem*, pp. 119-127. Em 1958, Artigas também viria a colaborar com Rino Levi na cadeira de Grandes Composições, ministrada aos alunos do 5º ano do curso, assumindo-a ele mesmo a partir de 1960, após a saída de Levi da FAU-USP. Com Artigas, a cadeira aprofundou suas relações com as problemáticas urbanas e regionais, desenvolvendo projetos de abastecimento, transportes, tráfego, população flutuante, produção, recreação, em conexão com iniciativas do CPEU, dirigido por Anhaia Mello, catedrático de urbanismo, junto a prefeituras de municípios do interior de São Paulo.
- Idem, *ibidem*, pp. 119-127. In 1958, Artigas would also collaborate with Rino Levi in the Chair of Great Compositions, taught to students of the 5th year of the course, assuming it himself from 1960, after the departure of Levi from FAU-USP. With Artigas, the chair deepened its relations with urban and regional problems, developing projects of supply, transport, traffic, floating population, production, recreation, in connection with CPEU initiatives, directed by Anhaia Mello, professor of urbanism, together with municipalities in the interior of São Paulo.
- 52** Bruno Zevi, "Valores espirituais da arquitetura", in *Estudos*, n. 2, São Paulo, FAU-USP, 1953.
- Bruno Zevi, "Valores espirituais da arquitetura", in *Estudos*, n. 2, São Paulo, FAU-USP, 1953.
- 53** Habitat, "Rumo a uma livre discussão: Bruno Zevi traça o programa de sua revista 'Architettura'", in *Habitat*, n. 28, mar. 1956; Bruno Zevi, "Uma discussão aberta", in *Habitat*, n. 28, mar. 1956.
- Habitat, "Rumo a uma livre discussão: Bruno Zevi traça o programa de sua revista 'Architettura'", in *Habitat*, n. 28, mar. 1956; Bruno Zevi, "Uma discussão aberta", in *Habitat*, n. 28, mar. 1956.
- 54** João Sodré, "Entrevista a Benedito Lima de Toledo em 27/12/2008", in *Trabalho Programado 3*, PPGAU-FAU-USP, agosto de 2009, p. 157
- João Sodré, "Entrevista a Benedito Lima de Toledo em 27/12/2008", in *Trabalho Programado 3*, PPGAU-FAU-USP, agosto de 2009, p. 157
- 55** Bruno Zevi, "Inchiasta su Brasilia", in *L'Architettura cronache e storia*, n. 51, jan. 1960, pp. 608-619.
- Bruno Zevi, "Inchiasta su Brasilia", in *L'Architettura cronache e storia*, n. 51, jan. 1960, pp. 608-619.
- 56** Vilanova Artigas, "Caminhos da Arquitetura Moderna", in *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 36.
- Vilanova Artigas, "Caminhos da Arquitetura Moderna", in *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 36.
- 57** Idem, *ibidem*, p. 49.
- Idem, *ibidem*, p. 49.

- 58** Ver a marginaia de Vilanova Artigas, acrescentada aos três primeiros capítulos de Saper Vedere *l'Architettura*, 2a. ed. Turim: Einaudi, 1949, pp. 18-21, 50-51.
- 59** Zevi, Saper Vedere *l'Architettura*, op. cit., p. 25.
- 60** Idem, *ibidem*, p. 52. Ver também as anotações à página 116.
- 61** Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*. Turim: Einaudi, 1950; Idem, Saper Vedere *l'Architettura*, 4a. ed., Turim: Einaudi, 1953; Idem; *Poetica dell'Architettura Neoplastica*. Milão: Libreria Editrice Politecnica Tamburini, 1953; Idem, Frank Lloyd Wright, Buenos Aires: Infinito, 1956; Idem, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*. Turim, Einaudi, 1972; Idem. *Architettura e Storiografia*. Turim: Einaudi, 1974. A biblioteca pessoal de Flávio Motta foi recentemente doada à FAU-USP.
- 62** Referindo-se à p. 72 de sua edição de 1953 de Saper Vedere *L'Architettura*.
- 63** Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado), pp. 17-128.
- 64** Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus. Turim: Einaudi, 1951.
- 65** Inaugurada em 1951, com exposição de obras de Max Bill, a escola reuniu entre seus professores, além de Flávio Motta, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Jacob Ruchti, Oswaldo Bratke,
- See the margin of Vilanova Artigas, added to the first three chapters of Saper Vedere *l'Architettura*, 2a. ed. Turim: Einaudi, 1949, pp. 18-21, 50-51.
- Zevi, Saper Vedere *l'Architettura*, op. cit., p. 25.
- Idem, *ibidem*, p. 52. See also annotations on page 116.
- Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*. Turim: Einaudi, 1950; Idem, Saper Vedere *l'Architettura*, 4a. ed., Turim: Einaudi, 1953; Idem; *Poetica dell'Architettura Neoplastica*. Milão: Libreria Editrice Politecnica Tamburini, 1953; Idem, Frank Lloyd Wright, Buenos Aires: Infinito, 1956; Idem, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*. Turim, Einaudi, 1972; Idem. *Architettura e Storiografia*. Turim: Einaudi, 1974. A biblioteca pessoal de Flávio Motta foi recentemente doada à FAU-USP.
- Referring to p. 72 of its 1953 edition of Saper Vedere *L'Architettura*.
- Juliana Braga Costa, Flávio Motta e o ensino como ofício, São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Doutorado), pp. 17-128.
- Giulio Carlo Argan, Walter Gropius and the Bauhaus. Turim: Einaudi, 1951.
- Inaugurated in 1951, with an exhibition of works by Max Bill, the school brought together among its teachers, in addition to Flávio Motta, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Jacob Ruchti, Oswaldo Bratke, Roger Bastide e outros. Articulando-se ao acervo e às práticas artísticas do MASP, compreendia o ensino de moda e têxteis, além de design gráfico e de produtos. Cf. Ethel Leon, IAC, primeira escolar de design no Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.
- Bastide and others. Articulating to the collection and artistic practices of MASP, he understood the teaching of fashion and textiles, as well as graphic design and products. Cf. Ethel Leon, IAC, first design school in Brazil. São Paulo: Blucher, 2014.
- Opinion of Flávio Motta to Director Lisandro Pereira da Silva sobre regulamento da FAU, 23 de setembro de 1954. 8p, datilografado. Acervo Flávio Motta, transcrito em Juliana Braga Costa, op. cit., pp. 179-186.
- É importante frisar que uma parte significativa da produção acadêmica de Motta passa por esse interesse nas relações entre artes e ofícios, e arte e técnica de modo geral, assim como no Art Nouveau, tema de sua tese de cátedra, e muito particularmente no modernismo, sobre cujos capítulos brasileiros, paulistanos em especial, desenvolveu e incentivou importantes investigações.
- Siegfried Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli, 1954.
- Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, op. cit.
- Costa, op. cit., pp. 175-186.
- Felipe Contier, "História da arquitetura e projeto da história: entrevista com Sérgio Ferro por Felipe Contier", in *Designio*, ns. 11-12, mar. 2011, p. 114.

- 72** Juliana Braga Costa, *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta*, São Paulo, FAU-USP, 2011, p. 69.
- 73** Flavio Motta, "Desenho e Emancipação", in *Correio Brasiliense*, Brasília 16/12/1967.
- 74** Vilanova Artigas, "O Desenho". In *Caminhos da Arquitetura*. 4a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 108-118.
- 75** Adriana Irigoyen, *Da Califórnia a São Paulo: referências norte americanas na casa moderna paulista 1945-1960*, São Paulo, FAU-USP, 2005 (Tese de doutorado); João Clark de Abreu Sodré, *Roteiros americanos: as viagens de Mindlin e Artigas pelos Estados Unidos, 1943-1947*, São Paulo, FAU-USP, 2016 (Tese de doutorado).
- 76** Bruno Zevi, "Crítica a Brasília", in *Zodiac*, n. 6, maio de 1960, p. 129. Trata-se do mesmo artigo publicado alguns meses antes em *L'Architettura*.
- 77** Flavio Motta, "Introduzione al Brasile", in *Zodiac*, n. 6, 1960.

REFERENCES

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Roberto de. **Sobre o ensino do projeto**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Turim: Einaudi, 1951.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. Aos formandos da FAU, discurso de paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados na FAU-USP em 1955. **AD Arquitetura e Decoração**. n. 17, maio-junho, 1956.

_____. *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*. In: _____. **Caminhos da Arquitetura**. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 35-50.

_____. *O Desenho*. In: _____. **Caminhos da Arquitetura**. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 108-118.

BANHAM, Reyner. The history of the immediate future. **RIBA Journal**, vol. 68 (7), mai. 1961, p. 252-257

BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo, 1957/2002.

_____. Um balanço dezesseis anos depois. In: FERRAZ, Isa Grinspum (Org.). **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994, p. 11-14.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. **Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma**. 2008. Tese (Doutorado em História). FFCH-UFMG, Belo Horizonte, 2008.

BREIA, Maria Teresa de Stockler e. **A Transição do ensino da arquitetura Beaux-arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie - 1947-1965**. 2006. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Benjamin de. **Dois Arquiteturas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CONTIER, Felipe. **O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escola de Vilanova Artigas**. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. **Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo**. 2009. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

COSTA, Juliana Braga. **Flávio Motta e o ensino como ofício**. 2018. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. **Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DEDECCA, Paula Gorestein. **Arquitetura e engajamento: o IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais**

(1920-1970). 2018. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Forum de Debates 1968: documentos e relatórios das comissões e sub-comissões**. São Paulo, FAU-USP, 1968.

_____. **O Primeiro Forum de Debates (de 12 a 14 de novembro de 1963)**. São Paulo: FAU-USP, 1963.

_____. **Relatório das Atividades de 1962**. São Paulo: FAU-USP, 1962.

FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2005.

FONSECA, Ivan de Aquino. **Análise da Arquitetura Moderna**. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

GIEDION, Sigfried. **Spazio, Tempo ed Architettura**: lo sviluppo di una nuova tradizione. Milão: Hoepli, 1954.

GORNI, Marcelina. **Flávio Império, arquiteto e professor**. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

GRÊMIO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO/ DEPARTAMENTO DE ENSINO. **Esta publicação...** São Paulo: FAU-USP, set. 1956.

HABITAT. Rumo a uma livre discussão: Bruno Zevi traça o programa de sua revista *Architettura*. **Habitat**, n. 28, mar. 1956.

IRIGOYEN, Adriana. **Da Califórnia a São Paulo**: referências norte-americanas na casa moderna paulista 1945-1960. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

KOURY, Ana Paula. **Arquitetura construtiva**: proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

L'ARCHITETTURA. Convegno della Facoltà di architettura di Roma. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 99 (9), jan., 1964, p. 713.

_____. Editoriais breves: existe una critica architettonica efficiente?. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 61 (7), nov., 1960, p. 437

LEON, Ethel. **IAC, primeira escola de design no Brasil**. São Paulo: Blucher, 2014.

LIMA, Enoch da Rocha. **Estilo e estilização**: as fases de um estilo. São Paulo: Edigraf, 1958.

MELLO, Bruno César Euphrasio de. **O Urbanismo dos Arquitetos**: genealogias de uma experiência de ensino. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). UFRGS, Porto Alegre, 2016.

MILLAN, Carlos. **O ateliê na formação do arquiteto**. São Paulo: FAU-USP, 1962.

MILLON, Henry A. History of architecture: how useful?. **L'Architettura – Cronache e Storia**, vol. 66, n.12, abr. 1961, p. 794.

MOTTA, Flávio. Desenho e Emancipação. **Correio Brasileiro**, Brasília, 16 dez. 1967.

_____. Introduzione al Brasile. **Zodiac**, nº 6, 1960, p. 61-67.

_____. **Vilanova Artigas** – sala hors concours. São Paulo: Bienal de São Paulo, 1965.

NOBRE, Ana et alí (orgs). **Lúcio Costa**: um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NUNES, Livia Ribeiro. **Os cinco professores comunistas**: Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff, Edvaldo de Paiva, Enilda Ribeiro e Nelson Souza. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). PROPURFRGS, Porto Alegre, 2016.

PATETTA, Luciano. Alla ricerca degli esordi della critica operativa. In: MONICA, Luca (org.). **La critica operativa e l'architettura**. Milão: Unicopli, 2002, p. 88-99.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP**. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PESSÔA, José (Org.). **Lúcio Costa**: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

PEVSNER, Nikolaus. Modern architecture and the historian, or the return of historicism. **RIBA Journal**, vol. 68 (6), abr. 1960, p. 230-237.

PRONSATO, Sylvia Dobry. **Para quem e com quem**: ensino de arquitetura e urbanismo. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANCHES, Maria Lígia Fortes. **Construção de Paulo Santos**. A Fundação de uma Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo

no Brasil. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Luciene Ribeiro dos. **Os professores de projeto da FAU-USP, 1948-2018**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SILVA, A. M. da; BERGAMIN, A. S.; MELO, G. M.; CHAHIN, R. **No Brasil a situação é peculiar**. São Paulo, FAU-USP, 1963.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. **A inserção da FAU-USP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo**: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SODRÉ, João Clark de Abreu. **Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil, (1938-1962)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **Roteiros americanos**: as viagens de Mindlin e Artigas pelos Estados Unidos, 1943-1947. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SUMMERSON, John. Vote of Thanks. **RIBA Journal**, vol. 68 (6), abr. 1961, p. 237

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura, dois estudos**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960.

VAZ, Taciana Assumpção. **O olhar do arquiteto sobre Brasília**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). FAU-UNB, Brasília, 2012.

WHIFFEN, Marcus (Ed.). **The History, Theory and Criticism of Architecture**: papers from the AIA-ACSA Teacher Seminar. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1970.

ZEVI, Bruno. **Architettura e Storiografia**. Turim: Einaudi, 1974.

_____. **Frank Lloyd Wright**. Buenos Aires: Infinito, 1956.

_____. Il futuro del passato in architettura. **L'Architettura - Cronache e Storia**, vol. 98 (8), dez. 1963, p. 578-9

_____. **Il Linguaggio Moderno dell'Architettura**. Turim, Einaudi, 1972.

_____. Inchiesta su Brasília. **L'Architettura cronache e storia**, n. 51, jan. 1960, p. 608-619.

_____. Invito alla storia dell'architettura moderna. **Metron**, n. 30, 1948, p. 8-13

_____. La democrazia penetra nella Facoltà di Architettura a Roma. **L'Architettura - Cronache e Storia**, vol. 100 (10), fev. 1964, p. 722-3.

_____. La Storia dell'architettura: serve a formarla architetti?. **L'Architettura - Cronache e Storia**, vol. 66 (12), abr. 1961, p. 795

_____. La Storia dell'Architettura per gli architetti moderni. **L'Architettura - Cronache e Storia**, vol. 23 (9), set. 1957.

_____. **Poetica dell'Architettura Neoplástica**. Milão: Libreria Editrice Politecnica Tamburini, 1953.

_____. Quattro riforme nell'insegnamento. **Metron**, n.19-20, 1947, p. 11-24.

_____. **Saper Vedere l'Architettura**. 2a. ed., Turim: Einaudi, 1949.

_____. **Saper Vedere l'Architettura**. 4a. ed., Turim: Einaudi, 1953.

_____. **Storia dell'Architettura Moderna**. Turim, Einaudi, 1950.

_____. Uma discussão aberta. **Habitat**, n. 28, mar. 1956.

_____. Valores espirituais da arquitetura. **Estudos**, n. 2, São Paulo, FAU-USP, 1953.

BRUNO ZEVI E O CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DA ARTE, BRASÍLIA, 1959

FERNANDA
FERNANDES

Bruno Zevi visitou o Brasil em setembro de 1959, quando se realiza em Brasília, ainda em construção, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos da Arte, por iniciativa da delegação brasileira da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), liderada pelo crítico de arte Mário Pedrosa. Participaram do congresso artistas, arquitetos, historiadores de arte e arquitetura, como Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Jorge Romero Brest, Tomás Maldonado, William Holford, para citar apenas alguns, reunidos para debater o tema proposto por Mário Pedrosa - "Cidade Nova: Síntese das Artes". Pela primeira vez, o Congresso da AICA acontece na América Latina, ao longo de nove dias e em três cidades: Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Conta com a participação de mais de 22 países e se configura como oportunidade para refletir sobre o modelo social e urbano do projeto de Brasília, dividindo-se em sete sessões: a cidade nova, urbanismo, tecnologia e expressão, arquitetura, artes plásticas, artes industriais e, finalmente, arte e educação.

Coube ao crítico de arte Mário Pedrosa papel fundamental na idealização desse congresso e de sua temática. Segundo Pedrosa, o congresso tinha a dupla finalidade de pensar Brasília no panorama geral do país e de situá-la como símbolo de nossa época no quadro da situação mundial. A intenção era recolocar a questão da integração das artes em toda sua escala, tendo em vista uma cidade inteiramente planejada e pensada a serviço do homem¹. Enquanto o urbanismo moderno foi pensado como busca pela integração das artes e produção de uma obra de arte coletiva, o momento inicial de Brasília materializou-se como um teste, na vida real, desses mesmos debates. As Atas do congresso constituem um documento histórico relevante para entender o lugar central da modernidade em sua vocação de participar e dar forma aos desafios da sociedade.²

Pedrosa vê Brasília como obra de arte coletiva que abarca as dimensões urbanísticas e arquitetônicas. Segundo o crítico, trata-se de um empreendimento que se refere à totalidade social, cultural e artística do país e convoca todas as artes a participar de sua realização, desde as mais nobres até as mais particulares e utilitárias. O crítico acrescenta que essa aspiração artística e estética é revestida de um valor ético, na medida em que busca restituir ao homem contemporâneo, em sua vida atribulada e neurótica, novos parâmetros de convivência direcionados à "recuperação da harmonia e

comunhão espiritual". A aspiração à síntese teria também a intenção de conferir às artes um papel social e cultural de primeiro plano na tarefa de reconstrução regional, incutindo no artista a dimensão de seu papel social na realização dessa obra coletiva, com as diversas esferas artísticas unidas pelo urbanismo³.

A abordagem assim proposta para o tema da síntese das artes teve pouca repercussão no ambiente geral do congresso. Mas, na concepção de Pedrosa, Brasília é enfocada como obra coletiva para onde confluíam todas as artes e técnicas. Este posicionamento revela-se no perfil de artistas e arquitetos convidados para participar do congresso, de formações diversificadas e atuantes em diferentes campos do conhecimento, como arquitetura, urbanismo, design e artes plásticas. Com a reunião desses profissionais, a intenção de Pedrosa era buscar uma análise da nova cidade a partir de olhares diversos, que permitissem desvendar sua complexidade.

As polêmicas conduzidas pelos congressistas convidados pelo governo brasileiro para o evento foram acirradas. Nesse ambiente, teve destaque o historiador da arquitetura italiano Bruno Zevi, crítico ferrenho da proposta de Brasília. É sobre a sua participação neste Congresso que nos detemos nesse estudo.

Durante o Congresso de 1959, Bruno Zevi participou da segunda sessão, que teve como tema o Urbanismo. O presidente da mesa foi o urbanista polonês Julius Starzinski e dela também participaram Richard Neutra e William Holford, que havia participado do júri do concurso de Brasília. O crítico e historiador italiano apresenta o trabalho *A Dinâmica das Estruturas Urbanas*.⁴ Em sua fala, considera que visitando Brasília e mesmo examinando fotografias e planos da cidade, ainda na Europa, verifica que os defeitos de Brasília são de fato os defeitos da cultura arquitetônica e urbanística contemporâneas. Segundo Zevi, Brasília concretiza os problemas de nossa sociedade, em todas as partes do mundo, enfatizando a falta de sincronia entre a dinâmica do mecanismo urbano e aquela do habitante da cidade. Enfoque consistente, que não se detém na situação específica de Brasília, mas propõe uma reflexão mais abrangente, colocando a dualidade entre mecanismo e humanismo, temática que percorreu grande parte do debate arquitetônico do pós-século XX, no qual Zevi teve papel fundamental. É conhecida a posição do crítico italiano naquele momento, quando retorna dos Estados Unidos e assume a bandeira da arquitetura orgânica em oposição ao

racionalismo, recuperando a figura de Wright e a contribuição dos expressionistas. Zevi via em Aalto, Asplund e Markelius uma possível transição metodológica e moral entre a arquitetura orgânica de Wright, assumida como modelo de liberdade compositiva e espírito democrático, e a arquitetura europeia, a qual, depois dos governos ditatoriais e da guerra, era necessário remodelar a partir desses valores.

Zevi nos conduz ao processo de revisão realizado inicialmente pelo CIAM (Congresso Internacional da Arquitetura Moderna) no pós-século XX, que promove o questionamento do racionalismo da arquitetura moderna por sua exacerbada funcionalidade. Os três primeiros congressos realizados pelo CIAM neste momento enfrentam o debate sobre os postulados da Carta de Atenas⁵, documento sobre a cidade funcional relativo ao CIAM IV, de 1933. E também acolhem a sua crítica por parte daqueles que defendem a dimensão humanista e cívica da cidade.

Neste contexto, é de interesse o artigo de Bruno Zevi *Della Cultura Architettonica*, direcionado ao encontro CIAM realizado em Bérgamo em 1949 e publicado na revista *Metron*.⁶ O congresso de Bérgamo propunha, inicialmente, a abordagem de dois temas: A Carta de Atenas na prática e A Síntese das Artes Maiores, embora posteriormente se dedique apenas ao primeiro, relegando o tema da síntese das artes a uma das sessões do congresso coordenada por S. Giedion⁷. Em seu texto, Zevi se posiciona como representante da APAO (*Associazione per l'Architettura Organica*) colocando-se criticamente em relação ao CIAM, evidenciando o seu limite histórico e considerando a associação insuficiente para enfrentar os problemas da planificação urbana no pós-século XX. Considera que o CIAM continua ligado à mentalidade arquitetônica de Le Corbusier e Gropius e sujeito às interpretações históricas de Siegfried Giedion, sendo que a arquitetura orgânica ou humanista e o novo empirismo nele não encontram lugar. Em relação ao livro de Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitetura*, publicado em 1940, reconhece suas qualidades, mas o considera tendencioso, pela omissão de importantes contribuições à arquitetura moderna como F.L. Wright, Erich Mendelsohn e Alvar Aalto. Para Zevi, a renovação do pós-século XX implica a superação do racionalismo e a incorporação das propostas de Wright e Aalto a favor de uma arquitetura que busca um ambiente humanizado e democrático, onde o espaço é protagonista.

No Congresso da AICA, em 1959, Zevi irá aprofundar sua reflexão sobre a crise da arquitetura

tura moderna, colocando como problema central da época contemporânea o cisma entre os grandes progressos tecnológicos e as necessidades interiores do ser humano. Observa que o avanço da civilização mecanicista foi objeto de constantes reflexões sobre a condição do homem na situação metropolitana e, nesse aspecto, o tema da síntese das artes foi explorado como elemento promotor de identificação e prazer estético, contribuindo para a humanização do espaço urbano e tornando-o favorável à vida coletiva. Contudo, considera que, naquele momento, a síntese das artes não se constitui como fator que possa contribuir de forma significativa para uma nova configuração urbana, tendo em vista que as experiências realizadas ao longo do século XX se mostraram insatisfatórias. De fato, 1959 é também o ano que assiste ao último congresso CIAM, realizado em Otterlo, Países Baixos, encerramento de um ciclo que se estende de 1928 a 1959, em que a instituição nascida no ambiente cultural europeu consegue forjar uma unidade para o Movimento Moderno, promover sua revisão crítica e declarar o seu fim. Como contraponto à cidade funcional, decorrente do CIAM IV, de 1933, assistimos à ascensão do tema da síntese das artes, caro a Le Corbusier e defendido por Giedion e Sert nas reuniões do pós-guerra, como chave para a humanização das cidades⁸.

Contudo, as novas gerações atuantes no CIAM não aderem à síntese das artes como propulsora na solução dos graves problemas urbanos a serem enfrentados, questionando sua eficácia. Ao contrário, Alison e Peter Smithson introduzem no CIAM X a questão da pequena escala, pensada a partir da casa, da rua, do bairro e da cidade, interagindo com o existente e valorizando as relações humanas. Essa visada antropológica, voltada para os aspectos cotidianos do ambiente urbano, define uma posição crítica às propostas internacionalistas pensadas a partir do zoneamento funcional da Carta de Atenas, em que a síntese das artes funcionaria apenas como paliativo. Durante o congresso de Brasília, Zevi também anuncia o esgotamento da proposta de síntese das artes, que tinha mobilizado arquitetos e artistas por longo período, funcionando como contraponto à racionalidade da arquitetura moderna. O crítico italiano evidencia seus limites e, assim, responde negativamente à proposta colocada por Mário Pedrosa como chave para pensar Brasília. Suas considerações sobre a arquitetura brasileira são instigantes e inserem essa produção no

âmbito do debate arquitetônico internacional, ampliando seu campo de reflexão.

Assim, a inauguração de Brasília ocorre num momento de transição e questionamentos que estão em desacordo com as novas motivações urbanas claramente colocadas por Bruno Zevi. Interpretada apressadamente como resultado do zoneamento funcional da Carta de Atenas, Brasília será compreendida apenas a partir desses aspectos de sua configuração. Mas permanece em segundo plano a proposta de espaço público, configurada no eixo monumental a partir da chave representatividade e vida pública presente na concepção de Lúcio Costa, de acordo com uma cidade capital. Ela já estava presente no edifício do Ministério da Educação (1936) e possivelmente foi reelaborada pelo arquiteto no convívio com as discussões sobre monumentalidade que se processaram no período. Nesse sentido, pode-se lembrar a participação de Costa no Simpósio *In Search of a New Monumentality*, juntamente com S. Giedion e Henry-Russell Hitchcock, em 1948.⁹

Zevi ainda acrescenta à sua reflexão que a crise da arquitetura moderna é a crise de determinada concepção espacial, em que as gerações mais jovens não estabelecem “uma passagem do edifício isolado para uma visão em escala da cidade”, enfatizando a falta de diálogo entre os monumentos e a arquitetura menor, ou vernácula¹⁰. Considera que os problemas das cidades modernas não decorrem de sua artificialidade, mas, sim, de aspectos urbanísticos e arquitetônicos não resolvidos, que não devem ser imputados apenas aos desequilíbrios políticos e sociais. Ao contrário, devem ser resolvidos no campo da cultura.

Em relação à arquitetura moderna brasileira, essa redução ao edifício isolado já tinha sido apontada por G. C. Argan anteriormente, no texto *Arquitetura Moderna no Brasil*, escrito em 1954, por ocasião da exposição realizada na Galeria de Arte Moderna, em Roma. Argan parte da eleição de Le Corbusier como referência para a arquitetura moderna brasileira observando que, no caso brasileiro, o inimigo não é a tradição acadêmica, mas a especulação imobiliária. Coloca como problema mais urgente a ser enfrentado “[...] a necessária transição de uma arquitetura, que sem dúvida alcançou um elevado nível de qualidade, a um urbanismo do qual não se vêem senão os primeiros indícios, ainda difusamente orientados”. Considera importante para os arquitetos brasileiros a conquista de uma “consciência urbana” mais profunda que fortaleça o enfrenta-

mento dos problemas de uma sociedade complexa, onde convivem as favelas, as periferias urbanas e as carências habitacionais. Assim se poderá alcançar uma originalidade mais consistente.¹¹ As observações de Argan identificam certa superficialidade nas respostas dadas pela arquitetura brasileira à situação social e econômica do país. Segundo o crítico italiano, elas são devidas a uma fácil e rápida adesão aos postulados modernos.

Do mesmo ano, o texto de Bruno Zevi *A Moda lecorbusiana no Brasil* já assinala, no próprio título, o caráter transitório e superficial creditado à arquitetura moderna brasileira, como cabe a um modismo¹². Embora Zevi considere o edifício do Ministério como uma obra-prima, vê os seus desdobramentos como “um exasperado maneirismo lecorbusiano”¹³. Para Zevi, a arquitetura brasileira é a arquitetura da evasão em constante busca por perfis novos, que revelam um estado de incerteza, reflexo de um país imenso destituído de valores permanentes.

Neste ponto é interessante retomarmos o texto de Zevi de 1949 – *Della cultura architettonica* –, quando o autor observa que arquitetura e cultura arquitetônica se identificam, em referência ao título do artigo. E esclarece a afirmação nesses termos “Se l’architettura non é sorretta da uno spirito critico, fecondo, vivo, stimolatore, essa frana nel manierismo”¹⁴. Maneirismo que, em 1954, atribui à arquitetura moderna brasileira, o que nos faz intuir que, para Zevi, trata-se de uma arquitetura sem sustentação crítica, o que de alguma forma se aproxima da avaliação feita por Argan, de uma arquitetura que adere com muita facilidade ao moderno. E, pode-se acrescentar, sem uma postura crítica.

Ainda durante o Congresso, G. C. Argan participa da sessão dedicada à arquitetura com a comunicação *Tradição e materiais antigos na arquitetura moderna*. Mas esclarece que vai se deter na reflexão sobre a atitude do arquiteto e do artista moderno em relação à tradição e ao passado, como parte do processo de criação¹⁵. Zevi irá se posicionar durante os debates, que ocorrem ao final desta sessão, aderindo às formulações expostas por Argan. Acrescenta que a crítica de arte e arquitetura tem função no processo de criação e que nas faculdades de arquitetura deve-se considerar que o ensinamento histórico e crítico pode ser verificado na prancheta e também na construção de nossas cidades. Assim, segundo o crítico, temos a possibilidade de eliminar a ideia, usual nas faculdades de arquitetura, de que todos devem ser criadores originais¹⁶.

Neste sentido, é importante situar as afirmações de Zevi. Na ocasião de sua visita ao Brasil, em 1959, vinha dedicando seus estudos à reflexão sobre a relação entre história e projeto. Era professor de história da arquitetura no Istituto Universitario di architettura di Venezia, onde atuava desde 1948 a convite de Giuseppe Samonà. Na faculdade, Zevi encontra espaço para aprofundar as propostas já aventadas em suas primeiras publicações, *Verso un’Architettura Organica* (1945), em que busca apresentar uma interpretação do desenvolvimento do pensamento arquitetônico, da crise do racionalismo à difusão da tendência orgânica. Para ele, era necessário reforçar que o funcionalismo, em seu momento racionalista, havia terminado. Esta escolha historiográfica alinhada a uma proposta de ação no contingente será sistematizada em *Saper Vedere l’Architettura* (1948), de caráter metodológico, que estabelece uma revisão dos procedimentos de análise e leitura das obras de arquitetura de caráter inovador¹⁷.

Bruno Zevi teve um papel fundamental nas discussões sobre Brasília realizadas até esse momento no congresso; nas próximas etapas, que acontecem em São Paulo e Rio de Janeiro, outros temas ganham relevância, como o da síntese das artes, debatido em profundidade em São Paulo.

A transferência do Congresso da AICA para São Paulo acontece em 21 de setembro de 1959. Os críticos visitam a V Bienal Internacional de Artes, que se realizava no Parque Ibirapuera, sede do Museu de Arte Moderna então dirigido por Ciccillo Matarazzo, idealizador da Bienal paulista. No setor de arquitetura desta Bienal, são apresentados os trabalhos de Victor Horta, Henry van de Velde e Gaudí, considerados precursores da arquitetura moderna, e uma sala especial é dedicada à obra de Mies van der Rohe. Para os congressistas, também é montada uma exposição especial de artistas brasileiros, organizada por Ferreira Gullar.

A sala especial do Brasil homenageia o paisagista Roberto Burle Marx. No texto de apresentação da exposição, publicado no catálogo da V Bienal, Bruno Zevi creditará a Burle Marx o mérito de introduzir um matiz brasileiro na arquitetura moderna do país, segundo o crítico até então pautada pelas diretrizes racionalistas de Le Corbusier. Zevi destaca a qualidade do desenho de traço orgânico na obra de Burle Marx, de curvas livres que conformam seus jardins de plantas organizadas em massas cromáticas que remetem à sua atividade de pintor e promovem um diálogo

harmônico entre a natureza e a geometria dos volumes arquitetônicos. Dessa mescla nasce uma solução diferenciada e original.

A última etapa do congresso tem início no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 23 de setembro de 1959. Na sessão dedicada a arte e educação, Zevi toma a palavra para comentar o teor de um artigo publicado no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, onde é citado. Trata-se da coluna de artes plásticas do jornal, assinada por Vera Pacheco Jordão, onde a autora questiona a realização do congresso, por tratar-se de evento com a intenção de obter o apoio de um grupo de críticos de arte internacionais ao governo brasileiro, com a intenção de legitimar e consolidar Brasília como projeto nacional. Ao que Zevi ironicamente retruca: “se nossos amigos brasileiros tivessem convidado um grupo de figurões simplesmente para apoiarem a ideia de Brasília, certamente não me teriam convidado”. Comentário pertinente, tendo em vista o posicionamento crítico de Zevi durante todo o seminário. Em seu caso, as críticas são colocadas como dilemas da modernidade, promovendo a troca e o diálogo, evitando o tom condescendente, usual no período, quando se tratava de interlocuções entre Europa e América Latina.

As questões levantadas por Zevi sobre Brasília serão posteriormente aprofundadas em artigos publicados nas revistas italianas *L'Architettura Cronache e Storia* e *Zodiac*¹⁸. Na primeira, é publicado o texto *Inchiesta su Brasilia, sei? Sulla nuova capitale sudamericana*, em janeiro de 1960. Nele, Zevi promove um acirrado questionamento sobre a cidade, aprofundando alguns temas já abordados durante o congresso em Brasília. Dedicar o artigo a Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, esclarecendo que discorda radicalmente das soluções propostas pelos arquitetos. O texto se estrutura a partir de seis questões: 1. o programa político e a dimensão urbanística; 2. o plano piloto; 3. as superquadras residenciais; 4. o centro cívico; 5. a arquitetura funcional; 6. a arquitetura representativa. Além disso, o crítico coloca uma série de dúvidas: “Por que uma nova capital? É de fato necessário conquistar o interior do país? Por que transferir a capital? Foi elaborado um plano regional? Os problemas econômicos e da reforma agrária foram considerados? Qual o preço da operação, já que o país passa por uma crise econômica?”

A estratégia investigativa adotada neste artigo revela a postura crítica defendida por Zevi ao longo de toda sua carreira. O crítico esclarece que, se num primeiro momento, embora perplexo,

havia considerado o projeto de Lúcio Costa o melhor dos que se apresentaram ao concurso, já não mantinha essa posição. Identifica nas propostas de Henrique Mindlin e Giancarlo Piretti, assim como na dos Irmãos Roberto e na de Artigas, características positivas em relação às possibilidades de expansão que apresentam, permitindo uma maior elasticidade e adaptação frente ao crescimento urbano, que o plano de Lúcio Costa não contempla. Para Zevi, o plano piloto não oferece possibilidades de expansão, e anuncia as cidades satélites que já se constituíam ao redor de Brasília.

Zevi retoma o estudo do plano piloto de Lúcio Costa de maneira cuidadosa, procedendo à análise da sequência de esboços que o definiriam, acompanhando o percurso projetual do arquiteto. O primeiro esboço apresenta o desenho da cruz, e os seguintes, sua adaptabilidade à topografia e a resolução dos problemas de engenharia no cruzamento dos eixos. Segundo Zevi, são eixos duplos que podem se prolongar ao infinito, com comprimento indeterminado, mas que são interrompidos em certo ponto artificialmente, sem razão urbanística para tanto. Vê no esquema estático e simétrico do plano um classicismo retrógrado que subjaz a ele e irá se desdobrar nas soluções arquitetônicas de Oscar Niemeyer. Em relação à Praça dos Três Poderes, Zevi observa: “un monumento a sinistra, un monumento a destra: in mezzo una torre. (...) Che é rimasto delle concezione dinamiche, spazio-temporali dell'urbanistica moderna? (...) Perché il Palazzo di Giustizia è tanto simile a quello del Governo?”¹⁹

Em alguns momentos, o texto remete à visita de Zevi a Brasília, quando comenta a assim chamada “cidade livre” constituída pelos barracos dos candangos envolvidos na construção frenética da cidade. Mas o crítico não se deixa seduzir pela posição de alguns arquitetos norte-americanos, que nela veem a “verdadeira cidade, onde pulsa a vida livre de artificialismos”. Ao contrário, Zevi aí identifica uma postura retrógrada, na medida em que não enfrenta um problema que deve ser respondido no campo do urbanismo.

O que Zevi não observa no plano piloto é a plataforma rodoviária, implantada no cruzamento dos dois eixos de circulação que constituem a cidade. Talvez isso se deva à falta de material documental, ou ao fato de ter visitado uma cidade em obras, ainda sem definição de seus perfis. A contundente simetria que caracteriza a ordenação urbana talvez tenha impossibilitado que o crítico identificasse o contraponto existente

entre o retângulo tranquilizador da Praça dos Três Poderes, símbolo da dimensão cívica, e a plataforma rodoviária que, extrovertida, estabelece a ligação do plano com seu entorno. Resultado da infraestrutura urbana, em que o cruzamento dos dois eixos em níveis diferentes determina os dois planos principais que configuram o edifício, a plataforma rodoviária pode ser considerada o único projeto arquitetônico de Lúcio Costa em Brasília, situando-se na interface entre arquitetura e cidade.

O papel da plataforma rodoviária no contexto urbano vai além do estritamente funcional. Como nó articulador dos meios de transporte locais e regionais, oferece também um espaço de sociabilidade, que estabelece conexões com os locais de compra da área central, cinemas e outras atividades de lazer. A sua ocupação com usos diversificados, como comércio, serviços e restaurantes, atende às demandas urbanas e se configura como local de encontro e convívio para a população²⁰. O constante fluxo de pessoas pelos espaços da plataforma afirma seu caráter articulador entre as áreas centrais do plano piloto e as cidades-satélites. O crescimento de Brasília, depois de mais de meio século, resultou numa

cadeia de cidades-satélites, como Ceilândia, Taguatinga, Águas Claras, Guará, que abriga a maior parte da população. A plataforma rodoviária, cerne do plano piloto, é o ponto de convergência da diversidade de seu crescimento.

O artigo de Zevi, *Inchiesta su Brasília*, só foi publicado no Brasil em 2012, numa coletânea de textos que organiza as diferentes análises feitas por vários autores sobre a cidade ao longo de sua história²¹. A leitura crítica de Zevi tem sido retomada como referência para a elaboração de outros textos que apostam na possibilidade de repensar Brasília. Zevi registra em Brasília um momento de impasse e de inflexão da cultura urbanística e arquitetônica, em que as posições ainda não estão consolidadas em novos valores, e deixa como legado uma série de perguntas, de dúvidas e de indagações. Mas sabemos que, neste caso, as perguntas valem mais do que muitas respostas e podem desencadear novas direções para reflexão. No centenário de nascimento de Bruno Zevi, rever sua passagem pelo Brasil pode colaborar para uma nova compreensão daquele momento crucial para a arquitetura moderna brasileira. Afinal, a história sempre se faz a partir do presente.

BRUNO ZEVI AND THE EXTRAORDINARY INTERNATIONAL CONGRESS OF ART CRITICS, BRASÍLIA 1959

Bruno Zevi visited Brazil in September 1959, when the Extraordinary International Congress of Art Critics was held in Brasília, still under construction, at the initiative of the Brazilian delegation from the AICA (International Association of Art Critics), led by art critic Mário Pedrosa. Artists, architects, art and architecture historians, such as Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Jorge Romero Brest, Tomás Maldonado, William Holford, among others, participated in the congress. They met to debate the theme proposed by Mário Pedrosa: "New City: Synthesis of the Arts". For the first time, the AICA Congress took place in Latin America, over nine days and in three cities: Brasília, São Paulo and Rio de Janeiro. More than 22 countries participated

in it, providing an opportunity to reflect on the social and urban model of the Brasília project, divided into seven sessions: the new city, urbanism, technology and expression, architecture, visual arts, industrial arts and, finally, art and education.

The art critic Mário Pedrosa played a fundamental role in the idealization of this congress and its theme. According to Pedrosa, the congress had the dual purpose of thinking Brasília in the general panorama of the country and placing it as a symbol of our time in the context of the world situation. The intention was to reposition the issue of the integration of the arts in all its scale, considering a city entirely planned and thought at the service of man¹. While modern urbanism was thought of as a search for the integration of the arts and the production of a collective work of art, Brasília's initial moment materialized as a test, in real life, of these same debates. The minutes of the congress constitute a relevant historical document to understand the central place of modernity in

its vocation to participate and give shape to the challenges of society².

Pedrosa saw Brasília as a collective work of art that encompasses urban and architectural dimensions. According to the critic, this is an undertaking that refers to the social, cultural and artistic totality of the country and calls on all the arts to participate in its realization, from the noblest to the most private and utilitarian. The critic adds that this artistic and aesthetic aspiration has an ethical value, as it seeks to restore to contemporary man, in his troubled and neurotic life, new parameters of coexistence aimed at "recovering harmony and spiritual communion". The aspiration to synthesis would also be intended to give the arts a leading social and cultural role in the task of regional reconstruction, instilling in the artist the dimension of his/her social role in the realization of this collective work, with the various artistic spheres united by urbanism³.

The approach thus proposed to the theme of the synthesis of the arts had little repercussion in the general

atmosphere of the congress. However, according to Pedrosa's conception, Brasília was focused as a collective work where all the arts and techniques would converge. This stance is revealed in the profile of artists and architects invited to participate in the congress, from diverse backgrounds and active in different fields of knowledge, such as architecture, urbanism, design and visual arts. Pedrosa had the intention, from the meeting of these professionals, of seeking an analysis of the new city from different perspectives, which would allow to unveil its complexity.

The controversies led by the congress participants invited by the Brazilian government to the event were heated. In this environment, the Italian architectural historian Bruno Zevi, a staunch critic of Brasília's proposal, stood out. It is about his participation in this Congress that we focus on this study.

During the 1959 Congress, Bruno Zevi participated in the second session, whose theme was Urbanism. The president of the panel was the Polish urban planner Julius Starzinski, in which Richard Neutra and William Holford, who had participated in the jury of the Brasília competition, also participated. The Italian critic and historian presented the work *The Dynamics of Urban Structures*⁴. In his speech, he considered that, visiting Brasília and even when he examined photographs and plans of the city still in Europe, he found that Brasília's defects are the defects of contemporary architectural and urban culture. According to Zevi, Brasília materializes the problems of our society, in all parts of the world, emphasizing the lack of synchrony between the dynamics of the urban mechanism and that of the city's inhabitants. Consistent approach because it did not focus on the specific situation in Brasília, but proposed a more comprehensive reflection, placing the duality between mechanism and humanism. This theme covered a large part of the architectural debate in the post-World War II period, in which Zevi played a fundamental role. The stance of the Italian critic at that time is well known, when he returned from the

United States and assumed the banner of organic architecture in opposition to rationalism, recovering the figure of Wright and the contribution of the expressionists. Zevi saw in Aalto, Asplund and Markelius a possible methodological and moral transition between Wright's organic architecture, assumed as a model of compositional freedom and democratic spirit, and European architecture, which, after dictatorial governments and war, needed to be remodeled based on these values.

Zevi led us through the review process initially carried out by the CIAM (International Congress of Modern Architecture) in the post-World War II period. Which promoted the questioning of the rationalism of modern architecture due to its exacerbated functionality. The first three congresses held by the CIAM at this time faced the debate on the postulates of the Charter of Athens⁵, a document on the functional city related to the CIAM IV, of 1933.

In this context, Bruno Zevi's article, *Della Cultura Architettonica*, addressed to the CIAM meeting held in Bergamo in 1949 and published in the *Metron* journal, is of interest⁶. The Bergamo congress initially proposed the approach of two themes: The Charter of Athens, in practice, and The Synthesis of the Major Arts, although it later dedicated itself only to the first, relegating the theme of the synthesis of the arts to one of the congress sessions coordinated by Siegfried Giedion⁷. In his text, Zevi positioned himself as a representative of the APAO (*Associazione per l'Architettura Organica*) critically placing himself in relation to the CIAM, highlighting its historical limit and considering the association insufficient to face the problems of urban planning in the post-war period. He considered that the CIAM remained linked to the architectural mentality of Le Corbusier and Gropius and subject to the historical interpretations of Siegfried Giedion, with organic or humanist architecture and the new empiricism finding no place in it. Regarding Giedion's book, *Space, Time and Architecture*, published in 1940, he recognized its qualities, but considered it

biased, due to the omission of important contributions to modern architecture such as F.L. Wright, Erich Mendelsohn and Alvar Aalto. For Zevi, the post-war renovation implied the overcoming of rationalism and the incorporation of Wright and Aalto's proposals in favor of an architecture that sought a humanized and democratic environment, where space plays a leading role.

At the AICA Congress, in 1959, Zevi deepened his reflection on the crisis of modern architecture, placing the schism between the great technological advances and the interior needs of human beings as the central problem of the contemporary period. He noted that the advance of mechanistic civilization was the object of constant reflections on the condition of man in the metropolitan situation. Thus, in this aspect, the theme of the synthesis of arts was explored as a promoter of identification and aesthetic pleasure, contributing to the humanization of urban space and making it favorable to collective life. However, he considered that, at that time, the synthesis of the arts was not a factor that could significantly contribute to a new urban configuration, considering that the experiences carried out throughout the 20th century were unsatisfactory. In fact, 1959 was also the year of the last CIAM congress, held in Otterlo, Netherlands. Thus, ending a cycle that lasted from 1928 to 1959, in which the institution born in the European cultural environment managed to forge a unity for the Modern Movement, promote its critical review and declare its end. As a counterpoint to the functional city, resulting from the CIAM IV of 1933, there was the rise of the theme of synthesis of the arts, important to Le Corbusier and defended by Giedion and Sert in post-war meetings, as a key to the humanization of cities⁸.

However, the new generations working at the CIAM did not adhere to the synthesis of the arts as a driving force in the solution of serious urban problems to be faced, questioning its effectiveness. On the contrary, Alison and Peter Smithson introduced in the CIAM X the issue of small scale, thought of from the house, the street, the neighborhood

and the city, interacting with the existing and valuing human relationships. This anthropological approach, focused on everyday aspects of the urban environment, defined a critical stance to internationalist proposals based on the functional zoning of the Charter of Athens, in which the synthesis of the arts would only work as a palliative. During the Brasília congress, Zevi also announced the end of the proposal for the synthesis of the arts, which had mobilized architects and artists for a long period, working as a counterpoint to the rationality of modern architecture. The Italian critic highlighted its limits and, thus, responded negatively to the proposal put forward by Mário Pedrosa as the key to thinking about Brasília. His considerations on Brazilian architecture are instigating and have placed this production within the scope of the international architectural debate, expanding its field of reflection.

Thus, the inauguration of Brasília took place in a period of transition and questions at odds with the new urban motivations clearly stated by Bruno Zevi. Hastily interpreted as a result of the functional zoning of the Charter of Athens, Brasília was understood only from these aspects of its configuration. However, the proposal of public space remained in the background, configured in the monumental axis based on the key representation and public life present in Lúcio Costa's conception, according to a capital city. It was already present in the Ministry of Education building (1936) and was possibly re-elaborated by the architect in the context of discussions on monumentality that took place in the period. In this sense, it is possible to remember Costa's participation in the "In Search of a New Monumentality. A Symposium", together with S. Giedion and Henry-Russell Hitchcock, in 1948⁹.

Zevi also added to his reflection that the crisis of modern architecture was the crisis of a certain spatial conception, in which younger generations do not establish "a passage from the isolated building to a scaled vision of the city", emphasizing the lack of dialogue between the monuments and minor or vernacular architecture¹⁰. He considered that the

problems of modern cities do not result from their artificiality, but from unresolved urban and architectural aspects, which should not be attributed only to political and social imbalances. On the contrary, they should be resolved in the field of culture.

In relation to Brazilian modern architecture, G. C. Argan had already pointed out this reduction to the isolated building in the text *Modern architecture in Brazil*, written in 1954, during the exhibition held at the Gallery of Modern Art, in Rome. Argan started from the election of Le Corbusier as a reference for modern Brazilian architecture, noting that, in the Brazilian case, the enemy was not academic tradition, but real estate speculation. He pointed out as the most urgent problem to be faced "[...] the necessary transition from an architecture, which has undoubtedly reached a high level of quality, to an urbanism of which we can only see the first signs, still diffusely oriented". He considered it important for Brazilian architects to conquer a deeper "urban awareness" that would strengthen the confrontation of the problems of a complex society, where slums, urban peripheries and housing shortages coexist. Thus, a more consistent originality could be achieved¹¹. Argan's observations identified a superficiality in the responses given by Brazilian architecture to the country's social and economic situation. According to the Italian critic, they were due to an easy and quick adherence to modern postulates.

From the same year, Bruno Zevi's text *The Le Corbusier's trend in Brazil*, already indicated, in the title itself, the transitory and superficial character credited to Brazilian modern architecture, typical of a fad¹². Although Zevi considered the Ministry building a masterpiece, he saw its developments as "an exasperated Le Corbusier's mannerism"¹³. Zevi considered Brazilian architecture as the architecture of evasion, in constant search for new profiles that reveal an uncertainty, a reflection of an immense country devoid of permanent values.

At this point, it is interesting to return to Zevi's 1949 text, *Della cultura architettonica*, when the author observed

that architecture and architectural culture identify with each other, in reference to the title of the article. He clarified the statement in these terms "Se l'architettura non è sorretta da uno spirito critico, fecondo, vivo, stimolatore, essa frana nel manierismo"¹⁴. The mannerism he attributed to modern Brazilian architecture in 1954, which makes us intuit that, for Zevi, it was an architecture without critical support, which somehow came close to Argan's assessment of an architecture that adheres very easily to the modern. Therefore, without a critical stance.

Also during the Congress, G. C. Argan participated in the session dedicated to architecture with the communication *Tradition and ancient materials in modern architecture*. However, he clarified that he would focus on reflecting on the attitude of the architect and the modern artist in relation to tradition and the past, as part of the creation process¹⁵. Zevi took a stand during the debates that took place at the end of this session, adhering to the formulations exposed by Argan. He added that art and architecture criticism plays a role in the creation process and that, in architecture faculties, it should be considered that historical and critical teaching can be verified on the drawing board and in the construction of our cities. Thus, according to the critic, we have the possibility of eliminating the idea, common in architecture courses, that everyone must be an original creator¹⁶.

In this sense, it is important to place Zevi's statements. On his visit to Brazil, in 1959, he had been dedicating his studies to reflecting on the relationship between history and design. He was professor of architectural history at the Istituto Universitario di Architettura di Venezia, where he had been working since 1948 at the invitation of Giuseppe Samonà. In college, Zevi found space to deepen the proposals raised in his first publications, *Verso un'Architettura Organica* (1945), in which he sought to present an interpretation of the development of architectural thought, from the crisis of rationalism to the diffusion of the organic trend. For him, it was necessary to reinforce that functionalism, in

its rationalist moment, had ended. This historiographical choice aligned with a proposal for action in the contingent was systematized in *Saper Vedere l'Architettura* (1948), of a methodological nature, which established a review of the procedures for analyzing and reading innovative architectural works¹⁷.

Bruno Zevi had a fundamental role in the discussions about Brasília held up to that moment in the congress. In the next stages, which took place in São Paulo and Rio de Janeiro, other themes gained relevance, such as the synthesis of the arts, debated in depth in São Paulo.

The transfer of the AICA Congress to São Paulo took place on September 21, 1959. Critics visited the V International Biennial of Arts, which took place in Ibirapuera Park, headquarters of the Museum of Modern Art, then directed by Ciccillo Matarazzo, creator of the São Paulo Biennial. In the architecture sector of this Biennial, works by Victor Horta, Henry van de Velde and Gaudí, considered precursors of modern architecture, were presented. In addition, a special room was dedicated to the work of Mies van der Rohe. For the participants, a special exhibition of Brazilian artists was also set up, organized by Ferreira Gullar.

The special room of Brazil honored landscaper Roberto Burle Marx. In the introductory text for the exhibition, published in the catalog of the V Biennial, Bruno Zevi credited Burle Marx with introducing a Brazilian characteristic into the country's modern architecture, according to the critic until then guided by the rationalist guidelines of Le Corbusier. Zevi highlighted the quality of drawing with an organic trace in the work of Burle Marx, with free curves that shaped his gardens of plants organized in chromatic masses that referred to his activity as a painter and promoted a harmonious dialogue between nature and the geometry of architectural volumes. From this mixture, a differentiated and original solution was born.

The last stage of the congress began at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, on September 23, 1959. In the session dedicated to art and education, Zevi took the floor to comment on the

content of an article published in the newspaper *O Globo*, of Rio de Janeiro, where he had been cited. It was the visual arts column of the newspaper, signed by Vera Pacheco Jordão, in which the author questioned the holding of the congress, as it was an event intended to obtain the support of a group of international art critics to the Brazilian government, with the aim of legitimizing and consolidate Brasília as a national project. To which Zevi ironically replied: "if our Brazilian friends had invited a group of people simply to support the idea of Brasília, they certainly wouldn't have invited me". Pertinent comment, considering Zevi's critical stance throughout the seminar. In his case, the criticisms are placed as dilemmas of modernity, promoting exchange and dialogue, avoiding the condescending tone, usual in the period, when it came to dialogues between Europe and Latin America.

The issues raised by Zevi about Brasília were later deepened in articles published in the Italian magazines *L'Architettura Cronache e Storia* and *Zodiac*¹⁸. In the first one, the text *Inchiesta su Brasilia, sei? Sulla nuova capitale sudamericana* was published, in January 1960. In it, Zevi promoted a fierce questioning about the city, deepening some themes already discussed during the congress in Brasília. He dedicated the article to Lúcio Costa and Oscar Niemeyer, clarifying that he radically disagreed with the solutions proposed by the architects. The text was structured around six questions: 1. the political program and the urban dimension; 2. the pilot plan; 3. the residential superblocks; 4. the civic center; 5. the functional architecture; 6. the representative architecture. Furthermore, the critic raised a series of doubts: "Why a new capital? Is it really necessary to conquer the interior of the country? Why transfer the capital? Has a regional plan been drawn up? Have economic and agrarian reform problems been considered? What is the price of the project, as the country is going through an economic crisis?"

The investigative strategy adopted in this article reveals the critical stance defended by Zevi throughout his career.

The critic explained that, if at first, although perplexed, he had considered Lúcio Costa's design the best of those presented in the competition, he no longer held that stance. He identified in the proposals of Henrique Mindlin and Giancarlo Piretti, as well as in those of the Irmãos Roberto and Artigas, positive characteristics in relation to the expansion possibilities they present, allowing for greater flexibility and adaptation to urban growth, which Lúcio Costa's plan did not contemplate. For Zevi, the pilot plan did not offer possibilities for expansion, and announced the satellite cities that were already being formed around Brasília.

Zevi carefully resumed the study of Lúcio Costa's pilot plan, analyzing the sequence of sketches that would define it, following the architect's design path. The first sketch presents the design of the cross, and the following ones, its adaptability to the topography and the resolution of engineering problems in the crossing of the axes. According to Zevi, they are double axes that can extend to infinity, with indeterminate length, but which are artificially interrupted at a certain point, with no urban reason for doing so. He saw in the static and symmetrical scheme of the plan a retrograde classicism that underlay it and unfolded in Oscar Niemeyer's architectural solutions. Regarding the Three Powers Plaza, Zevi observed: "un monumento a sinistra, un monumento a destra: in mezzo una torre. (...) Che é rimasto delle concezioni dinamiche, spazio-temporali dell'urbanistica moderna? (...) Perché il Palazzo di Giustizia è tanto simile a quello del Governo?"¹⁹

Sometimes, the text refers to Zevi's visit to Brasília, when he comments on the so-called "free city" constituted by the shacks of the *candangos*, involved in the frenetic construction of the city. But the critic was not seduced by the stance of some North American architects, who saw in it the "true city, where life pulsates free from artificialism." On the contrary, Zevi identified a retrograde posture in it, as it did not face a problem that must be answered in

the field of urbanism.

What Zevi did not observe in the pilot plan was the road platform, installed at the intersection of the two circulation axes that make up the city. Perhaps this is due to the lack of documentary material, or to the fact that he has visited a city under construction, yet without defining its profiles. The striking symmetry that characterizes the urban order may have made it impossible for the critic to identify the existing counterpoint between the reassuring rectangle of the Three Powers Plaza, a symbol of civic dimension, and the extroverted road platform that connects the plan with its surroundings. Due to the urban infrastructure, in which the intersection of the two axes at different levels determines the two main plans that make up the building, the road platform can be considered the only architectural design by Lúcio Costa in Brasília, located at the interface between architecture and city.

The role of the road platform in the urban context goes beyond the strictly functional. As an articulator of local and regional means of transport, it also offers a space for sociability, which establishes connections with stores in the central area, cinemas and other leisure activities. Its occupation with diversified uses, such as commerce, services and restaurants, meets urban demands and is configured as a meeting place and conviviality for the population²⁰. The constant flow of people through the platform spaces affirms its articulating character between the central areas of the pilot plan and the satellite cities. Brasília's growth, after more than half a century, resulted in a set of satellite cities, such as Ceilândia, Taguatinga, Águas Claras and Guará, which are home to most of the population. The road platform, at the heart of the pilot plan, is the point of convergence of the diversity of its growth.

Zevi's article, *Inchiesta su Brasília*,

was only published in Brazil in 2012, in a collection of texts that organizes the different analyses made by various authors about the city throughout its history²¹. Zevi's critical reading has been taken up as a reference for the elaboration of other texts based on the possibility of rethinking Brasília. Zevi registered in Brasília a moment of impasse and inflection of urban and architectural culture, in which stances were not yet consolidated in new values, leaving a series of questions, doubts and inquiries. However, we know that, in this case, questions are worth more than many answers and can trigger new directions for reflection. On the centenary of Bruno Zevi's birth, reviewing his passage through Brazil can contribute to a new understanding of that crucial moment for Brazilian modern architecture. After all, history is always made from the present.

NOTAS

1 O congresso ocorreu de 17 a 25 de setembro 1959. A primeira etapa teve início em Brasília, depois, o Congresso se estendeu para São Paulo, como atividade paralela à V Bienal Internacional de Artes, e, no Rio de Janeiro, foi realizado na nova sede do Museu de Arte Moderna, projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy. A presidência do congresso coube ao crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan.

2 As atas do Congresso, organizadas por Mary Pedrosa, contaram por muito tempo apenas com uma versão datilografada, disponíveis em arquivos como o Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo e o arquivo do Museu de Arte de São Paulo, MASP. Por ocasião

NOTES

The congress took place from the 17th to the 25th of September 1959. The first stage began in Brasília, then the Congress was extended to São Paulo, as a parallel activity to the V International Biennial of Arts, and, in Rio de Janeiro, where it was held at the new headquarters of the Museum of Modern Art, designed by architect Affonso Eduardo Reidy. Giulio Carlo Argan chaired the congress.

The minutes of the Congress, organized by Mary Pedrosa, had for a long time only a typewritten version, available in archives such as the Wanda Svevo Archive of the São Paulo Biennial Foundation and the archive of the São Paulo Museum of Art, MASP. On the occasion of the Congress, the

do Congresso, a revista *Habitat*, ligada ao MASP, publicou os textos dos congressistas em versão reduzida em dois números consecutivos: Revista *Habitat* n. 57, nov-dez 1959, pp.14-15 e *Habitat* n. 58, jan-fev 1960, pp. 3-8. Os anais do Congresso só foram publicados depois de 50 anos, em 2009: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília DF, São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ). Cidade Nova: síntese das artes. Maria da Silveira Lobo; Roberto Segre (coordenação editorial). Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

3 Mário Pedrosa. A Cidade Nova, Síntese das Artes. In Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília, organização Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 355-363.

Habitat magazine, linked to MASP, published the texts of the participants in a reduced version in two consecutive issues: Revista *Habitat* n. 57, nov-dez 1959, pp.14-15 and *Habitat* n. 58, jan-fev 1960, pp. 3-8. The annals of the Congress were only published after 50 years, in 2009: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília DF, São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ). Cidade Nova: síntese das artes. Maria da Silveira Lobo; Roberto Segre (coordenação editorial). Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

Mário Pedrosa. A Cidade Nova, Síntese das Artes. In: Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília, organização Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 355-363.

- 4** Bruno Zevi. Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília DF, São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ). Cidade Nova: síntese das artes. Maria da Silveira Lobo; Roberto Segre (coordenação editorial). Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, pp. 37-40. Nos Anais do Congresso não consta o título da apresentação de Bruno Zevi, que foi publicada, de forma resumida, com o título *A Dinâmica das Estruturas Urbanísticas*. In: Revista Habitat no. 57, nov-dez 1959, pp.14-15.
- Bruno Zevi. Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília DF, São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ). Cidade Nova: síntese das artes. Maria da Silveira Lobo; Roberto Segre (coordenação editorial). Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, pp. 37-40. In the Annals of Congress there is no title of the Bruno Zevi's presentation, which was published, in summary, under the title *A Dinâmica das Estruturas Urbanísticas*. In: Revista Habitat no. 57, nov-dez 1959, pp.14-15.
- 5** CIAM 6 Bridgwater, Inglaterra, 1947; CIAM 7, Bérnago, Itália, 1949; CIAM 8 Hoddesdon, Inglaterra, 1951. *A Carta de Atenas*, documento que se refere ao CIAM 4 (1933), em que se discutiu a cidade funcional, foi publicado por Le Corbusier apenas em 1942. Sobre os CIAM, ver Eric Mumford. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-60*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- CIAM 6 Bridgwater, Inglaterra, 1947; CIAM 7, Bérnago, Itália, 1949; CIAM 8 Hoddesdon, Inglaterra, 1951. *The Charter of Athens*, a document referring to the CIAM 4 (1933), in which the functional city was discussed, was published by Le Corbusier only in 1942. About the CIAM, see: Eric Mumford. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-60*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- 6** Bruno Zevi. Della cultura architettonica. *Messaggio al Congrès International d'Architecture Moderne*. Metron, 31-32, 1949, pp. 6-30.
- Bruno Zevi. Della cultura architettonica. *Messaggio al Congrès International d'Architecture Moderne*. Metron, 31-32, 1949, pp. 6-30.
- 7** As Atas do CIAM 7, Bérnago 22 a 31 julho de 1949 foram publicadas na Revista Metron 33-34, 1949, pp. 48-72.
- The Minutes of the CIAM 7, Bergamo 22-31 July, 1949, were published in Metron Journal 33-34, 1949, pp. 48-72.
- 8** S. Giedion e J.L. Sert introduzem nos CIAM a discussão sobre a síntese das artes como desdobramento do manifesto *Nove Pontos sobre a Monumentalidade*, publicado em 1943 por Giedion, Sert e Léger. Sobre o tema, ver Joan Ockman. *The War Years in America*: New York, New
- S. Giedion and J.L. Sert introduce at the CIAM the discussion on the synthesis of the arts as a result of the manifest *Nine Points on Monumentality*, published in 1943 by Giedion, Sert and Léger. On the subject, see: Joan Ockman. *The War Years in America*: New York, New
- 9** Monumentality. In Xavier Costa/Guido Hartray. Sert, arquitecto en Nueva York. Barcelona: MACBA/ ACTAR, 1997, pp. 22-45.
- Monumentality. In: Xavier Costa/Guido Hartray. Sert, arquitecto en Nueva York. Barcelona: MACBA/ ACTAR, 1997, pp. 22-45.
- 10** In Search of a New Monumentality. A Symposium. In *The Architectural Review*, September 1948, pp.117-128.
- In Search of a New Monumentality. A Symposium. In *The Architectural Review*, September 1948, pp.117-128.
- 11** Bruno Zevi. Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília DF, São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ). Cidade Nova: síntese das artes. Maria da Silveira Lobo; Roberto Segre (coordenação editorial). Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 39.
- Bruno Zevi. Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília DF, São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ). Cidade Nova: síntese das artes. Maria da Silveira Lobo; Roberto Segre (coordenação editorial). Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 39.
- 12** Giulio Carlo Argan. *Arquitetura Moderna no Brasil*. In Alberto Xavier (org.) *Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, pp. 170-175. Originalmente publicado em *Comunità*, Roma, n. 24, pp. 48-52, 1954.
- Giulio Carlo Argan. *Arquitetura Moderna no Brasil*. In Alberto Xavier (org.) *Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, pp. 170-175. Originally published in: *Comunità*, Roma, n. 24, pp. 48-52, 1954.
- 13** Bruno Zevi. A moda lecorbusiana no Brasil. In Alberto Xavier (org.) *Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, pp. 163-166. Originalmente publicado em *Cronache di architettura*. Bari: Laterza, 1954.
- Bruno Zevi. A moda lecorbusiana no Brasil. In Alberto Xavier (org.) *Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, pp. 163-166. Originally published in *Cronache di architettura*. Bari: Laterza, 1954.
- Idem, p.164
- Idem, p.164
- 14** "Se a arquitetura não é apoiada por um espírito crítico, fértil, vivo e estimulante, ela se desfaz no maneirismo".
- "If architecture is not supported by a critical, fertile, lively and stimulating spirit, it dissolves into mannerism".
- 15** Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília DF, São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ). Cidade Nova: síntese das artes. Maria da Silveira Lobo; Roberto Segre (coordenação editorial).
- Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília DF, São Paulo SP, Rio de Janeiro RJ). Cidade Nova: síntese das artes. Maria da Silveira Lobo; Roberto Segre (coordenação editorial).

- Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, pp. 68-69.
- 16 Idem, p. 70
- 17 Ver Manfredo Tafuri. *Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985*. Torino: Einaudi, 1986, pp. 12-13.
- 18 Bruno Zevi. *Inchiesta su Brasília, sei? Sulla nuova capitale sudamericana*. In: *L'Architettura Cronache e Storia* n. 9, janeiro 1960, pp. 608-619. *Rapporto Brasile*. Zodiac 6, abril 1960.
- 19 "um monumento à esquerda, um monumento à direita: no meio, uma torre. O que restou das concepções dinâmicas, espaço-temporais da urbanística moderna? (...) E por que o Palácio da Justiça e o Palácio do Governo são tão similares?". In: *Inchiesta su Brasília*, p. 615.
- 20 ver Eduardo Pierrotti Rossetti. Lúcio Costa e a Plataforma Rodoviária de Brasília. In: *Vitruvius*, 119.03, ano 10, abril 2010.
- 21 Bruno Zevi. *Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana*. In: Alberto Xavier/Julio Katinsky (orgs). *Brasília. Antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 66-71.

Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, pp. 68-69.

Idem, p. 70

See: Manfredo Tafuri. *Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985*. Torino: Einaudi, 1986, pp. 12-13.

Bruno Zevi. *Inchiesta su Brasília, sei? Sulla nuova capitale sudamericana*. In: *L'Architettura Cronache e Storia* n. 9, janeiro 1960, pp. 608-619. *Rapporto Brasile*. Zodiac 6, abril 1960.

"a monument on the left, a monument on the right: in the middle, a tower. What is left of the dynamic, spatiotemporal conceptions of modern urban planning? (...) And why are the Palace of Justice and the Palace of Government so similar?". In: *Inchiesta su Brasília*, p. 615.

See: Eduardo Pierrotti Rossetti. Lúcio Costa e a Plataforma Rodoviária de Brasília. In: *Vitruvius*, 119.03, ano 10, abril 2010.

Bruno Zevi. *Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana*. In: Alberto Xavier/Julio Katinsky (orgs). *Brasília. Antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 66-71.

MUMFORD, Eric. **The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-60**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

PAULSSON, Gregor. **In Search of a New Monumentality**. A Symposium. In *The Architectural Review*, September 1948.

PEDROSA, Mário. *A Cidade Nova, Síntese das Artes*. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

ZEVI, Bruno. *A moda lecorbusiana no Brasil*. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. In: **Anais Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte**. Cidade Nova: síntese das artes, 1959, Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro. UFRJ/FAU, 2009.

_____. *Della cultura architettonica*. *Messaggio al Congrès International d'Architecture Moderne*. **Metron**, 1949.

_____. *Inchiesta su Brasília, sei? Sulla nuova capitale sudamericana*. **L'Architettura Cronache e Storia**, n. 9, janeiro 1960, *Rapporto Brasile*. Zodiac 6, abril 1960.

_____. *Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana*. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (Orgs.). **Brasília. Antologia crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura Moderna no Brasil*. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

CONGRESSO INTERNACIONAL DA ARQUITETURA MODERNA. 6., 1947, Bridgwater, Inglaterra.

CONGRESSO INTERNACIONAL DA ARQUITETURA MODERNA. 7., 1949, Bérgamo, Itália.

CONGRESSO INTERNACIONAL DA ARQUITETURA MODERNA. 8., 1951, Hoddesdon, Inglaterra.

REFERENCES

ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura Moderna no Brasil*. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

CONGRESSO INTERNACIONAL DA ARQUITETURA MODERNA. 6., 1947, Bridgwater, Inglaterra.

CONGRESSO INTERNACIONAL DA ARQUITETURA MODERNA. 7., 1949, Bérgamo, Itália.

CONGRESSO INTERNACIONAL DA ARQUITETURA MODERNA. 8., 1951, Hoddesdon, Inglaterra.

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. Ll. 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 espresse 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 vetrati, 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 Michelangesque 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 Patriocio 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 – diletantism 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 Paulist 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 plastic 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).

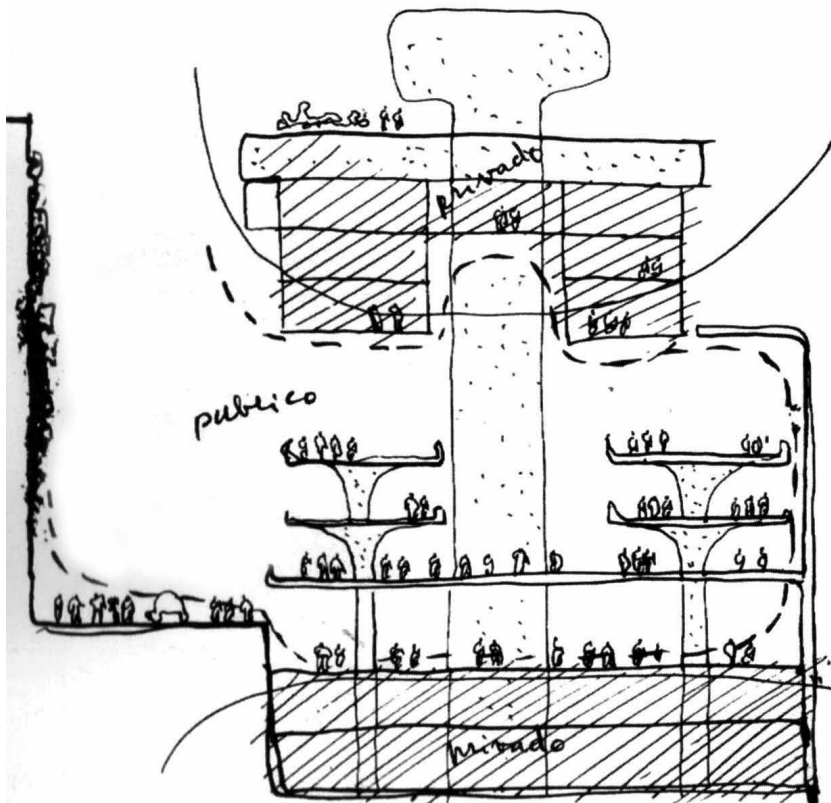


FIG 2

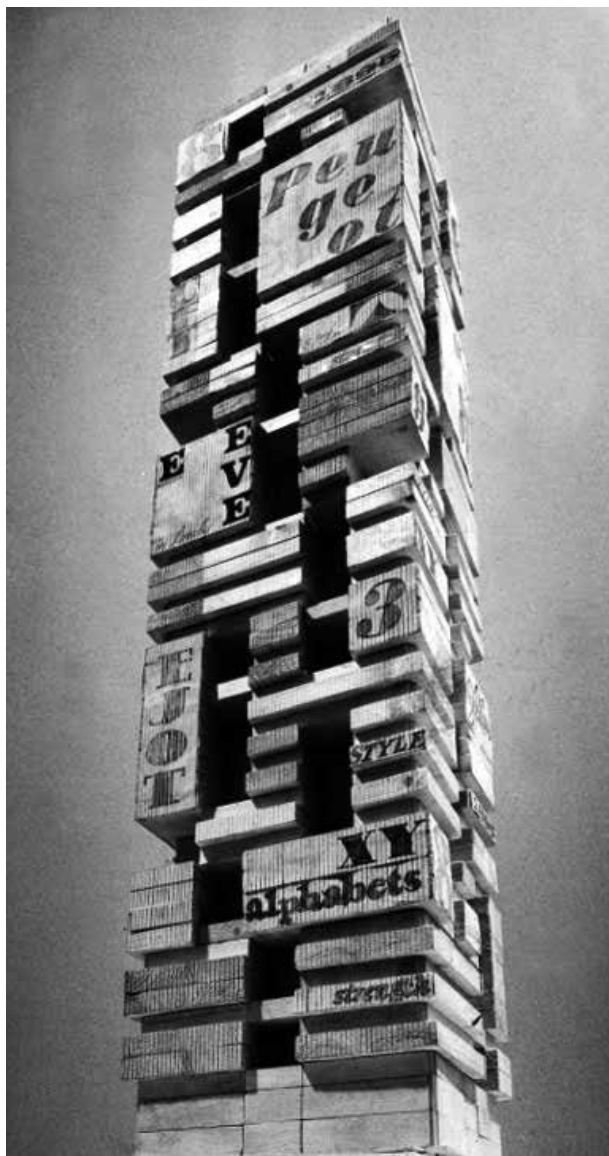
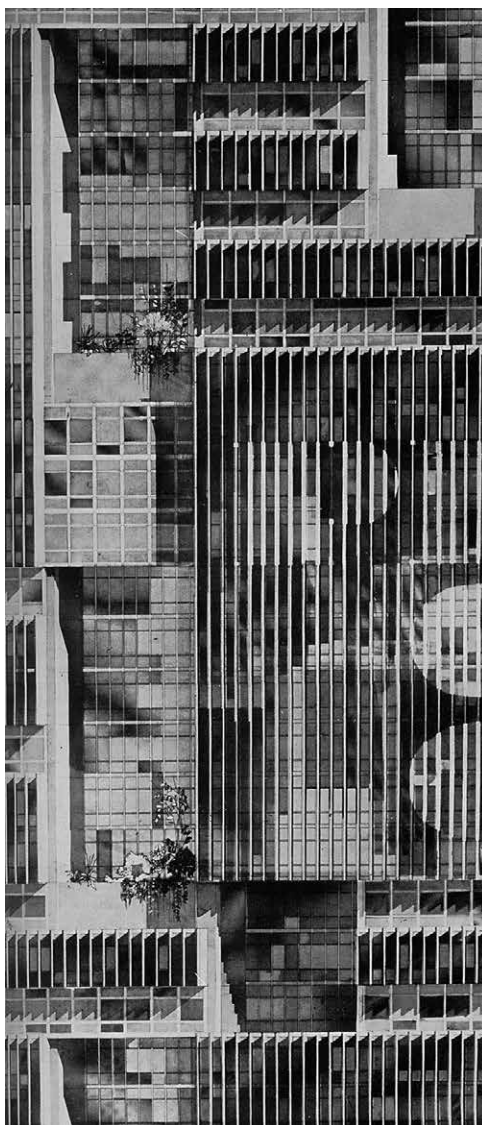
Clorindo Testa, schizzo del Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires (fonte: «Metalocus»).

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).

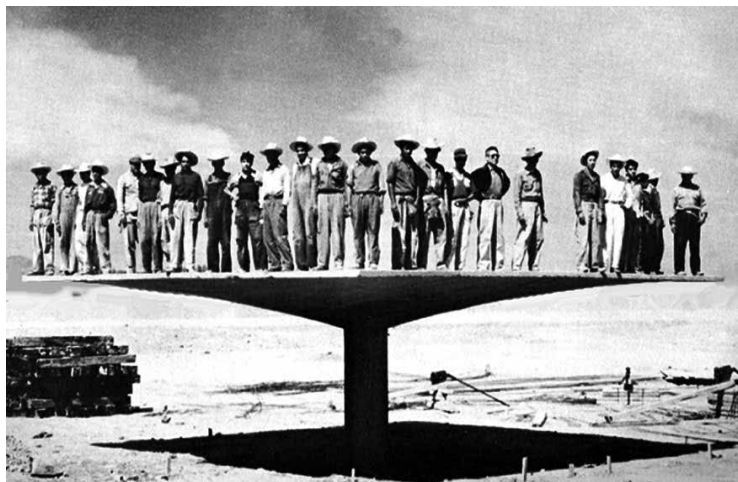


FIG 5

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*).

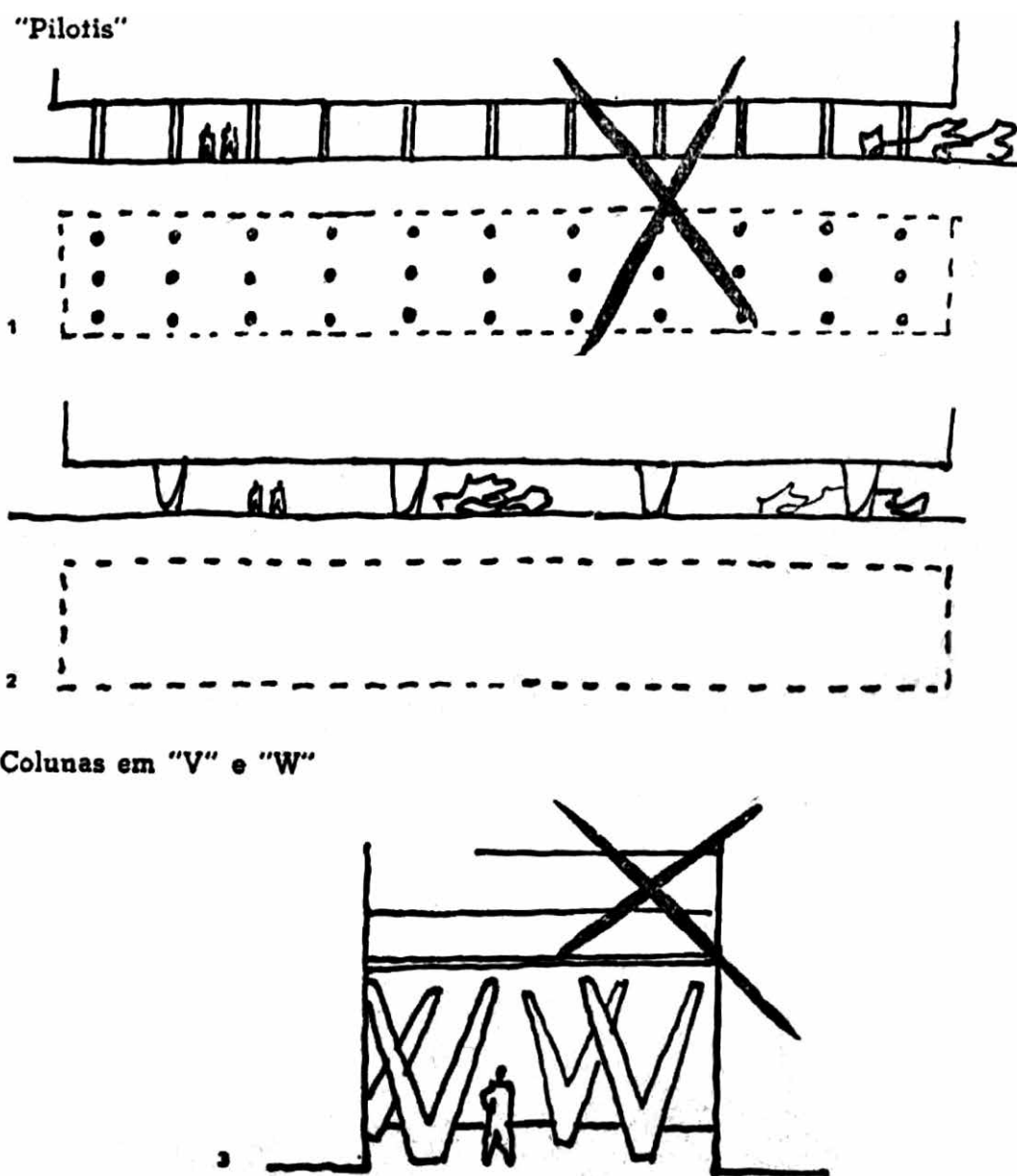
Luis Barragán, Gilardi House, Mexico City, 1976 (photo: Kim Zwartz, image from *Luis Barragán, The Eye Embodied*).



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).

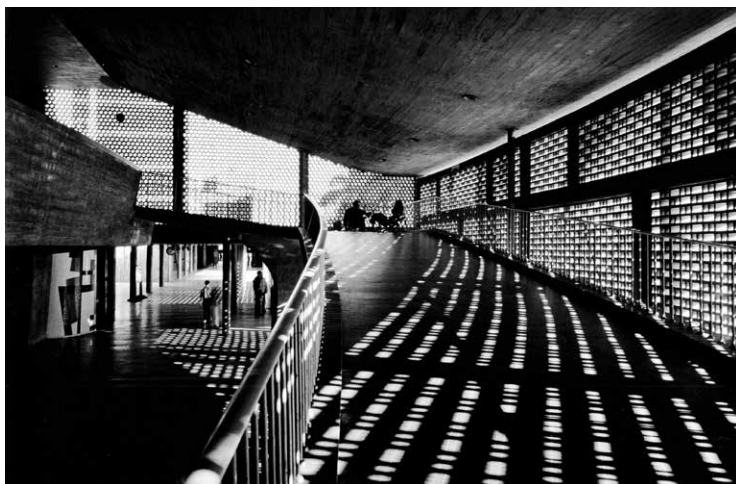


FIG 14

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)

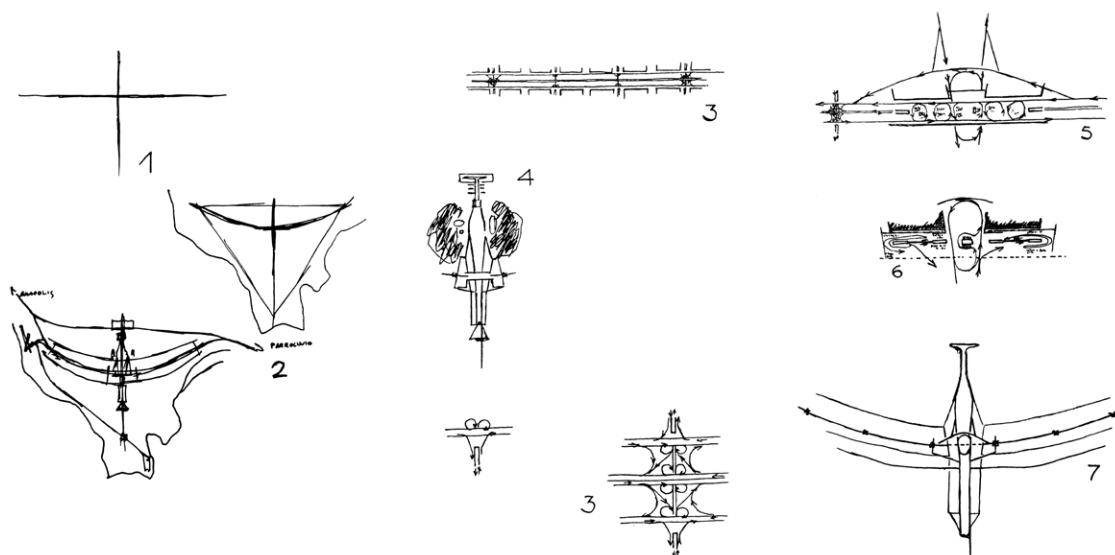
Carlos Raúl Villanueva, interior view of the auditorium, University City, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1952-1953 (photo: Paolo Gasparini, Archive Villanueva Foundation).



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).



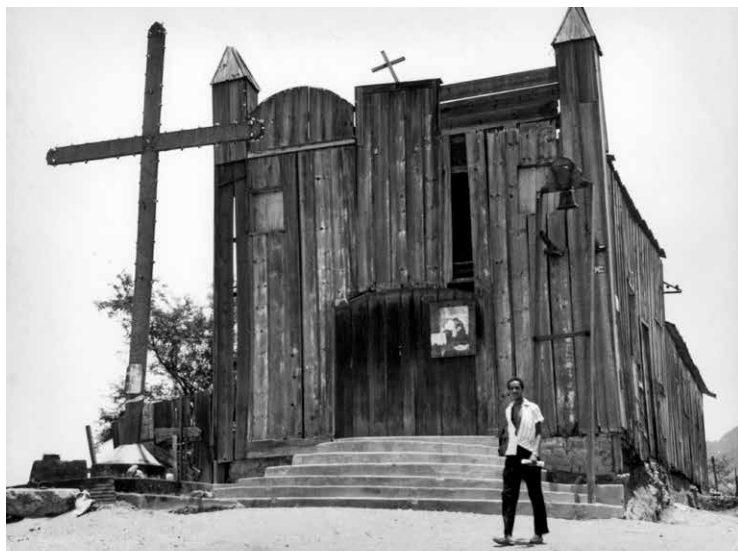


FIG 19

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 RJCOOC LE.DP.RV.022, BR RJCOOC 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 RJCOOC LE.DP.RV.022, BR RJCOOC LE.DP.RV.025) – Archive Casa de Oswaldo Cruz, Departamento de Arquivo e Documentação.

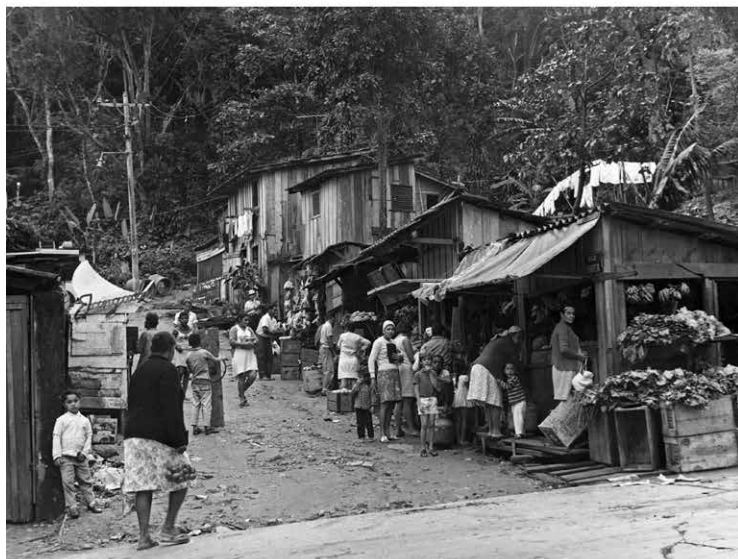


FIG 20

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).

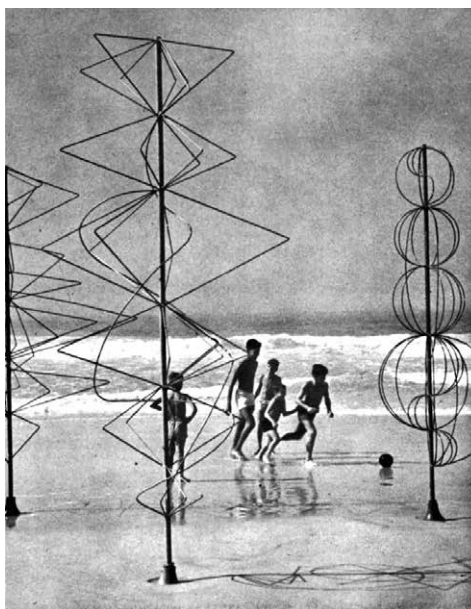
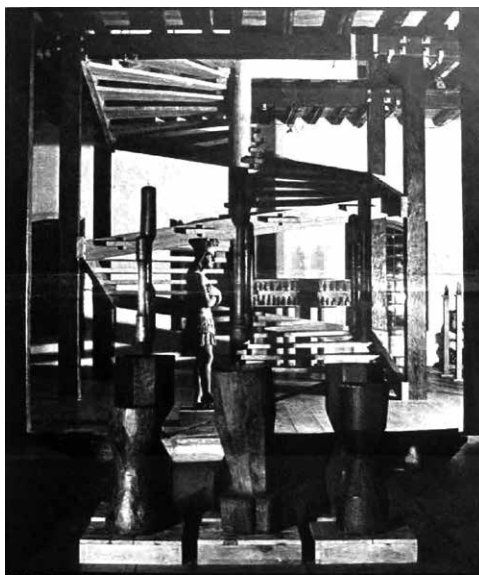
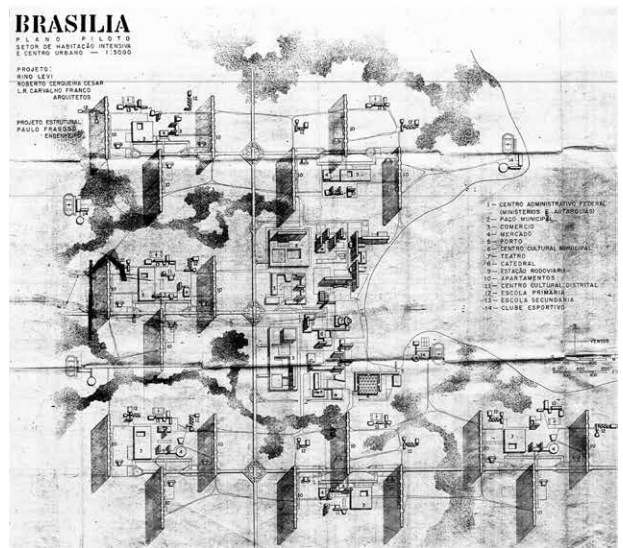
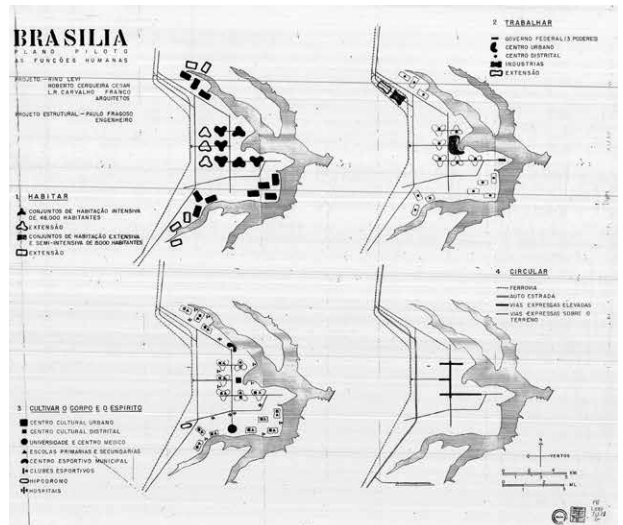


FIG 22

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 Zevi 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*, 3ª 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*, 3ª 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

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.

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.

PRESENCIA DE BRUNO ZEVI EN LA CIRCUNSTANCIA ARQUITECTONICA DE MEXICO (1950-1990)

ENRIQUE XAVIER
DE ANDA

Cuando Hugo Segawa me invitó a participar en esta reunión de expertos sobre Bruno Zevi, le hice llegar una propuesta de exposición en la que se partía de una hipótesis y se proponían las primeras preguntas a la circunstancia histórica. La hipótesis sigue siendo válida, las preguntas han cambiado conforme la investigación avanzó; la hipótesis que se mantiene es que, Bruno Zevi fue una de las grandes influencias teórico históricas en México a partir de su concepto del espacio dinámico. Las preguntas han volcado hacia las siguientes incertidumbres: ¿Cuál era la noción de arquitectura latinoamericana moderna para Zevi, que como historiador escribió una historia de la arquitectura moderna? ¿Cuál fue el ámbito cultural mexicano donde se dio la polémica escrita en torno al ensayo titulado por Zevi *Grottesco Messicano*?¹ y finalmente, ¿Qué influencias pudo tener Zevi sobre la disciplina crítico-historiográfica en México en el periodo señalado en el título de este ensayo? Sobre estas dudas y con esa hipótesis he tratado de conducir la presente exposición.

Para dar respuesta a la hipótesis me encontré con un problema de metodología historiográfica al que tuve que dar una salida. Este tipo de problema se da por lo general con los asuntos contemporáneos sobre los que no se ha escrito ni investigado tanto como en los casos de periodos históricos y de la antigüedad; en mi caso el problema es ¿Cómo demostrar que las ideas sobre la arquitectura moderna y la historia propuestas por Zevi fueron una influencia importante a lo largo de 30 años sino tengo elementos probatorios? consecuencia de esto sería otro problema, ¿Cómo se puede probar en el caso de una tarea creativa como lo es la arquitectura, que la lectura de un historiador extranjero pudo haber tenido una influencia determinante en el proceso de proyecto arquitectónico?, en el caso de Zevi como historiador, ¿Cómo probar su presencia en una cultura arquitectónica, la mexicana hasta 1990, que se distinguió por no escribir sus reflexiones teóricas sobre el sentido y significado de la arquitectura, más allá de algunas consideraciones a partir de una misma escuela de pensamiento, la de José Villagrán García?² Para la historiografía de lo contemporáneo la historia oral es útil, pero en este caso tampoco se contó con ese apoyo toda vez que no he localizado opiniones de calidad para ser tomadas en cuenta. La disciplina de la historia demanda rigor en los análisis a fin de ofrecer consideraciones que por su estructura lógica, puedan ser tomadas en cuenta como válidas para su comprensión. Lo que aquí expongo en relación a la hipótesis, será un intento de construcción de una primera

apreciación de un asunto relativo a la cultura arquitectónica de México. De momento ni siquiera el paradigma propuesto por Carlo Ginzburg, “El hilo y las huellas”, metáfora del laberinto del minotauro y la búsqueda de una salida de retorno, puede ser empleado por la falta de elementos sólidos; lo que puedo proponer para no caer en el territorio de la fantasía y la invención, es que a partir del otro paradigma de Ginzburg, el “indiciario” dejar por lo menos los primeros rastros que puedan llegar a convertirse en huellas.

Sin embargo, a pesar de avanzar dentro de cierta obscuridad respecto de datos y testimonios, algo que si emerge como resultado de un contraste es que buscando referencias sobre la intervención de Zevi en la circunstancia arquitectónica mexicana, y al aparecer como resultado la ausencia de esos datos, lo que se concluye es la carencia en México de un *corpus* analítico que haya registrado la naturaleza de la arquitectura moderna mexicana, esto si es una certeza comprobable con la simple revisión de la relación bibliográfica y la hemerográfica; cualquiera podría decir que esto es una tarea ociosa pero las bibliografías siempre están en movimiento y en este caso, el haber buscado datos de Zevi y no haber encontrado más allá de los que aquí se presentan (escasas referencias en las revistas especializadas), confirman la pobreza de las investigaciones en México sobre la historiografía local y de la presencia de los grandes pensadores en la cultura arquitectónica mexicana. El ser conscientes de esto es ya un avance importante, Freud hubiera dicho que no se puede resolver un problema de subconsciente si no se asume su existencia.

Dentro de este proceso de localización de indicios lo primero a proponer es que el libro de Zevi más conocido en México fue *Saber ver la arquitectura*, publicada en castellano por Editorial Poseidón de 1951 (con ulteriores ediciones), entre este año y 1958 momento de la publicación del artículo *Grottesco Messicano* que aquí se presenta, la situación de la historiografía de la arquitectura en México *grosso modo* era la siguiente: había dos revistas periódicas y especializadas, *Arquitectura-México*, propiedad de Mario Pani y de algún modo la ventana que tenía México con la arquitectura de otros países y *Espacios*, proclive a la “Integración Plástica” más interesada en estudiar problemas de expresión arquitectónica local; una revista temática *Cuadernos de Arquitectura* del departamento de Arquitectura de Bellas Artes, dirigida por una generación de jóvenes arquitectos críticos proclives al pensamiento de izquierda (Ramón Vargas y Salvador

Pinoncelly). En materia de libros circulaban los textos de Justino Fernández sobre la historia de la arquitectura moderna en México, *4000 años de arquitectura mexicana*, un álbum de fotografías de arquitectura mexicana desde tiempo mesoamericano; la teoría dominante era la de los valores y el racionalismo de José Villagrán, y la orientación teórica hacia la vanguardia eran los escritos críticos de Mauricio Gómez Mayorga inclinado al racionalismo y a la geometría del Movimiento Moderno europeo. Podríamos decir que existía un panorama de gran pobreza en la interrelación con los puntos de vista del extranjero; había un gremio convencido de haber alcanzado la madurez en la gestión del proyecto arquitectónico y que había hecho las lecturas básicas de Le Corbusier, sobre todo: *Hacia una arquitectura y Principios de urbanismo* (“La Carta de Atenas”), que sabía de la existencia del CIAM y que había reorientado la discusión de 1933³ sobre el funcionalismo a 1950, en torno al potencial de los modelos históricos locales como un modo de hacer arquitectura moderna. En conclusión, una comunidad de arquitectos cerrada hacia el resto del mundo, poco acostumbrado a debatir y mucho menos a recibir críticas del extranjero y con muchas oportunidades de trabajo profesional, dadas las demandas tanto del sector oficial como del privado que tenían amplias posibilidades financieras.

Este es el ámbito intelectual en el que aparece *Saber ver la arquitectura*, que junto a *Espacio Tiempo Arquitectura* de Giedion fueron sin duda, los libros más leídos por los estudiantes de arquitectura debido a un proceso de distribución comercial que en los hechos, poco tuvo que ver con el resultado de un análisis crítico de los libros por parte de autoridades en la historiografía, sino más bien con la distribución de los libreros dentro de una operación netamente comercial. En este lapso la “Escuela Nacional de Arquitectura” de la UNAM era ya la más importante en el país, sin embargo en su plan de estudios no existía la materia de arquitectura moderna, por tanto no había una bibliografía obligatoria sobre el tema; los que leían a Zevi y a Giedion lo hacían por interés legítimo, sin embargo no deben haber sido pocos porque a la fecha ambos títulos se siguen ofreciendo en las librerías. ¿Por qué no se leyó la *Historia de la arquitectura moderna* de Zevi, o *Arquitectura y comunidad* de Giedion? Lo más probable es por que no había un ambiente de inquietud cognitiva que los solicitara y por tanto las librerías tampoco las surtían. En las materias de historia de la

arquitectura en la después “Facultad de Arquitectura” de la UNAM, había textos con visiones enciclopédicas que apoyaron las exposiciones en clase, sin embargo y quizá por “tradicción” pedagógica siempre fueron más importantes las lecciones dictadas en clase que las referencias en libros, pese a ello lo que sí fue determinante en la educación de los futuros arquitectos por lo menos hasta los primeros años de la década de los noventa, fue el concepto dinámico del espacio, la cuarta dimensión, explicado por Zevi en su libro; la idea de la cuarta dimensión significaba el tiempo que el espectador empeñaba para recorrer la obra y conocerla a partir de la vivencia; esto fue una novedad de la que creo no había antecedentes en la “Facultad de Arquitectura”. La exigencia del recorrido por la obra para celebrar la relación real obra-espectador, fue una de las razones que replicaron los arquitectos que contestaron a la crítica que hizo Zevi sobre una exposición de fotografía de arquitectura mexicana, ¿Cómo?, el que había introducido la noción de la cuarta dimensión, juzgaba unas obras sin haber estado dentro de ellas. Más adelante citaré con detalle este acontecimiento, pero en este momento expongo una primera razón que supongo puede ser válida: si los arquitectos de México en el periodo 1950-1980 se habían formado leyendo por interés propio sobre la cuarta dimensión explicada por Zevi, caía él mismo en una contradicción al juzgar a la arquitectura solo a partir de fotografías.

Dentro del ámbito de ¿en que medida puede influir la lectura de un texto en la orientación de un proyecto arquitectónico? y en el caso que nos ocupa, ¿Qué tanto pudo Zevi a partir de sus libros, haber influido en la concepción de los proyectos? Mis consideraciones son las siguientes: la concepción de la arquitectura es una tarea compuesta de dos estaciones, el nudo de ideas que responden a los problemas del entorno: el significado, la representación, la posición de la estructura, la identidad, y otros, y la parte que expresa la voluntad trazando representaciones de todos los elementos que compondrán el edificio. La verdadera arquitectura inicia con el primer paso aquí anotado, la arquitectura que es solo cobertura de una actividad se apoya en la copia de un modelo. Las premisas teóricas y la comprensión de la historia –punto fundamental del pensamiento de Zevi en relación al proyecto de arquitectura– aparecen básicamente cuando se conforma el nudo de ideas y son fundamentales porque ambas, teoría e historia, posicionan la importancia de los temas con los que habría de

trabajar el autor. ¿en que medida las ideas de Zevi influyeron en el proyecto de arquitectura desarrollado en México? es algo que no puede verse tan fácilmente porque no se trata de repetir o imitar formas, sino de modular conceptos. Siempre ha sido mucho más fácil imitar una morfología de conjunto, una fachada e incluso, una secuencia de espacios que interpretar a partir de un texto, la manera como se está proponiendo pensar la arquitectura. En este sentido es distinta la posición de un arquitecto en ejercicio escribiendo, que la de un historiador o teórico dictándole al que hace la arquitectura como la debe concebir. Wright y Le Corbusier escribieron mucho de sus ideas pero siempre es posible ver la imagen de sus edificios –cuando no se puede vivir el edificio– para constatarlo. Neutra también fue claro en ese sentido, con Hilberseimer no hay duda sobre sus conceptos viendo los proyectos dibujados; con Zevi y Benevolo es distinto, a pesar de que Zevi tiene algunos proyectos construidos (la terminal de trenes de Nápoles proyecto de 1955 y modificado por el gobierno, es quizá el conjunto más importante) la historiografía lo reconoce más por su papel de historiador que de proyectista. ¿Dónde está Zevi en los proyectos mexicanos?, mi respuesta es que **en el nudo de ideas priorizando al espacio como el tema fundamental en toda concepción arquitectónica**. Esta es la primera de mis conclusiones. Veamos ahora el episodio del *Grottesco Messicano*. Acontecimiento que puso en circulación el nombre de Zevi en 1958.

En el número de junio de 1958 de la revista *Arquitectura-México* sin duda la de mayor influencia gremial a lo largo de 30 años, apareció publicado un artículo titulado *Grottesco Messicano* firmado por Bruno Zevi, acompañado de cinco réplicas de otros tantos arquitectos mexicanos y de una carta de Bruno Zevi a Cosco (sic). El artículo fue publicado originalmente por Zevi posiblemente en la revista que él dirigía *L'Architettura-Cronache e Storia*, a partir de la visita que hizo al “Pabellón de México” en la trienal de Milán de 1957. Hasta donde he podido averiguar, este documento fue la referencia escrita y difundida en México más amplia en torno a Zevi, a partir de la polémica escrita con los mexicanos debido a la crítica que hizo Zevi a tres edificios recientemente construidos en México y cuyas fotografías se exhibieron: la *Biblioteca Central de Ciudad Universitaria* (Juan O’Gorman, 1952), el *Conjunto de la SCOP* (Arq. Augusto Pérez Palacios), y el *Estadio Olímpico*, los tres edificios promovidos por el Arq. Carlos Lazo, uno de los soportes del

“Movimiento de Integración Plástica” y vinculado al poder político que dirigía al país. Comentar este incidente, que para Zevi debe haber sido solo una discusión más, nos permitirá una interpretación de como operaban en México las ideas sobre la posición cultural de la arquitectura, y entender por oposición ¿Cuál era la circunstancia en México respecto a las ideas de Zevi? El tema rebasa la explicación de que solo se trató de una diferencia de paradigmas, porque a mi modo de ver fue un enfrentamiento entre dos proyectos culturales. Explicaré como entiendo este asunto.

Lo que Zevi vio en Milán fue un pabellón en donde se expuso el aula-casa rural diseñada por el CAPFCE⁴ para usarse en toda la república, proyecto que mereció la “Medalla de oro” de la Bienal, además de que estaba montada una exposición fotográfica denominada *4000 años de arquitectura mexicana* que es la que criticó Zevi en su artículo. Tanto el proyecto del aula como la exposición fueron iniciativa y dirección de Pedro Ramírez Vázquez, que llegó a ser a lo largo de más de 30 años un poder en el gremio de arquitectos. La exposición que vio Zevi era una selección que se diseñó para presentarse en 36 países con el apoyo del Presidente López Mateos. La genealogía es la siguiente: en 1955 en París se montó por primera vez la exposición *4000 años de arquitectura mexicana* de láminas con fotografías aludiendo a la historia de la arquitectura mexicana, mostrando desde los desarrollos mesoamericanos, la arquitectura eclesiástica del virreinato, la etapa del XIX y el porfiriato para terminar con la *Ciudad Universitaria* de la UNAM, la que aparecía como la apoteosis de la modernidad mexicana; la muestra obtuvo un premio. En 1956 se publicó el libro “monumental”⁵ con el mismo título de la muestra, y con predominio de imágenes y muy pocos textos; en 1957 se montó la exposición en el Pabellón de México en Milán, esta fue la exposición que visitó y criticó Zevi, la coordinación de la muestra quedó bajo la responsabilidad de Mauricio Gómez Mayorga y de José Antonio Gómez Rubio. En junio de 1958 se difundió en México la crítica hecha por Zevi; en 1960 el Presidente López Mateos –seguramente por gestión de Ramírez Vázquez– apoyó el proyecto de elaborar 150 juegos de 331 láminas para circular la exposición en la mayor cantidad posible de ciudades; en Italia se mostró en cinco ciudades (excluyendo Roma). La exposición terminó su periplo mundial en Tokio cuando López Mateos la visitó en 1962. Un proyecto de difusión internacional que duró siete años no fue poca cosa para el gremio mexicano que buscaba conquistar no solo presti-

gio y premios, sino también mercado de trabajo a nivel internacional. Si Gropius, Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, Neutra y Sert entre otros, estaban construyendo en América, ¿Qué impedía a los mexicanos buscar mercados en otros países? Fue la primera vez en el siglo XX que la arquitectura mexicana salió al mundo en busca de mercados a partir del reconocimiento de su calidad.

Zevi pasó por alto el proyecto del aula-casa del maestro, que fue una experiencia mexicana innovadora, acorde al avance industrial y a las condiciones económicas del país, para centrar su crítica en tres casos de “integración plástica”, teoría de composición concebida en México hacia 1945, la *Biblioteca Central*, el *Estadio Olímpico*, con el relieve que Diego Rivera dejó inconcluso ambos en la Ciudad Universitaria, el tercero fue el gran conjunto de la *Secretaría de Comunicaciones* del gobierno federal. La integración consistía en hacer participar al edificio del lenguaje de la pintura monumental en fachadas, en este caso, modelos policromos de piedra. Las objeciones de Zevi se centraban en lo que él entendía eran propósitos decorativos y artesanales, en la negación de lo internacional para insistir en el “espíritu de nacional”, en la “improvisación” del programa moderno aplicado en la *Ciudad Universitaria*, terminando con una sentencia de gran peso emotivo: las aportaciones modernas en México estaban inspiradas en la “brutalidad plástica precolombina y por la otra en las incrustaciones del churrigueresco”. A continuación del ensayo se ubicaron las respuestas de cuatro ofendidos arquitectos y un crítico, Mauricio Gómez Mayorga, que aceptó coincidir con Zevi en algunos puntos relativos a la decoración en los edificios, los otros cuatro coincidieron en varios puntos: los juicios los hizo sobre fotografías, el crítico debería visitar el país para percatarse de la arquitectura en todas sus dimensiones, lo que había juzgado Zevi era solo uno de los múltiples caminos que había tomado la arquitectura mexicana y debería conocer a fondo lo realizado para ser justo en sus apreciaciones, la arquitectura que había visto Zevi era la financiada por el estado y por tanto había trasladado en su imagen un proyecto ideológico; quizá sin haberlo advertido, esto fue la base de la crítica y bajo ella, la animadversión de Zevi respecto a esa arquitectura. El apartado que la revista “Arquitectura-México” dedicó al *Grottesco Messicano*, termina con una carta que Zevi envió a Cosco⁶ (sic) personaje que también le hizo una crítica que no fue publicada. En la carta responde a cada uno de sus detractores, da la bienvenida a la polémica y muestra de manera

subyacente la razón para haber descalificado lo que vio en la muestra. No solo confirmó la opinión externada, sino que además agregó su desacuerdo con el "Pabellón de México" en la exposición universal de Bruselas de 1958, edificio proyectado por Ramírez Vázquez por encargo presidencial y donde volvió a aparecer un mural en la fachada y la aplicación de piedra tezontle, un material natural que siempre ha trasladado la presencia de la arquitectura virreinal a los edificios del presente.

Zevi orientó su crítica a la arquitectura de la integración plástica por verla como una moda de decoración y por ser en principio un vehículo ideológico del Estado, sin conocer en tanto que historiador, que una de las líneas de modernización que hubo en México después de la Revolución, fue la consolidación de la identidad a partir de asumir la historia cultural mesoamericana y virreinal, esta exploración desembocó en el gran debate que significó la *Ciudad Universitaria*, Zevi vio a la integración plástica como una moda de decoración. Zevi estaba viviendo los efectos del fascismo en la arquitectura expresada en la monumentalidad y retórica figurativa evocando al imperio romano; el "nacionalismo" mexicano (del que la "integración plástica" fue solo una parte) fue también argumento contra los intentos de vuelta a la colonización ahora por los Estados Unidos, como se ve, dos circunstancias prácticamente opuestas. Siguiendo a Panayotis Tournikiotis, Zevi entendía al espacio desde dos paradigmas: el estático, que privilegiaba la masividad monumental y que era portavoz de la antidemocracia de origen griego clásico, y el dinámico, de tradición judía en el que el movimiento es condición básica de su naturaleza, en el que la función determina al conjunto que por su dinámica se vuelve orgánico. La *Biblioteca Central de Ciudad Universitaria* era entonces un "monumento", antidemocrático, estático y regido por la estética, pero la arquitectura de Félix Candela era, dinámica, orgánica e inducía a la movilidad, por eso Zevi le dice a Cosco: "(...) en la revista *L'Architecture-cronacho e Storia* he publicado muchos edificios mexicanos y he documentado ampliamente la obra genial de Félix Candela (...)"⁷; otra conclusión, Zevi sí conocía otra arquitectura mexicana. Por otra parte Zevi cita a Giedion como el que –además del propio Zevi– había dado una opinión trascendente sobre la arquitectura del siglo XX en *Espacio, tiempo, arquitectura*⁷, solo que el historiador, creo, le hace una concesión al otro historiador en una decisión que no concuerda con la doctrina Zevi. Lo comento brevemente.

En 1943 en la Ciudad de Nueva York, Giedion junto con Sert y Leger, firmaron el documento: *Nueve puntos sobre monumentalidad-necesidad humana*, que proponía salidas a lo que ya se avizoraba como una posible crisis al movimiento moderno; entre otras cosas en el documento se hizo mención de la necesidad de regresar a la *monumentalidad* y a la *colaboración de pintores y escultores* para que "el pueblo (...) (satisfaga) su ansia de **monumentalidad**, de alegría y de íntima exaltación"⁸; todo esto fue lo que precisamente Zevi condenó en su crítica a la arquitectura de la integración plástica mexicana. Otra conclusión, Zevi debió de haber tenido un conflicto al observar que el otro único historiador de la arquitectura moderna reconocido por él, defendía la posición contraria de como debía ser la arquitectura. Otro punto observado por Zevi en esta carta de respuesta a Cosco es el de la significación de los edificios, referido a lo que había publicado en su revista, dijo Zevi: *en la revista prefiero publicar un edificio feo que **signifique** algo antes que un edificio mejor que no signifique nada*. La visión crítica de Zevi estaba predeterminada por la disciplina del *Movimiento Moderno*, la arquitectura orgánica y la oposición democracia-antimonumentalidad. Zevi tenía una visión internacional en la que los conceptos de la arquitectura debían tener validez en cualquier latitud y con cualquier cultura; los arquitectos mexicanos se seguían debatiendo en la construcción de una fórmula de modernidad para la que tenían dos opciones, la apropiación del lenguaje moderno "clásico" inventado en Centro Europa y la adaptación del imaginario histórico a los preceptos de la modernidad internacional.

¿Qué pensaba y que sabía Zevi de México y de la arquitectura latinoamericana? Este es un tema que ha ocupado la atención de los historiadores de la arquitectura latinoamericana: el eurocentrismo con el que los historiadores de la arquitectura cuya obra fue escrita en la primera mitad del siglo XX, miraron el desarrollo de la arquitectura. Leonardo Benevolo en la quinta edición, 1982, de su *Historia de la arquitectura moderna* incorporó un capítulo de arquitectura moderna en Latinoamérica, aunque fue redactado por un español, Josep María Montaner. William Curtis en su *Modern architecture since 1900*, de 1982, hace en su capítulo *The process of absorption*, una mención a Latinoamérica junto a Japón y Australia. Sobre Zevi, de las pocas referencias conocidas que hizo sobre México además del artículo que hemos tratado, fue en la entrevista publicada por Francisco Carbajal de la Cruz en el libro: *Bruno*

Zevi, *ayer, hoy y mañana*, escrito en 1993, entrevista realizada quizá en 1992, treinta y cuatro años después del artículo antes citado; a juzgar por una foto que aparece en el libro y el tono del entrevistador se advierte que Zevi estuvo en México en 1992. Pregunta el entrevistador: "(...) que es lo que haces en México (...) a lo que Zevi respondió: *me interesa porque México es uno de los países más importantes del nuevo milenio y aquí (Italia) no se conoce nada de México. Aquí sabemos únicamente que el director de cine más importante de este siglo escogió vivir en México (se refiere a Luis Buñuel) luego hay un escritor muy importante que escribió muy poco que se llama Juan Rulfo (...) hubo un temblor que casi (...) destruyó (a la Ciudad de México) nadie sabe que pasó con la arquitectura de la Ciudad de México (...)*"⁹. Lo anterior deja ver que el interés que pudo haber tenido Zevi sobre la circunstancia mexicana era muy limitado, apenas dos citas sobre dos artistas y luego una sentencia contundente: nadie sabe que pasó con la arquitectura de la Ciudad de México!

Zevi había sido invitado por mí a México en 1990 a participar como ponente en el primer encuentro internacional sobre la obra de Luis Barragán, que más que un homenaje se trató de abrir la discusión a partir de un análisis sólido de la obra y posible trascendencia del trabajo de Barragán, Zevi declinó la invitación y solo recomendó abrir a debate el trabajo del arquitecto, quizá no se percató de que los que lo invitaban lo hacían para debatir con el mayor rigor posible. Zevi estuvo en Argentina en 1951 donde dictó conferencias y recibió un *Honoris Causa*, periplo perfectamente documentado en el libro de Noemí Adagio, *La biblioteca de la arquitectura moderna*, publicado en Rosario, Argentina, 2012. Lo mismo

se dio en los Estados Unidos, país con el que Zevi tuvo una relación muy particular.

¿Qué podríamos concluir con todo lo anterior? En principio que estamos trabajando con un modelo de construcción de la historia de la arquitectura en el que ya no cabe hablar de lo que ha sido por tradición, solamente méritos y éxitos esto es, la antigua historiografía mitológica, ahora pulsamos metodologías en donde también los silencios y las obscuridades son sujetas a interpretación y donde las más de las veces, sus resultados son capaces de comportarse como los eslabones ausentes de las cadenas de interpretación de la historia. No tenemos por qué forzar las cosas y tratar de insistir en más relaciones de Zevi con México, porque es un hecho que la cultura arquitectónica mexicana no estuvo en la agenda de interés del crítico italiano; ha quedado claro, dentro de esta disertación, que la órbita de crítica y construcción historiográfica mexicanas, así como también la naturaleza de su arquitectura moderna estaban alejadas de las rondas de interés internacionales, y de esto se deriva también, que la ausencia de críticos mexicanos sólidos y con proyección internacional fue determinante en la carencia de enlaces para debate. En México no hubo un Bullrich como en Argentina ni un Giedion que en 1956 exclamara sorprendido frente a la arquitectura brasileña: *hay algo irracional en el surgimiento de la arquitectura brasileña*, en cambio tanta atención a los temas locales no fue lo más afortunado para la circunstancia local. Una visita a la obra de Bruno Zevi ha permitido encender nuevas lámparas para entender otra parte de la historia de la arquitectura moderna mexicana.

Ciudad de México, a 18 de septiembre del 2018.

THE PRESENCE OF BRUNO ZEVI IN THE ARCHITECTURAL CIRCUMSTANCE OF MEXICO (1950-1990)

When Hugo Segawa invited me to participate in this meeting of experts on Bruno Zevi, I sent him an exhibition proposal that started from a hypothesis and proposed the first questions to the historical circumstance. The hypothesis is still valid, the questions have changed as the

investigation progressed; the hypothesis is that Bruno Zevi was one of the great historical theoretical influences in Mexico based on his concept of dynamic space. The questions have turned towards the following uncertainties: What was the notion of modern Latin American architecture for Zevi, who as a historian wrote a history of modern architecture? What was the Mexican cultural environment where the controversy written around the essay entitled by Zevi "Grottesco Messicano"¹⁰? and finally, what influences could Zevi have on the critical-histo-

riographic discipline in Mexico in the period indicated in the title of this essay?

To answer these, I came across a problem of historiographic methodology to which I had to give a way out. This type of problem generally occurs with contemporary issues that have not been written or researched as much as in the cases of historical periods and antiquity; in my case the problem is how to show that the ideas about modern architecture and history proposed by Zevi were an important influence over 30 years if I do not have evidence? A consequence

of this would be another problem. How can it be proven, in the case of a creative task such as architecture, that the reading of a foreign historian could have had a determining influence on the architectural project process? Considering Zevi as a historian, how to prove his presence in an architectural culture, the Mexican one until 1990, which distinguished itself by *not writing* its theoretical reflections on the meaning and significance of architecture? For contemporary historiography, oral history is useful, but in this case there was no such support since I have not found quality opinions to be taken into account. The discipline of history demands rigor in the analyzes in order to offer considerations that, due to their logical structure, can be taken into account as valid for their understanding. What I present here in relation to the hypothesis will be an attempt to build a first appreciation of a matter related to the architectural culture of Mexico. At the moment, not even the paradigm proposed by Carlo Ginzburg, “El hilo y las huellas”, the metaphor of the labyrinth of the minotaur and the search for a return exit, can be used due to the lack of solid elements. What I can propose in order to not fall into the territory of fantasy and invention, is that from the other paradigm of Ginzburg: the “indiciatory”, which leaves, at least, the first traces that can become footprints.

However, despite moving within a certain obscurity regarding data and testimonies, something that does emerge as a result of a contrast is that looking for references about Zevi's intervention in the Mexican architectural circumstance, and when the absence of those appears as a result data, one can conclude the lack in Mexico of an analytical *corpus* that has registered the nature of modern Mexican architecture. This is a verifiable certainty with a simple review of the bibliographic and newspaper relationship. Anyone could say that this is an idle task but the bibliographies are always on the move and, in this case, having searched for Zevi data and not having found more than those presented here (few references in specialized journals), confirms the poverty of research in Mexico on local historiography.

Within this process of finding evidence, the first thing to propose is that Zevi's best-known book in Mexico was *Saber ver la arquitectura* (*Learning How to Look at Architecture*), published in Spanish by Editorial Poseidón in 1951 (with subsequent editions), between this year and 1958 when the article was published under the title of “Grottesco Messicano”. The situation of the historiography of the architecture in Mexico was, *grosso modo*, the following: there were at least two periodicals and specialized magazines, *Arquitectura-México*, property of Mario Pani and one of the most important connections between Mexican architecture and the architecture of other countries, and *Spaces*, prone to the “Plastic Integration” movement, more interested in studying problems of local architectural expression. A thematic magazine *Cuadernos de Arquitectura* of the Department of Architecture of the National Institute of Fine Arts, led by architect Ruth Rivera, with the help of young architects prone to left-wing thinking: Ramón Vargas and Salvador Pinoncelly. In terms of books, the texts of Justino Fernández on the history of modern architecture in Mexico circulated, *4000 Years of Mexican Architecture*, a photo album of Mexican architecture from the Mesoamerican times to the present; the dominant theory was that of the values of architecture and rationalism by José Villagrán, and the theoretical orientation towards the avant-garde was rooted in the critical writings of Mauricio Gómez Mayorga and others inclined to rationalism and the geometry of the European Modern Movement. We could say that there was a general lack of written records and discussions on theory of architecture in relation to European architects and historians of the time. There was a guild convinced that they had reached maturity in the management of architectural projects and that they had done the basic readings of Le Corbusier, especially of *Towards an Architecture* and *The Athens Charter*. This guild knew of the existence of CIAM and reoriented the discussion from 1933³ on functionalism to 1950, around the potential of local historical

models as a way of making modern architecture. In conclusion, a community of architects with few connections to the European architectural culture, little used to debating and much less to receiving criticism from abroad. The professional formation of these architects came from the Academy of Fine Arts, that was characterized by hard disciplinary work, that materialized in very good designed buildings, given the demands of both the official and private sectors that had ample financial possibilities.

This is the intellectual realm in which it appears *How to See Architecture*, that together with *Space, Time, Architecture* of Giedion, were undoubtedly the books most read by architecture students due to a commercial distribution process that in fact had little to do with the result of a critical analysis of the books by authorities in historiography, but rather with the distribution of booksellers within a purely commercial operation. In this period the National School of Architecture of the UNAM was already the most important in the country, however in its curriculum there was no subject of modern architecture, therefore there was no mandatory bibliography on the theme. Those who read Zevi and Giedion did so out of legitimate interest, however they should not be few because to date both titles are still offered in bookstores. Why was the *History of Modern Architecture* of Zevi, or *Architecture and Community* of Giedion not widely read? Most likely, it is because there was no environment of cognitive restlessness that requested them and therefore the bookstores did not supply them either. In the subjects of history of architecture in the later Faculty of Architecture (formerly known as the School of Architecture) of the UNAM, there were texts with encyclopedic visions that supported the expositions in class, however, and perhaps due to pedagogical “tradition”, the lessons given in class were always more important than the references in books, despite this, what was decisive in the education of the future architects, at least until the early nineties, was the dynamic concept of space, and the fourth dimension, explained by Zevi in his book

How to See Architecture. The idea of the fourth dimension signified the time that the viewer spent to go through the work and get to know it from the experience; this was a novelty of which I believe there was no precedent in the Faculty of Architecture. The demand for a tour of the work to celebrate the real work-viewer relationship was one of the reasons replicated by the architects who responded to Zevi's criticism of an exhibition of Mexican architecture photography, how so? The one who had introduced the notion of the fourth dimension, he judged some works without having been inside them. Later I will cite this event in detail, but at this time I present a first reason that I suppose valid: if the architects of Mexico in the period 1950-1980 had been trained by reading for their own interest about the fourth dimension explained by Zevi, he would fall himself in a contradiction when judging architecture only from photographs.

Within the scope of to what extent can the reading of a text influence the orientation of an architectural project? And in the case that concerns us, how much could Zevi from his books have influenced the conception of the projects? My considerations are the following: the conception of architecture is a task composed of two stations, the knot of ideas that respond to the problems of the environment: the meaning, the representation, the position of the structure, the identity, and others, and the part that expresses the will by drawing representations of all the elements that will make up the building. True architecture begins with the first step noted here, architecture which is only coverage of an activity is supported by the copy of a model. The theoretical premises and the understanding of history -a fundamental point of Zevi's thought in relation to the architecture project- basically appear when the knot of ideas is formed and they are fundamental because both theory and history position the importance of the themes the author would have to work with. To what extent did Zevi's ideas influence the architectural project developed in Mexico? It is something that cannot be seen so easily because it is

not about repeating or imitating shapes, but about modulating concepts. It has always been much easier to imitate an overall morphology, a facade and even a sequence of spaces than to interpret from a text, the way in which architecture is being proposed. In this sense, the position of an architect practicing writing is different from that of a historian or theorist dictating to the one who makes architecture how he should conceive it. Wright and Le Corbusier wrote a lot of their ideas but it is always possible to see the image of their buildings -when you cannot live the building- to verify it. Neutra was also clear in that sense, with Hilberseimer there is no doubt about the concepts of him seeing the projects drawn; with Zevi and Benevolo is different, despite the fact that Zevi had some projects built, historiography recognizes him more for his role as a historian than as a designer. Where is Zevi in the Mexican projects? My answer is in **the knot of ideas prioritizing space as the fundamental theme in any architectural conception.** It is the first of my conclusions. Let us now see the episode of "Grottesco Messicano", event that brought Zevi's name into circulation in Mexico in 1958.

In the June of 1958 issue of the magazine *Arquitectura-Mexico* undoubtedly the one with the greatest union influence over 30 years, an article entitled "Grottesco Messicano" signed by Bruno Zevi, accompanied by five replicas by as many Mexican architects and a letter from Bruno Zevi to Cosco (sic). The article was originally published by Zevi possibly in the magazine he ran: *L'Architettura-Cronache e Storia*, from the visit he made to the "Mexico Pavilion" at the Milan triennial in 1957. As far as I have been able to find out, this document was the widest written and disseminated reference in Mexico about Zevi, based on the controversy unleashed by his opinion on three Mexican buildings, and whose photographs, were exhibited in the Mexican pavilion, and those buildings were: Biblioteca Central de Ciudad Universitaria (Juan O'Gorman), the SCOP group (Augusto Pérez Palacios), and the Olympic Stadium. The three buildings

promoted by Carlos Lazo, one of the supporters of the Movement for Plastic Integration and linked to the political power that led the country. Commenting on this incident, which for Zevi must have been just one more discussion, will allow us an interpretation of how ideas about the cultural position of architecture operated in Mexico, and understand, by opposition, what was the circumstance in Mexico regarding the ideas of Zevi. The issue goes beyond the explanation that it was only a difference in paradigms, because, from my point view, it was a confrontation between two cultural projects. I will explain how I understand this matter.

What Zevi saw in Milan was a pavilion where the rural classroom-house designed by CAPFCE⁴ to be used throughout the republic was exhibited, a project that won the Biennial's "Gold Medal", in addition to a photographic exhibition named *4000 Years of Mexican Architecture* which is the one that Zevi criticized in his article. Both the classroom project and the exhibition were the initiative and direction of Pedro Ramírez Vázquez, who became a power in the architects union for more than 30 years. The exhibition Zevi saw was a selection designed to be presented in 36 countries with the support of President López Mateos. The genealogy is as follows: in 1955, in Paris the exhibition named *4000 Years of Mexican Architecture* was mounted for the first time on plates with photographs alluding to the history of Mexican architecture, showing from the Meso-american developments, the ecclesiastical architecture of the viceroyalty, the stage of the 19th century and the modern times, ending Ciudad Universitaria of UNAM, the one that appeared as the apotheosis of Mexican modernity; the sample won an award. In 1956 the "monumental" book⁵ was published with the same title as the show, and with a predominance of images and very few texts. In 1957 the exhibition was mounted in the Mexican Pavilion in Milan, this was the exhibition that Zevi visited and criticized. The coordination of the exhibition was under the responsibility of Mauricio Gómez Mayorga and José Antonio Gómez

Rubio. In June 1958, the criticism made by Zevi was broadcasted in Mexico. In 1960, President López Mateos presumably due to recommendation of Ramírez Vázquez- supported the project to produce 150 sets of 331 plates to circulate the exhibition in as many cities as possible. In Italy it was shown in five cities (excluding Rome). The exhibition ended its world tour in Tokyo when López Mateos visited it in 1962. An international dissemination project that lasted seven years was not a small thing for the Mexican union that sought to conquer not only prestige and awards, but also an international job market. If Gropius, Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, Neutra and Sert among others, were building in America, what prevented Mexicans from seeking markets in other countries? It was the first time in the 20th century that Mexican architecture went out into the world in search of markets based on the recognition of its quality.

Zevi ignored the teacher's home-classroom project, which was an innovative Mexican experience, in keeping with the industrial advancement and economic conditions of the country, to focus his criticism on three cases of "plastic integration," a composition theory conceived in Mexico, around 1945, the Central Library, Olympic Stadium (with the relief that Diego Rivera left unfinished both in the University City), the third was the great set of the Communications Main Department of the federal government. The integration consisted in making the building participate in the language of monumental painting in facades, in those three buildings, polychrome stone panels. Zevi's objections centered on what he understood to be decorative and artisanal purposes, in the denial of international architecture in order to insist on the "spirit of the national" in the project of Ciudad Universitaria, ending with a sentence of great emotional weight: modern contributions in Mexico were inspired by the **"Pre-Columbian plastic brutality and on the other [hand], in the inlays of the churrigueresque"**. Following the essay were the responses of four offended architects and a critic, Mauricio

Gómez Mayorga, who agreed with Zevi on some points related to the decoration of the buildings, the other four agreed on various points: the judgments were made on photographs, the critic should visit the country to be aware of architecture in all its dimensions, what Zevi had judged was only one of the many paths that Mexican architecture had taken and should know in depth what was done to be fair in his appraisals. The architecture that Zevi had seen was financed by the state and therefore he had transferred an ideological project in his image; perhaps without having noticed, this was the basis of the criticism and under it Zevi's animosity towards that architecture. The section that the magazine *Arquitectura-México* dedicated to "Grottesco Messicano", ends with a letter that Zevi sent to Cosco⁶ (sic) character who also made a criticism that was not published. In the letter he responds to each of his detractors, welcomes the controversy and shows underlying reason for having disqualified what he saw in the sample. Not only did he confirm the external opinion, but he also expressed his disappointment with the "Pabellón de México" at the 1958 Brussels Universal Exhibition, a building designed by Ramírez Vázquez due to a presidential commission, and where a mural reappeared on the façade and the application made of tezontle stone, a natural material that has always transferred the presence of viceregal architecture to the buildings of the present.

Zevi directed his criticism to the architecture of plastic integration because he saw it as a decoration fashion and because it was in principle an ideological vehicle of the State. Without knowing as a historian, that one of the lines of modernization that existed in Mexico after the Revolution was the consolidation of identity from assuming the Mesoamerican and viceregal cultural history. This exploration led to the great debate that in Ciudad Universitaria Zevi only saw plastic integration as a decoration fashion and not a strong architectural way of expression. Zevi was experiencing in Italy the effects of fascism in architecture expressed in monumentality and

figurative rhetoric evoking the Roman Empire; Mexican "nationalism" (of which "plastic integration" was only a part) was also an argument against the attempts to return to colonization (now by the United States), as can be seen, two practically opposite circumstances. Following Panayotis Tournikiotis, Zevi understood space from two paradigms: the static, which privileged monumental massiveness and was the spokesperson of classical Greek origin, and the dynamic of Jewish tradition in which movement is a basic condition of its nature, in which the function determines the set that, due to its dynamics, becomes organic. The Biblioteca Central of Ciudad Universitaria was then a "monument", undemocratic, static and governed by aesthetics, but Félix Candela's architecture was dynamic, organic and induced mobility, that's why Zevi tells Cosco: "(...) in the magazine *L'Architettura-cronacho e Storia* I have published a lot about Mexican buildings and also have extensively documented the genius of Félix Candela (...)" ; another conclusion is that Zevi knew *another* Mexican architecture. On the other hand, Zevi cites Giedion as the one who -in addition to Zevi himself- had given a transcendent opinion on the architecture of the twentieth century in *Space, Time, Architecture*⁷, only that the historian, I believe, makes a concession to the other historian in a decision that does not agree with the Zevi doctrine. I will next comment on it briefly.

In 1943 in New York City, Giedion, along with Sert and Leger, signed the document "Nine points on monumentality-human need", that it proposed solutions to what was already looming as a possible crisis for the modern movement; among other things, the document mentioned the need to return the monumentality and the collaboration of painters and sculptors so that "the people (...) [satisfies] your yearning for **monumentality**, of joy and intimate exaltation"⁸; all this was precisely what Zevi condemned in his criticism of the architecture of Mexican plastic integration. Another conclusion, Zevi must have had a conflict when observing that the only other historian of modern architecture recognized

by him, defended the opposite position of how architecture should be. Another point observed by Zevi in this letter replying to Cosco is that of the significance of the buildings, referring to what he had published in his magazine, Zevi said: “in the magazine I prefer to publish an ugly building that **means** something rather than a better building that does not mean anything”. Zevi’s critical view was predetermined by the discipline of the Modern Movement, organic architecture and the democracy-antimonumental opposition. Zevi had an international vision in which the concepts of architecture should have validity in any latitude and in any culture; Mexican architects continued to debate the construction of a formula for modernity for which they had two options: the appropriation of the modern “classic” language invented in Central Europe and the adaptation of the historical imaginary to the precepts of international modernity.

What did Zevi think and know about Mexico and Latin American architecture? This is a subject that has occupied the attention of Latin American architectural historians: the Eurocentrism with which architectural historians whose work was written in the first half of the 20th century, looked at the development of architecture.

Leonardo Benevolo in the fifth edition, 1982, of his *History of Modern Architecture* incorporated a chapter on modern architecture in Latin America, although it was written by a Spaniard, Josep Maria Montaner. William Curtis in his *Modern Architecture from 1900 to 1982*, makes in the chapter “The Process of Absorption” a mention to Latin America along with Japan and Australia. About Zevi, of the few known references that he made about Mexico in addition to the article that we have discussed, was in the

interview published by Francisco Carbajal de la Cruz in the book *Bruno Zevi, Yesterday, Today and Tomorrow*, written in 1993, the interview was perhaps in 1992, thirty-four years after the aforementioned article. Judging by a photo that appears in the book and the tone of the interviewer, it can be seen that Zevi was in Mexico in 1992. The interviewer asks: “(...) what do you do in Mexico (...) to which Zevi responded: ‘I’m interested because Mexico is one of the most important countries of the new millennium **and here (Italy) nothing is known about Mexico**. Here we only know that the most important film director of this century chose to live in Mexico (refers to Luis Buñuel) then there is a very important writer who wrote very little called Juan Rulfo (...) there was an earthquake that almost (...) destroyed (Mexico City) no one knows what happened to the architecture of Mexico City (...)’”. The foregoing shows that the interest that Zevi may have had on the Mexican circumstance was very limited, just two quotes about two artists and then a strong sentence: **Nobody knows what happened to the architecture of Mexico City!**

Zevi was invited by me to Mexico in 1990 to participate as a speaker in the first international meeting on the work of Luis Barragán, which, more than a tribute, tried to open the discussion based on a solid analysis and possible significance of Barragán’s work, Zevi declined the invitation and only recommended opening the architect’s work for debate, perhaps he did not realize that those who invited him were doing it to debate with the greatest possible rigor. Zevi was in Argentina in 1951 where he gave lectures and received an *honoris causa*, journey perfectly documented in the book by Noemí Adagio *La biblioteca de la arquitectura moderna*, published

in Rosario, Argentina, in 2012. The same happened in the United States, a country with which Zevi had a very particular relationship.

What could we conclude with all of the above? In principle we are working with a construction model of the history of architecture in which it is no longer possible to speak of what has been by tradition only merits and successes, that is, the old mythological historiography, now we work with methodologies where also the silences and darkness are subject to interpretation and where most of the time, their results are capable of behaving like the missing links in the chains of interpretation of history. We do not have to force things and try to insist on more Zevi relations with Mexico, because it is a fact that Mexican architectural culture was not on the agenda of interest of the Italian critic. It has become clear, within this dissertation, that the Mexican orbit of criticism and historiographic construction, as well as the nature of its modern architecture, were far from the rounds of international interest, and from this it also follows that the absence of Mexican critics solid and with international projection was decisive in the lack of links for debate. In Mexico there was not a Bullrich like in Argentina, nor a Giedion who in 1956 exclaimed in surprise at the Brazilian architecture: there is something irrational in the emergence of Brazilian architecture. On the other hand, so much attention to local issues was not the most fortunate for the local circumstance. A visit to the work of Bruno Zevi has allowed to light new lamps to understand another part of the history of modern Mexican architecture.

Mexico City, September 18, 2018.

NOTAS

- 1 Publicado por primera vez en *Revista Arquitectura México*, No. 62, junio de 1962, p. 111 y 112

NOTES

- First published in *Revista Arquitectura México*, No. 62, June 1962, p. 111 y 112

2

A excepción de arquitectos como José Villagrán García, que escribieron su particular teoría de la arquitectura

Except for architects like José Villagrán García, that did write his particular theory of architecture.

- | | | |
|---|--|---|
| 3 | Society of Mexican Architects. <i>Talks about Architecture</i> , Mexico, SAM, 1934. | Society of Mexican Architects. <i>Talks about Architecture</i> , Mexico, SAM, 1934. |
| 4 | CAPFCE - Comité Administrativo del Programa Federal para la Construcción de Escuelas. Una dependencia del gobierno mexicano creada en 1942 para planificar, ubicar y construir escuelas. | CAPFCE stands in Spanish for Administrative Committee of the Federal Program for the Construction of Schools. A dependency of the Mexican government created in 1942 to plan, locate and build schools. |
| 5 | Pedro Ramírez Vázquez. <i>4000 años de arquitectura en México</i> . México, librerías Mexicanas Unidos, 1956. | Pedro Ramírez Vázquez. <i>4000 años de arquitectura en México</i> . México, librerías Mexicanas Unidos, 1956. |
| 6 | No sabemos a qué se refiere originalmente "Cosco". Presumiblemente asumimos que es el nombre de una persona. | We do not know what does "Cosco" originally refers to. Presumably we assume it's the name of a person. |
| 7 | Siegfried Giedion. 2 ed. <i>Arquitectura y comunidad</i> . Buenos Aires Argentina, editorial nueva visión, 1958. | Siegfried Giedion. 2 ed. <i>Arquitectura y comunidad</i> . Buenos Aires Argentina, editorial nueva visión, 1958. |
| 8 | <i>Ibidem</i> . "Sobre una nueva monumentalidad" p. 29-50. | <i>Ibidem</i> . "Sobre una nueva monumentalidad" p. 29-50. |
| 9 | p.211 | p.211 |

REFERENCIAS

CRUZ, Francisco Carbajal de la. **Bruno Zevi**: ayer, hoy y mañana. México, 1993.

GIEDION, Sigfried. **Arquitectura y comunidad**. 2 ed., Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958.

_____. The need for a new monumentality. In: ZUCKER, Paul (Ed.). **New architecture and city planning**, New York: Philosophical Library, 1944.

SOCIETY OF MEXICAN ARCHITECTS. **Talks about Architecture**, Mexico, SAM, 1934.

VÁSQUEZ, Pedro Ramírez. **4000 años de arquitectura en México**. México: Librerías Mexicanas Unidos, 1956.

REFERENCES

LA BÚSQUEDA OBSESIVA DE UNA METODOLOGÍA PARA LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA EN LA OBRA INICIAL DE BRUNO ZEVI (1945-1953)

NOEMÍ
ADAGIO

Bruno Zevi realizó en agosto de 1951 una visita académica a la entonces llamada Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires que comprendió un intenso mes de conferencias, seminarios y debates que convulsionó el campo arquitectónico argentino.¹ El joven arquitecto romano, acérrimo crítico del academismo y sus anacrónicas normas, cuestionaba los cimientos mismos de la disciplina ya que defendía a la arquitectura como fenómeno vivo libre de redefinirse constantemente y discutía su especificidad desde una perspectiva artística cuestionando la determinación de la técnica. Estudiantes, docentes y profesionales de entonces se refirieron a su visita como un acontecimiento movilizador. También la historiografía la ha señalado, junto a otras visitas memorables de esos años, como episodio renovador del debate teórico. Y sin entrar en detalles, el mercado editorial, atento a las señales del efervescente debate, comenzó a publicar todos sus textos que tuvieron desde entonces, una sostenida divulgación por la amplia geografía hispanoparlante. A pesar de esta significación en el campo cultural arquitectónico argentino varias circunstancias lograron escamotear hasta ahora la profundización de este episodio.²

Para comprender al autor que había llegado a Argentina nos propusimos abordar su obra teórica, crítica e historiográfica elaborada hasta la fecha de su visita con el objetivo de restituir de alguna manera ese pasado en toda su dimensión de indeterminación para poder evitar cuestiones "del futuro zeviano" que no debían contaminar nuestra lectura. Se trataba de trabajar un corpus heterogéneo que comprendía las primeras intervenciones juveniles, su participación política en la lucha antifascista en su exilio por Inglaterra primero y en Estados Unidos después, además de los programas culturales de la posguerra que lideró y también sus libros y los artículos de divulgación y proclamas elaborados y requeridos por el programa cultural y político de la reconstrucción de posguerra. Es también el corpus más estudiado, en general revisado desde una perspectiva historiográfica (Giorgio Pigafetta 1993, Tournikiotis 1999 y Roberto Dulio 2003). A excepción de Roberto Dulio que consideró desde una perspectiva biográfica la obra entera y sucesiva entre 1930 y 1950, los otros estudios han considerado sólo algunas de las obras del período en relación a su perspectiva historiográfica. Fue en nuestra minuciosa revisión del corpus mencionado que la crítica

como problema emergió como un interés sostenido de Bruno Zevi, presente desde su primera publicación.

La identidad entre crítica e historia que Zevi defendía, suponía la adhesión al pensamiento de Benedetto Croce que, entre otras cosas, había logrado aislar el arte de la esfera de lo moral y lo utilitario, para postular la autonomía del arte y las bases de su crítica en los juicios de valoración estética. Asumir esta posición después de las vanguardias, que se habían concentrado en las razones sociales y tecnológicas de la renovación arquitectónica, fue indudablemente un comienzo jugado. En su búsqueda por definir una metodología, Zevi trabaja con los aportes que lo antecedieron, ajustando sus elaboraciones a los problemas de la especificidad de la Arquitectura, por ello es posible definirlo como un crítico poscroceano.

Determinado en este artículo el recorte de la crítica como problema, he ampliado el corpus inicialmente definido en base a otros objetivos, para incluir el trabajo monográfico *Poética dell'architettura neoplasticista* (1953), en el que Bruno Zevi asume la categoría (poética) para extender el análisis crítico de la figura de Theodor van Doesburg a la producción del movimiento colectivo en torno a las búsquedas personales de los artistas singulares.

Todas las nociones que Zevi elaboró para definir la especificidad de la Arquitectura y a la vez asociar y fijar su pertenencia al mundo del arte, fueron orientadas hacia una ética política y técnica que es necesario revisar después de setenta años. Especialmente, porque los diagnósticos hechos por él sobre el estado de la crítica arquitectónica aún podrían estar vigentes, lo cual sería irrisorio en términos históricos y antes que nada, alarmante sobre el estado lamentable del problema de la crítica de Arquitectura, cada vez más encapsulada en la academia.

EL COMPROMISO CON LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Desde *Verso un'architettura organica* (1945) Zevi expresó en las palabras iniciales, el anhelo de convertirse en un crítico en sentido profesional. Este texto que conforma en su género una crónica, expone las marcas indelebles de su exilio, especialmente su experiencia norteamericana: el interés por dar cuenta de las tendencias contemporáneas se cruza con la fascinación por la democracia y la idea de libertad.

Allí Zevi integra ciertas referencias que lo anteceden (las lecturas de Mumford, de Behrendt y Giedion), y asume las hipótesis que

Alvar Aalto presentaba contemporáneamente en el círculo académico donde ejercía como profesor invitado: la existencia de una nueva fase de la arquitectura moderna que no estaría en contradicción con la etapa de racionalización previa, que residiría en la "humanización de la arquitectura" como una fase pos funcionalista.³ No obstante asumir la lectura que Wright presentó en una conferencia en Londres en 1939 sobre la confrontación de la cultura europea (academicista, teórica, rígida, apegada a las fórmulas canónicas) y la norteamericana (flexible, pragmática, experimental y libre), Zevi denuncia ciertos peligros en cada una de estas mentalidades proponiendo una colaboración que podría enriquecer a ambas. Esta perspectiva de articulación nord-atlántica proyecta sus resultados en la lectura crítica de los procesos y en la historiografía. En esta crónica en la que se privilegia el interés periodístico por informar y actualizar las tendencias en acto desde donde la había dejado la historiografía modernista, desnuda la función del intelectual y su compromiso con la cultura contemporánea que fue una consigna ineludible de su militancia crítica.

A partir de este texto que, entre otras cosas, fue su carta de presentación al regresar a Roma, Bruno Zevi fue blanco de un rótulo reduccionista que demostraba que no se comprendía la complejidad de su planteo sobre la arquitectura orgánica y que lo obligó a dar constantes explicaciones. Claro que no fue casual que esto sucediera: Zevi bautizó a todas las empresas culturales que motorizó en la posguerra con la misma referencia: la *Asociación para la Arquitectura Orgánica* (APAO), la *Escuela Orgánica* (tertulia de conferencias y debates dirigidos a un público amplio), y la revista *Metron* focalizada en los problemas de la reconstrucción material, arquitectónica y urbanística, fue la excepción por insistencia del colectivo de sus miembros. Cada uno de estos emprendimientos tenían sus objetivos particulares pero compartían el objetivo general de orden cultural de erradicar los residuos anacrónicos y nocivos del fascismo y confrontar con su arquitectura monumental y clasicista. La noción de "arquitectura orgánica" que para Bruno Zevi podía justamente corporizar este último objetivo fue casi siempre malinterpretada. Las aclaraciones presentadas en el texto sobre los múltiples significados que hacían que la noción corriera el riesgo de no significar nada y las advertencias sobre las equívocas interpretaciones naturalistas o biologicistas, no le alcanzaron a Zevi para

contener una polémica que fue en ascenso como fuego avivado por la aparición simultánea de la traducción italiana del texto de Wright, *An Organic Architecture. The Architecture of Democracy* (Milán 1945 [Londres 1939]).⁴

Para no extendernos más sobre esto, planteamos solamente un desplazamiento que realiza Bruno Zevi respecto del concepto de la "arquitectura orgánica" que no ha sido advertido y que subentiende una autocrítica. Después del balance entre las ambiciones del programa teórico y los escasos resultados alcanzados en la reconstrucción, que no escapaban a Zevi, en el *I Congresso Nazionale de la APAO* realizado en Roma en diciembre de 1947, aporta aclaraciones y asume una distancia necesaria. En *l'architettura organica di fronte a i suoi critici*, respondió a cada una de las objeciones más recurrentes. Partía de aceptar que la arquitectura orgánica no existía sino instituciones en torno a ella como la APAO que como orientadoras, tenían pleno derecho de ciudadanía aunque fuera a nivel filosófico y aclaraba que hasta Piero Bargellini que había atacado a Wright,⁵ había reconocido públicamente la honestidad del movimiento que se proponía contribuir a "recomponer la dicotomía entre cultura y vida que hace un siglo separa a los artistas del pueblo".

Esta intervención a finales de 1947 marcó un punto de inflexión ya que Zevi se cuidó de mencionar a la 'arquitectura orgánica' en las siguientes intervenciones para apartarse del concepto tan ambiguo como equívoco. Aún en el Mensaje al VII CIAM reunido en Bergamo en 1949, que escribió para reclamar el reconocimiento del movimiento, concluyó en tono autocrítico, que el problema de la APAO estaba en su nombre que parecía aludir o promover una manera wrightiana. Esto demuestra que la noción zeviana tenía un valor técnico-cultural para promover una alternativa contemporánea como superación del racionalismo italiano y como programa ético filosófico para la reconstrucción de posguerra, a la vez que permitía distanciarse de los arquitectos que habían colaborado de uno u otro modo con el régimen fascista.

Por otro lado, como ha señalado lúcidamente, Roberto Dulio (2008), la figura de Wright (y su individualismo) no era una referencia suficiente para el contexto europeo, lo cual lo enfrentó a un dilema. Es así que Zevi fija un desplazamiento crítico de importancia en la interpretación de la obra de *Frank Lloyd Wright* (1947), fijando la clave espacial como la única clave constante en la variadísima y cambiante obra del arquitecto

norteamericano. Desde esta convicción a la elaboración de *saper vedere l'architettura* (1948) hubo un solo paso.

UNA METODOLOGÍA PARA LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA

...El espacio es a la arquitectura concebida como arte, como la literatura es a la poesía, constituye su prosa y le da su caracterización. Para decirlo con términos de la crítica formalista, es el objeto de los símbolos visivos más idóneos, más ajustados a la arquitectura. Principalmente porque en el espacio coinciden vida y cultura, intereses espirituales y responsabilidades sociales. ...No es simplemente un hecho de visibilidad pura: es, en todo sentido y especialmente en un sentido humano e integrado, una realidad para ser vivida. (BZ, SV [1948]1951:132)

Saper vedere l'architettura (1948) en general fue considerada como mera teoría de la Arquitectura, al plantear la "declaración de independencia" respecto de las otras artes a partir de definir su especificidad en el tema del espacio, basándose y reproduciendo los argumentos de Geoffrey Scott (1914) y Henri Focillon (1934). Sin embargo en *Saper vedere l'architettura*, Bruno Zevi también bosqueja una metodología para la crítica arquitectónica que construye y elabora a partir de discutir los instrumentos, los enfoques y los aportes de distintas aproximaciones ya realizadas.

En la presentación de la edición en castellano de Poseidón (1951), Cino Calcaprina ubicaba la actividad crítica de Zevi como continuidad de Edoardo Pérsico, Carlo Ludovico Ragghianti y Giulio Carlo Argan, aquellos colaboradores de Casabella en la preguerra, que bajo Giuseppe Pagano reivindicaban la libertad espiritual del artista y la afirmación de la 'nueva arquitectura'. Sin embargo, aunque Zevi respetaba a estos referentes intelectuales, no es con ellos con quienes discute. Por otro lado, aunque utiliza las contribuciones de los historiadores de la arquitectura que lo anteceden (Behrendt, Giedion y Pevsner),⁶ tampoco es con ellos con quienes pretende hacer interlocución.⁷ En cambio, Bruno Zevi se inscribe en las tradiciones que habían definido las bases de la 'crítica moderna' y a partir de sus avances, elabora su planteo. De los lazos que establece y reconoce, nos interesa aludir brevemente a Matteo Marangoni (1876-1958), a Salvatore Vitale (1887-), y a Lionello Venturi (1885-1961).

Además de parafrasear al *Saper vedere* de Matteo Marangoni (1933), Zevi asume su punto de partida respecto del arte proyectándolo a la arquitectura: la "ignorancia de la arquitectura" es un problema de la crítica, tanto de los historiadores del arte como de los específicos de la arquitectura, justamente por tratarla exclusivamente como puro fenómeno plástico. Mientras los historiadores, los filósofos y los estetas habían realizado agudas y precisas observaciones sobre el espacio (desde Lao Tse), los críticos de arquitectura demostraban la falta de intuición del espacio y conciencia de su realidad, reclamaba Zevi.

Con Salvatore Vitale, Zevi discute las ideas presentadas en *L'estetica dell'architettura* (1928). Refuta la adjetivación de estática y sin tensión atribuida a la arquitectura por la estética tradicional que ya fuera discutida por neopositivistas, aproximaciones semánticas y fenomenológicas. Y para polemizar abiertamente, Zevi aclara que pretende ocuparse (usando las palabras de Vitale) del espacio "material y grosero, nunca del espacio-idea". Vitale acompañó con su texto la *Esposizione italiana di architettura razionale*, veinte años después, Zevi defendía una superación de ella. Dulio (2008) señaló los objetivos diferenciados de ambos a pesar de tener la referencia común de Benedetto Croce: Vitale destacaba el espíritu constructivo y Zevi, la interpretación espacial. Vitale definía a la arquitectura como la más anti espiritual de las disciplinas porque estaba destinada a la conformación del espacio físico. Ambos buscaban definir nuevos instrumentos para la lectura de la Arquitectura apoyándose en Croce, uno más cerca de la filosofía, el otro más ligado a la crítica del arte y la historia. Ese mismo año (1948) en una bibliográfica del texto recién publicado *Attualità dell'architettura. Ricostruzione urbanistica e composizione spaziale* (1947) Zevi señalaba entre otras cosas, el absurdo de Vitale de pretender establecer normas al arte.

Respecto de las otras líneas teóricas que se disputaban el sentido y la significación del estudio del arte, y para denunciar sus parcialidades, Zevi agrupó las perspectivas en tres conjuntos: las interpretaciones relativas al contenido; las fisio-psicologías y la crítica formalista. En *saper vedere l'architettura* Zevi va demostrando la incapacidad de cada una de ellas para pensar y dar cuenta del espacio arquitectónico si se las considera de modo aislado. Debemos destacar que apuesta que los formalistas aún podrían hacer contribuciones interesantes. Desde esta puesta en escena Zevi propone la interpretación

espacial para definir que el juicio arquitectónico es fundamentalmente juicio sobre el espacio: sólo la experiencia espacial singulariza esta actividad artística y define su diferencia respecto de las otras artes. Como se sabe, a partir de ocho aproximaciones (política, filosófico-religiosa, científica, económico-social, materialista, técnica, fisio-psicológica, formalista), postula a la interpretación espacial como una "super interpretación" que no cerraría el camino a las demás sino que se canalizaría en otro plano. El espacio sería la "aplicación arquitectónica" de cada una de las interpretaciones analíticas que perderían validez si no se focalizaran en él:

Por ejemplo, quien afirme que la Catedral de Wells, está determinada arquitectónicamente por la técnica constructiva de los arcos ojivales, arbotantes y la bóveda "paraguas", se equivoca solamente en cuanto a la palabra "determinar", como si el progreso de la ingeniería bastase por sí mismo para explicar el mundo artístico gótico. Pero si dijese que la catedral de Wells, pudo realizarse "también" gracias a la nueva técnica constructiva, la afirmación sería exacta. (BZ, SV [1948]1951:111).

El éxito de la formulación zeviana estuvo dado en no postular la interpretación espacial en contraposición a las otras, sino por encima de ellas para acceder al contenido social -y por ende cultural e histórico- de la arquitectura. Para dar fundamentos convincentes, Zevi refirió una analogía con el hombre que puede pensarse en categorías (intuitivo, lógico, práctico, poético), pero luego debe considerarse en su unidad vital. En el mismo sentido, la interpretación espacial juzgará todo elemento incluido en el edificio.

Entonces, la crítica definida por Zevi, debía fundarse sobre un método empírico, experimental, sobre ejemplos concretos que aprobaran o condenaran (con juicio) los hechos para superar la crítica de arte que seguía debatiéndose en la contienda forma/contenido, clave analítica que al pasar a la arquitectura sin vocación representativa, no sería productiva. Además, la crítica debía ser "vital" para acompañar la solitaria actividad proyectual, carácter que planteó como necesidad desde su texto inicial (*Verso un'architettura organica*) y repitió siempre de ahí en más. En *Saper vedere l'architettura* cobra la forma de una "declaración de independencia" de las otras artes. Definir una interpretación para la arquitectura, suficientemente comprehensiva de su complejidad, cuyo objetivo didáctico debía

orientarse a “hablar a los intereses vivos y a los hombres vivos” para no permanecer como actividad arqueológica, de pura erudición: si el arquitecto debía concebir tridimensionalmente, la crítica y los críticos debían proveer ese ejercicio formativo, ese entrenamiento para la imaginación sin pretender normativizar el ejercicio artístico proyectual.

Así Bruno Zevi intentó fijar la especificidad de la arquitectura para disputársela como competencia a los historiadores del arte, a la vez que se cuidó de no dejar la disciplina fuera del ámbito artístico, a la intemperie en el universo técnico y científico.

Por todo esto, en lugar de presentar a *saper vedere l'architettura* como un texto conformado por una parte teórica y otra histórica, entendemos que conforma una unidad si es pensado desde su objetivo crítico. Así, las concepciones espaciales en la historia que Zevi sintetiza desde Ictino y Fidias hasta los hijos de Le Corbusier y de Wright, no conforman una historia en sentido convencional sino una “cronología del espacio” (como la ha definido Paolo Scrivano 2002) que pretende ejemplificar qué debiera mirar, precisar, identificar el juicio arquitectónico (más específico que el mero juicio estético).

De este modo queda claro que el espacio en el que trabaja para definir su super interpretación es un espacio de cirugía pequeña en la que se mueve permanentemente con lo realizado previamente, demostrando esas pequeñas fisuras dónde puede establecer su aporte. Así elabora Zevi su metodología para la crítica de la arquitectura que debiera ser crítica del espacio.

UNA VOCACIÓN PEDAGÓGICA INNATA

Con el original de *saper vedere l'architettura*, Bruno Zevi publica las primeras ideas en torno a la formación del arquitecto en *Quattro riforme nell'insegnamento* (1947). Desde un amplio diagnóstico basado en las universidades americanas (desde Columbia a Princeton), las inglesas (desde el *Architectural Association School* a la facultad de Liverpool), las francesas (desde la *Beaux-Art* a la Escuela de París) y las italianas, Zevi denuncia el desinterés de los docentes y de los arquitectos proyectistas por la Historia.

Hay que tener presente que aún no cumplía funciones docentes por lo tanto hay que considerar que se trata de una lectura por fuera de las instituciones. Zevi detalla las lagunas en los contenidos que reclamaban reformas y propone sus conclusiones: la Historia de la Arquitectura debía incluir la Historia del Urbanismo; debía

agregarse el dictado de la Historia de la Arquitectura Moderna en relación al panorama internacional, y debía orientarse en sentido general, sobre el espacio arquitectónico antes que sobre la decoración arquitectónica.

Ma la storia più importante è quella che forma la base del movimento moderno, dalla fine del '700 ad oggi. Questa storia è ignorata nella facoltà... E perciò l'ora del congiungimento culturale tra Valadier e Terragni, tra el Milizia e Persico, tra Vignola e Giedion. Ma per far questo è necessario che gli architetti razionalisti si convincano che l'epoca del pinonierismo è finita e che siamo nell'eta dello sviluppo e della maturità. E bisogna che gli architetti e i docenti non-moderni accettino culturalmente ciò che e nei fatti, cioè la storia dell'architettura moderna come ultimo ed essenziale capitolo della storia dell'architettura. BZ, Quattro...1947:17)

En pocas palabras, Zevi pensaba en una historia para la arquitectura, como lo sintetizó en el artículo enviado a *Canon*, la revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires, meses antes de su visita académica.⁸

Sobre los problemas de la enseñanza de la Arquitectura y particularmente sobre la idea de una Historia que sirviera, que fuera de utilidad a la práctica contemporánea, venían publicando en *Metron* varios autores. Entre ellos, por ejemplo en *Rapporti tra tecnica et arte*, Giusta Nicco Fasola (1947) planteaba que un estudiante de filosofía estudiaba a Kant, a Hegel pero también a Croce, y en sentido análogo los estudiantes de arquitectura debían entrenarse en la respuesta a los problemas contemporáneos como los aspirantes a médicos se entrenaban en los hospitales.

El inicio de Zevi como profesor en el Instituto Universitario de Venecia (IUAV) a partir del año lectivo 1948/49 en un espacio que bajo la dirección de Giuseppe Samonà se presentaba como una renovación educativa, a diferencia de lo que ocurría en las facultades de Milano, Torino, Firenze, Napoli y sobre todo en Roma, le ofrecía una posibilidad de lograr cierta incidencia en el mundo académico, aspiración que más allá de la vocación pedagógica innata, había demostrado en los programas culturales que había liderado. Más allá de las convicciones en términos teóricos expresadas por Zevi en varias oportunidades, también se planteaba el problema didáctico de cómo dar una Historia de la Arquitectura (moderna) que debía elaborarse (o por lo menos ampliarse a partir de la historiografía modernista

internacional que aún no había sido traducida al italiano), que había quedado enfocada en el “pionerismo” que él sostenía, había terminado.

De modo que en Venecia trabajó en una didáctica de la historia a partir de instrumentos interpretativos gráficos y maquettes, buscando respuestas a los problemas de la representación del espacio y de la arquitectura. Especialmente el redibujo de las obras en estudio no era más que la actualización de la forma de enseñar de Vincenzo Fasolo, profesor del curso *Storia e stili dell'architettura*, con el que Zevi había cursado diez años atrás, antes de partir en su exilio a Londres. No obstante había una importante diferencia ya que Zevi discutía las representaciones que habían difundido Viollet-le-Duc y especialmente Choisy, mientras que para Fasolo ellas eran aceptables.⁹

Esa aproximación didáctica empírica a las obras de arquitectura “en” la historia era pensada como una reciprocidad entre aquello que se leía en la historia y las posibilidades de la contemporaneidad: el presente ponía las preguntas a las obras realizadas en el pasado y ellas mostraban recursos disponibles para el proyecto contemporáneo.

UNA HISTORIA PARA EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO: LOS MÚLTIPLES INICIOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Interesa entonces revisar los dos trabajos vinculados a la Historia de la Arquitectura que Zevi elaboró simultáneamente hacia 1950, con objetivos diversos. En orden, *Architettura e storiografia* (AeS) conforma una historiografía con fines didácticos, comprensible a sus alumnos y a los especialistas, donde presenta los múltiples inicios de la arquitectura moderna en las múltiples contestaciones a los dogmas, a los apriorismos estilísticos, a los tabúes formales y cánones clásicos. También la estética iluminista defendía el derecho a los orígenes. En este texto, prácticamente no se menciona el tema del espacio mientras el foco está puesto en la relación de la arquitectura moderna con la arquitectura de todo el pasado, a través de asociaciones formales, en dónde adquiere sentido el problema de la tradición arquitectónica como rica cantera para la inspiración.

Al proponer los inicios de la arquitectura moderna en todos los gestos anti clásicos, Bruno Zevi sigue una interpretación desmarcada de la historiografía modernista existente y la defensa de la tradición arquitectónica como problema:

excede del capítulo de las *Arts and Crafts* y del neorrománico para adquirir un carácter permanente durante el desarrollo moderno. F. L. L. Wright, ferviente medievalista, adopta el sistema ya desde la casa Hickox de Kankakee, Illinois (1900) e indudablemente esto contribuye a su búsqueda de abolir las paredes como factor de clausura de los espacios y a concebir las paredes como simples “pantallas” entre vacíos internos y externos. Peter Behrens, fascinado por los ejemplos medievales, lo inspira a Mies van der Rohe, quien, todavía hoy, en las obras de Chicago, acusa las estructuras de acero e inserta paneles transparentes. (BZ, *Arquitectura e historiografía* [1950] 1958:23-24).

Una lectura de encadenamientos de experiencias sin interrupciones desde el presente hasta las edades más remotas: para entender a Le Corbusier es necesario remontar a Adolf Loos, cuyo espacio interior debe circunstanciarse en el *art nouveau* y éste, con la audaz innovación de William Morris. Así sucesivamente, Zevi en dos páginas del texto arriba rápidamente hasta el Oriente antiguo, cuya infancia se pierde en la prehistoria. Quizás esté demás decir que este trabajo así planteado no constituye un trabajo de Historia, sino una investigación crítica de las formas arquitectónicas en el pasado, una “investigación crítica del pasado sin la cual es culturalmente incomprensible”, defendía Zevi. El neoclasicismo evoca Grecia y Roma; el neorrománico y el neogótico, juntamente con las *Arts Crafts* y el *Art Nouveau*, analizan el medioevo; la arquitectura racionalista de 1920-30 vuelve a la búsqueda de la proporción propia del Renacimiento. Una historia siguiendo en cierta medida el bosquejo del “gusto de los artistas y de los críticos” como defendía su estimado referente, el historiador del arte Lionello Venturi (1936).¹⁰

¿Qué diferencia este texto de aquel sobre las concepciones espaciales a lo largo de la historia, desarrollado en *Saper vedere l'architettura*, dos años antes? Ejemplifico con el tema de la arquitectura del siglo XV. Zevi plantea (1948) que la producción del *quattrocento* ha sido objeto de dos perspectivas antitéticas: una quería presentarlo como una novedad absoluta respecto al período precedente, por esto era incapaz de darle una historicidad; la otra quería reducirlo a un simple retorno a la arquitectura romana, privándole de toda vitalidad creadora. La crítica contemporánea para corregir estos prejuicios tuvo que reivindicar su originalidad y su posición en la continuidad histórica de la cultura. Y señala la singularidad del

La exhibición de la estructura sobre las superficies es una enseñanza medieval que

espacio arquitectónico desde Brunelleschi como innovación radical desde el punto de vista psicológico y espiritual: “ya no es el edificio quien posee al hombre, sino es el hombre mismo que, aprendiendo la simple ley del espacio, posee el secreto del edificio”. En cambio, en *AeS* Zevi se concentra en las elecciones de los proyectistas asociando la “descomposición renacentista y racionalismo”. Se enfoca en tres puntos: la “simplificación y selección figurativa” que Brunelleschi ha realizado del multiforme lenguaje medieval, enumerando los elementos que abandona, para señalar a continuación las “análogas selecciones figurativas” que habrían realizado Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe y Oud después de la primera guerra, respecto del eclecticismo romántico y el *art nouveau*. El segundo punto sobre “la ideología científica y el control intelectual” que imperaba en la poética renacentista igual que en la cuarta dimensión cubista, substrato del racionalismo. El tercer punto: el “elementarismo geométrico y estereométrico” ejemplificado con la ville Savoye y el pórtico de Los Inocentes de Brunelleschi.

Queda claro que más que en la clave espacial se enfoca en los programas artísticos que relaciona con siglos de diferencia, para derribar el mito de la arquitectura moderna exclusivamente pragmática sensible a las exigencias económicas y técnicas, y sin relación con la tradición histórica. En *saper vedere l'architettura* se prioriza la perspectiva de la crítica tanto sobre las obras como sobre el gusto de los artistas, mientras en *AeS*, está el problema de la “tradición arquitectónica” que Zevi no está dispuesto a soslayar. La interpretación histórica salvaje focalizada en la lectura de los imaginarios proyectuales y compositivos (un acercamiento proyectual), sintetiza cómo entiende Zevi la historia al servicio de la enseñanza de la arquitectura y de la cultura de los arquitectos. Una posición que priorizaba al crítico antes que al historiador. Sobre este enfoque y esta libertad de asociación (Sant Ivo de Borromini servía para hablar de Tatlin o del Guggenheim) Tafuri se preguntaba por qué no ser directamente más claros con la utilización de imágenes “sin Historia” (pretendida). (Tafuri [1968] 1972:200)

Tafuri tenía razón en su argumento pero también Zevi tenía razón cuando denunciaba el filologismo y fetichismo del documento de Manfredo Tafuri.¹¹

La *Storia dell'architettura moderna* también de 1950 es una historia particular cuyos méritos fueron bastante señalados. Brevemente, fue la primera de su género en Italia, realizada a partir

de compilar (según ha señalado el propio Zevi) las historias ya escritas y sin traducir, sumando investigaciones propias de innumerables monografías particulares que había ido publicando en *Metron* en los últimos años (esto no ha sido señalado). Tournikiotis (2001[1999]) la ha catalogado como una “obra de confirmación” de la arquitectura moderna siguiendo las genealogías ya establecidas, sin señalar que Zevi ha realizado una ampliación del canon de magnitud y no sólo de la arquitectura italiana. Por el contenido optimista podríamos decir jugando con Alan Colquhoun que es una “historia apasionada” de la arquitectura moderna. Es necesario destacar que allí Zevi vuelve sobre la noción tantas veces defendida de la historia eminentemente formadora de conciencia, que tiene sentido en cuanto sirve desde una visión contraria a la pura erudición. La historia debe ser útil y también cierta, según el concepto contemporáneo croceano, es cierta porque es “producto presente de nuestro espíritu” según ha señalado el lúcido análisis historiográfico de Giorgio Pigafetta (1993). También Pigafetta señaló las estrategias para involucrar al lector con un programa moral (una guía para la acción) que no podía rechazarse porque se presentaba con las mejores intenciones (y el uso del plural). La historia zeviana es operativa no tanto porque piensa influir sobre el hacer sino sobre todo porque “considera que las nuevas generaciones que alcanzarán a construir una nueva arquitectura humana, fluyen en la misma inspiración vital, en la misma certeza espiritual”. Justamente esta convicción le otorgaría a su discurso ese carácter persuasivo. Y Tafuri (1998), en un sentido similar, sintetizó acertadamente que Zevi estaba obligado a renunciar a las verificaciones objetivas ya que en su trabajo historiográfico “el verdadero parámetro de verificación de su crítica histórica es el efecto sobre la cultura de los arquitectos operadores”.

Sin extendernos más, destacamos que estos autores (Pigafetta, Tafuri, Dulio) aciertan en marcar esas características de la historia zeviana tomando cada uno de ellos algunos fragmentos de su obra. Sin embargo al evaluar el entero universo de ella, nos preguntamos cómo podríamos conciliar y explicar la cronología del espacio (1948), las relaciones entre la arquitectura moderna y la antigua (1950) (Le Corbusier analizado junto a Brunelleschi) y aún, la historia de la arquitectura moderna (1950), con esa escritura persuasiva plena de teoría y buenas intenciones. Si leyéramos sólo el sentido historiográfico, llegaríamos a conclusiones casi esquizofrénicas.

En cambio, si destacamos su sentido crítico, su búsqueda obsesiva, comprendemos que en cada obra Zevi ha ido sumando aportes a una conceptualización que se amplía progresiva e incesantemente. Cada obra es un eslabón de un único proyecto crítico.¹²

La *Storia dell'architettura moderna* es también una autocrítica. Zevi ha comprendido para ese entonces que el excesivo impetu teórico lo había llevado a exagerar y reprocha a Behrendt sus propios errores juveniles¹³:

Cuando, al final del libro, [Behrendt] se refiere a la tendencia orgánica de F. L. Wright como posible camino de salida de la crisis racionalista, traiciona la misión del historiador y cae en la de defensor o teórico de un movimiento arquitectónico. No se puede decir a los artistas de Europa que están en crisis y que, como la tendencia orgánica es vital, deben convertirse en orgánicos, sin pecar de intemperancia. Las culturas artísticas no se crean mediante solicitudes exteriores. (...) Behrendt ha pecado sólo en el método: hubiera debido investigar si de la crisis del racionalismo europeo había surgido alguna poética nueva, individualizar las tendencias postfuncionalistas, especialmente en los países escandinavos, y sólo luego referirse a la contribución de la tradición norteamericana y a su función en apoyo de una cultura orgánica que ha surgido espontáneamente en el viejo continente. (BZ, *Historia de la Arquitectura Moderna* [1950] 1954:311)

Lo más destacable es el desplazamiento de la "arquitectura orgánica" de la Teoría a la Historia. El tema (arquitectura orgánica) que en *Verso un'architettura organica* residía en las premisas intelectuales de los proyectistas, vuelve a ser definida en la *Storia dell'architettura moderna*, como constatación de un desarrollo postfuncionalista, con la centralidad del concepto de espacio. Suma aclaraciones conceptuales como la diferencia entre "espacio materialmente físico" y "espacio arquitectónico" para no correr riesgo de que se convierta también en una perspectiva abstracta ("el concepto de espacio también puede reducirse a una perspectiva abstracta"). Zevi insistía sobre el hecho sustancial de la conciencia espacial para distinguir la arquitectura orgánica del racionalismo, como si en el período racionalista no hubiera habido obras maestras centradas en el tema del espacio. Si el propio Zevi había demostrado que la conciencia espacial no era un

descubrimiento de la época moderna como lo había expuesto en *Saper vedere l'architettura*, el espacio había sido siempre la sustancia de la arquitectura en los edificios y en las ciudades.

Además de las contradicciones flagrantes, la noción "arquitectura orgánica" también evidencia una fluctuación constante entre ilusión de su posibilidad y desilusión de su imposibilidad. Fluctuación entre asumir que es equívoca y malinterpretada pero también posible, con la aparición de la Baker House de Alvar Aalto.¹⁴ Esa fluctuación también se da entre la "función teórica y crítica". Hacia 1950 Bruno Zevi sabe que en Teoría la noción no sirve por lo que elaboró sobre Behrendt ("las culturas artísticas no se crean mediante solicitudes exteriores"). En la Historia, se interpreta como línea alternativa y sugerente; demuestra que fue un hecho, y corrobora que él estaba en lo cierto cuando sintió su intuición y su condición, cinco años antes. En la didáctica y en la crítica (que debe ser cualitativa y presentar juicios de valor), la noción no ayuda porque no es una categoría figurativa sino una condición residente en las decisiones del proyectista. Mejor era insistir en la "crítica del espacio" aunque también inespecífica, metodológicamente hablando.

BRUNO ZEVI CRÍTICO POSCROCEANO: CRÍTICA OPERATIVA Y CRÍTICA DEL ESPACIO

Retomando la sucesión de la obra zeviana y en relación al problema preciso de la crítica estamos obligados a repasar el homenaje a Benedetto Croce en el momento de su muerte (20/11/1952), donde Zevi precisa una serie de conceptos. Como lo había definido Enrico Tedeschi (1951) compañero de ruta de Zevi, Croce había "liberado el terreno de todos los errores que habían mantenido confundidas estética y crítica":

El arte se despoja de todos los adjetivos y finalismos. El equívoco de lo bello, que había hecho volcar demasiada tinta; de lo moral; de lo utilitario; la idea de la actividad artística como conocimiento lógico, la distinción forma-contenido y tantos otros problemas ajenos al arte, mezclados tantas veces con él en las ideas estéticas precedentes, se tornaron claros. Se afirma en cambio el carácter no lógico del arte, expresión de la intuición o visión fantástica, y su valor autónomo, de la misma manera que la identidad historia-crítica, fundamental para los estudios históricos del arte, en cuanto rechaza todas las historias que no conducen

a un juicio de valores estéticos. (ET, *Introducción a la Historia* 1951:36).

Hacia finales de ese año 1952, Zevi podía asumir los prejuicios respecto de Croce y redimensionar la obra de esa figura que durante cincuenta años había dirigido la cultura italiana, también ironizar las actitudes falsas de muchos intelectuales: los que eran realmente croceanos pretendían desconocerlo y los que no lo eran, querían aparentarlo.

En ese extenso artículo Zevi aclara que “no se trataba de hacer un elogio complaciente” sino de presentar dudas y problemas que surgían de la aplicación al campo arquitectónico de la estética croceana. Hacia unos años Zevi (1948) había destacado al napolitano Roberto Pane (1897-1987) como uno de los pocos, sino el único que había aplicado al campo de la historiografía arquitectónica el pensamiento croceano. En esa oportunidad destacaba que sin contar con antecedentes, Pane había trabajado en *Architettura e le Arti Figurative* un paralelo con la literatura y las otras artes figurativas de manera articulada evitando una extrapolación mecánica. A ese texto Zevi lo bautizó como una “carta croceana” y con este extenso artículo indudablemente pretendía ubicarse a continuación de aquel intento fundacional ya que la “necesidad de una reforma de la historiografía arquitectónica” seguía siendo concreta. De modo que era vital cuestionar la rigidez del canon desde las particularidades de la disciplina.

Desde la adopción insoslayable de Croce como referente para la crítica, Zevi ya había producido importantes y significativos desplazamientos. El primer distanciamiento podría ubicarse en la búsqueda por definir la especificidad de la arquitectura.¹⁵

El segundo distanciamiento podría ubicarse en la lectura forzada de la historia realizada en AeS que no se correspondía con la interpretación croceana de la contemporaneidad. Para Croce la actualización del pasado es fruto maduro de la reflexión y del conocimiento del pasado, no un proyecto de lectura que salva lo que siente próximo como lo ha señalado Pigafetta.¹⁶

Además ese año 1952 Zevi había incorporado nuevos problemas histórico-críticos que le permitían ampliar sus reflexiones a partir de su propia experiencia. Estaba trabajando sobre Theo van Doesburg aceptando el desafío de hacer justicia a su obra y legado, a raíz de una exposición realizada en Amsterdam en 1951, a los veinte años de su muerte que había dejado mucho que desear igual que la muestra realizada en 1938 en

New York. Zevi aceptó el desafío de hacer justicia al programa artístico de Theo van Doesburg y con la colaboración de la viuda que le ofreció valiosísimos materiales estaba elaborando lo que anticipó en *Metron* (1952) y publicó enseguida como *Poetica dell'Architettura neoplasticista* (1953).

Este trabajo lo había enfrentado al problema de profundizar sobre una figura faro que le permitía ampliar la galería de artistas poetas del espacio. (A Le Corbusier que había postulado el “qué”, a Wright que había señalado “un vago porque”, van Doesburg señalaba un “cómo”). Al mismo tiempo que le permitía asegurar que “sin el estímulo de van Doesburg, la influencia wrighiana en Europa se hubiera diluido en un expresionismo de poca importancia”. El término “poética” le permitía a Zevi incluir al mismo tiempo a Mondrian, a Mies van der Rohe y a las obras artísticas del movimiento colectivo desarrollado en torno al elementalismo y el neoplasticismo, innegablemente ligados a las búsquedas de los poetas singulares.

Por otro lado, Croce defendía a “la monografía” como la verdadera forma lógica de la historiografía literaria-artística para lograr la caracterización del artista singular y de su obra en el caso de los grandes artistas, mientras que ella (la monografía) no sería necesaria para los artistas menores. A partir de pensar en la historiografía arquitectónica, Zevi sintetizaba sus objeciones a las que había arribado por experiencia propia:¹⁷

L'esperienza rivelò che l'abitudine di compilare saggi monografici presentava due difetti: induceva molti storici a un frammentismo, a una specializzazione che attestava indubbiamente un approfondimento degli studi scientifici ma perdeva di vista la misura e il valore dell'argomento artistico trattato; secondariamente, non eliminava la genericità delle nozioni su un'epoca o su un periodo storico, anzi le ripeteva in ogni singola monografia.¹⁸

BZ, *B. Croce e la riforma della storia architettonica*, 1952:11.

Zevi explicaba que si se usaban las categorías señaladas inicialmente por la estética croceana (poesía/no poesía),¹⁹ un curso monográfico sobre gran arquitectura podría basarse exclusivamente en cien monumentos y diez arquitectos siguiendo una extrema selección. Sin embargo señalaba que por fines didácticos en los cursos de Historia, se sentía obligado a tratar un período entero con obras de valor relativo en sí mismas para la historia del arte, en tanto esos edificios tenían

un valor documental y significativo para la historia de la civilización. A esas reflexiones, se agregaba el tema de "la ciudad" (también trabajada en *Poética del Neoplasticismo*) como una cuestión central que planteaba a la historiografía arquitectónica una contaminación:

Anche in architettura, due esigenze che sembrano antitetiche premono e sollecitano una riforma della nostra storiografia. Da una parte, l'esigenza della precisazione dei veri valori artistici, il bisogno di eliminare dalle nostre storie ciò che è catalogazione erudita di artefici e di monumento, di entrare nella critica d'arte moderna attraverso poche monografie dei pochissimi geni. Dall'altra, l'esigenza di inquadrare la storia dell'architettura nella sotira dell'urbanistica e non solo con gli episodi delle strade e delle piazze, ma con l'analisi di tutta la strutturazione urbana, anzi, ancor più, di tutta la strutturazione territoriale. La riforma della storiografia architettonica deve soddisfare ambedue e allargare gli orizzonti sul piano del giudizio qualitativo e allargare gli orizzonti sul piano della cultura. Entro questo programa trovano posto e funzione la poesia architettonica, la letteratura architettonica, l'architettura minore e tutta quella prosa edilizia che pur configura gli aggregati umani e vivifica il paesaggio. BZ, *B. Croce e la riforma della storia architettonica*, 1952:14.

Estas dos exigencias que parecían antitéticas como Zevi señalaba, obligaban a "restringir la crítica sobre el plano del juicio cualitativo" y a la vez, la necesidad de "alargar los horizontes sobre el plano de la cultura" y allí se sintetizan los desafíos de una metodología para la crítica de arquitectura. Más allá de que en este extenso artículo se exponen otros temas que aquí no podemos desplegar, destacamos como síntesis que Zevi plantea sus ajustes a los mandatos croceanos aunque sin traicionarlos, lo cual permite catalogar a Zevi como un crítico poscroceano. Fue Enrico Tedeschi quién al comentar la dificultad de seguir la posición del pensador abruzzese, constantemente ampliada y rectificada, definió como poscroceana a:

"la posición que acepta los principios de la estética croceana, ampliándolos en el ejercicio crítico con los medios de investigación proporcionados por el puro visibilismo, la historia del gusto indicada por Venturi y la

relación historia del arte-historia de la cultura ya aceptada por muchos, sin excluir al mismo Croce". ET, *Una introducción a la historia* (1951:163).²⁰

Como se sabe, en *Teorie e Storia* (1968) Tafuri acuñó el término "crítica operativa" para representar la relación instrumental de los estudios históricos hacia la práctica proyectual (lo que es lo que debe ser; entre la evidencia histórica y el proyecto de futuro). Tafuri sostiene que en esas operaciones, la crítica operativa contenía la semilla de la antihistoricidad y se presentaba como un "código prescriptivo". Estos innegables argumentos sobre la crítica operativa, en general fueron asumidos por los especialistas y también por el propio Zevi y por Argan por ejemplo, quienes no se disculpaban por defender los beneficios de ella en encuentros académicos que se llevaron adelante a lo largo del siglo XX, en debates artísticos bastante disímiles.²¹ Ahora bien, sin pretender negar la categoría señalada, sostengo que la labor de Zevi en la producción crítica, así como en la reflexión metodológica solicita una precisión. Los esfuerzos zevianos requieren una ubicación diferenciada respecto de la de sus colegas europeos y norteamericanos, igualmente deseosos de movilizar los debates contemporáneos. La orientación didáctica en cualquiera de los géneros elaborados por Zevi es innegable: es el programa de su militancia crítica cuya productividad se mide en el campo de la cultura arquitectónica. Más que un Historiador en un sentido cabal, Zevi es un incansable militante de la relación de las historias con la Crítica en la formación del aspirante a arquitecto. En su caso, las historias en minúsculas y la Crítica en mayúsculas. Sintetizando, a la categoría tafuriana de "crítica operativa", proponemos agregar la categoría de "crítica del espacio" que tiene el valor de hacer confluir de manera productiva, los dos elementos sustantivos del sistema interpretativo zeviano: el espacio y su crítica. A la vez es necesario destacar que ella no es una crítica prescriptiva (ni proyectual) como por ejemplo la "crítica tipológica" que defendía la *Tendenza* italiana contemporáneamente.

También Tafuri en 1968 explicitaba su postulado básico en la identificación de la crítica con la Historia.²² La primera en minúscula y la última en mayúsculas; diferencia que cifra la posición enfrentada de Tafuri respecto de Zevi. En un sentido, Tafuri corre a la crítica desde la Historia y desde el sentido contrario, Zevi corre a la historia con la Crítica. ¿Es un problema

generacional ó simplemente un tema de especialización académica?²³

Aunque no es novedoso hablar “crítica militante” en el caso de Bruno Zevi, destacamos que es imposible no referirse a él sin señalar su compromiso con los problemas de la contemporaneidad y su militancia sobre la responsabilidad de los intelectuales en la construcción de la cultura de los arquitectos. La Arquitectura “en” la historia, como proponía Zevi sigue presentando sus beneficios en las aulas de las escuelas y facultades a la hora de pensar la formación del estudiante, en dónde por lo menos la crítica debiera pensarse como lo propone Edward Said con su crítica secular como resistencia a las

teorías (*The world, the text and the Critic, 1983*).

Y finalmente, en un plano más especializado, es necesario destacar el obsesivo interés por definir una metodología para la crítica arquitectónica y su control que esperamos haber ejemplificado en este trabajo. Sin embargo también debemos señalar que la crítica para Zevi no es un asunto de especialización académica. A setenta años de los intentos zevianos aún la función contemporánea del crítico deja mucho que desear: es fundamentalmente académica, sin ninguna (o escasa) incidencia en la cultura ni en relación a la Política. Excepto las obras de marca de autor que tienen título de expedición turística, el público desconoce todo de arquitectura.

THE OBSESSIVE SEARCH FOR A METHODOLOGY FOR ARCHITECTURAL CRITICISM IN BRUNO ZEVI'S INITIAL WORK (1945-1953)

Bruno Zevi held in August 1951 an academic visit to the then-called Faculty of Architecture and Urbanism of the University of Buenos Aires that included an intense month of conferences, seminars and debates that convulsed the Argentine architectural field.¹ The young Roman architect, a staunch critic of academicism and its anachronistic norms, questioned the very foundations of the discipline since he defended architecture as a living phenomenon free to constantly redefine itself and discussed its specificity from an artistic perspective, questioning the determination of the technique. Students, teachers and professionals at the time referred to his visit as a mobilizing event. Historiography has also pointed it out, along with other memorable visits from those years, as a renewing episode of the theoretical debate. And without going into details, the publishing market, attentive to the signs of the effervescent debate, began to publish all its texts that had since then had a sustained dissemination throughout the wide Spanish-speaking geography. Despite this significance in the Argentine architectural cultural field, several circumstances

have managed to hide the deepening of this episode, until the present moment.²

In order to understand the author who had arrived in Argentina, we set out to address his theoretical, critical and historiographical work produced up to the date of his visit with the aim of restoring in some way that past in all its dimension of indeterminacy in order to avoid questions “of the future Zevian That they should not contaminate our reading. It was about working on a heterogeneous corpus that included the first youth interventions, their political participation in the anti-fascist struggle in exile in England first and in the United States later, in addition to the post-war cultural programs that he led and also his books and articles of dissemination and proclamations elaborated and required by the cultural and political program of postwar reconstruction. It is also the most studied corpus, generally reviewed from a historiographic perspective (Giorgio Pigafetta 1993, Tournikiotis 1999 and Roberto Dulio 2003). With the exception of Roberto Dulio who considered the entire and successive work between 1930 and 1950 from a biographical perspective, the other studies have considered only some of the works of the period in relation to their historiographical perspective. It was in our meticulous review of the aforementioned corpus that criticism as a problem emerged as a sustained interest of Bruno Zevi, present since its first publication.

The identity between criticism and history that Zevi defended, supposed the adherence to the thought of Benedetto Croce that, among other things, had managed to isolate art from the sphere of the moral and the utilitarian, to postulate the autonomy of art and the bases of its critical in judgments of aesthetic evaluation. Assuming this position after the avant-gardes, which had concentrated on the social and technological reasons for architectural renovation, was undoubtedly a gambled beginning. In his search to define a methodology, Zevi works with the contributions that preceded him, adjusting his elaborations to the problems of the specificity of Architecture, for this reason it is possible to define him as a post-Crocean critic.

Determined in this article to cut criticism as a problem, I have expanded the corpus initially defined based on other objectives, to include the monographic work: *Poética dell'architettura neoplasticista* (1953), in which Bruno Zevi assumes the category (poetics) to extend the critical analysis of the figure of Theo van Doesburg to the production of the collective movement around the personal searches of singular artists.

All the notions that Zevi elaborated to define the specificity of Architecture and at the same time associate and establish its belonging to the world of art, were oriented towards a political and technical ethics that it is necessary to review after seventy years. Especially,

because the diagnoses made by him about the state of architectural criticism could still be valid, which would be laughable in historical terms and first of all, alarming about the lamentable state of the problem of architecture criticism, increasingly encapsulated in The academy.

COMMITMENT TO CONTEMPORARY CULTURE

Since the book: *Verso un'architettura organica* (1945) Zevi expressed in the opening words, the desire to become a critic in a professional sense. This text that forms a chronicle in its genre, exposes the indelible marks of his exile, especially his North American experience: the interest in accounting for contemporary trends intersects with the fascination for democracy and the idea of freedom.

There Zevi integrates the readings that precede him (Mumford, de Behrendt and Giedion), and assumes the hypotheses that Alvar Aalto presented at the same time in the academic circle where he was a visiting professor: the existence of a new phase of modern architecture that would not be in contradiction with the previous rationalization stage, which would reside in the "humanization of architecture" "As a post-functionalist phase.³ Despite assuming the reading that Wright presented at a conference in London in 1939 on the confrontation of European culture (academic, theoretical, rigid, attached to canonical formulas) and North American (flexible, pragmatic, experimental and free), Zevi denounces certain dangers in each of these mentalities proposing a collaboration that could enrich both. This perspective of North-Atlantic articulation projects its results in the critical reading of the processes and in the historiography. In this chronicle in which the journalistic interest in informing and updating the trends in action is privileged from where modernist historiography had left it, reveals the role of the intellectual and his commitment to contemporary culture, which was an undeniable slogan of his critical militancy.

From this text, which, among other things, was his letter of introduction when he returned to Rome, Bruno Zevi

was the target of a reductionist label that showed that the complexity of his approach to organic architecture was not understood and that forced him to give constant explanations. Of course, it was not by chance that this happened: Zevi baptized all the cultural companies that he motorized in the postwar period with the same reference: *Asociación para la Arquitectura Orgánica - Association for Organic Architecture* (APAO), the: *Escuela Orgánica (Organic School)* (gathering of lectures and debates aimed at a wide audience), and the magazine: *Metron* focused on the problems of material, architectural and urban reconstruction, it was the exception at the insistence of the collective of its members. Each of these undertakings had their own particular objectives but shared the general objective of a cultural nature of eradicating the anachronistic and harmful residues of fascism and confronting it with its monumental and classicist architecture. The notion of "organic architecture" that for Bruno Zevi could just embody this last objective was almost always misinterpreted. The clarifications presented in the text about the multiple meanings that made the notion run the risk of meaning nothing and the warnings about the mistaken naturalist or biologist interpretations, were not enough for Zevi to contain a controversy that was rising like fire fanned by the simultaneous appearance of the Italian translation of Wright's text, *An Organic Architecture. The Architecture of Democracy* (Milán 1945 [Londres 1939]).⁴

In order not to expand on this, we only propose a displacement that Bruno Zevi makes with respect to the concept of "organic architecture" that has not been noticed and that understands a self-criticism. After the balance between the ambitions of the theoretical program and the limited results achieved in the reconstruction, which did not escape Zevi, in the: *I Congreso Nacional de la APAO* carried out in Rome in December 1947, provides clarification and assumes a necessary distance. In the book: *l'architettura organica di fronte a i suoi critici*, responded to each of the most recurrent objections. He started by accepting that organic architecture did not

exist but institutions around it such as the APAO that, as guides, had full rights of citizenship even at a philosophical level and clarified that even Piero Bargellini who had attacked Wright,⁵ had publicly acknowledged honesty of the movement that proposed to contribute to "recompose the dichotomy between culture and life that a century ago separated artists from the people". This intervention at the end of 1947 marked a turning point as Zevi was careful to mention 'organic architecture' in subsequent interventions to depart from the ambiguous and misleading concept. Even in the Message to the VII CIAM meeting in Bergamo in 1949, which he wrote to demand recognition of the movement, he concluded in a self-critical tone that the problem of the APAO was in its name that seemed to allude to or promote a Wrightian manner. This shows that the Zevian notion had a technical-cultural value to promote a contemporary alternative as an overcoming of Italian rationalism and as a philosophical ethical program for post-war reconstruction, at the same time that it allowed to distance oneself from the architects who had collaborated in one way or another with the fascist regime.

On the other hand, as Roberto Dulio (2008) has lucidly pointed out, the figure of Wright (and his individualism) was not a sufficient reference for the European context, which faced him with a dilemma. Thus, Zevi sets a critical shift of importance in the interpretation of the work of: *Frank Lloyd Wright* (1947), setting the spatial key as the only constant key in the highly varied and changing work of the North American architect. From this conviction to the making of: *saper vedere l'architettura* (1948) there was only one step.

A METHODOLOGY FOR ARCHITECTURAL CRITICISM

...Space is to architecture conceived as art, as literature is to poetry, it constitutes its prose and gives it its characterization. To put it in terms of formalist criticism, it is the object of the most suitable visual symbols, most closely related to

architecture. Mainly because life and culture, spiritual interests and social responsibilities coincide in space. ... It is not simply a fact of pure visibility: it is, in every sense and especially in a human and integrated sense, a reality to be lived. BZ, SV [1948]1951:132)

Saper vedere l'architettura (1948) in general, it was considered as a mere theory of Architecture, by proposing the "declaration of independence" with respect to the other arts by defining its specificity on the subject of space, based on and reproducing the arguments of Geoffrey Scott (1914) and Henri Focillon (1934). However, in: *Saper vedere l'architettura*, Bruno Zevi also outlines a methodology for architectural criticism that he builds and elaborates from discussing the instruments, approaches and contributions of different approaches already made.

In the presentation of the Spanish edition of Poseidón (1951), Cino Boccardo located the critical activity of Zevi as a continuity of Edoardo Persico, Carlo Ludovico Ragghianti and Giulio Carlo Argan, those collaborators of Casabella in the prewar period, who under Giuseppe Pagano claimed the spiritual freedom of the artist and the affirmation of the 'new architecture'. However, although Zevi respected these intellectual referents, it is not with them that he argues. On the other hand, although he uses the contributions of the architectural historians who precede him (Behrendt, Giedion and Pevsner)⁶, he is not with them with whom he intends to dialogue.⁷ Instead, Bruno Zevi is inscribed in the traditions that had defined the bases of 'modern criticism' and based on its advances, elaborates its proposal. Of the ties that he establishes and recognizes, we are interested in briefly referring to Matteo Marangoni (1876-1958), Salvatore Vitale (1887-), and Lionello Venturi.

In addition to paraphrasing the book: *Saper vedere* by Matteo Marangoni (1933), Zevi assumes his starting point with respect to art by projecting it onto architecture: "ignorance of architecture" is a problem for criticism, both

for art historians and for those specific to architecture, precisely for treating it exclusively as a pure plastic phenomenon. While historians, philosophers and aesthetes had made sharp and precise observations on space (since Lao Tzu), architecture critics demonstrated the lack of intuition of space and awareness of its reality, claimed Zevi.

With Salvatore Vitale, Zevi discusses the ideas presented in the book: *L'estetica dell'architettura* (1928). He refutes the adjectival of static and tensionless attributed to architecture by traditional aesthetics that was already discussed by neopositivists, semantic and phenomenological approaches. And to openly polemicize, Zevi clarifies that he intends to deal (using Vitale's words) with "material and gross space, never with idea-space". Vitale accompanied with his text in: *Esposizione italiana di architettura razionale*, and twenty years later, Zevi defended an overcoming of it. Dulio (2008) pointed out the differentiated objectives of both despite having the common reference of Benedetto Croce: Vitale emphasized the constructive spirit and Zevi, the spatial interpretation. Vitale defined architecture as the most anti-spiritual of disciplines because it was destined to the shaping of physical space. Both sought to define new instruments for the reading of Architecture based on Croce, one closer to philosophy, the other more linked to the criticism of art and history. That same year (1948) in a bibliography of the recently published text: *Attualità dell'architettura. Ricostruzione urbanistica e composizione spaziale* (1947) Zevi pointed out, among other things, the absurdity of Vitale to pretend to establish norms for art.

Regarding the other theoretical lines that disputed the meaning and significance of the study of art, and to denounce its biases, Zevi grouped the perspectives into three groups: interpretations related to content; physio-psychological and formalist criticism. In the book: *saper vedere l'architettura*, Zevi is demonstrating the inability of each of them to think and account for the architectural space if they are considered in isolation. It should be noted that he

bets that the Formalists could still make interesting contributions. From this staging Zevi proposes spatial interpretation to define that architectural judgment is fundamentally judgment on space: only spatial experience singles out this artistic activity and defines its difference from other arts. As is known, from eight approaches (political, philosophical-religious, scientific, economic-social, materialistic, technical, physio-psychological, formalistic), it postulates the spatial interpretation as a "super interpretation" that would not close the way to the others but would be channeled into another plane. The space would be the "architectural application" of each of the analytical interpretations that would lose validity if they were not focused on:

For example, whoever claims that Wells Cathedral is architecturally determined by the construction technique of pointed arches, flying buttresses and the "umbrella" vault, it is wrong only about the word "determine", as if the progress of engineering was enough by itself to explain the Gothic art world. But if it were to say that Wells Cathedral could be realized "also" thanks to the new construction technique, the statement would be accurate. (BZ, SV [1948]1951:111).

The success of the Zevian formulation was given in not postulating the spatial interpretation in contrast to the others, but above them to access the social content - and therefore cultural and historical - of architecture. To give convincing foundations, Zevi referred to an analogy with the man that can be thought in categories (intuitive, logical, practical, poetic), but then must be considered in the vital unit of him. In the same sense, the spatial interpretation will judge every element included in the building.

Then, the criticism defined by Zevi, had to be based on an empirical, experimental method, on concrete examples that approved or condemned (with judgment) the facts to overcome the art

criticism that continued to be debated in the form / content contest, an analytical key that at the same time moving to architecture without a representative vocation would not be productive. In addition, criticism had to be “vital” to accompany the solitary project activity, a character that he raised as a necessity from his initial text. (*Verso un'architettura organica*) and he always repeated from there on. In the book: *Saper vedere l'architettura* takes the form of a “declaration of independence” from the other arts. To define an interpretation for architecture, sufficiently comprehensive of its complexity, whose didactic objective should be oriented to “speak to living interests and living men” so as not to remain an archaeological activity, of pure erudition: if the architect had to conceive three-dimensionally, criticism and the critics had to provide that formative exercise, that training for the imagination without attempting to standardize the projectual artistic exercise.

Thus, Bruno Zevi tried to establish the specificity of architecture to contest it as a competition to art historians, while taking care not to leave the discipline outside the artistic field, in the open in the technical and scientific universe.

For all this, instead of presenting: *saper vedere l'architettura*, as a text made up of a theoretical and a historical part, we understand that it forms a unit if it is thought from its critical objective. Thus, the spatial conceptions in history that Zevi synthesizes from Ictino and Fidias to the sons of Le Corbusier and Wright, do not make up a story in the conventional sense but rather a “chronology of space” (as defined by Paolo Scrivano 2002) that claims exemplify what the architectural judgment should look at, specify, identify (more specific than mere aesthetic judgment).

This way, it is clear that the space in which he works to define his super interpretation is a space for small surgery in which he moves permanently with what has been previously done, demonstrating those small fissures where he can establish his contribution. This is how Zevi elaborates his methodology for the critique of architecture that should be a critique of space.

AN INNATE PEDAGOGICAL VOCATION

With the original book: *saper vedere l'architettura*, Bruno Zevi publishes the first ideas about the formation of the architect in the book: *Quattro riforme nell'insegnamento* (1947). From a broad diagnosis based on American universities (from Columbia to Princeton), the English ones (since: *Architectural Association School* to the University of Liverpool), the french ones (since: *Beaux-Art* to *Escuela de Paris*) and the Italians, Zevi denounces the disinterest of teachers and project architects in History.

It must be borne in mind that he had not yet fulfilled teaching functions, therefore it must be considered that it is a reading outside the institutions. Zevi details the gaps in the content that demanded reforms and proposes his conclusions: the History of Architecture should include the History of Urbanism; the dictation of the History of Modern Architecture had to be added in relation to the international panorama, and it had to be oriented in a general sense, on the architectural space rather than on the architectural decoration.

But the most important story is the one that forms the basis of the modern movement, from the end of the 18th century to today. This story is ignored in the faculty... And therefore the hour of the cultural union between Valadier and Terragni, between el Milizia and Persico, between Vignola and Giedion. But to do this it is necessary for rationalist architects to be convinced that the era of pinonierism is over and that we are in the age of development and maturity. And non-modern architects and teachers must culturally accept what and in fact, that is the history of modern architecture as the last and essential capilot of the history of architecture. BZ, Quattro... 1947:17)

In short, Zevi was thinking of: *una historia para la arquitectura*, as it was

synthesized in the article sent to Canon, the magazine of the Faculty of Architecture and Urbanism of Buenos Aires, months before his academic visit.⁸

Regarding the problems of the teaching of Architecture and particularly on the idea of a History that would serve, that would be useful to contemporary practice, they had been publishing in *Metron*, various authors. Among them, for example in: *Rapporti tra tecnica et arte*, Giusta Nicco Fasola (1947) argued that a philosophy student studied Kant, Hegel, but also Croce, and in a similar sense architecture students should be trained in responding to contemporary problems as aspiring doctors were trained in hospitals.

The beginning of Zevi as a professor at the University Institute of Venice (IUAV) from the school year 1948/49 in a space that under the direction of Giuseppe Samonà was presented as an educational renewal, unlike what happened in the faculties of Milano, Torino, Firenze, Napoli and especially in Rome, offered him a chance to achieve a certain impact in the academic world, an aspiration that beyond his innate pedagogical vocation, he had demonstrated in the cultural programs he had led. Beyond the convictions in theoretical terms expressed by Zevi on several occasions, there was also the didactic problem of how to give a (modern) History of Architecture that had to be elaborated (or at least expanded from the international modernist historiography that still had not been translated into Italian), which had been focused on the “pioneerism” that he upheld, had ended. So in Venice he worked on a didactics of history based on graphic interpretive instruments and maquettes, seeking answers to the problems of the representation of space and architecture. Mainly the redrawing of the works under study was nothing more than the updating of the way of teaching of Vincenzo Fasolo, professor of the course: *Storia e stili dell'architettura*, with whom Zevi had attended ten years ago, before going into exile to London. However there was an important difference since Zevi discussed the representations that had spread Viollet-le-Duc

and especially Choisy, while for Fasolo they were acceptable.⁹

This empirical didactic approach to works of architecture “in” history was thought of as a reciprocity between what was read in history and the possibilities of contemporaneity: the present posed questions to works made in the past and they showed resources available for contemporary project.

A HISTORY FOR THE CONTEMPORARY PROJECT: THE MULTIPLE BEGINNINGS OF MODERN ARCHITECTURE

It is therefore interesting to review the two works related to the History of Architecture that Zevi produced simultaneously around 1950, with different objectives. In order, *Architettura e storiografia* (*AeS*) forms a historiography with didactic purposes, understandable to its students and specialists, where it presents the multiple beginnings of modern architecture in the multiple responses to dogmas, stylistic apriorisms, formal taboos and classical canons. Illuminist aesthetics also defended the right to origins. In this text, the subject of space is practically not mentioned while the focus is placed on the relationship of modern architecture with the architecture of the whole past, through formal associations, where the problem of architectural tradition makes sense as a rich quarry for inspiration. By proposing the beginnings of modern architecture in all anti-classical gestures, Bruno Zevi follows an unmarked interpretation of the existing modernist historiography and defending the architectural tradition as a problema.

The exhibition of the structure on the surfaces is a medieval teaching that exceeds the chapter of: *Arts and Crafts* and from Neo-Romanesque to acquire a permanent character during modern development. F LL Wright, a fervent medievalist, adopts the system already from the Hickox house of Kankakee, Illinois (1900) and undoubtedly this contributes to his search to abolish walls as a factor for

closing spaces and to conceive of walls as simple “screens” between internal and external voids. Peter Behrens, fascinated by medieval examples, is inspired by Mies van der Rohe, who, still today, in the works of Chicago, accuses the steel structures and inserts transparent panels. (BZ, *Arquitectura e historiografia* [1950]1958:23-24).

A reading of uninterrupted chains of experiences from the present to the most remote ages: to understand Le Corbusier it is necessary to go back in history to Adolf Loos, whose interior space must be circumscribed in *art nouveau* and this, with the audacious innovation of William Morris. So on, Zevi in two pages of the text up quickly to the ancient East, whose childhood is lost in prehistory. Perhaps it goes without saying that this work thus posed does not constitute a work of History, but rather a critical investigation of architectural forms in the past, a “critical investigation of the past without which it is culturally incomprehensible”, defended Zevi. Neoclassicism evokes Greece and Rome; Neo-Romanesque and Neo-Gothic, together with the: *Arts Crafts* and the *Art Nouveau*, analyze the Middle Ages; the rationalist architecture of 1920-30 returns to the search for proportion typical of the Renaissance. A story following to some extent the sketch of the “taste of artists and of the critics” as defended by its esteemed reference, the art historian Lionello Venturi (1936).¹⁰

What differentiates this text from the one on spatial conceptions throughout history, developed in: *Saper vedere l'architettura*, two years earlier? two years before? I exemplify with the theme of the architecture of the fifteenth century. Zevi states (1948) that the production of the book: *quattrocento* has been the object of two antithetical perspectives: one wanted to present it as an absolute novelty with respect to the preceding period, for this reason it was unable to give it a historicity; the other wanted to reduce it to a simple return to Roman architecture, depriving it of all creative vitality. Contemporary criticism to correct these

prejudices had to vindicate its originality and its position in the historical continuity of culture. And he points out the singularity of architectural space from Brunelleschi as a radical innovation from the psychological and spiritual point of view: “it is no longer the building that possesses man, but it is man himself who, learning the simple law of space, possesses the secret of space. edifice”. Whereas in *AeS*, Zevi concentrates on the designers’ choices associating “*Renaissance decomposition and rationalism*.” It focuses on three points: the “figurative simplification and selection” that Brunelleschi has made of the multiform medieval language, listing the elements that he abandons, to then point out the “similar figurative selections” that Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe would have made and Oud after the first war, regarding romantic eclecticism and the book: *art nouveau*. The second point about “scientific ideology and intellectual control” that prevailed in Renaissance poetics as well as in the fourth cubist dimension, substrate of rationalism. The third point: the “geometric and stereometric elementarism” exemplified with the ville Savoye and the portico of The Innocents by Brunelleschi.

It is clear that more than the spatial key it focuses on the artistic programs that it relates to centuries of difference, to demolish the myth of modern architecture exclusively pragmatic sensitive to economic and technical demands, and unrelated to historical tradition. In the book: *saper vedere l'architettura*, the critical perspective is prioritized both on the works and on the artists’ taste, while in *AeS*, there is the problem of “architectural tradition” that Zevi is not willing to ignore. The wild historical interpretation focused on the reading of the design and compositional imaginaries (a design approach), synthesizes how Zevi understands history at the service of teaching architecture and the culture of architects. A position that prioritized the critic over the historian. On this approach and this freedom of association (Sant Ivo de Borromini served to speak of Tatlin or the Guggenheim) Tafuri wondered why not be directly clearer with the use of images

“without History” (intended). (Tafari [1968] 1972: 200)

Tafari was right in his argument but Zevi was also right when he denounced the philologism and fetishism of Manfredo Tafuri's document.¹¹

The book: *Storia dell'architettura moderna* also from 1950 is a particular story whose merits were quite highlighted. Briefly, it was the first of its kind in Italy, made from compiling (as Zevi himself has pointed out) the stories already written and without translation, adding his own research from innumerable private monographs that he had published in *Metron* in recent years (this has not been indicated). Tournikiotis (2001 [1999]) has cataloged it as a “work of confirmation” of modern architecture, following the established genealogies, without pointing out that Zevi has carried out an expansion of the canon of magnitude and not only of Italian architecture. By the optimistic content we could say playing with Alan Colquhoun that it is a “passionate story” of modern architecture. It is necessary to emphasize that there Zevi returns to the notion so often defended of history that is eminently conscientious, which makes sense insofar as it serves from a vision contrary to pure erudition. The story must be useful and also true, according to the contemporary Crocean concept, it is true because it is “the present product of our spirit” as the lucid historiographic analysis of Giorgio Pigafetta (1993) has pointed out. Pigafetta also pointed out strategies for engaging the reader with a moral program (a guide to action) that could not be rejected because it was presented with the best of intentions (and the use of the plural). Zevian history is operative not so much because it intends to influence what is done but above all because “it considers that the new generations that will be able to build a new human architecture, flow in the same vital inspiration, in the same spiritual certainty”. Precisely this conviction would give his speech that persuasive character. And Tafuri (1998), in a similar sense, correctly synthesized that Zevi was obliged to renounce objective verifications since in his historiographic

work “the true parameter of verification of his historical criticism is the effect on the culture of the architects operators”.

Without elaborating further, we highlight that these authors (Pigafetta, Tafuri, Dulio) succeed in pointing out those characteristics of the Zevian history by taking each one of them some fragments of their work. However, when evaluating the entire universe of it, we wonder how we could reconcile and explain the chronology of space (1948), the relationships between modern and ancient architecture (1950) (Le Corbusier analyzed together with Brunelleschi)] and also, the history of modern architecture (1950), with that persuasive writing full of theory and good intentions. If we read only the historiographical sense, we would reach almost schizophrenic conclusions. On the other hand, if we highlight his critical sense, his obsessive search, we understand that in each work. Zevi has been adding contributions to a conceptualization that is expanding progressively and incessantly. Each work is a link in a single critical project.¹²

The book: *Storia dell'architettura moderna* is also a self-criticism. Zevi has understood by then that the excessive theoretical impetus had led him to exaggerate and reproaches Behrendt for his own youthful mistakes.¹³:

When, at the end of the book, [Behrendt] refers to the organic tendency of F. L. Wright as a possible way out of the rationalist crisis, he betrays the mission of the historian and falls into that of defender or theorist of an architectural movement. You can not tell the artists of Europe that they are in crisis and that, as the organic trend is vital, they must become organic, without sinning of intemperance. Art cultures are not created by outside solicitations. (...) Behrendt has sinned only in method: he should have investigated whether any new poetics had emerged from the crisis of European rationalism, individualizing post-functional-

ist tendencies, mainly in the Scandinavian countries, and only later to refer to the contribution of the North American tradition and its role in supporting an organic culture that had spontaneously arisen in the old continent. (BZ, *Historia de la Arquitectura Moderna* [1950] 1954:311)

The most remarkable thing is the displacement of “organic architecture” from Theory to History. The theme (organic architecture) that in the book: *Verso un'architettura organica* resided in the intellectual premises of the designers, is redefined in the: *Storia dell'architettura moderna*, as a confirmation of a post-functionalist development, with the centrality of the concept of space. Add conceptual clarifications such as the difference between “materially physical space” and “architectural space” so as not to run the risk that it also becomes an abstract perspective (“the concept of space can also be reduced to an abstract perspective”). Zevi insisted on the substantial fact of spatial consciousness to distinguish organic architecture from rationalism, as if in the rationalist period there had been no masterpieces focused on the theme of space. If Zevi himself had shown that spatial awareness was not a modern-day discovery as he had put it in: *Saper vedere l'architettura*, the space had always been the substance of architecture in buildings and in cities.

In addition to the flagrant contradictions, the notion “organic architecture” also shows a constant fluctuation between illusion of its possibility and disillusionment of its impossibility. Fluctuation between assuming that it is equivocal and misinterpreted but also possible, with the appearance of Baker House of Alvar Aalto.¹⁴ This fluctuation also occurs between the “theoretical and critical function”. Around 1950 Bruno Zevi knows that in Theory the notion does not work because of what he elaborated on Behrendt (“artistic cultures are not created by external solicitations”). In history, it is interpreted as an alternative and suggestive

line; It shows that it was a fact, and it corroborates that he was correct when he sensed her intuition and his condition, five years earlier. In didactics and criticism (which must be qualitative and present value judgments), the notion does not help because it is not a figurative category but a condition resident in the decisions of the designer. It was better to insist on the “critique of space” although also unspecific, methodologically speaking.

BRUNO ZEVI POST-CROCEAN CRITIC: OPERATIONAL CRITIQUE AND CRITIQUE OF SPACE

Returning to the succession of the Zevian work and in relation to the precise problem of criticism, we are obliged to review the tribute to Benedetto Croce at the time of his death (11/20/1952), where Zevi specifies a series of concepts. As Enrico Tedeschi (1951), Zevi’s traveling companion, had defined it, Croce had “freed the terrain of all the errors that had kept aesthetics and criticism in a confused way”:

Art is stripped of all adjectives and finalisms. The mistake of the beautiful, which had caused too much ink to pour out; of the moral; of the utilitarian; the idea of artistic activity as logical knowledge, the form-content distinction and so many other problems outside art, mixed so many times with it in the preceding aesthetic ideas, became clear. On the other hand, the non-logical character of art, expression of intuition or fantastic vision, and its autonomous value are affirmed, in the same way as the history-critical identity, fundamental for the historical studies of art, inasmuch as it rejects all the stories that do not lead to a judgment of aesthetic values. (ET, *Introducción a la Historia* 1951:36).

Towards the end of that year 1952, Zevi could assume the prejudices regarding Croce and resize the work of that figure who for fifty years had directed Italian culture, also ironic the false attitudes of many intellectuals: those who were really Croceans intended to ignore him and the that they weren’t, they wanted to pretend they were. In this lengthy article Zevi clarifies that “it was not a question of making a complacent compliment” but of presenting doubts and problems that arose from the application to the architectural field of Croatian aesthetics. A few years ago Zevi (1948) had highlighted the Neapolitan Roberto Pane (1897-1987) as one of the few, if not the only one, who had applied Crocean thought to the field of architectural historiography. On that occasion, he stressed that without having any prior issues, Pane had worked in *Architettura e le Arti Figurative* a parallel with literature and the other figurative arts in an articulated way avoiding a mechanical extrapolation. Zevi baptized this text as a “Croatian letter” and with this lengthy article he undoubtedly intended to follow that founding attempt since the “Need for a reform of architectural historiography” remained concrete. So it was vital to question the rigidity of the canon from the particularities of the discipline.

Since the unavoidable adoption of Croce as a reference for criticism, Zevi had already produced important and significant displacements. The first distancing could be located in the search to define the specificity of the architecture.¹⁵

The second distancing could be located in the forced reading of history carried out in *AeS* which did not correspond to the Crocean interpretation of contemporaneity. For Croce, updating the past is the mature fruit of reflection and knowledge of the past, not a reading project that saves what he feels close to, as Pigafetta has pointed out.¹⁶

In addition, that year 1952 Zevi had incorporated new historical-critical problems that allowed him to expand his reflections based on his own experience. He was working on Theo van Doesburg, accepting the challenge of doing justice to his work and legacy, following an

exhibition held in Amsterdam in 1951, twenty years after his death which had left much to be desired, just like the show held in 1938 in New York. Zevi accepted the challenge of doing justice to the artistic program of Theo van Doesburg and with the collaboration of the widow who offered him invaluable materials she was elaborating what she anticipated in *Metron* (1952) and published immediately as: *Poetics of Neoplastic Architecture* (1953).

This work had confronted him with the problem of delving into a lighthouse figure that allowed him to expand the gallery of artists poets of space. (To Le Corbusier who had postulated the “what”, to Wright who had pointed out “a vague because”, van Doesburg pointed out a “how”). Este trabajo lo había enfrentado al problema de profundizar sobre una figura faro que le permitía ampliar la galería de artistas poetas del espacio. (A Le Corbusier que había postulado el “qué”, a Wright que había señalado “un vago porque”, van Doesburg señalaba un “cómo”). At the same time that it allowed him to assure that “without the encouragement of van Doesburg, the Wrightian influence in Europe would have been diluted in an expressionism of little importance”. The term “poetics” allowed Zevi to include at the same time Mondrian, Mies van der Rohe and the artistic works of the collective movement developed around elementarism and neoplasticism, undeniably linked to the searches of singular poets.

On the other hand, Croce defended “the monograph” as the true logical form of literary-artistic historiography to achieve the characterization of the singular artist and his work in the case of the great artists, while she (the monograph) would not be necessary for minor artists. Starting from thinking about architectural historiography, Zevi synthesized his objections that he had arrived at from his own experience:¹⁷

Experience revealed that the habit of compiling monographic essays had two flaws: it led many historians to fragmentism, to a

specialization and undoubtedly attested to a deepening of scientific studies but lost sight of the extent and value of the artistic topic dealt with; secondly, it did not eliminate the vagueness of the notions about an era or a historical period, on the contrary, it reputed them in every single monograph.¹⁸

BZ, *B. Croce e la riforma della storia architettonica*, 1952:11.

Zevi explained that if the categories initially indicated by Croatian aesthetics were used (poetry / no poetry),¹⁹ a monographic course about great architecture could be based exclusively on one hundred monuments and ten architects following an extreme selection. However, he pointed out that for didactic purposes in the history courses, he felt obliged to treat an entire period with works of relative value in themselves for the history of art, insofar as those buildings had a documentary and significant value for the history of the civilization. To these reflections, the theme of “the city” was added (also worked on in *Poetics of Neoplasticism*) as a central question that posed to architectural historiography a contamination:

Also in architecture, two requirements that seem antithetical push and urge a reform of our historiography. On the one hand, the need to specify true artistic values, the need to eliminate this from our stories which is an erudite cataloging of architects and monuments, to enter the critique of modern art through a few monographs of the very few geniuses. On the other hand, the need to frame the history of architecture in the sotira of urban planning and not only with the episodes of the streets and squares, but with the analysis of the whole urban structure, indeed, even more, of the whole territorial structuring. The reform of architectural

historiography must satisfy both and broaden the horizons on the level of qualitative judgment and broaden the horizons on the level of culture. Within this program, architectural poetry, architectural literature, minor architecture and all that building prose that even configures human agregats and enlivens the landscape.

BZ, *B. Croce e la riforma della storia architettonica*, 1952:14.

These two demands that seemed antithetical as Zevi pointed out, forced to “restrict criticism about the level of qualitative judgment” and at the same time, the need to “extend horizons on the level of culture” and there the challenges of a methodology are synthesized for architecture critic. Beyond the fact that in this extensive article other issues that we cannot display here are exposed, we highlight as a synthesis that Zevi proposes his adjustments to the Croatian mandates without betraying them, which allows Zevi to be classified as a post-Crocean critic. It was Enrico Tedeschi who, commenting on the difficulty of following the position of the Abruzzo thinker, constantly enlarged and rectified, defined as post-Croatian to:

“the position that accepts the principles of Croatian aesthetics, expanding them in the critical exercise with the means of investigation provided by pure visibility, the history of taste indicated by Venturi and the relationship between art history and culture history already accepted by many, not excluding the Croce itself”.
ET, *Una introducción a la historia* (1951:163).²⁰

As it is known, en *Teorie e Storia* (1968) Tafuri coined the term “operative criticism” to represent the instrumental relationship of historical studies towards projectual practice (what is and what must be; between historical evidence and the future project). Tafuri

argues that in these operations, operational criticism contained the seed of anti-historicity and it was presented as a “prescriptive code”. These undeniable arguments about operational criticism, in general, were assumed by specialists and also by Zevi himself and by Argan for example, who did not apologize for defending the benefits of it in academic meetings that were carried out throughout the 20th century, in quite dissimilar artistic debates.²¹ In that case, without pretending to deny the aforementioned category, I argue that Zevi’s work in critical production, as well as in methodological reflection, requires a precision. Zevian efforts require a differentiated location from that of their European and North American colleagues, they are equally eager to mobilize contemporary debates. The didactic orientation in any of the genres developed by Zevi is something undeniable: it is the program of his critical militancy whose productivity is measured in the field of architectural culture. More than a Historian in a full sense, Zevi is a tireless activist of the relationship between stories and Critics in the formation of the aspiring architect. In his case, the stories in letter lowercase and the Criticism in capital letters. Synthesizing, to the Tafurian category of “operative criticism”, we propose to add the category of “criticism of space” that has the value of bringing together in a productive way, the two substantive elements of the Zevian interpretive system: space and its criticism. At the same time, it is necessary to emphasize that it is not a prescriptive (or projectual) criticism, such as the “typological criticism” that defended the Italian *Trend*, contemporaneously.

And it was also Tafuri in 1968, the person who made explicit his basic postulate in the identification of criticism with History.²² The first letter in lowercase and the last letter in uppercase; difference that figures the opposing position of Tafuri with respect to Zevi. In one sense, Tafuri uses criticism from History and from the opposite direction, Zevi uses history with Criticism. Is it a generational problem or simply a subject of academic specialization?²³

Although it is not new to talk about “militant criticism” in the case of Bruno Zevi, we emphasize that it is impossible not to refer to him without pointing out his commitment to the problems of contemporaneity and his militancy on the responsibility of intellectuals in the construction of the culture of the architects. Architecture “in” history, as Zevi proposed, it keeps on presenting its benefits in the classrooms of schools and

faculties when it comes to thinking about student training, where at least criticism should be thought as it was proposed by Edward Said with his criticism secular as resistance to theories (*The world, the text and the Critic*, 1983).

And finally, on a more specialized level, it is necessary to highlight the obsessive interest in defining a methodology for architectural criticism and its control that we hope to have exemplified in

this work. However, we must also point out that criticism for Zevi is not a matter of academic specialization. Seventy years after Zevian attempts, the contemporary function of the critic still leaves much to be desired: it is fundamentally academic, without any (or little) impact on culture or in relation to Politics. Except for the works of author’s trademark that have a tourist expedition title, the public does not know everything about architecture.

NOTAS

- 1 Sobre las precisas circunstancias institucionales que hicieron posible la invitación de Zevi ver nuestro trabajo (2017) “Una vez más la FAU-UBA...”.
- 2 Por un lado, la conmoción política que se vivía en ese año 1951 (y más precisamente en ese mes de agosto en torno a la fórmula Perón/ Evita); la crisis del papel prensa que hizo que no se publicaran (entre febrero y diciembre) regularmente las revistas especializadas encargadas de registrar mensualmente los acontecimientos más decisivos. Y finalmente, los conflictos y las tensiones políticas en aumento que terminaron con las duras intervenciones a las universidades a mediados de 1952, cortando bruscamente ese clima de negociación y cordiales relaciones entre la corporación de los arquitectos y el gobierno nacional. Unos años después, la llamada “revolución libertadora” comenzó a escribir una historia que dejó clausuradas las experiencias del peronismo que por un largo período siguieron calladas hasta los avances historiográficos realizados en

NOTES

- Regarding the precise institutional circumstances that made Zevi’s invitation possible to see our work (2017) “Once again the FAU-UBA...”.
- On the one hand, the political upheaval that was experienced in that year 1951 (and more precisely in that month of August around the Perón / Evita formula); the newsprint crisis that meant that the specialized magazines in charge of recording the most decisive events on a monthly basis were not published regularly (between February and December). And finally, the conflicts and increasing political tensions that ended with the harsh interventions to the universities in mid-1952, abruptly cutting off the climate of negotiation and cordial relations between the architects’ corporation and the national government. A few years later, the so-called “liberating revolution” began to write a history that closed the experiences of Peronism that for a long period remained silent until the historiographic advances made in recent years that showed that the group of Italians who worked in Argentina by then, they make up an unavoidable piece to

los últimos años que mostraron que el conjunto de los italianos que trabajaron en Argentina por entonces, conforman una pieza ineludible para explicar la cultura arquitectónica de los años ‘50 y ‘60.

- 3 “una nueva fase movida por el interés especial de resolver los problemas en el campo psicológico y humanitario”. Alvar Aalto “The humanizing of architecture” (MIT, 1940).

- 4 Entre otros, señala la multiplicidad de sentidos por Wright, Lescaze, Giedion, Hitchcock, Behrendt, hasta la noción utilizada en la exposición de muebles en el MoMA (1941) que, con *Organic Design* nombraba la relación de la parte y el todo. Zevi insiste en que la noción no debe asociarse a ningún color local y aclaraba que estaba sometida a dos equívocos recurrentes: la equivocación naturalista (formas de imitación de la Naturaleza) y el equívoco biológico, en la base del expresionismo (formas expresivas de estados de ánimos). Insistía en que lo orgánico no era una cualidad figurativa del objeto sino un atributo que tenía en su base un ideal social, que apelaría a su contenido filosófico

explain the architectural culture of the ‘50s and ‘60s.

- This new phase is driven by a special interest in solving problems in the psychological and humanitarian field. Alvar Aalto “The humanizing of architecture” (MIT, 1940).

- Among others, he points out the multiplicity of meanings by Wright, Lescaze, Giedion, Hitchcock, Behrendt, up to the notion used in the furniture exhibition at MoMA (1941) that, with: *Organic Design* named the relationship of the part and the whole. Zevi insists that the notion should not be associated with any local color and clarified that it was subject to two recurrent mistakes: naturalistic mistakes (forms of imitation of Nature) and biological mistakes, on the basis of expressionism (expressive forms of states of life). He insisted that the organic was not a figurative quality of the object but rather an attribute that had at its base a social ideal, which would appeal to its philosophical content regarding

- respecto de la Técnica en la cultura y en la sociedad.
- 5** A finales de 1946 apareció en Florencia el *Libello contro l'architettura organica* que ejemplifica la escala de la polémica. Piero Bargellini con buena dosis de exageración señalaba que los libros sobre arquitectura orgánica formaban una pila que podía competir en altura con los rascacielos y que las revistas estaban llenas/saturadas del nombre de Wright y del adjetivo orgánico. Del mismo modo que diez años antes había polemizado con el frenesí del racionalismo y los rascacielos de Le Corbusier (la figura del arte nuevo de entonces), en ese momento, polemizaba con el poeta usoniano, sus sermones democráticos y su condena a la vida urbana. En tono irónico, Bargellini concluía que podía comprender el rechazo de Wright del clasicismo y del exhibicionismo de la cúpula de San Pedro, pero denunciaba como incomprensible la veneración hacia Wright de los arquitectos italianos que se convirtieron precipitadamente del racionalismo a lo orgánico.
- 6** Haciendo una referencia sintética que admite el camino abierto por Pevsner, Behrendt y Giedion sobre el tema del espacio, y sin presentar sus perspectivas al respecto, dándolas por conocidas, se exime de tratarlos.
- 7** No podemos dejar de destacar los importantes temas que Pevsner presentó en *Outline of european architecture* (1943) y que Zevi
- Technique in culture and society.
- At the end of 1946, appeared in Florence on *Libello contro l'architettura organica*, which exemplifies the scale of the controversy. Piero Bargellini, with a good dose of exaggeration, pointed out that the books on organic architecture formed a pile that could compete in height with the skyscrapers and that the magazines were full / saturated with the name of Wright and the adjective organic. In the same way that ten years before he had debated with the frenzy of rationalism and the skyscrapers of Le Corbusier (the figure of the new art of that time), at that time, he was arguing with the Usonian poet, his democratic sermons and his condemnation of urban life. Ironically, Bargellini concluded that he could understand Wright's rejection of classicism and the exhibitionism of the dome of St. Peter, but denounced as incomprehensible the veneration for Wright of Italian architects who abruptly converted from rationalism to organic.
- Making a brief reference that admits the path opened by them on the subject of space, without presenting their perspectives on the matter, he takes them for granted and therefore, exempts himself from dealing with them.
- We cannot fail to highlight the important issues that Pevsner presented en: *Outline of european architecture* (1943) and that Zevi takes up:
- retoma: la arquitectura para diferenciarse de la construcción y poder ser considerada tal, debe buscar la emoción estética; el espacio interior como el espacio propio del arquitecto, la negación a pensar a la arquitectura determinada por las consideraciones constructivas. La fusión de lo estético y lo funcional como necesidad para una buena arquitectura, entre las principales.
- 8** Así enfocada, la asignatura podría estructurar la formación del alumno y a la vez funcionar como articulación entre las dispersas enseñanzas técnicas.
- 9** Respecto de los cursos de Vincenzo Fasolo en la Facultad de Roma ver Roberto Dulio (2008) que desarrolla especialmente estos datos.
- 10** Lionello Venturi daba importancia a lo que el croceanismo, por lo menos en teoría no valoraba: la importancia de las culturas artísticas, de las corrientes del pensamiento estético, de los estilos para enfocarse sobre la personalidad del artista, pero sobre todo sobre la expresión de la obra de arte. Pero, como explicaba Zevi, una cosa era el valor artístico y otra era la cultura, el mundo figurativo, el ambiente, en otras palabras, la historia (en *Quattro reformi...*, 1947).
- architecture to differentiate itself from construction and to be considered such, must seek aesthetic emotion; the interior space as the architect's own space, the refusal to think about architecture determined by constructive considerations. The fusion of the aesthetic and the functional as a necessity for good architecture, among the main.
- Thus focused, the subject could structure the student's training and at the same time function as an articulation between the dispersed technical teachings.
- Regarding Vincenzo Fasolo's courses at the Faculty of Rome, see Roberto Dulio (2008) who mainly develops these data.
- Lionello Venturi gave importance to what Croceanism, at least in theory, did not value: the importance of artistic cultures, currents of aesthetic thought, styles to focus on the personality of the artist, but above all on the expression of the masterpiece. But, as Zevi explained, one thing was artistic value and another was culture, the figurative world, the environment, in other words, history. (en *Quattro reformi...*, 1947).
- In our article "The 'operative criticism' between history and the project" (2017) we synthesize these positions in confrontation and dispute

- dentro del espacio académico del IUAV de Venecia.
- 12** Zevi escribe a partir de la crítica de hipótesis previas (entre otras, las inconsistencias wolfflianas) y ahí mismo teoriza la relación entre la historiografía y la crítica (aquello prometido en AeS, aparece reflexionado en la SAM).
- 13** Zevi por entonces (1950) contaba a su favor con trece años de investigaciones, reflexiones y polémicas respecto del texto de Walter Behrendt (1937).
- 14** Después de cuidarse de hablar de arquitectura orgánica cuando se inaugura la *Baker House* de Alvar Aalto terminada en 1949, Zevi escribió sobre la "realità dell'architettura organica", en un artículo extraño que pone a la par del edificio de los dormitorios del *Instituto Tecnológico de Massachusetts* (MIT), un concurso de Giuseppe Samoná (un hospital) y una palazzina (proyectada por el propio Zevi con Radiconcini y Piccinato), porque estaba obligado a responder con ejemplos por mandato croceano: la crítica no debía ser abstracta, estaba obligada a encarnarse en obras.
- 15** "Cuántas veces hemos escuchado decir que el arte es uno solo y las artes son una abstracción... cuántas veces la palabra espacio, adoptada en referencia a la arquitectura, ha sido considerada genérica y abstracta a través de la elaboración de un seudo-concepto espacial según el cual el espacio sería la medida y la sede de juicio
- within the academic space of the IUAV of Venice.
- Zevi writes from the criticism of previous hypotheses (among others, the Wolfflian inconsistencies) and right there he theorizes the relationship between historiography and criticism (what was promised in AeS, appears reflected in the SAM).
- Zevi at that time (1950) had in his favor thirteen years of research, reflections and polemics regarding Walter Behrendt's text. (1937).
- After taking care to talk about organic architecture when it opens: the Baker House de Alvar Aalto concluded in 1949, Zevi wrote about the "realità dell'architettura organica", in a strange article that puts on a par with the dormitory building of the Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), a Giuseppe Samoná contest (a hospital) and a palazzina (projected by Zevi himself with Radiconcini and Piccinato), because he was obliged to respond with examples by Croatian mandate: criticism should not be abstract, it was obliged to be embodied in works.
- "How many times have we heard it said that art is one and the arts are an abstraction... how many times the word space, adopted in reference to architecture, has been considered something generic and abstract through the elaboration of a spatial pseudo-concept according to the which space would be the measure and the seat of judgment of each
- de cada arte figurativa" (BZ, Croce y la reforma, 1952). Sin embargo, luego explicaba Zevi que más reductivos que Croce eran algunos de sus discípulos y que en realidad el propio Croce aceptaba los ajustes a su teoría estética.
- 16** "E certamente, questo un punto di tangenza tra la posizione croceana e le tensioni attualizzanti da Zevi. Ma è anche contestualmente -e, forse, in maggiore misura- prevaricazione. In Croce l'attualizzazione del passato è frutto maturo della riflessione e della conoscenza del passato stesso; non può essere progetto di lettura, non può essere prolessi nel giudizio storico che "salva" solo ciò che ritiene prosimo a sé." Pigafetta 1998:131.
- 17** Nos referimos a las monografías que fue publicando en Metron y que luego integró a su *Storia dell'architettura moderna*: Mackintosh, Gaudí, Mies van der Rohe entre otras.
- 18** Zevi se refiere a las repeticiones sobre la técnica del construir, sobre la figura profesional del arquitecto, sobre los materiales y su disposición, sobre las ideologías estéticas y estilísticas.
- 19** La noción de "literatura" le había permitido a Croce considerar los artistas que quedaban fuera de la antinomia poesía/no poesía por él planteada inicialmente.
- 20** Continua Tedeschi: Podría parecer a primera vista que una posición tal sea poco precisa o categórica, y concluya en una confusión al
- figurative art ".(BZ, Croce and the reform, 1952). However, Zevi later explained that some of his disciples were more reductive than Croce and that in reality Croce himself accepted the adjustments to his aesthetic theory.
- "And certainly, this is a point of tangency between the Crocian position and the actualizing tensions of Zevi. But it is also contextually - and, perhaps, to a greater extent - prevarication. In Croce, the actualization of the past is the mature fruit of reflection and knowledge of the past itself; it can not be a project of reading, it cannot be prolix in the historical judgment that "saves" only what it deems close to itself." Pigafetta 1998:131.
- We refer to the monographs that he published in Metron and that he later included in his *Modern Storia dell'architettura*: Mackintosh, Gaudí, Mies van der Rohe among others.
- Zevi refers to repetitions related to the technique of building, on the professional figure of the architect, on materials and their arrangement, about aesthetic and stylistic ideologies.
- The notion of "literature" had allowed Croce to consider the artists who were left out of the antinomy poetry / non-poetry initially raised by him.
- The critic can and must try to perfect his means of investigation, broaden his cultural panorama, to make use of every element that

demostrar una peligrosa falta de coherencia por parte de quien la adopta; pero no es así. Una vez admitida una posición de principio clara, y esta es la crociana, el crítico puede y debe intentar perfeccionar sus medios de investigación, ampliar su panorama cultural, servirse de todo elemento que contribuya a afinar su sensibilidad y penetración para alcanzar la comprensión de la obra. Lógicamente, todos estos elementos deben desenvolverse en los límites de los principios generales adoptados; de otra manera, el resultado vendría a debilitar, en lugar de reforzar la acción crítica. Tedeschi, 1951:163.

21 Nos referimos entre otros, a los eventos compilados parcialmente por Luca Monica (2002): dos reuniones realizadas en el Politécnico de Milán en 1982 y 1994 en torno al tema de la "crítica operativa".

22 "La crítica arranca siempre el 'acontecimiento actual' del ámbito cotidiano, con sólo buscar sus significados y razones y no es posible definir aquellos significados y aquellas razones sin re insertar el acontecimiento artístico en las estructuras de la Historia. En caso contrario no tendremos crítica, sino una hagiografía vacía o una exégesis abstracta (que no es otra cosa que crítica fracasada). Se hace historia de la arquitectura porque se busca el significado de la arquitectura actual; pero para resolver las angustias del presente nada vale proyectar sobre el pasado certidumbres que hay que superar." (Tafari [1968]1977:212)

contributes to refining his sensitivity and penetration to reach an understanding of the work. Logically, all these elements must be developed within the limits of the general principles adopted; otherwise, the result would weaken rather than reinforce critical action. Tedeschi, 1951:163.

We refer, among other issues, to the events that were partially compiled by Luca Monica (2002): two meetings held at the Milan Polytechnic in 1982 and 1994 on the theme of "operational criticism".

"Criticism always takes the 'current event' out of the daily sphere, just by looking for its meanings and reasons, and it is not possible to define those meanings and reasons without re-inserting the artistic event into the structures of History. Otherwise, we will not have criticism, but an empty hagiography or abstract exegesis (which is nothing other than failed criticism). History of architecture is made because the meaning of current architecture is sought; but in order to solve the anguish of the present, nothing is worth projecting onto the past certainties that must need to be overcome." (Tafari [1968]1977:212)

23 Los trabajos de Tafari en los que denunciaba al arquitecto en el mecanismo reproductivo del capitalismo, antes que provocar una transformación imposible dentro del campo disciplinar sólo logró como se dice vulgarmente, tirar la pelota fuera del campo de juego.

Tafari's works in which he denounced the architect in the reproductive mechanism of capitalism, rather than generating an impossible transformation within the disciplinary field, he only managed, as it is vulgarly said, to throw the ball out of the field of play.

REFERÊNCIAS

AALTO, Alvar. **The humanizing of architecture.** Technology Review, Cambridge, MIT, nov., 1940.

ADAGIO, Noemí. La crítica operativa entre la historia y el proyecto. **A&P Continuidad.** Rosário, FAPyD-UNR, n. 6, abril, 2017.

_____. **Una vez más la FAU-UBA.** La renovación curricular del decano Montagna (1949-1952). 2017. Disponible em: <<http://hdl.handle.net/2133/6902>>.

BARGELLINI, Piero. **Libello contro l'architettura organica.** Firenze: Vallecchi editore, 1946.

DULIO, Roberto. **Introduzione a Bruno Zevi.** Roma: Laterza, 2008.

FASOLA, Giusta Nicco. Rapporti tra tecnica ed arte. **Metron**, n. 22, dicembre 1947.

FOCILLON, Henri. **Vie des formes.** París: Presses Universite de France, 1934.

MARANGONI, Matteo. **Saper vedere.** Milán-Roma: Edizioni Fratelli Treves, 1933.

MONICA, Luca (Ed.). **La critica operativa e l'architettura.** Milán: Edizioni Unicopli, 2002

PIGAFETTA, Giorgio. **Architettura moderna e ragione storica.** La storiografía italiana sull'architettura moderna: 1928-1976. Milano: Guerini, 1993.

SCOTT, Geoffrey. **The Architecture of Humanism: A study in the History of Taste.** Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1914

SCRIVANO, Paolo. Vedere e scrivere l'architettura. Bruno Zevi e Saper vedere l'architettura (1948). In: BONIFAZIO, Patrizia; PALMA, Riccardo. **Architettura spazio scritto.** Forme e tecniche delle teorie

REFERENCES

AALTO, Alvar. **The humanizing of architecture.** Technology Review, Cambridge, MIT, nov., 1940.

ADAGIO, Noemí. La crítica operativa entre la historia y el proyecto. **A&P Continuidad.** Rosário, FAPyD-UNR, n. 6, abril, 2017.

_____. **Una vez más la FAU-UBA.** La renovación curricular del decano Montagna (1949-1952). 2017. Disponible em: <<http://hdl.handle.net/2133/6902>>.

BARGELLINI, Piero. **Libello contro l'architettura organica.** Firenze: Vallecchi editore, 1946.

DULIO, Roberto. **Introduzione a Bruno Zevi.** Roma: Laterza, 2008.

FASOLA, Giusta Nicco. Rapporti tra tecnica ed arte. **Metron**, n. 22, dicembre 1947.

FOCILLON, Henri. **Vie des formes.** París: Presses Universite de France, 1934.

MARANGONI, Matteo. **Saper vedere.** Milán-Roma: Edizioni Fratelli Treves, 1933.

MONICA, Luca (Ed.). **La critica operativa e l'architettura.** Milán: Edizioni Unicopli, 2002

PIGAFETTA, Giorgio. **Architettura moderna e ragione storica.** La storiografía italiana sull'architettura moderna: 1928-1976. Milano: Guerini, 1993.

SCOTT, Geoffrey. **The Architecture of Humanism: A study in the History of Taste.** Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1914

SCRIVANO, Paolo. Vedere e scrivere l'architettura. Bruno Zevi e Saper vedere l'architettura (1948). In: BONIFAZIO, Patrizia; PALMA, Riccardo. **Architettura spazio scritto.** Forme e tecniche delle teorie

dell'architettura in Italia dal 1945 ad oggi. Torino: Libreria UTET, 2002.

TAFURI, Manfredo. **Teorie e storia dell'architettura**. Roma: Laterza, 1968.

_____. Architettura italiana 1944-1981. In: CHASTEL, André. **Storia dell'arte italiana**. Torino: Einaudi, 1982.

TEDESCHI, Enrico. **Una introducción a la Historia de la Arquitectura**. Notas para una cultura arquitectónica. San Miguel de Tucumán: Instituto de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán, 1951.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. **La Historiografía de la arquitectura moderna**. Madrid: Marea/Celeste, 2001

VENTURI, Lionello. **Historia de la crítica de arte**. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1949.

**OBRAS DE BRUNO ZEVI BRUNO ZEVI'S WORKS
MENCIONADAS EN THAT WERE MENTIONED
EL TEXTO IN THE TEXT**

Architettura e storiografia. Milano, Politecnica Tamburini, 1950.

Benedetto Croce e la riforma della storia architettonica. **Metron** n. 47, dic., 1952.

Charles R. Mackintosh poeta di uno strumento perduto: la linea. **Metron**, n. 40., 1951.

Frank Lloyd Wright. Milano, Il Balcone, 1947.

Invito alla storia dell'architettura moderna. **Metron**, n. 30, dicembre, 1948.

L'insegnamento critico di Theo van Doesburg. **Metron**, n. 44, febbraio, 1952.

Messaggio al Congrès International d'Architecture Moderne. **Metron**, n. 31-32, 1949.

Mies van der Rohe e F.L.Wright, poeti dello spazio. **Metron** n. 37 luglio-agosto, 1950.

Poetica dell'architettura neoplasticista. Milano, Politecnica Tamburini, 1953.

Quattro riforme nell'insegnamento. **Metron** n. 19/20, 1947.

Realtà dell'architettura organica. **Metron**, n. 35-36, 1949.

Recensioni: Salvatore Vitale. Attualità dell'arch. **Metron** n. 26/27, ag-settembre, 1948.

Recensioni: Roberto Pane, Architettura e arti figurative. **Metron** n. 28, ottobre, 1948.

Storia dell'architettura moderna. Torino: Einaudi, 1950.

Un genio catalana, Antoni Gaudí. **Metron**, n. 38, ottobre, 1950.

Una historia de la arquitectura e historia para la arquitectura. **Canon**, n.1, Buenos Aires, FAU-UBA, 1950.

Verso un'architettura organica. Einaudi, 1945

LINA BO BARDI E BRUNO ZEVI EM UM DIÁLOGO EPISTOLAR

ZEULER
LIMA

Este ensaio é um excerto revisado do livro Zeuler R. M. de A. Lima, *Verso un'Architettura Semplice*, Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007, vencedor da primeira edição do Prêmio Internacional Bruno Zevi de Crítica e História da Arquitetura.

INTRODUÇÃO

Lina Bo Bardi tinha mantido uma longa amizade de admiração e respeito com Bruno Zevi quando lhe escreveu uma de suas últimas cartas, em 1º de setembro de 1974. Tratava-se de uma carta curta, porém significativa. Nela, ela comentava sobre a importância do livro *Saber Ver a Arquitetura*, que ela havia obtido em Roma durante o seu exílio do Brasil em 1973, e demonstrava que as convicções arquitetônicas dos dois tinham tomado caminhos diferentes. Ela dizia:

Continuo a achar que seu livro é o mais importante sobre arquitetura depois de Leon Battista Alberti. Também acho que o Wright é um gênio fascinante. Mas irrepetível. E receio que as tentativas de fazer dele um precursor acabem como o Movimento Orgânico na Itália (que foi um esforço seu, maravilhoso) e que poderia chegar, em países subdesenvolvidos (como o Brasil), a um colapso (no sentido de que TUDO É PERMITIDO).¹

A esta breve carta seguiu-se uma outra, longa, escrita por Lina Bo Bardi em 10 de abril de 1974 e editada por Bruno Zevi com uma resposta na 226ª edição de *L'Architettura, Cronache e Storia* em agosto do mesmo ano. A essa altura, eles tinham chegado a diferentes conclusões sobre o desdobramento histórico do Movimento Moderno. Bruno reavaliava sua "arquitetura organica" e continuava a questionar o academicismo baseado no método dos princípios invariáveis – ou questões – a partir de suas observações sobre Frank Lloyd Wright. Enquanto isso, Lina propunha uma outra interpretação sobre a relação entre homem e arquitetura. Sua longa busca tinha chegado a uma perspectiva mais sombria e que ela veio a chamar, mais tarde, de uma arquitetura pobre, ou seja, de um esforço de simplificação. Para ela, "não importava que a arquitetura fosse ou não moderna. O que importava era que ela fosse válida".² Ela receava que o debate sobre a arquitetura moderna produzisse um desdobramento dúbio: tanto poderia levar à reconsideração dos esforços heroicos do modernismo, que ambos admiravam, quanto "levar a uma nova catarse classicista".³

Enquanto Bruno acreditava que fosse “importante formular uma linguagem comunicável e popular que todos pudessem usar, incluindo os não-arquitetos”⁴, Lina acreditava que a “arquitetura e a liberdade arquitetônica são sobretudo um problema social a ser visto do interior da estrutura política e não do seu exterior.”⁵ Tendo ela própria se interessado, no início, por Frank Lloyd Wright, Lina confrontava Bruno ao dizer que a razão pela qual o arquiteto americano não tinha seguidores não era por falta de compreensão, mas sim por causa do seu individualismo cívico, que não tinha lugar no que ela identificava como a transformação histórica a caminho de uma sociedade coletivista. Os desacordos entre eles alimentaram uma longa amizade.

Este ensaio explora alguns momentos significativos na interlocução entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi, como testemunho do desenvolvimento e da definição de uma arquitetura simples e híbrida por ela. A análise enfatiza a correspondência entre os dois arquitetos de origem romana, originada da colaboração entre os dois e Carlo Pagani para a criação da revista *A*, tendo tomado caminhos distintos. Enquanto a trajetória teórica de Bruno Zevi teve grande repercussão na cultura arquitetônica do segundo pós-guerra, as indagações de Lina Bo Bardi ficaram circunscritas à sua prática profissional e aos diálogos privados, porém com grande presença pública nas suas realizações projetuais.

A DE AMIZADE

Bruno Zevi publicou o livro *Por uma arquitetura orgânica e criou a Associazione per l'Architettura Organica*, APAO (Associação para a Arquitetura Orgânica) em 1945, aos 27 anos de idade, depois de ter voltado à Itália de seus estudos na escola de arquitetura de Harvard. Tanto o livro quanto a associação romana alimentavam o clima de crescente esperança em torno da Reconstrução do pós-guerra. A APAO promovia a aproximação entre diferentes grupos de colaboradores, incluindo o *Movimento Studi per l'Architettura*, MSA (Movimento de Estudos para a Arquitetura) de Milão, frequentado por Carlo Pagani e Lina Bo.

Bo e Pagani estavam com pouco mais de 30 anos e tinham acumulado uma experiência editorial sem comparação ao trabalhar inicialmente como colaboradores de Gio Ponti para a revista *Lo Stile* e, mais tarde, como coeditores da revista *Domus* durante os anos finais e mais difíceis da guerra. Em 1945, eles se associaram a Bruno Zevi para organizar a criação de uma revista bissetimanal de baixo custo com a ajuda

inicial de Pietro Maria Bardi, dedicada aos esforços de Reconstrução. A revista, de início, se chamou *A*, título que, algumas edições mais tarde, mudou para *A, Cultura della Vita*. Ela foi lançada pela Editoriale Domus no primeiro semestre de 1946. Na época, Zevi trabalhava para o United States Information Service, USIS (Serviço de Informação Norte-Americano) em Roma e nomeou Carlo Pagani como editor-chefe da revista. Lina Bo ficou responsável pela coordenação gráfica e pela edição da revista, tendo produzido várias de suas ilustrações.

A aproximação dela a Bruno Zevi no trabalho para *A, Cultura della Vita*, inaugurou seu engajamento com a dimensão política da arquitetura, uma postura que se materializou, duas décadas mais tarde, no trabalho que ela desenvolveu sozinha e num contexto diferente, brasileiro. De acordo com a carta-proposta de Zevi para o conteúdo e o significado da revista *A*, o periódico deveria ser elaborado como um veículo político da Reconstrução italiana. A revista deveria apresentar uma “aventura realidade adentro”, uma “acusação violenta contra a cultura, o modo-de-vida, o liberalismo, o socialismo tradicional, as fofocas, o governo (...) o crocianismo repugnante e a não menos repugnante Igreja Católica. ACUSAÇÃO deve ser o nosso primeiro motivo, e a palavra ACUSAÇÃO começa com A”.⁶

Bruno Zevi, que era um dos fundadores do pequeno *Partito d'Azione* (Partido de Ação) antifascista, foi incisivo. Ele sugeriu que “Pagani e Bo abandonassem totalmente e recusassem humanamente toda a mesquinhez da *Domus*”⁷ e que ocupassem o espaço político deixado aberto pela guerra. Ele esperava que a revista *A* fosse uma alternativa poderosa – e sem concessões – para gerar consciência pública sobre a realidade psicológica do pós-guerra e propor alternativas a ela. A nova revista não deveria se limitar à arquitetura, à arte, à habitação. Ela deveria ser sobre a vida e sobre a cultura cotidiana e coletiva.

Apesar de sua ambição e inovação, *A* enfrentou obstáculos desde sua criação e fechou após 9 números publicados. Juntos, os três arquitetos organizaram, editaram e publicaram vários artigos enfrentando problemas frequentes de escassez de recursos e de meios de distribuição. A maior resistência veio de Mazzocchi, católico fervoroso e diretor da revista, que fechou [a revista *A*] depois de 5 meses de publicação por considerá-la demasiadamente progressista ao falar de questões polêmicas proposta por Zevi sobre direitos humanos e educação sexual. Antes mesmo da última edição, Lina Bo já havia pedido

demissão da revista e retornado a Roma, mas sem se esquecer da lição política da colaboração com Zevi e seus amigos milaneses.

DE A A B: O ENCONTRO COM O BRASIL

Enquanto a revista *A* fechava, Lina Bo se preparava para embarcar numa outra aventura. Ela se tornou a *signora* Lina Bo Bardi, depois de se casar com o polêmico jornalista e galerista romano Pietro Maria Bardi. Em outubro de 1946, eles deixaram o porto de Nápoles rumo a uma aventura artística e comercial no Brasil, que lhes abriu novos horizontes. Ele decidiu ir ao Brasil seguindo a indicação de amigos de Bardi na embaixada do Brasil em Roma e do crítico Mário da Silva Brito de que um magnata da imprensa, Assis Chateaubriand, um “excêntrico jornalista brasileiro”, queria criar “uma das mais importantes galerias de arte do mundo”.⁸

No final da vida, ela gostava de dizer que ela tinha se maravilhado com a vista do edifício do Ministério da Educação e Saúde ao se aproximar da baía do Rio de Janeiro. Ela descreveu, retrospectivamente, o edifício modernista como uma vela branca e azul aberta ao céu e ao vento das possibilidades arquitetônicas. A arquitetura brasileira tinha se tornado, no início dos anos 1940, uma importante referência para o modernismo além do horizonte da devastação da guerra. Entretanto, críticos europeus, incluindo Bruno Zevi, eram mais céticos a esse respeito.

Depois de realizar exposições no saguão do recém-inaugurado Ministério, o casal Bardi se mudou para São Paulo no início de 1947, a contragosto da vontade de Lina de ficar no Rio de Janeiro. Foi assim que ela se tornou, aos 32 anos de idade, responsável pelo projeto de reforma e criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) no novo edifício do grupo Diários Associados, de propriedade de Chateaubriand.⁹ Deixar a vida cultural vibrante do Rio de Janeiro pelas promessas de um centro industrial emergente e ao mesmo tempo provinciano foi uma grande decepção para ela. Ainda assim, o novo país e a nova cidade lhe ofereceram oportunidades incomparáveis.

ARQUITETURA COMO HABITAT

Em 1950, Lina Bo e Pietro Maria Bardi fizeram um importante lançamento jornalístico com a criação da *Habitat*, uma revista de arte, arquitetura e projeto conectada ao museu. A revista se baseava na experiência editorial do casal italiano com a *Quadrante*, a *Domus* e com a revista *A*, realizada com Bruno Zevi. Juntos, eles publicaram as primeiras quinze edições entre outubro de 1950 e

abril de 1954, propondo uma reavaliação polêmica da vida cultural do Brasil e a revisão das fronteiras entre manifestações de arte e cultura moderna, erudita, espontânea e popular.

Na segunda edição da *Habitat* do início de 1951, Lina assinou um artigo contundente intitulado “*Bela criança*” em resposta ao crescente debate internacional sobre a arquitetura moderna brasileira. O texto era uma provocação a críticos brasileiros e europeus, inclusive Zevi.

Ela discordava do argumento de que “a arquitetura brasileira já marca a estrada para uma academia, como já às vezes aparece em algumas revistas estrangeiras e, por exemplo, no importante livro de Bruno Zevi [*Saper vedere l'architettura*, 1948]”.¹⁰ E ela continuava em desacordo com ele ao declarar que a arquitetura brasileira tinha preferido o caminho apresentado por Le Corbusier àquele apresentado por Wright, porque “mais respondia às aspirações de uma gente de origem latina; meios poéticos, não contidos por pressuposições puritanas e por preconceitos”.¹¹ A esse texto, seguiram-se vários sobre as virtudes da arquitetura popular e simples.

No entanto, apesar de seus esforços, com o tempo, ela se sentiu desmotivada com a direção tomada pela revista *Habitat* e resolveu deixar o cargo de editora em 1954. Nos meses que se seguiram, ela intensificou sua correspondência com Zevi, que lhe ofereceu a oportunidade de colaborador com a revista *L'Architettura*, *Cronache* e *Storia*.

Numa carta de 18 de setembro de 1955, Zevi sugeria que ela deveria escrever uma coluna de duas ou três páginas intitulada *Lettera dal Brasile* (Carta do Brasil), na qual ela deveria mostrar exemplos inéditos de arquitetura brasileira. Ele também propôs que ela iniciasse uma resposta aos artigos dos jornais *Borghese* e *Corriere della Sera*, que criticavam a arquitetura brasileira.

Zevi sugeria que uma vez “livre da *Habitat* que, apesar dos seus méritos, não tinha encontrado uma fórmula definitiva, [Lina] poderia se ocupar de uma revista que é exatamente o seu contrário, europeíssima”.¹² O convite revelava seu respeito a Lina, mas também reconhecia o difícil temperamento dela. Zevi afetuosamente imaginava a presença de sua amiga na sala de editoria e dizia que “de vez em quando, escuto as suas frases: ‘isso é horrível’, ‘não vale nada’, ‘não acho’”.¹³ E completava, dizendo, “você é viva e caprichosa. Portanto, não é preciso ficar imaginando o que você faria e diria. *Porca miseria*, faça, diga!”¹⁴. Lina recebeu essa carta num período de profundo questionamento intelectual e de transformações

pessoais. Já com mais de 40 anos, ela tinha iniciado a dar aulas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, graças à sua amizade com João Vilanova Artigas, que Zevi considerava “o futuro do Brasil”.¹⁵ Paralelamente às aulas, Lina esteve envolvida com os trabalhos administrativos e curatoriais do Museu de Arte de São Paulo (MASP), viajando pelo interior e Nordeste do Brasil, o que lhe ofereceu a possibilidade de expandir o conhecimento das realidades do seu novo país.

Foi neste contexto que ela escreveu uma detalhada resposta ao pedido que Zevi lhe havia feito por sua posição sobre os artigos nos jornais italianos. Nela, ela dizia que esses ataques à arquitetura brasileira eram resultado de uma “longa série de artigos de enviados especiais apressados, que vêm em levadas e que escrevem se lamentando do calor, [...] que viram o Rio e São Paulo e algumas vezes Porto Alegre e Recife e não sabem nada do Brasil.”¹⁶

Ela, sim, havia conhecido um outro Brasil, complexo, surpreendente e com uma imagem afeita à sua percepção de mundo. Essa imagem era também afeita à sensibilidade romântica que emergia do pensamento revolucionário e radical da intelectualidade brasileira da época. Ela descrevia um Brasil do cotidiano a Zevi, do habitante das pequenas cidades, do campo, da vastidão natural, longe das crescentes áreas metropolitanas. Ela contava sobre a dificuldade das pessoas contra as forças da natureza, sobre as inovações paisagísticas de Roberto Burle Marx, e sobre a dificuldade dos arquitetos brasileiros em face à privação e à improvisação para a urbanização explosiva das cidades brasileiras.

Sua resposta à carta de Zevi de 1955 ressoava com o artigo *Bela Criança* de quatro anos antes e, também, com o estado de emergência do pós-guerra na Itália que ela experienciou entre 1945 e 1946 e que informaram a criação da revista A. Na carta, ela dizia que o “arquiteto brasileiro [tinha sido] um moço convocado a trabalhar de improviso, que se atirou com coragem e generosidade [...] o seu ímpeto comoveu, mas, passada a batalha, é preciso ver se ele merecia a medalha ou não.”¹⁷ Acima de tudo, ela insistia que “a arquitetura moderna brasileira não vem da arquitetura colonial, mas sim daquela primitiva, caipira, do camponês.”¹⁸

Ao se abasileirar, ela sugeria que os europeus deveriam identificar os “elementos autênticos, que não dependem das limitações do excesso de consciência e cultura”¹⁹ a fim de poder reformular seu questionamento da arquitetura moderna.

A ênfase deles deveria estar nas “soluções construtivas extremamente simples e frescas, o gosto do construir claro e limpo das construções primitivas, a completa ausência de retórica e uma modéstia humana unida ao sentido festivo da vida”.²⁰ Ela concluiu sua carta a Zevi com uma nota crítica dizendo que os arquitetos brasileiros tinham tomado a liberdade produtivamente, enquanto os arquitetos europeus a tinham tomado como um peso. Os europeus, na opinião dela, tinham tido medo de correr riscos e renovar uma cultura que tinha muitos esquemas pré-concebidos. Como italiana que se afirmava no Brasil, seus argumentos ressoavam com estranheza em ambos os lados do Atlântico.

ANOS EM TRÂNSITO

Durante o final dos anos 1950 e início dos 1960, Lina Bo Bardi se dedicou a funções culturais do MASP. Ela contribuiu algumas vezes com Zevi para *L'architettura*, gradualmente ganhando autonomia em seu pensamento. Em viagem à Itália em 1956, ela o visitou e incluiu no itinerário a passagem por Barcelona, onde visitou, encantada, as obras de Antoni Gaudí. Ela viu no trabalho do arquiteto catalão uma referência importante no seu esforço para reconciliar formas e técnicas orgânicas, vernáculas, modernas e simples. Lina também visitou Nova York em 1957 e ajudou a montar uma exposição da coleção do MASP no Metropolitan Museum, não muito distante do recém-criado Guggenheim, de Wright.

Esse período foi de grandes mudanças pessoais e profissionais, como se lê em confidências de Lina a Zevi em uma de suas cartas, transformações essas que têm paralelo em seus estudos para o MASP. Ela estava começando a definir a sua própria versão do que seria uma “arquitetura orgânica”. Em um desses esboços, Lina escreveu que o volume do museu “não deve dar a idéia de uma igreja, mas, sim, de uma estufa”,²¹ e frequentemente incluía a representação de vegetação no exterior e no interior do edifício.

Diferentemente de Zevi, que seguia Wright e cujos ideais para uma arquitetura orgânica tinham se tornado moeda corrente na Itália nos anos 1950, Lina propôs sua interpretação das noções de natureza, de continuidade espacial e do legado do Movimento Moderno. Sua visão dialogava com a espontaneidade da arquitetura e com os ricos recursos naturais encontrados no Brasil. Ela chegou ao ponto de fazer menções literais a eles no interior e nas superfícies dos seus edifícios, como nos estudos subsequentes para o MASP. A mudança de seu ponto de vista se

intensificou substancialmente com suas viagens a Salvador, na Bahia.

No início de 1958, ela foi convidada pelo engenheiro-arquiteto Diógenes Rebouças para substituí-lo numa série de palestras na Universidade da Bahia, que geraram longas discussões. Ela se referiu frequentemente a Antoni Gaudí, Frank Lloyd Wright e Bruno Zevi, polemizando o livro *Saper Vedere l'Architettura* (Saber ver a arquitetura), de Zevi, ao questionar sua definição de arquitetura baseada na dicotomia entre espaços exteriores e interiores.

Ela se perguntava sobre “qual a diferença entre passar sobre uma ponte ou andar por dentro de um edifício, seja a casa Tugendhat de Mies van der Rohe ou a Fallingwater de Frank Lloyd Wright?”²² Sua resposta era que “o homem é sempre o protagonista e o espaço interior, o exterior (sendo) secundário: o ‘fato’ arquitetônico permanece intimamente conectado ao homem”.²³ E acrescentava que a arquitetura depende “não somente da idéia de ‘espaço interior’ mas igualmente da ‘circunstância’ habitacional”.²⁴ A arquitetura deveria ser “útil ao homem, não somente no sentido vitruviano de utilitas, mas de um ‘útil’ que se estende também ao espírito: [...]um ‘útil’ que reúne todas as necessidades humanas”.²⁵

Segundo ela, o conceito de espaço interior de Zevi poderia confundir os estudantes e oferecia um risco. Ele poderia redirecionar a crítica para uma perspectiva idealista, apesar de seu brilhante esforço para colocá-lo dentro de uma estrutura social e psicológica. Zevi educadamente reconheceu os comentários polêmicos de Lina e os longos debates no final das palestras em uma carta que ele lhe escreveu em 26 de junho de 1958, mas não fez nenhum comentário preciso sobre as críticas dela.

Em seu primeiro ano de contato com Salvador, em 1958, Lina escreveu e editou uma página cultural no jornal *Diário de Notícia* aos moldes da revista *A*, na qual se inspirou para a edição de artigos, desenhos satíricos e para o longo título: “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida”. Em seu editorial chamado *Olho sobre a Bahia*,²⁶ ela criticava aspectos cotidianos e urbanos da vida de Salvador, colocando em evidência como a modernização da cidade vinha apagando muitos de seus importantes aspectos culturais, históricos e sociais.

Durante seu período em Salvador, Lina se interessou, também, profundamente pelos movimentos culturais emergentes no Nordeste do Brasil, que apresentavam uma alternativa nacional-popular ao sul industrializado e de

aspirações cosmopolitas. Entre esses movimentos de base estavam o Movimento de Cultura Popular do Recife e o plano de desenvolvimento regional proposto por Miguel Arraes, líder comunista e governador do Estado de Pernambuco. Ela também observava com atenção as atividades do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), que oferecia apoio logístico para os programas de alfabetização idealizados pelo educador Paulo Freire. Esses diálogos foram essenciais para sua proposta de criação do Museu de Arte Popular em Salvador.

A conversão do conjunto histórico do Solar do Unhão para receber o museu culminou na grande exposição intitulada “Nordeste”. A mostra, que oficialmente abriu o museu em novembro de 1963 e que expandia a mostra “Bahia” idealizada por Martim Gonçalves na contracorrente da Bienal de São Paulo de 1959, continha objetos produzidos no cotidiano dos despossuídos do Sertão. Lina Bo Bardi os organizou sobre pilhas de caixas rústicas, semelhantes às que se usam para transportar frutas e verduras num mercado. De acordo com sua declaração no catálogo da exposição, o museu deveria ser um “museu de arte popular e não de folclore, porque o folclore é a herança estática e retrógrada sob o controle paternalístico dos representantes da cultura, enquanto que a arte popular (definida artisticamente e também tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura relacionada a problemas reais”.²⁷

Lembrando-se da definição incisiva de Zevi para o nome da revista e ao se voltar para as habilidades de sobrevivência da criação popular do Nordeste brasileiro, ela declarou que a “exposição é uma acusação. Uma confrontação que não é tímida e que contesta as condições degradantes impostas àqueles no seu esforço desesperado de [produzir] cultura”.²⁸

Essa exposição foi montada num momento de crescente radicalização política. Seguindo essas denúncias, o golpe militar de 1964 interrompeu o trabalho que muitos intelectuais vinham desenvolvendo no Nordeste e Lina Bo Bardi se viu forçada a deixar a direção do museu, afastando-se do que descreveu como uma “nuvem escura de reação cultural, velhas tradições, raiva e medo no horizonte”.²⁹

UM MUSEU CONSTRUÍDO NO VAZIO

Lina Bo Bardi já estava em São Paulo em 31 de março de 1964, quando o golpe militar ocorreu. Em uma longa carta escrita a Bruno Zevi quatro meses mais tarde, ela o lembrava de que ela tinha estado, naquele dia, dando uma palestra na

Universidade de São Paulo sobre a criação do Museu de Arte Popular de Salvador. Com orgulho, ela dizia que a apresentação tinha sido a “última com debate livre sobre o papel do arquiteto brasileiro nos dias de hoje, na situação atual, na cultura brasileira de hoje, uma cultura pobre e de instrumentos limitados, desmistificada”.³⁰

Alguns meses antes, ela havia feito uma apresentação do mesmo trabalho a convite de Zevi em Roma, mas a recepção da palestra, incluindo por Zevi, havia sido negativa, o que a deixou muito frustrada. Ela tinha se ofendido com o fato de que os estudantes italianos tinham rido dos slides das carrancas nordestinas e as tinham confundido com carros alegóricos do carnaval de Viareggio.³¹

Além disso, na carta, ela refutava o ceticismo de Zevi em relação à transformação daquele “edifício colonial ‘feioso’ [o Solar do Unhão] em um centro de ação”³² e contestava que a “exposição do Unhão não é a glorificação popular [...], mas uma acusação e uma denúncia”.³³ Sem sucesso, ela se referia ao termo que ele próprio havia proposto a ela durante os esforços da Reconstrução do segundo pós-guerra, e de que ele já poderia ter-se esquecido. Ela o lembrava de que vivia numa “outra realidade. Pobre e desmistificada, somente humana, fora de esquemas culturais, totalmente verdadeira e indefesa, sem artifícios”.³⁴

Ela criticava Zevi por não ter sido capaz de entender a sua palestra como um reencontro com as premissas corajosas que ambos tinham compartilhado na juventude. A exposição no Solar do Unhão tinha sido uma acusação e também um “convite para isolar, em um panorama desolado, elementos de um patrimônio cultural pobre”.³⁵ E concluiu seu desabafo dizendo que “tinha dito tudo isso na introdução que deixei no meu escritório [de Zevi], mas que você não leu”.³⁶

Apesar das críticas dela, Zevi não deixou de apoiá-la. Em dezembro de 1964, ela obteve permissão do Ministério das Relações Exteriores para montar a “Exposição Nordeste” na Galleria Nazionale d’Arte em Roma em março de 1965. O material foi enviado à Itália. Entretanto, durante a instalação, a Embaixada Brasileira na capital italiana resolveu cancelar a abertura e retornar o material ao Brasil em silêncio.

O tom acusatório do texto de apresentação da mostra de Lina provavelmente não soou pertinente ao adido cultural do Brasil, que já havia se queixado, algumas semanas antes, de que artistas e intelectuais brasileiros estavam passando uma imagem miserável do Brasil no exterior. Ele e a esposa do embaixador até mesmo se haviam levantado em protesto durante

a apresentação do filme *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, no evento *Terzo Mondo e Comunità Mondiale* (Terceiro Mundo e Comunidade Mundial), organizado pelo centro de estudos Columbianum em Genova em janeiro de 1965.³⁷ É muito provável que a mostra tenha sido cancelada pela própria embaixada e não diretamente pelos generais, como Lina fez entender ao seu amigo Zevi.

Em defesa aos esforços dela, além de ter ajudado a obter o espaço na Galeria Nacional, Zevi publicou o artigo “L’arte dei poveri fa paura ai generali” no jornal *L’Espresso* em 14 de março de 1965.³⁸ O texto foi publicado no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro três semanas depois com o título “Regime de generais proíbe a exposição”.³⁹

O artigo era fiel ao argumento de Lina Bo Bardi de forma quase literal, incluindo detalhes sobre o Brasil que muito provavelmente Zevi desconhecesse, o que sugere que Lina tenha lhe enviado anotações. O texto esclarecia sobre a situação política e cultural do Brasil, assim como a intenção de mostrar objetos produzidos em situações de grande dificuldade cotidiana, do “esforço desesperado de [...] uma existência intolerável”⁴⁰. O artigo concluía com o comentário de que a reação dos militares e da embaixada brasileira eram uma confirmação da tese de Lina Bo Bardi. Eles tinham visto os trabalhos a serem expostos como ameaçadores e subversivos, porque eram uma referência “ao interior faminto do continente, à realidade do país, sua miséria e sua cultura”.⁴¹

Numa carta que Lina lhe escreveu do Rio de Janeiro em 1º de junho de 1965, ela mencionava que a *Revista Civilização Brasileira*, periódico do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), tinha publicado o artigo dele. No entanto, “a edição foi tirada de circulação pelos censores, e o editor foi preso pelo DOPS [Departamento de Ordem Política e Social]”,⁴² o órgão repressivo do governo militar. Depois da polêmica, Lina lhe contou que havia aceitado a diretoria do Instituto de Arte do Parque Lage, no Rio de Janeiro, uma proposta que deveria dar continuidade ao seu trabalho na Bahia, mas que acabou sendo cancelada por razões políticas. Ela também contava sentir grande melancolia e dizia ter pouco trabalho além da conclusão do projeto para o Museu de Arte de São Paulo que, apesar de tudo, a manteve ocupada até meados de 1969.

Ainda na mesma carta, Lina Bo Bardi falava do museu como um centro cultural e descrevia a proeza estrutural do edifício a Zevi, que havia visitado o terreno e visto maquetes durante sua visita ao Brasil em 1959. Ela mencionava que “toda

vez que vou ao canteiro de obras, me lembro da sua crítica aos volumes elementares, a polêmica sobre as caixas de sapato”.⁴³ Ela também mencionava Gaudí, que tinha dito que “o plano não existe na natureza e, portanto, ele, que acreditava em Deus, não o fazia”.⁴⁴ Ela o contestava dizendo que “ainda assim, o sublime é que o homem possa fazer o plano que não existe na natureza; a coragem e a melancolia das coisas que ‘o homem faz por si próprio’ sem a ajuda de ninguém”.⁴⁵

ARQUITETURA COMO ESPAÇO VIVIDO

Por vários anos após a abertura do Museu de Arte de São Paulo, Lina Bo Bardi teve poucas propostas de projeto e nenhum edifício construído. Durante esse período, ela estudou, escreveu e fez projetos cênicos para filmes e peças teatrais. Em 1973, distante do Brasil por questões políticas, ela teve a oportunidade de reencontrar Bruno Zevi. Sua volta ao Brasil ocorreu em 1974, de onde ela lhe escreveu as últimas cartas para ele.

A amizade não o privou de críticas. Ela estava convencida de que, apesar da importância do livro *Il linguaggio moderno dell'architettura* (A linguagem moderna da arquitetura), de Zevi, “o problema não está em interpretar a arquitetura conforme uma linguagem moderna ou menos, criar uma arquitetura gestual ou não, ou em criar vãos livres”.⁴⁶ Segundo ela, “o problema não está em antecipar novas formas e conteúdos, mas sim MUDAR a arquitetura como jamais ocorreu até hoje”.⁴⁷ Esse pensamento expressa sua convicção de que essa mudança “só será possível em novas estruturas sociais, onde a arquitetura nascerá fora de esquemas pré-concebidos das civilizações passadas. Uma arquitetura coletiva, ato cultural diferente dos resquícios violentos da cultura de uns sobre outros”.⁴⁸ E foi assim que ela voltou à arquitetura ao realizar o projeto para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976–82), que reabriu sua ideia sobre simplificação num retorno radical à arquitetura. A igreja, o centro comunitário e a residência de clérigos foram construídos na periferia de Uberlândia, em Minas Gerais. O pequeno conjunto foi realizado com escassez de meios (tanto de dinheiro quanto de materiais), uma pobreza franciscana aliada ao impluvium romano e às basílicas paleocristãs, como gostava de pensar Lina Bo Bardi.

Em 1977, durante o projeto da igreja, o SESC (Serviço Social do Comércio) lhe solicitou realizar o trabalho de reutilização de uma antiga fábrica de tambores de óleo no bairro operário da Pompeia, em São Paulo. Lina Bo Bardi viu essa oportuni-

dade com grande entusiasmo, revisitando seus planos para o Solar do Unhão e para o Museu de Arte Popular de Salvador.

Nesse período, sua correspondência com Zevi se havia interrompido, mas o conteúdo do debate entre os dois se mantinha presente. Duas décadas antes, ela havia criticado os conceitos espaciais propostos por ele durante suas palestras na Universidade da Bahia, e insistia que os arquitetos deveriam evitar a separação dicotômica entre espaço externo ou interno, a separação de categorias entre edifício, escultura, arquitetura, monumento e espaços urbanos. Ela havia declarado que o “homem é sempre o protagonista e o espaço interior e exterior é secundário: o ‘fato’ arquitetônico permanece intimamente conectado ao homem”.⁴⁹ Mais do que nunca, ela continuava a acreditar que a arquitetura dependia “não somente da idéia de ‘espaço interior’ mas igualmente da ‘circunstância’ habitacional”.⁵⁰

Os trabalhos finais de Lina Bo Bardi, do qual se destaca o SESC-Pompéia, tiveram menor carga política, mas foram também menos herméticos simbolicamente. Apesar dessas mudanças, traços de sua suscetibilidade idealista, sua solidão, sua crítica e sua esperança permaneceram vivos. Ao passo que ela se ancorou, para realizar o SESC, na sua formação racionalista e neorrealista na Itália, ela não deixou de lado suas experiências brasileiras e insistia: “Nunca ignorei o surrealismo do povo brasileiro, suas invenções, seu prazer de estar juntos, de dançar e de cantar”.⁵¹

Sua admiração pelo surrealismo não era, no entanto, uma postura compartilhada por Bruno Zevi. Apesar das divergências entre os dois, Lina Bo Bardi se manteve confiante na amizade com ele na distância entre a Itália e o Brasil, e a comunicação entre eles continuou aberta por quase quarenta anos.

Numa carta que ela lhe escreveu em 1964, durante a retomada dos trabalhos para construção do MASP, ela conta sobre seu projeto para o museu deixando claras suas preferências e sua disposição diferenciada. Ao terminar seus comentários, ela se perguntava o que teria acontecido se ela tivesse ficado na Itália após 1945.

Sem responder a esse dilema existencial, ela assinou a carta com uma nota provocativa que resume a amizade entre os dois, dizendo: “Você [Zevi] me disse que gosta dos seus amigos porque é sentimental. Eu gosto de você porque sou romântica. Há uma grande diferença nisso e, sobretudo, [ser romântico] é [um sentimento] muito pouco italiano”.⁵²

AN EPISTOLAR DIALOGUE BETWEEN LINA BO BARDI AND BRUNO ZEVI

This essay is a revised excerpt from the book Zeuler R. M. de A. Lima, *Verso un'Architettura Semplice*, Rome: Fondazione Bruno Zevi, 2007, winner of the first edition of the Bruno Zevi International Prize for Criticism and History of Architecture.

INTRODUCTION

Lina Bo Bardi had maintained a long friendship of admiration and respect with Bruno Zevi when she wrote him one of her last letters, on September 1, 1974. It was a short but meaningful letter. In it, she commented on the importance of the book *Saper Vedere l'Architettura*, which she had obtained in Rome during her exile from Brazil in 1973, showing that the architectural convictions of the two had taken different paths. She said:

I still think that your book is the most important book on architecture after Leon Battista Alberti. I also think Wright is a fascinating genius. But unrepeatable. And I fear that attempts to make it a precursor will end up like the Organic Movement in Italy (which was a wonderful effort of yours) and that it could arrive, in underdeveloped countries (like Brazil), in a collapse (in the sense that EVERYTHING IS ALLOWED).¹

This brief letter was followed by another long one written by Lina Bo Bardi on April 10, 1974 and published by Bruno Zevi with a response in the 226th edition of his magazine *L'Architettura*, *Cronache* and *Storia* in August of the same year. By this time, they had come to different conclusions about the historical unfolding of the Modern Movement. Bruno reevaluated his “organic architecture” and continued to question academicism based on the

method of invariable principles - or questions - from his observations on Frank Lloyd Wright. Meanwhile, Lina proposed another interpretation of the relationship between man and architecture. Her long search had come to a darker perspective and what she later came to call a poor architecture, that is, a simplification effort. For her, “it didn't matter whether the architecture was modern or not. What mattered was that it was valid.”² She feared that the debate on modern architecture would produce a dubious development: it could either lead to a reconsideration of the heroic efforts of modernism, which both admired, or “lead to a new classicist catharsis.”³

While Bruno believed that it was “important to formulate a communicable and popular language that everyone could use, including non-architects,”⁴ Lina believed that “architecture and architectural freedom are above all a social problem to be seen from within the political structure and not from outside.”⁵ Having been interested in Frank Lloyd Wright at first, Lina confronted Bruno by saying that the reason the American architect had no followers was not because of a lack of understanding, but because of his civic individualism, which had no place in what she identified as the historical transformation toward a collectivist society. Despite their disagreements, they continued to foster a long friendship.

This essay explores some significant moments in the dialogue between Lina Bo Bardi and Bruno Zevi, as a testament to the development and definition of a simple and hybrid architecture by her. The analysis emphasizes the correspondence between the two Roman architects, originated from the collaboration between the two and Carlo Pagani for the creation of *A* magazine, followed by different paths afterward. While Bruno Zevi's theoretical trajectory had great repercussions in the architectural culture of the second post-war period, Lina Bo Bardi's inquiries were limited to her professional practice and to private dialogues, but with great public presence in his project achievements.

THE FRIENDSHIP

Bruno Zevi published the book about organic architecture and created the *Associazione per l'Architettura Organica*, APAO (Association for Organic Architecture) in 1945, at the age of 27, after returning to Italy from his studies at the architecture school of Harvard. Both the book and the Roman association fueled the climate of growing hope for post-war reconstruction. APAO promoted the approximation between different groups of collaborators, including the *Movimento Studi per l'Architettura*, MSA (Movement for the Study of Architecture) in Milan, attended by Carlo Pagani and Lina Bo.

Bo and Pagani were in their early 30s and had accumulated unparalleled editorial experience by working initially as contributors to Gio Ponti for *Lo Stile* magazine and, later, as co-editors of *Domus* magazine during the final and most difficult years of the war. In 1945, they partnered with Bruno Zevi to organize the creation of a low-cost biweekly magazine with the initial help of Pietro Maria Bardi, dedicated to Reconstruction efforts. The magazine was initially called *A*, a title that, a few editions later, changed to *A, Cultura della Vita*. It was launched by *Editoriale Domus* in the first half of 1946. At the time, Zevi worked for the United States Information Service, USIS (North American Information Service) in Rome and appointed Carlo Pagani as editor-in-chief of the magazine. Lina Bo was responsible for the magazine's graphic design and editing, having produced several illustrations for it.

Her collaboration with Bruno Zevi in her work for *A, Cultura della Vita*, inaugurated her engagement with the political dimension of architecture, a posture that materialized, two decades later, in the work she developed alone and in a different, Brazilian context. According to Zevi's proposed letter for the content and meaning of *A* magazine, the journal should be designed as a political vehicle for Italian Reconstruction. The magazine should present an “adventure into reality”, a “violent accusation against culture, the way of life, liberalism, traditional socialism, gossip, the government (...) disgusting Crocianism

and no less disgusting Catholic Church. ACCUSATION should be our first motivation, and the word ACCUSATION starts with A.”⁶

Bruno Zevi, who was one of the founders of the small anti-fascist Partito d’Azione (Action Party), was incisive. He suggested that “Pagani and Bo totally abandon and humanly refuse all the mediocrity of Domus”⁷ and that they occupy the political space left open by the war. He hoped that *A* magazine would be a powerful alternative – and without concessions – to generate public awareness about the postwar psychological reality and propose alternatives to it. The new magazine should not be limited to architecture, art, and housing. It should be about life and about collective everyday culture.

Despite its ambition and innovation, *A* faced obstacles. Together, the three architects had organized, edited and published several articles facing frequent problems of scarcity of resources and limited distribution. The greatest resistance came from the magazine’s director, Gianni Mazzocchi, a fervent Catholic, who closed it after 5 months since its creation and after its 9th issue came out. He considered it too progressive when addressing controversial issues proposed by Zevi on human rights and sex education. Even before the last issue, Lina Bo had already resigned from the magazine and returned to Rome, but without forgetting the political lesson of the collaboration with Zevi and her Milanese friends.

FROM A TO B: THE MEETING WITH BRAZIL

While *A* magazine folded, Lina Bo was getting ready to embark on another adventure. She became signora Lina Bo Bardi, after marrying the controversial Roman journalist and gallery owner Pietro Maria Bardi. In October 1946, they left the port of Naples for an artistic and commercial adventure in Brazil, which opened new horizons for them. He decided to go to Brazil following the recommendation of friends at the Brazilian embassy in Rome and especially the critic Mário da Silva Brito, that a press magnate, Assis Chateaubriand, an “eccentric Brazilian journalist”, wanted

to create “one of the most important galleries of art in the world.”⁸

At the end of her life, Bo Bardi liked to say that she was mesmerized by the view of the Ministry of Education and Health building as she approached the bay of Rio de Janeiro. She described, in retrospect, the modernist building as a white and blue sail open to the sky and to the wind of architectural possibilities. Brazilian architecture had become, in the early 1940s, an important reference for modernism beyond the horizon of the devastation of war. However, European critics, including Bruno Zevi, were more skeptical about that belief.

After holding exhibitions in the lobby of the newly opened Ministry, the Bardi couple moved to São Paulo in early 1947, against Lina’s desire to stay in Rio de Janeiro. That is how she became, at the age of 32, responsible for the renovation and creation project of the São Paulo Museum of Art (MASP) in the new building of Diários Associados Press, owned by Chateaubriand.⁹ Leaving the vibrant cultural life of Rio de Janeiro for the promises of an emerging industrial center was a major disappointment for her. Still, the new country and the new city offered her unparalleled opportunities.

ARCHITECTURE AS HABITAT

In 1950, Lina Bo and Pietro Maria Bardi made an important journalistic launch with the creation of *Habitat*, an art, architecture and design magazine connected to the museum. The magazine was based on their individual editorial experiences with magazines such as *Quadrante*, *Domus* and *A*. Together, they published the first fifteen editions between October 1950 and April 1954, proposing an innovative assessment of Brazil’s cultural life and a review of the boundaries between modern, erudite, spontaneous and popular art and culture.

In the second edition of *Habitat*, Lina signed a provocative article entitled “Bela Criança” in response to the growing international debate about modern Brazilian architecture. The text was a response to Brazilian and European critics, including her friend Zevi. She disagreed with the notion that “Brazilian architecture already

marks the road to an academy, as it sometimes appears in some foreign magazines and, for example, in the important book by Bruno Zevi [Saper vedere l’architettura, 1948]”¹⁰ And she continued to disagree with him when declaring that Brazilian architecture had preferred the path presented by Le Corbusier to that presented by Wright, because “it responded better to the aspirations of a people of Latin origin; through poetic means and not contained by puritanical presuppositions and prejudices.”¹¹ This text was followed by a few others she wrote about the virtues of popular and simple architecture.

Despite Lina’s efforts, over time, she felt unmotivated by the direction taken by *Habitat* magazine and decided to leave the editorial position in 1954. In the months that followed, she intensified her correspondence with Zevi, who offered her the opportunity to collaborate with his recently founded magazine *L’Architettura, Cronache and Storia*. In a letter of September 18, 1955, Zevi suggested that she should write a column of two or three pages entitled *Lettera dal Brasile* (Letter from Brazil), in which she should show unpublished examples of Brazilian architecture. He also proposed that she initiate a response to articles in the newspapers *Borghese* and *Corriere della Sera*, which criticized Brazilian architecture.

Zevi suggested that once “free from *Habitat* which, despite its merits, had not found a definitive formula, [Lina] could take care of a magazine that is exactly the opposite, very European.”¹² The invitation revealed his respect for her, but he also recognized her difficult temperament. Zevi affectionately imagined Lina’s presence in the editorial room and said that “from time to time, I hear her sentences: ‘this is horrible,’ ‘it is worthless,’ ‘I don’t think so.’”¹³ And he added, “You are alive and capricious. So, there is no need to wonder what you would do and say. Damn it, do it, say it!”¹⁴ Lina received this letter in a period of profound intellectual inquiry and personal transformation. At the age of 40, she had started teaching at the School of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo, thanks to her friendship with João Vilanova

Artigas, who Zevi considered “the future of Brazil.”¹⁵ Along with her classes, Lina remained involved with MASP’s administrative and curatorial work, traveling to the hinterland of Brazil, which allowed her to expand her knowledge about the realities of her new country.

It was in this context that she wrote a detailed response to Zevi’s request for her position on articles in Italian newspapers. In it, she said the attacks on Brazilian architecture were the result of a “long series of articles by hasty special envoys, who come in waves and who write complaining about the heat, [...] who saw Rio and São Paulo and some Porto Alegre and Recife and do not know anything about Brazil.”¹⁶

Indeed, she had known another Brazil, complex, surprising and keen to her worldview. Her aspirations resonated with the romantic sensibility that emerged from the revolutionary and radical thinking of Brazilian intellectuals at the time, who valued the manifestation of popular culture. She described an everyday Brazil to Zevi, the inhabitant of small towns, the countryside, the natural expanse, far from the growing metropolitan areas. She spoke about the difficulty of people against the forces of nature, about the innovative landscape design by Roberto Burle Marx, and about the difficulty and improvisation of Brazilian architects in the face of economic problems and the explosive urbanization of Brazilian cities.

Her response to Zevi’s letter from 1955 resonated with her article *Bela Criança* from four years earlier and also with the post-war state of emergency in Italy between 1945 and 1946, which informed the creation of *A* magazine. In the letter, she wrote that the “Brazilian architect [was] a young man called to work on the spot, who threw himself with courage and generosity [...] moved by his impetus, but, after the battle, we must see whether he deserved the medal or not.”¹⁷ Above all, she insisted that “Brazilian modern architecture does not come from colonial architecture, but from primitive life of the countryman, from the peasant.”¹⁸

In becoming Brazilian, Lina Bo Bardi suggested that Europeans should identify

“authentic elements, which do not depend on the limits, excess, and awareness and culture,”¹⁹ in order to reformulate modern architecture. Their emphasis should be on “extremely simple and fresh building solutions, the taste for clear and clean examples from primitive constructions, the complete absence of rhetoric and a kind of human modesty coupled with a festive sense of life.”²⁰ In a critical note, she suggested that Brazilian architects had taken freedom productively, while European architects had taken it as a burden. Europeans, in her opinion, had been afraid to take risks to renew a culture that had many preconceived patterns. As an Italian who was asserting herself in Brazil, her arguments echoed uncomfortably on both sides of the Atlantic.

YEARS IN TRANSIT

During the late 1950s and early 1960s, Lina Bo Bardi dedicated herself to MASP’s cultural programs. She also contributed a few times with Zevi’s *L’architettura*, gradually gaining autonomy in her thinking. On a trip to Europe in 1956, she visited him in Italy and included a passage through Barcelona, where she visited the works of Antoni Gaudí for the first time and with great delight. She saw in the work of the Catalan architect an important reference in her effort to reconcile organic, vernacular, and modern architecture and simple forms and building techniques. Lina also visited New York in 1957 and helped set up an exhibition of the MASP collection at the Metropolitan Museum, not far from Wright’s newly created Guggenheim.

This period was one of great personal and professional changes, as one reads in Lina’s confidences to Zevi in one of her letters, having those transformations resonated in her studies for MASP. She was beginning to define her own version of what would be an “organic architecture.” In one of these sketches, Lina wrote that the museum’s volume “should not give the idea of a church, but rather of a greenhouse,”²¹ and often included the representation of vegetation on the outside and inside the building.

Unlike Zevi, who followed Wright and whose ideals for organic architecture had become common currency in Italy

in the 1950s, Lina proposed her interpretation of the notions of nature, spatial continuity and the legacy of the Modern Movement. Her vision spoke to the spontaneity of architecture and the rich natural resources found in Brazil. She even went so far as to make literal mentions to them on the interior and surfaces of her buildings, as in subsequent studies for MASP. Her change of point of view intensified substantially with her travels to Salvador, Bahia.

In early 1958, she was invited by architect-engineer Diógenes Rebouças to replace him in a series of lectures at the University of Bahia, which generated long discussions. She frequently referred to Antoni Gaudí, Frank Lloyd Wright and Bruno Zevi, polemicizing Zevi’s book *Saper Vedere l’Architettura*, when questioning his definition of architecture based on the dichotomy between exterior and interior spaces.

She wondered “what is the difference between walking over a bridge or walking inside a building, be it Mies van der Rohe’s Tugendhat house or Frank Lloyd Wright’s Fallingwater?”²² Her answer was that “man is always the protagonist and the interior space, the exterior (being) secondary: the architectural ‘fact’ remains intimately connected to man.”²³ And he added that architecture depends “not only on the idea of ‘interior space’ but also on the housing ‘circumstance.’”²⁴ Architecture should be “useful to man, not only in the Vitruvian sense of *utilitas*, but of a ‘usefulness’ that also extends to the spirit: [...] a ‘useful’ that meets all human needs.”²⁵

According to her, Zevi’s concept of interior space could confuse students and also offered a risk. She suggested he should redirect criticism to an idealistic perspective, despite his brilliant efforts to place it within a social and psychological framework. Zevi politely acknowledged Lina’s controversial comments and long debates at the end of the lectures in a letter he wrote to her on June 26, 1958, but made no precise comment about her criticisms.

In her first year of contact with Salvador, in 1958, Lina wrote and edited a cultural page in the newspaper *Diário*

de *Notícias* in the molds of *A* magazine, which inspired her to edit articles, satirical drawings and the long title *Chronicles of art, history, custom, culture of life*. In her editorial called *Olho sobre a Bahia* (An eye on Bahia),²⁶ she criticized everyday and urban aspects of Salvador's life, highlighting how the modernization of the city had been erasing many of its important cultural, historical and social aspects.

During her time in Salvador, Lina was also deeply interested in the emerging cultural movements in Northeast Brazil, which presented a national-popular alternative to the country's industrialized and cosmopolitan aspirations for modernization. Among these grassroots movements were the Recife Popular Culture Movement (MCP) and the regional development plan proposed by Miguel Arraes, communist leader and governor of the State of Pernambuco. Bo Bardi also closely watched the activities of the Popular Culture Center of the National Union of Students (CPC-UNE), which offered logistical support for the literacy programs devised by educator Paulo Freire. Those dialogues were essential to her proposal to create the Museum of Popular Art in Salvador.

Her conversion of the historical complex of Unhão Estate into the Museum of Popular Art in Salvador culminated in the exhibition entitled "Nordeste." The show, which officially opened the museum in November 1963 and expanded the exhibition "Bahia" conceived by Martim Gonçalves in the countercurrent of the 1959 São Paulo Biennial, contained objects produced in the daily life of the dispossessed people of the *Sertão* (the Northeast hinterland). Lina Bo Bardi displayed them on rustic boxes, similar to those used to transport fruits and vegetables in a market. According to her declaration in the exhibition catalog, the museum should be a "museum of popular art and not of folklore, because folklore is the static and backward heritage under the paternalistic control of representatives of culture, while popular art (defined artistically as well as technically) defines the progressive attitude of culture towards real problems."²⁷

Recalling Zevi's incisive definition of the magazine's name and turning to the survival skills of popular creation in Northeast Brazil, she declared: "This exhibition is an accusation. A confrontation that is not shy and that challenges the degrading conditions imposed on those in their desperate effort to [produce] culture."²⁸ The show was set up at a time of growing political radicalization. Following these accusations, the military coup of 1964 interrupted the work that many intellectuals had been doing in the Northeast and Lina Bo Bardi was forced to leave the direction of the museum, moving away from what she described as a "dark cloud of cultural reaction, old traditions, anger and fear on the horizon."²⁹

A MUSEUM BUILT IN THE VOID

Lina Bo Bardi was already in São Paulo on March 31, 1964, when the military coup occurred. In a long letter written to Bruno Zevi four months later, she reminded him that she had been, that day, giving a lecture at the University of São Paulo about the creation of the Museum of Popular Art in Salvador and the "Northeast" exhibition that opened it. She proudly said that the presentation had been "the last one with free debate about the role of the Brazilian architect today, in the current situation, in today's Brazilian culture, a poor culture with limited means, demystified."³⁰

A few months earlier, she had made a presentation of the same work at the invitation of Zevi in Rome, but the lecture reception had been negative, including by Zevi, and experience that left Lina very frustrated. She had been offended by the fact that Italian students had laughed at the slides of the Northeastern head-carved boat figures and had mistaken them for floats from the carnival of Viareggio.³¹

In addition, in the letter, she refuted Zevi's skepticism regarding the transformation of that "ugly colonial building [Unhão Estate] into a center of action"³² and contested that the "exhibition at Unhão is not the popular glorification [...], but an accusation and a denunciation."³³ Unsuccessfully, she referred to the term that he himself had proposed to her during the Reconstruction efforts

of the second postwar period, and that he might have already forgotten. She reminded him that she lived in "another reality. Poor and demystified, only human, outside cultural patterns, totally true and defenseless, with no artifice."³⁴

She criticized Zevi for not being able to understand her lecture as a reunion with the courageous premises that both had shared in their youth. According to a note she had given him before the lecture, the "Northeast" exhibition had been an accusation and also an "invitation to isolate, in a desolate panorama, elements of a poor cultural heritage,"³⁵ but, she complained: "you didn't read it."³⁶

Despite Lina's criticisms, Zevi did not fail to support her. In December 1964, she obtained permission from the Ministry of Foreign Affairs to set up the "Northeast" exhibition at the Galleria Nazionale d'Arte in Rome in March 1965. The material was sent to Italy. However, during the installation, the Brazilian Embassy in the Italian capital decided to cancel the opening and return the material to Brazil in silence.

The accusatory tone of the presentation text of Lina's show did not seem acceptable to Brazil's cultural attaché, who had already complained, a few weeks before, that Brazilian artists and intellectuals were portraying a miserable image of the country abroad. He and the ambassador's wife had even stood up in protest during the presentation of Leon Hirszman's film "Maioria absoluta" (Absolute majority) at the *Terzo Mondo and Comunità Mondiale* (Third World and World Community) event, organized by the Columbianum study center in Genova in January of 1965.³⁷ It is very likely that the exhibition was canceled by the embassy itself and not directly by the generals, as Lina made her friend Zevi believe. In defense of her efforts, in addition to helping to obtain space at the National Gallery, Zevi published the article "L'arte dei poveri fa paura ai generali" in *L'Espresso* on March 14, 1965.³⁸ The text was published in the *Correio da Manhã* in Rio de Janeiro three weeks later with the title "Generals regime forbids exposure."³⁹

Zevi's article was faithful to Bo Bardi's argument almost literally, including

details about Brazil that he was most likely unaware of, which suggests that Lina sent her notes. The text clarified the political and cultural situation in Brazil, as well as the intention of showing objects produced in situations of great daily difficulty, of “desperate effort of [...] an intolerable existence.”⁴⁰ The article concluded with the comment that the reaction of the military and the Brazilian embassy was a confirmation of Lina Bo Bardi’s proposal. They had seen the works to be exhibited as threatening and subversive, because they were a reference “to the hungry hinterland of the continent, to the reality of the country, its misery and its culture.”⁴¹

In a letter that Lina wrote to Zevi from Rio de Janeiro on June 1, 1965, she mentioned that *Revista Civilização Brasileira*, an ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) periodical, had published his article. However, “the edition was taken out of circulation by censors, and the editor was arrested by DOPS [Department of Political and Social Order]”⁴² the repressive body of the military government. After the controversy, Lina told him that she had accepted the board of Parque Lage Art Institute in Rio de Janeiro, a proposal that should resume her work in Bahia, but that was again canceled entangled in political disagreements. She also reported on feeling great melancholy and said she had little work beyond the completion of the project for MASP, which, despite everything, kept her busy until mid-1969.

Still in the same letter, Lina Bo Bardi spoke of MASP as a cultural center and described the structural prowess of the building to Zevi, who had visited the land and seen models during her visit to Brazil in 1959. She mentioned that “every time I go to construction site, I remember his criticism of elementary volumes, the controversy over shoe boxes.”⁴³ She also mentioned Gaudí, who had said that “the plan does not exist in nature and therefore he, who believed in God, he did not do it.”⁴⁴ She contested by saying that “even so, the sublime is in that man can make the plan that does not exist in nature; the courage and melancholy of the things that ‘man does for himself’ without the help of anyone.”⁴⁵

ARCHITECTURE AS LIVING SPACE

For several years after the opening of MASP, Lina Bo Bardi had few project proposals, but none of them were built. During this period, she studied, wrote and did scenic projects for films and plays. In 1973, distant from Brazil for political reasons, she had the opportunity to meet Bruno Zevi again. Her return to Brazil took place in 1974, from where she wrote her last letters to him.

Their friendship did not keep her from criticizing Zevi. She was convinced that, despite the importance of Zevi’s book *Il linguaggio moderno dell’architettura* (The modern language of architecture), “the problem is not in interpreting architecture according to a modern language or less, in creating signage architecture or not, or in creating free spans”⁴⁶ According to her, “the problem is not to anticipate new forms and contents, but to CHANGE architecture as never before.”⁴⁷ This thought expresses her conviction that this change “will only be possible in new social structures, where architecture will be born out of preconceived patterns of past civilizations. A collective architecture, a cultural act different from the violent remnants of the collective culture.”⁴⁸

And that was how she returned to architecture while carrying out the project for the church of Espírito Santo do Cerrado (1976–82), which reopened her idea about simplification in a radical return to architecture. The church, community center and clergy house were built on the outskirts of Uberlândia, in the state of Minas Gerais. The small ensemble was created with scarcity of means (both money and materials), a Franciscan poverty coupled with the Roman impluvium and the Paleo-Christian basilicas, as Lina Bo Bardi liked to think.

In 1977, during the design of the church, SESC (Social Service of Commerce) asked her to carry out the work of converting an old oil drum factory in the working-class neighborhood of Pompeia, in São Paulo, into a leisure and cultural center. Lina Bo Bardi saw this opportunity with great enthusiasm, revisiting her plans for the Unhão Estate and the Museum of Popular Art in Salvador.

During this period, she interrupted her correspondence with Zevi, but the content of the debate between the two remained present in her mind. Two decades earlier, she had criticized the spatial concepts proposed by him during her lectures at the University of Bahia, and insisted that architects should avoid the dichotomous separation between external or internal space, the separation of categories among building, sculpture, architecture, monument and urban spaces. She had declared that “man is always the protagonist and interior and exterior space is secondary: the architectural ‘fact’ remains closely connected to man.”⁴⁹ More than ever, she continued to believe that architecture depended “not only on idea of ‘interior space’ but also of housing ‘circumstance.’”⁵⁰

The final works of Lina Bo Bardi, of which SESC-Pompeia stands out, had less political weight, but were also less hermetically symbolic. Despite such changes, traces of her idealistic susceptibility, her loneliness, her criticism and her hope remained alive. While she anchored her work on SESC in her rationalist and neorealist education in Italy, she did not leave aside her Brazilian experiences and insisted: “I never ignored the surrealism of the Brazilian people, their inventions, their pleasure in being together, to dance and sing.”⁵¹ Her admiration for surrealism was not, however, shared by Bruno Zevi. Despite the differences between the two, Lina Bo Bardi remained confident in her dialogue with him, and communication between them remained open for almost forty years.

In a letter she wrote to him in 1964, while her work for the construction of MASP resumed, she tells Zevi about her preferences and her disposition clear. When completing her thoughts, she wondered what would have happened if she had stayed in Italy after 1945. Though she did not answer this existential dilemma, she signed the letter with a provocative note that sums up the friendship between the two, saying: “You [Zevi] told me that you like your friends because you are sentimental. I like you because I am romantic. There is a big difference in this and, above all, [being romantic] is not very Italian.”⁵²



FIG. 1

Ilustração FAUUSP

FAUUSP draft

NOTAS

- 1 "Continuo a trovare il tuo libro il più importante sull'architettura dopo Leon Battista Alberti. Anche io trovo Wright un genio affascinante. Ma irripetibile. E ho paura che i tentativi di farne un precursore finiscono tipo il Movimento Organico in Italia (che fu il tuo sforzo meraviglioso), e potrebbero portare nei paesi sottosviluppati (tipo Brasile) a un collasso (nel senso: TUTTO E PERMESSO)." Lina Bo Bardi, Carta, 1° de julho de 1974, p. 1, São Paulo: ILBPMB.
- 2 "Non ha importanza che l'architettura sia 'moderna' o no, importante è che sia valida." Idem, ibid.
- 3 "[...] portare a una nuova catarse classicista". Idem, ibid.
- 4 "Importa formulare un linguaggio comunicabile e popolare, che tutti possano usare, anche i non-architetti." Bruno Zevi sulle considerazioni di Lina Bo Bardi, in L'architettura, cronache e storia, n. 226, agosto 1974.

NOTES

- Lina Bo Bardi, Letter, July 1, 1974, p. 1, São Paulo: ILBPMB.
- Idem.
- Idem, ibid.
- Lina Bo Bardi, in L'architettura, cronache e storia, n. 226, August 1974.

- 5 "L'architettura e la libertà architettonica sono soprattutto problema sociale da vedersi dal didentro di una struttura politica e non dal difuori." Lina Bo Bardi, Carta, 10 de abril de 1974, p. 4, São Paulo: ILBPMB.
 - 6 "Accusa violenta contro la cultura, il modo di vivere, il liberalismo, il socialismo tradizionale, le chiacchere, il governo [...] il crocianasimo pestifero e la non meno pestifera chiesa cattolica. ACCUSA deve essere il nostro primo motivo, e la parola ACCUSA comincia con A." Bruno Zevi, carta a Pietro Maria Bardi, Lina Bo e Carlo Pagani [editori rivista A], 29 de outubro de 1945, p. 1 e 3, Fondazione Bruno Zevi.
 - 7 "Questo significa per Pagani e Bò abbandonare totalmente e rifiutare umanamente tutta la meschinità di Domus." Idem, p. 1.
 - 8 Lina Bo Bardi, Declaração feita em entrevista no video documentário Lina Bo Bardi, São Paulo: ILBPMB, 1994.
- Lina Bo Bardi, Letter, April 10, 1974, p. 4, São Paulo: ILBPMB.
- Bruno Zevi, letter to Pietro Maria Bardi, Lina Bo and Carlo Pagani, 29 October 1945, p. 1 and 3, Fondazione Bruno Zevi.
- Idem, p. 1.
- Lina Bo Bardi, Statement made in an interview in the documentary video Lina Bo Bardi, São Paulo: ILBPMB, 1994.

- 9** Fernando Morais, Chatô, o Rei do Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 478
- Fernando Morais, Chatô, O Rei do Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 478
- 10** Lina Bo Bardi, "Bela Criança," in Habitat n. 2, Jan-Mar 1951, p. 3.
- Lina Bo Bardi, "Bela Criança," in Habitat n. 2, Jan-Mar 1951, p. 3.
- 11** Idem, ibid.
- Idem.
- 12** "Liberata da Habitat che, malgrado i suoi meriti, non aveva trovato una sua formula definitiva, puoi ora occuparti di una rivista che è esattamente contraria, europeissima." Bruno Zevi, Carta, 18 de setembro de 1955, p. 2. São Paulo: ILBPMB.
- Bruno Zevi, Letter, September 18, 1955, p. 2. São Paulo: ILBPMB.
- 13** "Ogni tanto sento le tue frasi: 'è orrenda', 'non serve a niente', 'non ci credo'. [...] Sei viva e capricciosa, e quindi non c'è bisogno di immaginarsi cosa faresti e diresti. Porca miseria, fallo e dillo." Idem, ibid.
- Idem.
- 14** "Ogni tanto sento le tue frasi: 'è orrenda', 'non serve a niente', 'non ci credo'. [...] Sei viva e capricciosa, e quindi non c'è bisogno di immaginarsi cosa faresti e diresti. Porca miseria, fallo e dillo." Idem, ibid.
- Idem, ibid.
- 15** "Em Roma, Bruno Zevi me dizia: Artigas, com seus sérios fundamentos culturais, é um futuro para o Brasil." Lina Bo Bardi, Pequena carta ao Artigas, documento manuscrito, n/d, circa 1955, ILBPMB.
- "In Rome, Bruno Zevi told me: Artigas, with its serious cultural foundations, is a future for Brazil." Lina Bo Bardi, Small letter to Artigas, handwritten document, n/d, circa 1955, ILBPMB.
- 16** "...una lunga serie di articoli di frettolosi inviati speciali che si susseguono a intervalli, che scrivono lamentandosi del caldo [...] che hanno visto Rio e San Paolo e qualche volta Porto Alegre e Recife e non sanno niente del Brasile." Lina
- Bo Bardi, Carta s/d, circa 1955, ILBPMB.
- 17** "L'architetto brasiliano è un ragazzo chiamato alle armi all'improvviso, si è buttato con coraggio e generosità [...] il suo impeto ha commosso, passata la battaglia si vuol[1] vedere se meritava o no la medaglia". Idem, ibid.
- Idem, ibid.
- 18** "L'architettura moderna brasiliana non deriva da quella coloniale ma da quella primitiva 'caipira' del contadino." Idem, ibid.
- Idem, ibid.
- 19** "...gli elementi autentici, quelli che non dipendono da limitazioni di troppa consapevolezza e di cultura." Idem, ibid.
- Idem, ibid.
- 20** "Soluzione costruttiva estremamente semplice e fresca, il gusto di costruire chiaro e pulito delle costruzioni primitive, una mancanza assoluta di retorica e una modestia umana unite a un senso festoso della vita." Idem, ibid.
- Idem, ibid.
- 21** "Non deve dare l'idea di una chiesa ma d'una serra." Nota manoscritta em esboço, s/d, ILBPMB.
- Handwritten note in sketch, s/d, ILBPMB.
- 22** Lina Bo Bardi, notas de palestra, Escola de Belas Artes, Universidade da Bahia, abril 1958, p. 3. ILBPMB.
- Lina Bo Bardi, lecture notes, School of Fine Arts, University of Bahia, April 1958, p. 3. ILBPMB.
- 23** Idem, p. 5.
- Idem, p. 5.
- 24** Idem, ibid.
- Idem, ibid.
- 25** Idem, ibid.
- Idem, ibid.
- 26** A coluna *Olho sobre a Bahia* era ilustrada com o logotipo de um olho, semelhante ao que Lina Bo Bardi usava nos artigos em *A, Cultura della*
- The column *Olho sobre Bahia* was illustrated with the logo of an eye, similar to what Lina Bo Bardi used in articles in *A, Cultura della Vita* whenever it

- 45 "Ma il sublime è che l'uomo
faccia il piano che non esiste
in natura, con il coraggio e la
malinconia delle cose 'che
l'uomo fa da solo' senza aiuto
di nessuno." Idem, *ibid.*
- 46 "Il problema non è quello di
interpretare l'architettura
conforme un linguaggio
moderno o meno, creare
un'architettura gestuale o
no, di creare liberi vuoti [...]"
Lina Bo Bardi, carta, São
Paulo, 10 de abril de 1974, pp.
4-5, ILBPMB.
- 47 "Il problema non è di
anticipare nuove forme e
contenuti, il problema è di
CAMBIARE l'architettura
come mai è successo fino a
oggi." Idem, p. 5.
- 48 "Ciò sarà possibile solamente
in nuove strutture sociali,
dove l'architettura nascerà
fuori dagli schemi a priori
delle passate civiltà.
Un'architettura collettiva,
atto culturale diverso dal
deposito violento della
cultura degli uni negli altri."
Idem, p. 5
- 49 Idem, p. 5.
- 50 Idem, *ibid.*
- 51 Lina Bo Bardi, *Cidadela da
Liberdade*, São Paulo:
IPMLBB, 1999, p. 124.
- 52 "Hai detto che agli amici
vuoi bene perchè sei
sentimentale. Io ti voglio
bene perchè sono romantica.
C'è una grande differenza,
e soprattutto è molto poco
italiano." Lina Bo Bardi, *Carta
a Bruno Zevi*, São Paulo, 15 de
abril de 1964, p. 4.

Idem, *ibid.*Lina Bo Bardi, letter, São Paulo,
April 10, 1974, pp. 4-5,
ILBPMB.

Idem, p. 5.

Idem, *ibid.*Idem, *ibid.*Idem, *ibid.*Lina Bo Bardi, *Cidadela da
Liberdade*, São Paulo: IPMLBB,
1999, p. 124.Lina Bo Bardi, Letter to Bruno
Zevi, São Paulo, April 15, 1964,
p. 4.

REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. *Bela Criança*. **Habitat**, n. 2, Jan-Mar 1951_____. **Carta**, s/d, circa 1955, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta**, 10 de abril de 1974, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta**, 1º de julho de 1974, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta a Artigas**, documento manuscrito, n/d, circa 1955, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta a Bruno Zevi**, 15 de abril de 1964, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta a Bruno Zevi**, 1º de junho de 1965, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Cidadela da Liberdade**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999_____. Cinco anos entre os Branco. **Mirante das Artes**, n. 6, nov-dez. 1967_____. **Documentário Lina Bo Bardi**, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994_____. **Nordeste**, catálogo da exposição, MAP-Salvador, novembro, 1963, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Notas de palestra**, Escola de Belas Artes, Universidade da Bahia, abril 1958, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. BardiMORAIS, Fernando. **Chatô, o Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, vol. 8, nº 15, July-December 2007ZEVI, Bruno. **Carta**, 18 set. 1955, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta a Pietro Maria Bardi**, Lina Bo e Carlo Pagani, 29 out. 1945, Fondazione Bruno Zevi_____. **L'Architettura, Cronache e Storia**, n. 226, agosto 1974_____. L'arte dei poveri fa paura ai generali. **L'Espresso**, n. 11, 14 mar. 1965, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. Regime de generais proibe a exposição. **Correio da Manhã**, 4 abril 1965, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

REFERENCES

BARDI, Lina Bo. *Bela Criança*. **Habitat**, n. 2, Jan-Mar 1951_____. **Carta**, s/d, circa 1955, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta**, 10 de abril de 1974, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta**, 1º de julho de 1974, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta a Artigas**, documento manuscrito, n/d, circa 1955, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta a Bruno Zevi**, 15 de abril de 1964, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta a Bruno Zevi**, 1º de junho de 1965, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Cidadela da Liberdade**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999_____. Cinco anos entre os Branco. **Mirante das Artes**, n. 6, nov-dez. 1967_____. **Documentário Lina Bo Bardi**, São Paulo, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994_____. **Nordeste**, catálogo da exposição, MAP-Salvador, novembro, 1963, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Notas de palestra**, Escola de Belas Artes, Universidade da Bahia, abril 1958, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. BardiMORAIS, Fernando. **Chatô, o Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, vol. 8, nº 15, July-December 2007ZEVI, Bruno. **Carta**, 18 set. 1955, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. **Carta a Pietro Maria Bardi**, Lina Bo e Carlo Pagani, 29 out. 1945, Fondazione Bruno Zevi_____. **L'Architettura, Cronache e Storia**, n. 226, agosto 1974_____. L'arte dei poveri fa paura ai generali. **L'Espresso**, n. 11, 14 mar. 1965, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi_____. Regime de generais proibe a exposição. **Correio da Manhã**, 4 abril 1965, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

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

RENATO
ANELLI

Acreditou na regeneração que partisse dos pobres e dos abandonados. Lina é uma das numerosas vítimas de uma revolução que não acontece, porque ninguém a quer. ¹

As palavras de Zevi escritas para a revista *Caramelo* de São Paulo, em 1992, logo após a morte de Lina, motivaram este artigo. A relação entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi vem sendo explorada por pesquisadores em estudos que iluminam o diálogo epistolar entre esses dois expoentes da arquitetura, pelo longo período que se inicia na Segunda Guerra até quase o final do século XX². Os fortes laços de amizade permitiram a franca exposição das suas diferenças em correspondências, revelando a crescente importância dos posicionamentos políticos da arquiteta³.

O aprofundamento da análise desse debate, contextualizando-o na história da arquitetura e na história política e social, permite entendermos melhor as transformações que levaram à última fase da sua obra, iniciada com o SESC Pompeia e a Igreja Espírito Santo do Cerrado, ambos inaugurados no início da década de 1980. Um debate político que pauta a busca pela legitimidade da arquitetura através do significado das formas. ⁴

Nesse sentido, a correspondência entre eles constitui importante pauta para acompanharmos o processo pelo qual Lina se transformou nos 45 anos que viveu no Brasil. De uma posição inicial marcadamente eurocentrista, Lina chegou aos anos 1970 imbuída de uma posição anticolonial, expressa em artigos publicados na revista de Zevi.

Ao apresentar o Masp em 1950 na revista *Habitat*, Lina afirmava:

(...) mas nos países de cultura em início, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática (...). É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de S. Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada.⁵

A contribuição da intelectual europeia que educa as massas está em clara contraposição com a manifestação no sentido inverso, do papel do mesmo museu, escrita em 1973, nas páginas de *L'Architettura*:

O Museu de Arte de São Paulo poderia, portanto, ser uma mitificação humanística burguesa e uma negação do homem marginali-

zado, de um homem que na América Latina não conseguiu nem mesmo atingir a condição de proletário. Ação paternalista da cultura de um só lado da cultura do silêncio.

(...)um esforço para sair da cultura que deposita ideias de um sujeito em outro, para conseguir fazer obras de criação coletiva.

Não existem homens absolutamente incultos, a linguagem do povo não é sua pronúncia errada, mas sua maneira de construir o pensamento.

Ver pode ajudar a ver, a despertar uma natural consciência, e adquirir consciência é politizar-se, decodificar a linguagem visual reduzida a situações existenciais. Ainda que o método seja aquele do analfabeto.”⁶

Nos 23 anos que separam os dois textos, sua posição eurocentrista se transforma na defesa de um mundo policêntrico, anticolonialista e antipaternalista - *bottom up*. O debate epistolar entre Lina e Zevi acompanha essa transformação, podendo ser classificado em três núcleos:

1 - O primeiro entre 1950 e 1956, da perplexidade da chegada à denúncia da superficialidade dos correspondentes estrangeiros em *Lettera dal Brasile*.

2 - O segundo entre 1960 e 1970, ao redor de Brasília e Salvador, quando fica clara a impossibilidade de entendimento no exterior da sua obra realizada no contexto político do nacional-desenvolvimentismo.

3 - O terceiro entre 1972 e 1976, quando desafia os contrários italianos afirmando a crise do Ocidente e a renovação política anticolonialista em curso na África, Ásia, América Latina.

O BRASIL AONDE CHEGAM PIETRO E LINA APÓS A GUERRA

Ao chegarem ao Brasil em 1946, o casal Bardi descobre um país em intenso debate político, passando por um acelerado crescimento populacional e desenvolvimento econômico. O país urbanizava sua população velozmente, abrigando-a em periferias informais que tornavam inútil a referência à história das cidades europeias. São Paulo, para onde se transferiram em 1947, era o epicentro desse processo. A cidade que entrara o século XX com 240 mil habitantes, atingiria a cifra de 2,2 milhões em 1950, 3,8 milhões em 1960.

A população rural urbanizada nas periferias era analfabeta, o que restringia o seu direito ao voto. Educação popular e alfabetização cumpriam assim o papel de ampliação do direito à

cidadania aos mais pobres.

Tratava-se de uma escala e velocidade desconhecida pela experiência europeia e enfrentada sem a abundância de recursos fornecida pelo Plano Marshall aos países destruídos pela guerra. Esse desconhecimento alimentou um estranhamento sobre o qual se fundamentaram as críticas de europeus como Max Bill, Bruno Zevi e outros, e que seria ponderado progressivamente por Lina.

Pietro e Lina formaram o MASP como um centro de arte e cultura, visando sua participação ativa no processo de industrialização através do Instituto de Arte Contemporânea e seus cursos de desenho industrial, propaganda e marketing e moda, ao lado das ações didáticas de formação de público para a arte.

Nesse período, Lina procurou construir uma posição independente e levemente crítica à corrente principal da Arquitetura Moderna Brasileira (*Bela Criança* e *Duas obras de Oscar Niemeyer*, ambos de 1951)⁷, alertando para o risco de um novo academicismo⁸ moderno e para a falta de coerência da forma livre com detalhes e “linha de conjunto”:

A luta deve ser dirigida contra esta generalização perigosa, contra esta desmoralização do espírito de arquitetura moderna, que é um espírito de intransigência e do amor para o homem, que nada tem que ver com as novas formas exteriores e as acrobacias formalísticas.

Mas não concordamos, entretanto, sobre o fato de que a arquitetura brasileira já marca estrada para a academia, como já aparece em algumas revistas estrangeiras, como, por exemplo, no livro importante de Bruno Zevi.⁹

Essa linha crítica foi reconhecida por Max Bill em seus polêmicos ataques à arquitetura de Niemeyer em 1953, referindo-se explicitamente à revista *Habitat*:

Fica-se estupefato de ver uma barbárie como essa irromper num país onde há um grupo do CIAM, num país em que acontecem congressos internacionais de arquitetura moderna, onde uma revista como a *Habitat* é publicada e onde se realiza uma bienal de arquitetura¹⁰.

A reação dos arquitetos a Bill foi intensa, mas pouco consistente, pois seguiu a tendência do sistema intelectual brasileiro de levar para o campo pessoal as críticas que sofre¹¹.

Em *Elective Rivalries*, Carlos Comas analisa a escalada das críticas de Lina à arquitetura de

Niemeyer em *Habitat*, cotejando-as com as de Max Bill¹². Aponta para seu papel na construção de uma nova narrativa visando denegrir a arquitetura moderna brasileira no quadro internacional, consolidada em *Report on Brazil* (1954)¹³. Uma arquitetura irresponsável frente aos problemas sociais do país, voltada à extravagância das formas livres e pouco preocupada com os processos construtivos.

O tom pejorativo agregado aos argumentos foi dado já na introdução:

Para os arquitetos europeus, poucas criaturas podem parecer tão fabulosas como sua contraparte brasileira conforme eles aparecem nas estórias que chegam do Rio – de homens em Cadillacs, superpoderosos hidroplanos, coleções de arte moderna para fazer envergonhar os galeristas, recepcionistas de biquini e nenhum assistente à vista.¹⁴

Bruno Zevi endossou a posição de Bill também em 1954 em *La moda LeCorbusiana in Brasile*¹⁵. A “arquitetura da evasão” seria um reflexo de um “país imenso, sem valores permanentes ou estabilidade econômica”. Bill e Zevi construíram uma linha de argumentação que alimentaria, pouco depois, um trecho acrescentado por Pevsner na edição de 1960 do seu *Pioneiros do Desenho Moderno*, onde refere-se também pejorativamente às “acrobacias estruturais dos brasileiros”¹⁶.

Em 1955, Zevi convidou Lina para escrever em sua revista, “europeíssima”, acentuando o contraste com a brasileira *Habitat*. Lina envia *Lettera dal Brasile* em 1956, onde já deixa transparecer um certo distanciamento em relação a esse posicionamento europeu.

Denuncia os julgamentos críticos superficiais e categóricos, feitos em rápidas passagens pelo Brasil.

“Da arquitetura brasileira se discutiu muito, depois que os ‘números especiais’ das revistas e as viagens dos arquitetos e críticos difundiram seus aspectos. Os elogios e críticas são frequentemente exagerados, muitas vezes contraditórios, e sempre a arquitetura brasileira é julgada ‘por si’, separada dos problemas reais da vida e do ambiente que condicionam a construção de um país.”

Para os jornalistas, as palavras são mais duras:

No ‘Il Borghese’, a seriedade é substituída pelo ‘espírito brilhante’ do jornalista que, em três dias, pretende julgar um país e sugerir um novo modo de existir aos seus habitantes.

Passava de uma posição de europeu, que tenta “corrigir” os desvios dos brasileiros, para uma posição na qual alertava aos italianos que a riqueza e complexidade da situação brasileira exigiriam ao menos uma maior profundidade de análise e crítica dos visitantes europeus.

Os dez anos vivendo no país começavam a se manifestar.

Um leitor mais atento de *Habitat* saberia que os edifícios monumentais, que “abusam” da forma livre, estavam inseridos em um conjunto muito mais amplo de edifícios de caráter social. O número 4 da revista, de julho de 1951, foi integralmente dedicado às escolas públicas de São Paulo, onde os projetos da equipe coordenada por Hélio Duarte foram apresentados pelo próprio Anísio Teixeira.

Além do conjunto de Reidy em Pedregulho, a produção de habitação social brasileira era consistente, apesar de insuficiente para o intenso e veloz processo de urbanização da população brasileira que ocorre após a Segunda Guerra.

Sem recursos estrangeiros, como os do Plano Marshall usados para a reconstrução europeia, o Brasil contava apenas com a poupança interna para suprir habitação e equipamentos sociais nas periferias informais que acolhiam a população que se urbanizava.

A combinação da arquitetura de edifícios representativos do estado nacional com a arquitetura dos equipamentos sociais está fartamente ilustrada no livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, publicado originalmente em inglês em 1956¹⁷. Combinação proposta em *Nine Points on Monumentality*, em 1943¹⁸, e defendida por Lúcio Costa no seminário *In Search of a New Monumentality* (1948) e na Conferência Internacional dos Artistas, realizada em Veneza, em 1952.

Monumentos são a expressão das mais altas necessidades humanas. Eles devem satisfazer a eterna demanda do povo por tradução da sua força coletiva em símbolos. Os mais vitais monumentos são aqueles que expressam o sentimento e o pensamento dessa força coletiva, o povo.

Já apontamos antes¹⁹, seguindo Alan Colquhoun, que “A concepção de monumentalidade que seria recuperada pelos modernos não era entendida como ‘memorial’, mas sim com uma ‘ampla ideia de representativo em oposição ao edifício utilitário’²⁰. Desse modo, teriam procurado reidentificar o monumental com a democracia e um importante contexto dessa aproximação

foram os edifícios realizados dentro do New Deal norte-americano, pela Tennessee Valley Authority, no começo dos anos 1940.

Sendo esta uma ação ampla de estímulo ao desenvolvimento de uma região pobre dos EUA, soa estranha a referência à monumentalidade. As palavras da curadora de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova York, Elizabeth Mock, explicitam seu significado:

Uma democracia necessita de monumentos, mesmo pensando que seus requisitos não são os mesmos de uma ditadura. Podem haver construções ocasionais que se elevam da banalidade da vida cotidiana para um plano mais alto e cerimonial, construções que dão forma digna e coerente para a independência do indivíduo e do grupo social, a qual é a verdadeira natureza da democracia²¹.

Destaque-se aqui que a monumentalidade nos EUA estava associada a uma das mais importantes e bem-sucedidas ações de Planejamento Regional realizadas pelo governo Roosevelt, que serviria de exemplo para outras iniciativas similares mundo afora.

Desde a criação da Comissão Mista Brasil-Estados Unidos, em 1951, já durante o segundo governo de Getúlio Vargas, o planejamento econômico teria sua face territorial e urbana, como no plano para o Tennessee Valley. A Comissão Interestadual da Bacia do Parana-Uruguai, criada em 1951, seguiu esse modelo e induziu à interiorização do desenvolvimento econômico e social.

As ideias do movimento francês *Economia e Humanismo*, de Louis-Joseph Lebret, passaram a pautar o planejamento urbano e regional brasileiro na década de 1950, propondo a criação de diversos polos de desenvolvimento no interior, anos antes do plano de metas de Juscelino Kubitschek²².

Interiorização do desenvolvimento que teria em Brasília uma das metas de planejamento. Sem desenvolvimento econômico, não haveria planejamento urbano ou inclusão social.

A Nova Monumentalidade moderna pautava os prédios públicos para que representassem esse processo, como nos EUA e no México. Retomaremos o assunto ao tratar de Brasília.

Anote-se aqui que a nova monumentalidade brasileira converge para a construção de uma figuratividade icônica da própria arquitetura²³. Oscar Niemeyer define sua figuratividade nos perfis de seus projetos comentando a forma da paisagem, seguindo a linha de composição da

primeira geração de pintores modernistas, como Tarsila do Amaral. E não mais através dos gigantescos painéis temáticos, como no caso mexicano ou na primeira fase da integração das artes no Brasil²⁴.

Ainda que certos aspectos do conteúdo das críticas possam fazer sentido, em sua maioria são desconexos com a realidade daquilo que ocorria no país em termos de planejamento e arquitetura. Opiniões forjadas por impressões superficiais, constituindo episódios que levaram ao fim da aceitação da arquitetura brasileira como uma referência internacional, iniciada com a exposição *Brazil Builds* (1943). As razões dessa mudança podem ser encontradas no esforço europeu para a retomada da centralidade na produção da arquitetura mundial. E os brasileiros estavam nessa disputa.

A presença de arquitetos brasileiros nos CIAM, assim como as contratações de Niemeyer para projetos nos EUA (1947/48), Alemanha (1955-57), Venezuela (1955), com Burle Marx e Rino Levi (1959), não podem ser ignoradas nesse quadro. Pela sua capacidade em desenvolver uma arquitetura moderna adequada ao clima tropical, a produção brasileira torna-se uma referência para os países africanos e latino-americanos. Reconhecimento que levou Niemeyer a ser o primeiro arquiteto nascido em uma ex-colônia a construir um edifício permanente em solo europeu – seu edifício habitacional no Hansaviertel durante a Exposição Internacional de Construção (IBA) de Berlim, como observado por Cohen recentemente²⁵. Sintomaticamente, na mesma época da publicação do *Report on Brazil*.

A arquitetura brasileira passava a ser vista como uma ameaça ao esforço europeu de recuperação da centralidade no cenário internacional da arquitetura após a guerra. A crítica aos brasileiros foi parte de uma disputa geopolítica, que procurou reduzir o papel dos países terceiro-mundistas e não alinhados nas disputas da Guerra Fria.

O Brasil se colocava na geopolítica terceiro-mundista – África, Ásia e América Latina, como parte de um movimento de renovação do hemisfério norte-ocidental a partir do sul. E Brasília seria um ponto nodal dessa estratégia.

1950 OS BARDI EM SÃO PAULO NA GUERRA FRIA

No contexto brasileiro, Lina encontrava dificuldades em manter-se alinhada a Zevi, Bill e outros europeus nesse momento, quando tenta ser reconhecida como interlocutora de respeito. No ambiente masculino das artes e arquitetura, Lina era a “senhora Bardi”, que tinha então apenas uma

obra construída, sua própria casa. No ambiente político, faziam parte do grupo de Assis Chateaubriand, que pautava seus apoios políticos em troca de vantagens econômicas, mas sempre se alinhava aos interesses norte-americanos.

Apesar de publicar o elogioso *As Casas de Artigas* no primeiro número de *Habitat* em 1951, seu museu seria citado criticamente pelo arquiteto no ano seguinte nas páginas da revista do Partido Comunista, *Fundamentos*, pelos negócios com Nelson Rockefeller:

Enquanto isso éramos pilhados. Há pouco tivemos uma amostra deste tipo de jogo de manobra que ainda hoje é empregada, com relativo sucesso. De dentro do Museu de Arte (propriedade do jornalista Assis Chateaubriand), o magnata Nelson Rockefeller deitou entrevista chamando o Brasil de 'país dos arquitetos'. No dia seguinte, assinava, em nome do IBEC (*International Basic Economy Corporation*), empresa imperialista que dirige pessoalmente, um contrato com a prefeitura para organizar um plano urbanístico para São Paulo.²⁶

Para ampliar sua inserção no ambiente de arquitetura brasileiro, era necessário um enraizamento profundo, não podendo mais ficar "al di sopra". Mas seria apenas na Bahia que esse enraizamento iria ocorrer.

Após dois anos da inauguração do IAC (Instituto de Arte Contemporânea) e ampliação da sede, o projeto político e cultural do Masp ia mal. Acusações de inautenticidade das obras levam Pietro a promover a apresentação do acervo em importantes museus fora do país. Um modo inteligente para obter certo reconhecimento de autenticidade. O curso de Desenho Industrial, pioneiro no Brasil, fechou em 1953, por falta de apoio dos empresários. A sede na rua 7 de Abril se mostrava insegura e Bardi e Chatô começam a procurar opções, entre elas o novo prédio da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), projetado por Auguste Perret.

Mesmo assim, o enraizamento prossegue. O casal se nacionaliza brasileiro em 1953 e Lina filia-se ao CREA (o então Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia) em 1955, passando a lecionar Composição Decorativa e Teoria da Arquitetura na FAU USP de 1955 a 1957.

Viaja pelo interior do país, para Europa (1956) e Estados Unidos (1957). Visita as obras de Gaudí em Barcelona, vai a Nova York para a exposição no Metropolitan. As expectativas para as viagens foram expressas em correspondência a Pietro em 1956:

Nos veremos em New York, onde farás as mostras do Museu, quero ver a América, quero muito, depois quero ver a Espanha, Portugal e a África ocidental francesa; tudo isso para fazer uma relação com o Brasil. Alguém, um dia ou outro, deve fazer a história deste país.

Ainda em 1956, tenta se inscrever para o concurso de professor efetivo na FAU, mas tem seu pedido negado por ausência de cópia do diploma, não conseguindo reverter a situação. Suas ideias de arquitetura começam a mudar com a experiência de viver na Casa de Vidro. Escreve ao marido manifestando sua nova direção:

Nossa casa é muito bonita, o jardim maravilhoso, mas hoje não faria nunca uma casa assim, é o resíduo das minhas convicções sobre o "progresso indefinido". Hoje faria uma casa com o fogão de pedra à lenha, sem janelas e em volta um grande parque, cheio de 'mato', as sementes as jogaria ao vento no meio do mato. Carta de Lina para Pietro 3/4/1956

NACIONAL-DESENVOLVIMENTISMO, ENTRE SALVADOR E BRASÍLIA

O Brasil passa então por forte crescimento econômico durante o segundo governo de Getúlio Vargas. O país assume liderança, ao lado da Argentina, na criação da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) e, com sua política desenvolvimentista, implementa novos fundamentos de planejamento econômico e cria as empresas estatais de infraestrutura para o desenvolvimento.

A crise política em reação foi intensa, ao ponto de levar ao suicídio do presidente e à reversão da política desenvolvimentista. Mas, logo em seguida, Juscelino Kubitschek seria eleito presidente, em meio a um processo eleitoral tumultuado ao ponto de ocorrer um golpe de estado "preventivo" das forças armadas para garantir sua posse. Em março de 1956, ela escreve a Pietro, então na Itália: "O Brasil não é um país a ser abandonado por uma crise que se resolverá como todas as crises".

É no contexto de acreditar no potencial do país, nas premissas da política e da cultura brasileira, que Lina aceita os convites para palestra, aulas e direção de museu em Salvador, entre 1958 e 1964. Inicia assim a sua inserção no projeto desenvolvimentista a partir de um polo regional pobre. Situação que deve ser entendida de modo complementar, e não em oposição, ao

projeto de Brasília, capital do país, que explora monumentalmente a tecnologia mais avançada, consolidando a hegemonia da corrente principal da Arquitetura Moderna Brasileira.

Em Salvador, Lina aprende com economistas desenvolvimentistas a potencialidade do artesanato para a ativação da economia em condições de subdesenvolvimento. Esse é o contexto político da sua proposta de desenho industrial fundado na pesquisa etnográfica no Nordeste, uma radicalização da abordagem de Mário de Andrade em suas pesquisas a partir do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, em 1938.

Ora, todo esse processo é absolutamente incompreensível para Zevi, preocupado em combater Brasília e a corrente corbusiana no Brasil para afirmar suas propostas de arquitetura organicista.

Zevi se manifesta sobre Brasília em três ocasiões. As duas primeiras foram durante a construção. A primeira, na sua participação no CIECA (Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte) – realizado em setembro de 1959, que fundamentaria a segunda, já nas páginas da sua revista, o artigo *Inchiesta su Brasilia*, publicado em janeiro de 1960.

Mas é apenas após a terceira, seu *Editoriali in breve*, de junho de 1964 – *Brasilia: le forme denunciavano i continuti tremendi*, que Lina se manifesta em carta, apresentando suas discordâncias.

Em 1960, Zevi repete as críticas manifestadas no CIECA em Brasília, mas evita cair na valorização do contraponto dos acampamentos dos construtores da cidade:

Cenário pitoresco e sedutor, que levou alguns arquitetos americanos a exclamar: esta é a cidade verdadeira onde pulsa a vida! (...) Não estamos de acordo com essa crítica. Não propomos esse episódio pitoresco, sujo e vívido da 'cidade livre', de fato, como alternativa ao plano de Brasília. Uma posição do gênero é reacionária, evade do problema da urbanística moderna.²⁷

Antecipa assim sua discordância com a linha de investigação que levaria ao conhecido estudo crítico realizado anos mais tarde por Holston em seu *The Modernist City*²⁸. Além da crítica à monumentalidade do Centro Cívico e à monotonia da repetição das superquadras, sua questão era o limite de crescimento da cidade, estabelecido pelo edital do concurso. Segundo Zevi, apenas um controle autoritário evitaria os fluxos migratórios em direção à capital. Foi baseado nesse aceno

ao autoritarismo da cidade artificial que Zevi retoma o tema em seguida ao golpe civil-militar de março de 1964.

No seu editorial, Zevi argumenta que suas críticas a Brasília, manifestadas em 1960, acusavam o caráter kafkiano e antidemocrático da cidade, cuja "própria existência implicava a aprovação de lei do tipo fascista, contra a migração interna, e um regime policialesco para respeitá-la. Os fatos superaram nossos temores." Comenta o golpe militar acusando a estrutura urbana da cidade de corresponsável pela sua violência.

A resposta de Lina²⁹, parcialmente publicada por Zevi na revista, é forte e agressiva, denotando o sofrimento da derrota de um projeto no qual ela havia mergulhado profundamente.

Interessante observar que o trecho suprimido por Zevi na sua publicação contextualiza a reflexão de Lina e retoma sua acusação de superficialidade da visão europeia:

Ontem, na Faculdade de Arquitetura, com Artigas, lemos o Editoriale in Breve su Brasilia, número de junho de Architetture. Tu, portanto, hoje citas corrispondente da La Stampa como se citasses uma bibliografia e adota a linguagem dos jornais sensacionalistas para verificar um diagnóstico apressado teu e não pessoalmente verificado?³⁰

RENOVAR A EUROPA A PARTIR DO TERCEIRO MUNDO

No episódio de uma palestra realizada na *La Sapienza* em Roma (1964), Lina é vaiada pelos estudantes de Zevi, que não compreendem sua obra em Salvador como parte de um sistema completo – econômico, social e político – o nacional-desenvolvimentismo na sua variante mais popular. Após a interrupção desse projeto político de país pelo golpe civil-militar de março, Zevi protesta contra os generais e sua intervenção política, sem deixar de insistir na oposição entre "aquilo que o povo produz" e a "cidade kafkiana, autoritária e exibicionista" de inspiração corbusiana.

Após o episódio da reação à sua palestra em Roma, em 1964, Lina critica a predominância de uma arquitetura profissional e apolítica na Itália, representada então por Paolo Portoghesi, que menosprezava o debate social e político do imediato pós-guerra. Arremata afirmando que boa parte da Itália ainda estava no terceiro-mundo, o que permitia que sua experiência no

Brasil nacional-desenvolvimentista pudesse dar contribuições para sua superação³¹.

Atendendo ao convite de Bruno Zevi, seu amigo e principal correspondente na Itália, Lina realiza em fevereiro de 1964 uma conferência na Faculdade de Arquitetura da *La Sapienza*, a universidade onde se formara em 1939³². Após seu retorno ao Brasil, relata suas reflexões sobre o evento em carta ao amigo:

Aquele dia, na Universidade (Roma), tive um choque violento. (...) Por mais de quinze minutos a minha impossibilidade de usar o italiano foi total. Senti claramente que a língua adere completamente às estruturas essenciais de um país, exprime a sua realidade. E a minha era outra realidade.³³

O “choque violento” decorre da reação da plateia de estudantes, que vaiou e riu das imagens apresentadas por ela.

Suas anotações para a conferência carregavam forte expectativa política. Destacavam sua árdua inserção no processo político-cultural de um país subdesenvolvido, onde o projeto nacional-popular lhe permitira alcançar uma abordagem “histórica, científica, anti-cosmopolita – moderníssima”³⁴.

As palavras acompanhavam os slides com suas principais realizações até o momento: o restauro do Solar do Unhão para a instalação do MAMB e a exposição etnográfica *Nordeste*. Estava orgulhosa que seu engajamento no contexto político brasileiro lhe permitira produzir uma arquitetura no “campo da verdade e da não abstração”.

Cita para Zevi um trecho da carta de Bertolt Brecht a Arnolt Bronnen:

de estabelecer o lugar da ação, afastando-o do mistério para que se torne real (...) incluídas raízes locais e dialetais para que não pareçam mais anônimos representantes dos destinos ideológicos, de motivar e representar mais realistamente os acontecimentos singulares (...)³⁵

De acordo com Lina, tal compromisso político com a realidade contrastaria com o direcionamento da arquitetura italiana recente, citando criticamente Paolo Portoghesi³⁶: “Aquele destaque inteligente ‘superior’, e aquela posição de ‘renúncia’ por uma expressão modestamente profissional, eu a conheço bem”.³⁷

Menciona sua participação na revista *A*, em 1945, e os limites enfrentados na editoria, concluindo: “Nenhuma posição verdadeiramente

progressista a Itália poderá assumir sem uma estreita e verdadeira participação popular nos problemas culturais e intelectuais”³⁸.

A conferência seria, assim, a oportunidade de apresentar uma experiência que atingira tal objetivo.

A reação negativa dos estudantes a surpreendeu. Ridicularizaram os slides de esculturas de arte popular apresentadas na exposição *Nordeste*, comparando as “Carrancas” a “fantoques do Carnaval em Viareggio”. Nem eles, nem Zevi, entenderam o esforço de Lina de realizar uma “arquitetura que não partia de um formalismo cultural, mas de um ‘conteúdo’ real, que enfrentava uma situação de fato (...). Uma tentativa modesta, mas para ser avaliada no quadro da violenta desmistificação do mundo contemporâneo”³⁹.

Em uma anotação para uma conferência, desenha a coluna do Palácio da Alvorada e anota “a arquitetura de Costa e Niemeyer é uma arquitetura política”⁴⁰. Nas notas para a já citada conferência em Roma, desenha o perfil estrutural do seu projeto para o Museu de Arte de São Paulo – MASP, sob a anotação “exemplos de simbolismo cultural”⁴¹. Lina vê em Niemeyer um caminho para a produção de formas capazes de se tornarem símbolos culturais, bons exemplos de “arquitetura política” na medida em que passam a representar figurativamente a nação, no caso do Alvorada, ou a cidade, no caso do seu projeto para o MASP.

De volta a São Paulo, Lina se dedica à conclusão da obra do MASP, retomada após algumas interrupções. Em 1965, volta a escrever a Zevi, agora discutindo suas opções formais.

(...) um volume liso que farei pleno de plantas tropicais entre os interstícios do concreto bruto, como entre pedras de uma velha catedral. Toda vez que vou ao canteiro, recordo-me das tuas críticas aos volumes elementares, à polêmica das caixas de sapato. Gaudí disse que o plano não existe na natureza e por isso ele, que acreditava em Deus, não o fazia. Mas o sublime é que o homem faça o plano que não existe na natureza, com toda a coragem e a melancolia das coisas ‘que o homem faz sozinho’ sem ajuda de ninguém” (Lina para Bruno Zevi, 1/06/1965, grifos no original).

Enquanto acompanha a finalização da obra, que ocorreria apenas em novembro de 1968, Lina dedica-se à cenografia, com José Celso Martinez Corrêa, em estreito contato com Flávio Império.

Sua posição política se radicaliza. Nas páginas de *Mirante das Artes* divulga exemplos de arquite-

tura que acompanham seu posicionamento político. Ao lado de Cajueiro Seco, conjunto habitacional projetado por Acácio Gil Borsoi com técnicas de pau-a-pique e cobertura de trançado de folha de coqueiro, publica projetos de infraestrutura e arquitetura em Cuba, provavelmente fornecidos por Roberto Segre. Engaja-se no apoio à luta armada, acolhendo uma reunião do líder Carlos Marighela com Sergio Ferro, Dulce Maia e outros na Casa de Vidro, em 1968. Aposta que o Brasil seguiria as lutas anticoloniais como as do Vietnã e colônias portuguesas na África.

Em depoimento a Walter Lima Jr, no documento *Arquitetura, a transformação do espaço*⁴², defende uma posição alinhada com Ferro sobre o estatuto do arquiteto como criador de forma:

Uma nova arquitetura deveria ser ligada ao problema do homem criador dos seus próprios espaços. De conteúdos puros, conteúdos que criassem as próprias formas. Uma arquitetura na qual os homens livres criassem os próprios espaços. Esse tipo de arquitetura requer uma humildade absoluta da figura do arquiteto, uma omissão do arquiteto como criador de formas de vida, como artista, e a criação de um arquiteto novo, um homem novo, ligado a problemas técnicos, a problemas sociais, a problemas políticos. Que abandone completamente toda aquela enorme herança, mesmo do movimento moderno, que acarreta umas amarras enormes, que são as amarras que produzem, praticamente, a atual crise da arquitetura ocidental. Eu digo ocidental, porque o Brasil está tomando parte de uma crise geral da arquitetura, que não é somente brasileira. Que é uma crise de formalismo, de pequenos problemas, de involuções individuais, que nada tem a ver com os problemas da humanidade atual, do homem atual.

São anos sem atividade projetual construída e de grande instabilidade pessoal. Recorrentemente se pergunta sobre o sentido da arquitetura moderna no Brasil desamparada do projeto político que a gerou. Em carta a Zevi, provavelmente da década de 1970, desenvolve um lamento sobre as formas desprovidas do seu significado:

O que faz Niemeyer em Contantine ou outras cidades da Europa ou da América?

A arquitetura brasileira, perdido o impulso nacional, debate-se em questões formalistas de caráter internacional, procurando justificar

com uma dialética sem estrutura, tomada emprestado. Não é ruim, mas é como é em muitos outros lugares. Tem um ar de superamento, de esquecimento. Ainda que se afirme que tenha compromisso político.

É tudo um pouco desbotado. Os jardins de Burle Marx não têm mais significado, ainda que as plantas sejam sempre as mesmas.⁴³

Denunciada por ter apoiado Marighela, é processada pelos militares e ameaçada de prisão. De modo surpreendente, Pietro consegue um habeas corpus que lhe permite viajar para a Itália, onde se refugia para tratamento de saúde. Nesse período, acompanha os primeiros debates na Europa sobre os limites de capacidade do mundo para suportar o desenvolvimento dos países do Terceiro Mundo nos moldes do Ocidente. Inicia a reflexão sobre novos parâmetros para conceber sua obra.

Zevi foi seu interlocutor e abre espaço às tentativas de Lina em apresentar sua experiência para o quadro europeu, onde tenta estabelecer bases para uma nova arquitetura crítica ao moderno e mais comprometida com a realidade social terceiro-mundista.

Suas contribuições para a revista *l'Architettura* nesses anos expressam uma radicalização política, inclusive publicando textos que no Brasil não passariam pela censura da ditadura. Foi nas páginas de *l'Architettura* que Lina recorre às teorias de Paulo Freire para fundamentar uma produção “*bottom up*” que caracterizaria suas obras a partir do SESC Pompeia e da igreja de Uberlândia.

Retomando o artigo sobre o MASP em 1973:

Tem sentido um Museu de Arte construído em um imenso país com menos de 10 habitantes por km²?

Um dos países do Terceiro Mundo que chegou por último na corrida do desenvolvimento, quando os países superdesenvolvidos descobrem que o processo econômico cria no mundo físico desorganizações e entropias, e se chega à tácita conclusão de que o melhor é que os pobres devam se conformar com a pobreza.

(A palavra Museu que nos países de “cultura” se refere a um organismo bem definido assumiu no Brasil um significado particular: é um centro de cultura, um conjunto de atividades (exposições, cinema, teatro, centro de discussão), independente da conservação de “obras”).

A América Latina entra na história com o pé na pré-história, o Brasil em particular. As suas raízes indígenas e africanas, a falência colonial, a imperiosa necessidade de superar as repetidas (e

falidas) tentativas de importação cultural da Europa, as raízes camponesas (mesmo que a palavra camponês não possa ser entendida no sentido europeu) da grande faixa nordestina criadora de uma civilização da sobrevivência, podem permitir àquelas classes cuja acesso cultural é mais fácil a criação de uma verdadeira contracultura baseada sobre raízes reais e científicas e não sobre propósitos irrealistas.

Ciência como prática científica, não como mito de comportamento científico que substituiu hoje o mito da máquina.⁴⁴

É relevante salientar que esse tipo de posicionamento era pouco comum entre os arquitetos brasileiros nesses anos.

Mesmo com toda disposição em apoiá-la, Zevi apresenta limites em acompanhar a radicalização de Lina, o que dificulta o diálogo. O ápice foi o artigo *Lina Bo Bardi sulla linguistica architettonica* (ago., 1974). Nele, ela criticava seu livro *Linguaggio Moderno in Architettura*, publicado um ano antes. Lina retoma o argumento do risco de transformação da arquitetura em um “uma nova catarse classicista”, onde as formas estariam dissociadas de significado. Retoma também a linha de argumentação expressa na entrevista a Walter Lima Jr.

Não importa que a arquitetura seja ‘moderna’ ou não, importante é que seja válida (...) na consciência de que as favelas, cortiços e barracos possuem trocas comunitárias superiores aos bairros planejados. Toda uma posição protegida e privilegiada por determinadas condições sociais, que são aquelas do arquiteto e não do operário. A arquitetura e a liberdade arquitetônica são, sobretudo, problema de se ver por dentro de uma estrutura política e não por fora.⁴⁵

Um pouco antes, em abril de 1974, Lina deixa clara sua diferença com Zevi: “Sei que não estamos de acordo em muitos pontos (ou quase todos), tu crês na arquitetura fora das estruturas políticas, eu não. De fato, as minhas notas são no fundo notas políticas.”⁴⁶

De modo pouco usual, Zevi escreve uma longa réplica ao artigo de Lina, na página ao lado. Defende seu livro, mas em ao menos dois momentos apresenta críticas contundentes ao posicionamento de sua amiga.

Primeiro defende o papel ativo do arquiteto frente aos processos políticos, e não a passividade submissa.

Novas estruturas sociais, onde a arquitetura nascerá fora de esquemas a priori das civilizações passadas’. (...) como Lina reconhece depois, não ‘nascerá’ nada, se os arquitetos não lhe preparam o nascimento. O exemplo da URSS não será esquecido. (...) ao invés de ajoelhamos em frente ao bezerro de ouro das ‘novas estruturas sociais’, das quais nascerá um mundo paradisíaco, é melhor convencer-mo-nos de que estas novas estruturas são indispensáveis, mas não suficientes.⁴⁷

Em outro, identifica o momento de impasse que Lina se encontra na sua carreira, há anos sem projetar e construir nenhuma obra: “Lina é ainda italiana: quer mudar tudo de um modo tão integral e vago que faz nascer a suspeita de que não se muda nada”.⁴⁸

Ao argumentar para o papel da linguagem na intenção de comunicação coletiva defendida pela arquiteta, dá uma saída para sua busca por uma significação para a forma:

‘A liberdade coletiva não pode prescindir do como’. Daqui a urgência de formular invariantes liberadoras, nascidas de um processo de começar de novo, mas não se conclui com isso. Para passar do individualismo a uma comunicação coletiva, o meio é a linguagem.⁴⁹

A superação do individualismo no processo criativo, preocupação recorrente de Lina, não se daria pela anulação do papel do arquiteto, mas pelo entendimento da arquitetura como linguagem que propicia a “comunicação coletiva”. Uma argumentação que permitiria reunir o posicionamento político a uma atividade projetual.

Coincidentemente, pouco depois, a partir de 1976, Lina escreve textos já de caráter afirmativo de um novo programa, ao lado da produção de projetos que se orientavam por ele.

Nesse ano publica *Planejamento Ambiental* na revista *Malasartes*⁵⁰, produzida por um novo agrupamento da vanguarda artística, composto por Ronaldo Brito, Tunga, José Resende, Cildo Meireles, Lygia Pape e outros. É relevante que se trate de uma vanguarda que havia abandonado as formas modernas de inserção da arte na vida através da síntese das artes e da nova monumentalidade, por um lado e pelo design, por outro. Encontram inserções que não dependem da arquitetura ou da produção de objetos, e apoiam-se na arte conceitual, no pop e nas teorias de linguagem. Agem diretamente no cotidiano.

Na segunda metade da década, Lina retoma a sua procura por uma forma icônica através de sua experiência como cenógrafa, afastando-se da nova monumentalidade ainda presente no MASP⁵¹.

A produção de Lina posterior a 1975 é única no Brasil e no quadro internacional daquele momento. É uma ação estética comunicativa, em que procura criar forma com significado, mas que não lança mão das estratégias pós-modernas, valorizadas desde o livro *Meaning in Architecture*, de Charles Jencks e George Baird⁵².

Não faz uma arquitetura que apenas ilustra os processos políticos transformadores nos quais se engaja. Procura criar uma forma simbólica a

um processo político radical de emancipação popular, de caráter anticolonial que se alastrava pelo Terceiro Mundo na década de 1970. Longe, portanto, de torná-la “uma das numerosas vítimas de uma revolução que não acontece, porque ninguém a quer”, como afirmado por Zevi em seu epitáfio que abre este artigo. Pelo contrário, deixa um legado de projetos nesta fase de maior engajamento, que sobreviveram à extinção dos contextos políticos que as geraram. E que permitem o atual reconhecimento internacional de sua obra.

Apesar de áspero e crítico, o diálogo com Bruno Zevi pode ter sido chave para a sua transformação nessa direção.

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

She believed in the regeneration that came from the poor and the abandoned. Lina is one of the many victims of a revolution that does not happen because nobody wants it¹.

Zevi's words written for the *Caramelo* magazine in São Paulo, in 1992, shortly after Lina's death, motivated this article. Researchers explored the relationship between Lina Bo Bardi and Bruno Zevi in studies that illuminate the epistolary dialogue between these two exponents of architecture, for the long period from World War II until almost the end of the 20th century². The strong bonds of friendship allowed the frank exposure of their differences in correspondences, revealing the growing importance of her political positions.³

The in-depth analysis of this debate, contextualizing it in the history of architecture and in political and social history, allows us to better understand the transformations that led to the last phase of her work, which began with

SESC Pompeia and the Espírito Santo do Cerrado Church, both inaugurated in the early 1980s. A political debate that seeks the legitimacy of architecture through the meaning of forms.⁴

In this sense, the correspondence between them is an important issue to follow the process through which Lina transformed herself in the 45 years she lived in Brazil. From a markedly Eurocentrist initial stance, Lina arrived in the 1970s with an anti-colonial stance, expressed in articles published in Zevi's magazine.

When presenting MASP in 1950 in *Habitat* magazine, Lina stated:

(...) but in countries with an initial culture, aspiring to be educated, they will prefer elementary and didactic classification (...). It is in this new social sense that the São Paulo Museum of Art was created, which specifically addresses the uninformed mass.⁵

The contribution of the European intellectual who educates the masses is in clear opposition to the statement on the role of the same museum, written in 1973, in the pages of *L'Architettura*:

The São Paulo Museum of Art could, therefore, be a bourgeois humanistic mythification and a denial of the marginalized

man, of a man who, in Latin America, has not even managed to reach the condition of a proletarian. Paternalistic action of the culture *on one side of the culture of silence*.

(...) an effort to leave the culture that deposits ideas from one subject to another, to be able to make works of collective creation.

There are no completely uneducated men, the language of the people is not their wrong pronunciation, but their way of constructing thought.

Seeing can help to see, to awaken a natural conscience, and to acquire conscience is to politicize oneself, to decode the visual language reduced to existential situations. Even if the method is that of the illiterate.⁶

In the 23 years that separate the two texts, her Eurocentrist stance becomes the defense of a polycentric, anti-colonial and anti-paternalistic world – bottom up. The epistolary debate between Lina and Zevi accompanies this transformation and can be classified into three nuclei:

1 - The first between 1950 and 1956, from the perplexity of the arrival to the denunciation of the superficiality of foreign correspondents in *Lettera dal Brasile*.

2 - The second, between 1960 and 1970, on Brasília and Salvador, when the impossibility of understanding her work abroad in the political context of national-developmentalism becomes clear.

3 - The third, between 1972 and 1976, when she challenges her fellow Italians by affirming the crisis in the West and the anti-colonial political renewal underway in Africa, Asia, Latin America.

THE BRAZIL WHERE PIETRO AND LINA ARRIVED AFTER THE WAR

Upon arriving in Brazil in 1946, the Bardi couple discovered a country undergoing intense political debate and rapid population growth and economic development. The country rapidly urbanized its population, sheltering it in informal peripheries that made the references to the history of European cities useless. São Paulo, where the couple moved in 1947, was the epicenter of this process. The city, at the beginning of the 20th century, had 240 thousand inhabitants, reaching 2.2 million in 1950 and 3.8 million in 1960.

The urbanized rural population in the peripheries was illiterate, which restricted their right to vote. Popular education and literacy thus fulfilled the role of expanding the right to citizenship to the poorest.

This situation of the national context was occurring at a scale and speed unknown to European experience and did not have the abundance of resources provided by the Marshall Plan to war-torn countries. This lack of knowledge fueled an estrangement on which the criticisms of Europeans such as Max Bill, Bruno Zevi and others were based, and which would be progressively pondered by Lina.

Pietro and Lina formed MASP as an art and culture center, aiming at their active participation in the industrialization process through the Institute of Contemporary Art and its courses in industrial design, advertising and marketing and fashion, along with didactic actions to the formation of audiences for art.

During this period, Lina sought to build an independent and slightly critical stance to the main current of Brazilian Modern Architecture (*Beautiful Child* and *Two works by Oscar Niemeyer*, both from 1951)⁷, warning of the risk of a new modern academicism⁸ and the lack of coherence of the free form with details and “set line”:

The fight must be directed against this dangerous generalization, against this demoralization of the spirit of modern architecture, which is a spirit of intransigence and love for man, which has nothing to do with new exterior forms and formalistic acrobatics.

But we do not agree, however, on the fact that Brazilian architecture already marks the road to the academy, as it already appears in some foreign magazines, such as in the important book by Bruno Zevi.⁹

Max Bill recognized this critical line in his controversial attacks on Niemeyer’s architecture in 1953, referring explicitly to *Habitat* magazine:

One is stunned to see a barbarism like this break out in a country where there is a CIAM group, in a country where international congresses on modern architecture take place, where a magazine like *Habitat* is published and where an architecture biennial is held.¹⁰

The reaction of the architects to Bill was intense, but not very consistent, as it followed the tendency of the Brazilian intellectual system, taking criticism personally.¹¹

In *Elective Rivalries*, Carlos Comas analyzes Lina’s criticisms of Niemeyer’s architecture in *Habitat*, comparing them with those of Max Bill¹². He points to his role in the construction of a new narrative aimed at denigrating modern Brazilian architecture in the international context, consolidated in *Report on Brazil*

(1954)¹³. An irresponsible architecture in relation to the country’s social problems, focused on the extravagance of free forms and little concerned with construction processes.

The pejorative sense added to the arguments was already given in the introduction: [C]

To the European architect, few creatures can appear as fabulous as his Brazilian counterpart as he appears in the stories which filters back from Rio – of men in Cadillacs, super-powered hydroplanes, collections of modern art to make the gallerists blush, bikini-clad receptionists and no visible assistants.¹⁴

Bruno Zevi endorsed Bill’s stance also in 1954 in *La moda LeCorbusiana in Brasile*¹⁵. The “architecture of evasion” would be a reflection of an “immense country, without permanent values or economic stability”. Bill and Zevi constructed a line of argument that would feed, shortly afterwards, an excerpt added by Pevsner in the 1960 issue of his *Pioneers of Modern Design*, where he also pejoratively refers to the “structural acrobatics of Brazilians”¹⁶.

In 1955, Zevi invited Lina to write for his “very European” magazine, accentuating the contrast with the Brazilian *Habitat*. Lina sent *Lettera dal Brasile* in 1956, where she showed a certain distance from this European stance.

She denounced the superficial and categorical critical judgments, made in quick passages through Brazil.

“Brazilian architecture was discussed a lot, after the ‘special issues’ of magazines and the travels of architects and critics disseminated its aspects. Praise and criticism are often exaggerated, often contradictory, and Brazilian architecture is always judged ‘by itself’, separated from the real problems of life and the environment that condition the construction of a country.”

For journalists, the words are tougher:

In ‘Il Borghese’, seriousness is replaced by the ‘bright spirit’ of

the journalist who, in three days, intends to judge a country and suggest a new way of existing to its inhabitants.

She moved from a position of European, which tries to “correct” the deviations of Brazilians, to a position in which she warned Italians that the richness and complexity of the Brazilian situation would require at least greater depth of analysis and criticism from European visitors.

The ten years of living in the country were beginning to manifest itself.

A more attentive reader of *Habitat* would know that the monumental buildings, which “abuses” the free form, were inserted in a much broader set of buildings with a social character. Issue 4 of the magazine, from July 1951, was entirely dedicated to public schools in São Paulo, where the projects of the team coordinated by Hélio Duarte were presented by Anísio Teixeira himself.

In addition to Reidy’s complex in Pedregulho, the production of social housing in Brazil was consistent, although insufficient for the intense and rapid process of urbanization of the Brazilian population that took place after World War II.

Without foreign resources, such as those from the Marshall Plan used for European reconstruction, Brazil had only internal savings to supply housing and social facilities in the informal peripheries where the urbanizing population settled.

The combination of the architecture of buildings representing the national state with the architecture of social facilities is abundantly illustrated in Henrique Mindlin book *Modern Architecture in Brazil*, originally published in English in 1956¹⁷. Combination proposed in *Nine Points on Monumentality*, in 1943¹⁸, and defended by Lúcio Costa at the symposium *In Search of a New Monumentality* (1948 and at the International Conference of Artists, held in Venice, in 1952.

Monuments are the expression of the highest human needs. They must satisfy the people’s eternal

demand for translating their collective strength into symbols. The most vital monuments are those that express the feeling and thought of this collective force, the people.

We pointed out before¹⁹, following Alan Colquhoun, that “The concept of monumentality that would be recovered by the moderns was not understood as ‘memorial’, but rather as a ‘broad idea of the representative in opposition to the utilitarian building’^{19,20}. In this way, they would have sought to re-identify the monumental with democracy and an important context for this approximation were the buildings built within the North American New Deal, by the Tennessee Valley Authority, in the beginning of the 1940s.

Considering that this was a broad action to stimulate the development of a poor region of the USA, the reference to monumentality sounds strange. The curator of architecture at the Museum of Modern Art in New York, Elizabeth Mock, explains its meaning:

A democracy needs monuments, even though its requirements are not those of a dictatorship. There may be occasional constructions which rise from the everyday casualness of living to a higher and more ceremonial plane, buildings which give dignified and coherent form to the independence of the individual and the social group, which is the true nature of democracy.²¹

It should be noted that monumentality in the USA was associated with one of the most important and successful actions of the Regional Planning carried out by the Roosevelt government. Which would serve as an example for other similar initiatives around the world.

Since the creation of the Joint Brazil-United States Commission in 1951 during the second government of Getúlio Vargas, economic planning would have its territorial and urban face, as in the plan for the Tennessee Valley. The Inter-

state Commission of the Paraná-Uruguay Basin, created in 1951, followed this model and induced the interiorization of economic and social development.

The ideas of the French *Economy and Humanism* movement, by Louis-Joseph Lebret, began to guide Brazilian urban and regional planning in the 1950s, proposing the creation of several growth poles in the interior, years before Juscelino Kubitschek’s Goal Plan²².

Internalization of the development, which would have in Brasília one of the planning goals. Without economic development, there would be no urban planning or social inclusion.

The modern New Monumentality guided public buildings to represent this process, as in the USA and Mexico. We will address this subject when dealing with Brasília.

It is noted here that the Brazilian new monumentality converged to the construction of an iconic figuration of architecture itself²³. Oscar Niemeyer defined his figuration in the profiles of his designs, commenting on the form of the landscape, following the composition line of the first generation of modernist painters, such as Tarsila do Amaral. No longer through gigantic thematic panels, as in the Mexican case or in the first phase of the integration of the arts in Brazil²⁴.

Although certain aspects of the content of the reviews may make sense, most of them are disconnected from the reality of what was happening in the country in relation to planning and architecture. Opinions forged by superficial impressions, featuring episodes that led to the end of the acceptance of Brazilian architecture as an international reference, which began with the exhibition *Brazil Builds* (1943). European effort to retake the centrality in the production of world architecture can explain the reasons for this change. Moreover, the Brazilians were in this dispute.

The presence of Brazilian architects at the CIAM, as well as Niemeyer’s contracts for designs in the USA (1947/48), Germany (1955-57), Venezuela (1955), with Burle Marx and Rino Levi (1959), cannot be ignored in this context. Due to its ability to develop modern archi-

ecture suited to the tropical climate, Brazilian production became a reference for African and Latin American countries. Recognition that led Niemeyer to be the first architect born in a former colony to build a permanent building in Europe – the housing building at Hansavietel during the International Building Exhibition (IBA) in Berlin, as noted by Cohen recently²⁵. Symptomatically, at the same time as the publication of *Report on Brazil*.

Brazilian architecture came to be seen as a threat to the European effort to regain centrality in the international context of architecture in the post-World War II period. The criticism towards Brazilians was part of a geopolitical dispute, which sought to reduce the role of third-world and non-aligned countries in the Cold War disputes.

Brazil placed itself in third-world geopolitics – Africa, Asia and Latin America, as part of a movement to renew the northwestern hemisphere from the south. In this sense, Brasília would be a key point in this strategy.

1950 THE BARDI IN SÃO PAULO IN THE COLD WAR

In the Brazilian context, Lina found it difficult to keep aligned with Zevi, Bill and other Europeans at that time, when she tried to be recognized as a respectful interlocutor. In the masculine environment of arts and architecture, Lina was “Mrs. Bardi”, who until then had only one work built, her own house. In the political environment, she was part of Assis Chateaubriand’s group, who guided his political support in exchange for economic advantages, but always aligned himself with United States interests.

Despite publishing the acclaimed *The Houses of Artigas* in the first issue of *Habitat* in 1951, her museum would be criticized by the architect the following year in the pages of the Communist Party magazine, *Fundamentos*, due to business with Nelson Rockefeller:

Meanwhile we were ransacked. A little while ago, we had a sample of this type of maneuver game that is still used, with relative

success. From inside the Museum of Art (owned by journalist Assis Chateaubriand), magnate Nelson Rockefeller gave an interview calling Brazil the ‘country of architects’. The following day, he signed, on behalf of the IBEC (International Basic Economy Corporation), an imperialist company that he personally directs, a contract with the city hall to organize an urban plan for São Paulo.²⁶

To expand her insertion in the Brazilian architectural environment, it was necessary to have a deep rooting, no longer being able to remain “*al di sopra*”. Nevertheless, it would only be in Bahia that this rooting would take place.

Two years after the inauguration of the IAC (Portuguese acronym for Institute of Contemporary Art) and expansion of the headquarters, the political and cultural project of Masp was doing badly. Accusations of inauthenticity of the art works lead Pietro to promote the presentation of the collection in important museums abroad. An intelligent way to get some recognition of authenticity. The Industrial Design course, pioneer in Brazil, closed in 1953, due to lack of support from entrepreneurs. The headquarters on Sete de Abril Street was unsafe and Bardi and Chateaubriand began to look for options, including the new FAAP (Armando Alvares Penteado Foundation) building, designed by Auguste Perret.

The couple became Brazilian nationals in 1953 and Lina joined CREA (the then Regional Council of Engineering, Architecture and Agronomy) in 1955, teaching Decorative Composition and Theory of Architecture at the FAU USP (Portuguese acronym for Architecture and Urban Planning School of University of São Paulo) from 1955 to 1957.

She traveled through the interior of the country, to Europe (1956) and the United States (1957). She visited Gaudí’s works in Barcelona, went to New York for an exhibition at the Metropolitan. Expectations for the trips were expressed in correspondence to Pietro in 1956:

We’ll see each other in New York, where you’ll do the Museum’s exhibitions, I want to see America, I really want to, then I want to see Spain, Portugal and French West Africa; all this to make a relationship with Brazil. Someone, one day or another, must make the history of this country.

Still in 1956, she tried to apply for the FAU’s full professorship exam, but her request was denied due to the absence of a copy of the diploma, and she was unable to reverse the situation.

Her architectural ideas began to change with the experience of living at Glass House. She wrote to her husband expressing her new direction:

“Our house is very beautiful, the garden is wonderful, but today I would never make a house like that, it is the residue of my convictions about ‘indefinite progress’. Today I would make a house with a stone wood stove, without windows and around a large park, full of ‘bushes’, I would throw the seeds to the wind in the middle of the bushes.” Letter from Lina to Pietro 4/3/1956

NATIONAL-DEVELOPMENTALISM, BETWEEN SALVADOR AND BRASÍLIA

Brazil then experienced strong economic growth during the second government of Getúlio Vargas. The country took the lead, alongside Argentina, in the creation of ECLAC (Economic Commission for Latin America and the Caribbean). In addition, with its developmental policy, it implemented new fundamentals of economic planning and created state-infrastructure companies for development.

The political crisis in reaction was intense, to the point that it led to the president’s suicide and the reversal of development policy. However, shortly thereafter, Juscelino Kubitschek was elected president, in the midst of a

tumultuous electoral process that resulted in a “preventive” coup d’état by the armed forces to guarantee his inauguration. In March 1956, Lina wrote to Pietro, then in Italy: “Brazil is not a country to be abandoned by a crisis that will be resolved like all crises”.

Believing in the country’s potential and in the premises of Brazilian politics and culture, Lina accepted invitations to lecture, to teach and direct a museum in Salvador, between 1958 and 1964. Thus, she began her insertion in the developmental project from a poor region. A situation that should be understood in a complementary way, and not in opposition to the project in Brasília, the country’s capital, which monumentally exploited the most advanced technology, consolidating the hegemony of the main current of Brazilian Modern Architecture.

In Salvador, Lina learned from development economists the potential of handicrafts to activate the economy in conditions of underdevelopment. This was the political context of her proposed industrial design based on ethnographic research in the Northeast. A radicalization of Mário de Andrade’s approach in his research from the Department of Culture of the Municipality of São Paulo, in 1938.

This entire process was incomprehensible to Zevi, who was concerned about fighting against Brasília and the Le Corbusier current in Brazil to affirm his proposals for organicist architecture.

Zevi spoke about Brasília on three occasions. The first two were during its construction. The first, in his participation in the CIECA (Extraordinary International Congress of Art Critics) – held in September 1959, which would support the second, in the pages of his magazine, through the article *Inchiesta su Brasilia*, published in January 1960.

However, it was only after the third, in his *Editoriali in breve*, of June 1964 – *Brasilia: le forme denunciano i continuti tremendi*, that Lina expressed her disagreements in a letter.

In 1960, Zevi repeated the criticisms expressed at the CIECA in Brasilia, but avoided falling into the appreciation of the counterpoint of the encampments of the city’s builders:

Picturesque and seductive scenario, which led some American architects to exclaim: this is the real city where life throbs! (...) We do not agree with this criticism. We do not propose this picturesque, dirty and lived episode of the ‘free city’, in fact, as an alternative to Brasília’s plan. This stance is reactionary; it evades the problem of modern urban planning²⁷.

Thus, he anticipated his disagreement with the line of investigation that would lead to the well-known critical study carried out years later by Holston in his *The Modernist City*²⁸. In addition to criticizing the monumentality of the Civic Center and the monotony of the repetition of the superblocks, his question was the limit for the city’s growth, established by the public notice for the competition. According to Zevi, only an authoritarian control would prevent migratory flows towards the capital. Based on this support for the authoritarianism of the artificial city, Zevi took up the theme after the civil-military coup of March 1964.

In his editorial, Zevi argued that his criticisms of Brasília, in 1960, accused the city’s Kafkaesque and anti-democratic character, whose “very existence implied the approval of a fascist law against internal migration, and a police regime to respect it. The facts overcame our fears.” He commented on the military coup, accusing the city’s urban structure of being co-responsible for its violence.

Lina’s response²⁹, partially published by Zevi in the magazine, was strong and aggressive, denoting the suffering of the defeat of a project in which she had delved deeply.

It is interesting to note that the passage deleted by Zevi in his publication contextualizes Lina’s reflection and resumes her accusation of the superficiality of the European vision:

Yesterday, at the Faculty of Architecture, with Artigas, we read the Editoriale in Breve su Brasilia, June issue of

Architettura. You, therefore, today quote a correspondent of La Stampa as if you were quoting a bibliography and adopt the language of sensationalist newspapers to verify a your hasty diagnosis and not personally verified?³⁰

RENEW EUROPE FROM THE THIRD WORLD

In a lecture given at the *La Sapienza* in Rome (1964), Lina was booed by Zevi’s students, who did not understand her work in Salvador as part of a complete system – economic, social and political –, the national-developmentalism in its most popular variant. After this political project for the country was interrupted by the civil-military coup in March, Zevi protested against the generals and their political intervention, while insisting on the opposition between “what the people produce” and the “Kafkaesque, authoritarian and exhibitionist city” inspired by Le Corbusier.

After the episode of reaction to her lecture in Rome in 1964, Lina criticized the predominance of a professional and apolitical architecture in Italy, then represented by Paolo Portoghesi, who despised the social and political debate in the immediate post-World War II period. She concluded by stating that a good part of Italy was still in the third world, which allowed her experience in national-developmental Brazil to contribute to its overcoming³¹.

At the invitation of Bruno Zevi, her friend and main correspondent in Italy, Lina held a lecture in February 1964 at the Faculty of Architecture at the *La Sapienza*, the university where she had graduated in 1939³². After her return to Brazil, she reported her reflections on the event in a letter to her friend:

That day, at the University (in Rome), I had a violent shock. (...) For more than fifteen minutes, my inability to use Italian was total. I clearly felt that the language completely adheres to the essential structures of a

country; it expresses its reality.
And mine was another reality.³³

The “violent shock” stems from the reaction of the student audience, who booed and laughed at the images presented by her.

Her notes for the conference carried strong political expectation. They highlighted her arduous insertion in the political-cultural process of an underdeveloped country. Where the national-popular project allowed her to achieve a “historical, scientific, anti-cosmopolitan – very modern” approach³⁴.

The words accompanied the slides with her main achievements so far: the restoration of the Solar do Unhão for the installation of the MAMB and the ethnographic exhibition *Nordeste* (*Northeast*). She was proud that her engagement in the Brazilian political context had allowed her to produce an architecture in the “field of truth and non-abstraction”.

She quoted to Zevi an excerpt from Bertolt Brecht’s letter to Arnolt Bronnen:

(...) to establish the place of action, taking it away from the mystery so that it becomes real (...) including local and dialectal roots so that they no longer seem anonymous representatives of ideological destinies, to motivate and more realistically represent singular events (...).³⁵

According to Lina, such political commitment to reality would contrast with the direction of recent Italian architecture, critically quoting Paolo Portoghesi:³⁶ “That clever ‘superior’ prominence, and that ‘resignation’ position by a modestly professional expression, I know it well”³⁷.

She mentioned her participation in the magazine *A*, in 1945, and the limits faced in the editorship, concluding: “Italy will not be able to assume any truly progressive position without a close and true popular participation in cultural and intellectual problems”³⁸.

Thus, the conference would be an opportunity to present an experience that had achieved this objective.

The negative reaction from the students surprised her. They ridiculed the slides of popular art sculptures presented at the *Nordeste* exhibition, comparing the “*Carrancas*” to “Carnival puppets in Viareggio”. Neither they nor Zevi understood Lina’s effort to create an “architecture that did not start from a cultural formalism, but from a real ‘content’, which faced a real situation (...). A modest attempt, but to be evaluated in the context of the violent demystification of the contemporary world”³⁹.

In a note for a conference, she drew the column for the Alvorada Palace and noted “Costa and Niemeyer’s architecture is a political architecture”⁴⁰. In the notes for the aforementioned conference in Rome, she drew the structural profile of her design for the São Paulo Museum of Art – MASP, under the annotation “examples of cultural symbolism”⁴¹. Lina saw in Niemeyer a way to produce forms capable of becoming cultural symbols, good examples of “political architecture” as they started to figuratively represent the nation, in the case of the Alvorada Palace, or the city, in the case of her design for the MASP.

Back in São Paulo, Lina dedicated herself to completing the MASP work, which was resumed after some interruptions. In 1965, she returned to writing to Zevi, then discussing the design’s formal options.

“(…) I will make a smooth volume full of tropical plants between the interstices of the raw concrete, like between the stones of an old cathedral. Every time I go to the construction site, I remember your criticisms of elementary volumes, of the controversy over shoeboxes. Gaudi said that the plane does not exist in nature and therefore he, who believed in God, did not do it. But the sublime is that man makes the plan that does not exist in nature, with all the courage and melancholy of things ‘that man does alone’ without anyone’s help” (Lina to Bruno Zevi, 06/01/1965, emphasis in the original).

While following the completion of the work, which would only take place in November 1968, Lina dedicated herself to the scenography, with José Celso Martinez Corrêa, in close contact with Flávio Império.

Her political position radicalized. In the pages of the *Mirante das Artes*, she disclosed examples of architecture that accompanied her political stance. Alongside Cajueiro Seco, a housing complex designed by Acácio Gil Borsoi with wattle and daub techniques and covered with coconut leaf braiding, she has published infrastructure and architecture designs in Cuba, probably provided by Roberto Segre. She engaged in supporting the armed struggle, hosting a meeting of leader Carlos Marighela with Sergio Ferro, Dulce Maia and others at the Glass House, in 1968. She bet that Brazil would follow anti-colonial struggles such as those in Vietnam and Portuguese colonies in Africa.

In a statement to Walter Lima Jr, in the documentary *Architecture, the transformation of space*⁴², she defended a stance aligned with Ferro on the status of the architect as a creator of form:

A new architecture should be linked to the problem of man, creator of his own spaces. Of pure content, content that created its own forms. An architecture in which free men create their own spaces. This type of architecture requires an absolute humility of the figure of the architect, an omission of the architect as a creator of forms of life, as an artist, and the creation of a new architect, a new man, linked to technical, social, political problems. Which completely abandons that huge heritage, even of the modern movement, which entails enormous ties, the ties that practically produce the current crisis of Western architecture. I say Western, because Brazil is taking part in a general crisis in architecture, which is not only Brazilian. It is a crisis of formalism, of small problems, of

individual involutions, which has nothing to do with the problems of today's humanity, of today's man.

These were years without built designs and great personal instability. She recurrently asked herself about the meaning of modern architecture in Brazil, abandoned by the political project that generated it. In a letter to Zevi, probably from the 1970s, she lamented the meaningless forms:

What does Niemeyer do in Constantine or other cities in Europe or America?

Brazilian architecture, having lost its national strength, struggles with formalist issues of an international character, seeking to justify itself with a borrowed, unstructured dialectic. It is not bad, but it is like it is in many other places. It has an air of overcoming, of forgetting. Even if it is said that it has political commitment.

It is all a little faded. Burle Marx's gardens no longer have meaning, even though the plants are always the same.⁴³

Denounced for having supported Marighela, she was sued by the military and threatened with imprisonment. Surprisingly, Pietro got a *habeas corpus* that allowed her to travel to Italy, where she took refuge for health treatment. During this period, she followed the first debates in Europe about the limits of the world's capacity to support the development of Third World countries along the lines of the West. She started thinking about new parameters to conceive her work.

Zevi was her interlocutor and opened space for Lina's attempts to present her experience to the European framework. Thus, there she tried to lay the foundations for a new architecture critical to the modern and more committed to third-world social reality.

Her contributions to the magazine *L'Architettura* in these years expressed a political radicalization, including publishing texts that in Brazil would

be blocked by the dictatorship's censorship. In the pages of *L'Architettura*, Lina resorted to Paulo Freire's theories to support a "bottom up" production that would characterize her works from SESC Pompeia and the church of Uberlândia.

Returning to the article on the MASP in 1973:

Does it make sense to have an Art Museum built in a huge country with less than 10 inhabitants per km²?

One of the Third World countries that came last in the development race, when the overdeveloped countries discover that the economic process creates disorganization and entropy in the physical world, and the tacit conclusion is reached that the best thing is that the poor must conform to poverty.

(The word Museum, which in countries of "culture" refers to a well-defined organism, took on a particular meaning in Brazil: it is a center of culture, a set of activities (exhibitions, cinema, theater, discussion center), regardless of conservation of "works").

Latin America enters history with its foot in prehistory, Brazil in particular. Its indigenous and African roots, colonial bankruptcy, the urgent need to overcome the repeated (and failed) attempts at cultural import from Europe, the peasant roots (even if the word peasant cannot be understood in the European sense) of the large northeastern population, creator of a civilization of survival, may allow those classes whose cultural access is easier than the creation of a true counterculture based on real and scientific roots and not on unrealistic purposes.

Science as a scientific practice, not as a myth of scientific behavior that today replaced the myth of the machine.⁴⁴

It is worth noting that this type of positioning was uncommon among Brazilian architects in those years.

Even with all the willingness to support her, Zevi showed limits in following Lina's radicalization, which made dialogue difficult. The apex was the article *Lina Bo Bardi sulla linguistica architettonica* (Aug., 1974). In it, she criticized his book *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*, published a year earlier. Lina took up the argument of the risk of transforming architecture into a "new classicist catharsis", where forms would be dissociated from meaning. She also took up the line of argument expressed in the interview with Walter Lima Jr.

It doesn't matter whether the architecture is 'modern' or not, what matters is that it is valid (...) in the awareness that favelas, tenements and shacks have community exchanges that are superior to planned neighborhoods. An entire position protected and privileged by certain social conditions, which are those of the architect and not the worker. Architecture and architectural freedom are, above all, a problem of seeing oneself from the inside of a political structure and not from the outside.⁴⁵

A little earlier, in April 1974, Lina made her disagreement with Zevi clear: "I know we do not agree on many points (or almost all), you believe in architecture outside political structures, I do not. In fact, my notes are political notes at heart⁴⁶."

In an unusual way, Zevi wrote a long reply to Lina's article on its opposite page. He defended his book; however, in at least two moments, he presented scathing criticisms of her position.

First, he defended the active role of the architect in the face of political processes, not submissive passivity.

New social structures, where architecture will be born out of a priori schemes of past

civilizations. (...) as Lina later recognizes, it will not 'be born' if the architects do not prepare it for birth. The example of the USSR will not be forgotten. (...) instead of kneeling in front of the golden calf of the 'new social structures', from which a heavenly world will be born, it is better to convince ourselves that these new structures are indispensable, but not sufficient.⁴⁷

In another, he identified the moment of impasse that Lina found herself in her career, for years without designing and building any work: "Lina is still Italian: she wants to change everything in such an integral and vague way that she gives rise to the suspicion that nothing will change"⁴⁸.

By arguing for the role of language in the collective communication intention defended by the architect, he provides an outlet for her search for a meaning for form:

Collective freedom cannot do without the how'. Hence, the urgency to formulate liberating invariants, born of a process of starting over, but it does not end with that. To move from individualism to collective communication, the medium is language⁴⁹.

Overcoming individualism in the creative process, Lina's recurrent concern, would not occur through the annulment of the architect's role, but through the understanding of architecture as a language that provides "collective communication". An argument that would make it possible to combine the political position with a design activity.

Coincidentally, shortly thereafter, from 1976 onwards, Lina wrote affirmative texts for a new program, alongside the production of designs that were guided by it.

That year, she published *Environmental Planning* in the magazine *Malasartes*⁵⁰, produced by a new group of the artistic vanguard, composed of Ronaldo Brito, Tunga, José Resende, Cildo Meireles, Lygia Pape, among others. It is relevant that this was an avant-garde that had abandoned the modern forms of inserting art into life, on the one hand, through the synthesis of the arts and the new monumentality and, on the other hand, through design. They find insertions that do not depend on architecture or on the production of objects, and rely on conceptual art, pop and language theories. They found insertions that did not depend on architecture or the production of objects, relying on conceptual art, pop and language theories. They acted directly in daily life.

In the second half of the decade, Lina resumed her search for an iconic

form through her experience as a set designer, moving away from the new monumentality still present at the MASP⁵¹.

Lina's production after 1975 is unique in Brazil and in the international scene at that time. It was a communicative aesthetic action, in which she sought to create meaningful form, but which did not make use of post-modern strategies, valued since the book *Meaning in Architecture*, by Charles Jencks and George Baird⁵².

She did not create an architecture that only illustrates the transformative political processes in which she engaged. She sought to create a symbolic form of a radical political process of popular emancipation, of an anti-colonial character that spread across the Third World in the 1970s. Far, therefore, from making her "one of the many victims of a revolution that does not happen because nobody wants it", as stated by Zevi in his epitaph that opens this article. On the contrary, she left a legacy of designs in this phase of greater engagement, which survived the extinction of the political contexts that generated them. Which allowed the current international recognition of her work.

Despite being harsh and critical, the dialogue with Bruno Zevi could have been the key to her transformation in this direction.

NOTAS

- 1 ZEVI, Bruno, Lina Bo Bardi: un architetto in tragitto ansioso. In *Revista Caramelo* n. 4, São Paulo, 1992.
- 2 LIMA, Zeuler. *Verso un'architettura semplice*. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007.
- 3 FALBEL, Anat. Bruno e Lina: tra discussione e controversie ...come due very amici. In *ESSAÏAN*, Elisabeth; CRICONIA, Alessandra. *Lina*

NOTES

- 1 ZEVI, Bruno, Lina Bo Bardi: un architetto in tragitto ansioso. In *Revista Caramelo* n. 4, São Paulo, 1992.
- 2 LIMA, Zeuler. *Verso un'architettura semplice*. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007.
- 3 FALBEL, Anat. Bruno e Lina: tra discussione e controversie ...come due very amici. In *ESSAÏAN*, Elisabeth; CRICONIA, Alessandra. *Lina*

Bo Bardi: Enseignements partagés. Paris: Archibooks + Sautereau Editeur, 2017, pp. 51-65.

- 4 Este trabalho deriva de pesquisa que resultou na curadoria da exposição "Lina em Casa: Percursos", realizada na Casa de Vidro em abril de 2015 em parceria com Anna Carboncini, e da palestra "Lina Bo Bardi, una protagonista della trasformazione politica e intellettuale in Brasile",

Bo Bardi: Enseignements partagés. Paris: Archibooks + Sautereau Editeur, 2017, pp. 51-65

This work derives from research that resulted in the curatorship of the exhibition "*Lina em Casa: Percursos* (Lina at Home: Routes)", held at the Casa de Vidro in April 2015 in partnership with Anna Carboncini, and the lecture "*Lina Bo Bardi, una protagonista della trasformazione politica e intellettuale in Brasile*", presented

- apresentada no MAXXI em fevereiro de 2015.
- at the MAXXI in February 2015.
- 5** BARDI, Lina Bo. Função social dos museus. in *Habitat*, n. 1, out-dez 1950
- BARDI, Lina Bo. Função social dos museus. In *Habitat*, n. 1, out-dez 1950
- 6** BARDI, Lina Bo. Museu de Arte de São Paulo no Brasil. *Risco: Revista De Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)* 2014 (20), 32-34. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i20p32-34>>. Originalmente em *L'Architettura, Cronache e Storia*, n. 210, vol XVIII, n. 12, abril, 1973. É citado o livro *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, sem especificação de edição. O exemplar existente na biblioteca do Instituto Bari é italiano "La Pedagogia degli Oppressi", publicado pela Arnaldo Mondadori Editore. Lina adquiriu o livro em 1971, na sua estadia em Milão.
- BARDI, Lina Bo. Museu de Arte de São Paulo no Brasil. *Risco: Revista De Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)*, 2014 (20), 32-34. Available in: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i20p32-34>>. Originally in *L'Architettura, Cronache e Storia*, n. 210, vol XVIII, n. 12, abril, 1973. The book *Pedagogia of the Oppressed*, by Paulo Freire, is cited, without specifying the edition. The existing copy in the library of the Instituto Bari is Italian "La Pedagogia degli Oppressi", published by Arnaldo Mondadori Editore. Lina acquired the book in 1971, during her stay in Milan.
- 7** Os artigos estão reproduzidos em RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. Lina por escrito. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- The articles are reproduced in RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. Lina por escrito. São Paulo: Cosac Naif, 2009. Published in English as *Beautiful Child in Stones against diamonds*, London: Architectural Association London, 2013.
- 8** Retoma alguns argumentos em voga no entreguerras italiano, onde a assimilação da arquitetura moderna como estilo superficial era alertada, por exemplo, em artigos nas páginas de *Quadrante - Nuovo accademismo architettonico*, 1934, de Cattaneo, escrito com outros jovens arquitetos.
- She takes up some arguments in vogue in the Italian interwar period, where the assimilation of modern architecture as a superficial style was pointed out, for example, in articles on the pages of *Cattaneo's Quadrante - Nuovo accademismo architettonico*, 1934, written with other young architects.
- 9** BARDI, Lina Bo, *Bela Criança*, in *Habitat*, 1951. O livro ao qual ela se refere é ZEVI, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*, Turim: Einaudi, 1950.
- BARDI, Lina Bo, *Bela Criança*, in *Habitat*, 1951. O livro ao qual ela se refere é ZEVI, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*, Turim: Einaudi, 1950.
- 10** BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura e a sociedade. In XAVIER, Alberto (org.). *Depoimentos de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naift. 2003, p. 161.
- BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura e a sociedade. In XAVIER, Alberto (org.). *Depoimentos de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naift. 2003, p. 161.
- 11** NOBRE, Ana Luiza. Fios Cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura: Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica Rio de Janeiro, 2008. pp. 19-26.
- NOBRE, Ana Luiza. Fios Cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura: Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica Rio de Janeiro, 2008. pp. 19-26.
- 12** COMAS, Carlos Eduardo. Elective Rivalries: Bardi against Niemeyer 1950-1970. In: *Architectural Elective Affinities - correspondences, transfers, inter/multidisciplinarity*, 2013, São Paulo. Proceedings of the II EAHN International Meeting, 2013. Comas faz referências à dissertação de Fabiana Terenzi Stuchi. A revista *Habitat - um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. (Mestrado. FAUUSP: 2006).
- COMAS, Carlos Eduardo. Elective Rivalries: Bardi against Niemeyer 1950-1970. In: *Architectural Elective Affinities - correspondences, transfers, inter/multidisciplinarity*, 2013, São Paulo. Proceedings of the II EAHN International Meeting, 2013. Comas makes references to Fabiana Terenzi Stuchi's dissertation. A revista *Habitat - um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. (Mestrado. FAUUSP: 2006).
- 13** GROPIUS, Walter; BILL, Max; ROGERS, Ernesto; OHYE, Hiroshi; CRAYMER, Peter and VINCENT, Claude. "Report on Brazil." *Architectural Review* 116, nº 694, 1954. pp. 234-250.
- GROPIUS, Walter; BILL, Max; ROGERS, Ernesto; OHYE, Hiroshi; CRAYMER, Peter and VINCENT, Claude. "Report on Brazil." *Architectural Review* 116, nº 694, 1954. pp. 234-250.
- 14** Idem, *Ibidem*.
- Idem, *Ibidem*.
- 15** "La moda lecorbusiana in Brasile: Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer", *L'Espresso*, 11/02/1954, later reprinted in: *Cronache di Architettura I* (1954/1955)(Bari: Laterza, 1971)
- "La moda lecorbusiana in Brasile: Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer", *L'Espresso*, 11/02/1954, later reprinted in: *Cronache di Architettura I* (1954/1955) (Bari: Laterza, 1971)
- 16** PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, rev. Ed. (1936; London: Penguin, 1960), p. 217.
- PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, rev. Ed. (1936; London: Penguin, 1960), p. 217.

- carta a Zevi de 15 de junho de 1964. the letter to Zevi of 06/15/1964.
- 36** Provável referência *Dal neorealismo al liberty*, in *Comunità*, n. 65, 1958. Likely reference: *Dal neorealismo al liberty*, in *Comunità*, n. 65, 1958.
- 37** BARDI, Lina Bo. 15 junho de 1964. Op. Cit. BARDI, Lina Bo. 06/15/1964. Op. Cit.
- 38** Idem, Ibidem. Idem, Ibidem.
- 39** Idem, Ibidem. Idem, Ibidem.
- 40** BARDI, Lina Bo. Anotações para conferência. Não identificada nem datada, Acervo ILBPMB. BARDI, Lina Bo. Conference notes. Neither identified nor dated. ILBPMB collection.
- 41** BARDI, Lina Bo. Anotações para conferência em Roma, 15 de fevereiro de 1964. Acervo ILBPMB. BARDI, Lina Bo. Notes for conference in Rome, February 15, 1964. ILBPMB collection.
- 42** Arquitetura A Transformação do Espaço - Walter Lima Jr, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0QHj-zrEY0Q&t=2488s>> Arquitetura A Transformação do Espaço - Walter Lima Jr, 1972. Available in: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0QHj-zrEY0Q&t=2488s>>
- 43** BARDI, Lina Bo. carta a Zevi, s/d, acervo ILBPMB. A carta provavelmente seja do final da década de 1970, posterior ao projeto e construção de Constantine. BARDI, Lina Bo. Letter to Zevi, n/d, ILBPMB collection. The letter probably dates back to the late 1970s, after Constantine's design and construction.
- 44** BARDI, Lina Bo, 1973, Op. Cit. BARDI, Lina Bo, 1973, Op. Cit.
- 45** BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi sulla linguistica architettonica. in *L'Architettura*, Roma, n. 04, 1974. pp. 259-261. BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi sulla linguistica architettonica. in *L'Architettura*, Roma, n. 04, 1974. pp. 259-261.
- 46** BARDI, Lina Bo. Carta para Zevi, 15/04/1974, acervo ILBPMB. BARDI, Lina Bo. Letter to Zevi, 04/15/1974, ILBPMB collection.
- 47** Comentário de Bruno Zevi ao texto Lina Bo Bardi sulla linguistica architettonica. In *L'Architettura*, Roma, n. 04, 1974. p. 261. Comment by Bruno Zevi on the text Lina Bo Bardi sulla linguistica architettonica. In *L'Architettura*, Roma, n. 04, 1974. p. 261.
- 48** Idem, Ibidem. Idem, Ibidem.
- 49** Idem, Ibidem. Idem, Ibidem.
- 50** Bardi, Lina Bo; Planejamento ambiental: "desenho" no impasse; in *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 2, dezembro-fevereiro 1976, pp. 4-7. Atualmente, o texto compõe a antologia Lina por Escrito, p. 136. Bardi, Lina Bo; Planejamento ambiental: "desenho" no impasse; in *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 2, dezembro-fevereiro 1976, pp. 4-7. Currently, the text is part of the anthology Lina por Escrito, p. 136.
- 51** Destaco aqui dois projetos de pequeno porte. O de Uberlândia, onde o triângulo de telhas de vidro que permitem uma luz zenital sobre o altar representa a Santíssima Trindade em uma igreja dedicada ao Espírito Santo. A Casa do Benin na Bahia, onde o Benin é representado pela cabana coberta de folha de coqueiro e a mesa oval em referência ao Dangbe, culto da serpente em Uidá. I highlight two small designs here. The one in Uberlândia, where the triangle of glass tiles that allow a zenithal light over the altar represents the Holy Trinity in a church dedicated to the Holy Spirit. The Benin House in Bahia, where Benin is represented by the hut covered with coconut leaves and the oval table in reference to the Dangbe, serpent cult in Uidá.
- 52** JENCKS, Charles; BAIRD, George (ed). *Meaning in Architecture*. Londres: Barrie & Jenkins, 1970. JENCKS, Charles; BAIRD, George (ed). *Meaning in Architecture*. Londres: Barrie & Jenkins, 1970.

REFERÊNCIAS

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980)**. Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2009.

----- . Lina Bo Bardi et la singularité brésilienne. In: ESSAIN, Elisabeth; CRICONIA, Alessandra. **Lina Bo Bardi: Enseignements Partagés**. Paris: Archibooks, 2017.

Arquitetura, A Transformação do Espaço. Direção: Walter Lima Jr. Brasil: Globo Shell Especial, 1972.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **A arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Fundamentos, n. 24, jan. 1952.

BARDI, Lina Bo. **Anotações para conferência**. Não identificada nem datada, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

----- . **Anotações para conferência em Roma**, 15 de fevereiro de 1964. Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

----- . **Anotações para conferência "Folclore; arte popolare" na Facoltà di Architettura de Roma**, 15 de fevereiro de 1964,

REFERENCES

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980)**. Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2009.

----- . Lina Bo Bardi et la singularité brésilienne. In: ESSAIN, Elisabeth; CRICONIA, Alessandra. **Lina Bo Bardi: Enseignements Partagés**. Paris: Archibooks, 2017.

Arquitetura, A Transformação do Espaço. Direção: Walter Lima Jr. Brasil: Globo Shell Especial, 1972.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **A arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Fundamentos, n. 24, jan. 1952.

BARDI, Lina Bo. **Anotações para conferência**. Não identificada nem datada, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

----- . **Anotações para conferência em Roma**, 15 de fevereiro de 1964. Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

----- . **Anotações para conferência "Folclore; arte popolare" na Facoltà di Architettura de Roma**, 15 de fevereiro de 1964,

Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

----- Bela Criança. **Habitat**, n. 2, Jan-Mar, 1951

----- **Carta para Bruno Zevi**, 15 junho de 1964, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

----- **Carta para Bruno Zevi**, 12 agosto de 1964, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - ILBPMB

----- **Carta para Zevi**, 15 abril de 1974, Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

----- Função social dos museus. **Habitat**, n. 1, out-dez, 1950.

----- **L'architettura Cronache e Storia**, 109, nov. 1964.

----- Lina Bo Bardi sulla linguistica architettonica. **L'Architettura**, Roma, n. 04, 1974.

----- Museu de Arte de São Paulo no Brasil. **Risco: Revista De Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, n. 20, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/117438>>. Originalmente em **L'Architettura, Cronache e Storia**, n. 210, vol XVIII, n. 12, abril, 1973

----- Planejamento ambiental: "desenho" no impasse. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 2, dezembro-fevereiro, 1976

BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura e a sociedade. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimentos de uma geração**. Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac & Naift, 2003.

BRONNEN, Arnolt. **Giorni con Bertolt Brecht**. Milano: Rizzoli, 1962.

CHIQUITO, Elisângela de Almeida. **A Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguai**: do planejamento de vale aos polos de desenvolvimento. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011.

COHEN, Jean Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**: Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLQUHOUN, Alan. **Modern Architecture**. Oxford: Oxford History University Press, 2002

COMAS, Carlos Eduardo. **Elective Rivalries**: Bardi against Niemeyer 1950-1970. In: Architectural Elective Affinities - correspondences, transfers, inter/multidisciplinarity, 2013, São Paulo

FALBEL, Anat. Bruno e Lina: tra discussione e controversie ... come due very amici. In: ESSAÏAN, Elisabeth; CRICONIA,

Alessandra. **Lina Bo Bardi**: Enseignements partagés. Paris: Archibooks + Sautereau Editeur, 2017.

GIEDION, Sigfried; SERT, Josep Lluís; LEGÉR, Fernand. **Nine Points on Monumentality**. 1943, reimpresso em Harvard Architectural Review, Spring, 1984.

GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília, Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

GROPIUS, Walter; BILL, Max; ROGERS, Ernesto; OHYE, Hiroshi; CRAYMER, Peter and VINCENT, Claude. Report on Brazil. **Architectural Review**, 116, nº 694, 1954.

HOLSTON, James. **The Modernist City**: an anthropological critique of Brasília. Chicago: University of Chicago, 1989.

JENCKS, Charles; BAIRD, George (Ed.). **Meaning in Architecture**. Londres: Barrie & Jenkins, 1970.

LIMA, Zeuler. **Verso un'architettura semplice**. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007.

LOURENÇO, Maria Cecilia França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 1995.

MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

MOCK, Elizabeth. **Built in USA 1932-1944**. New York: The Museum of Modern Art, 1944.

NOBRE, Ana Luíza. **Fios Cortantes**: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970). 2008. Tese (Doutorado em História Social da Cultura). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2008.

PEVSNER, Nikolaus. **Pioneers of Modern Design**: From William Morris to Walter Gropius, 1936; London: Penguin, 1960.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

TAVARES, Jeferson. **Polos urbanos e eixos rodoviários no Estado de São Paulo**. 2017. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Carlos, 2017.

ZEVI, Bruno. Inchiasta su Brasília. **L'architettura, Cronache e Storia**, 50, jan. 1960.

----- Lina Bo Bardi: un architetto in tragitto ansioso. **Revista Caramelo**, n. 4, São Paulo, 1992.

BRUNO ZEVI

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

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

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

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

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

BRUNO ZEVI

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI

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

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

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: *Pampulha, 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

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

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

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

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

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

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI

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

E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

BRUNO ZEVI

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

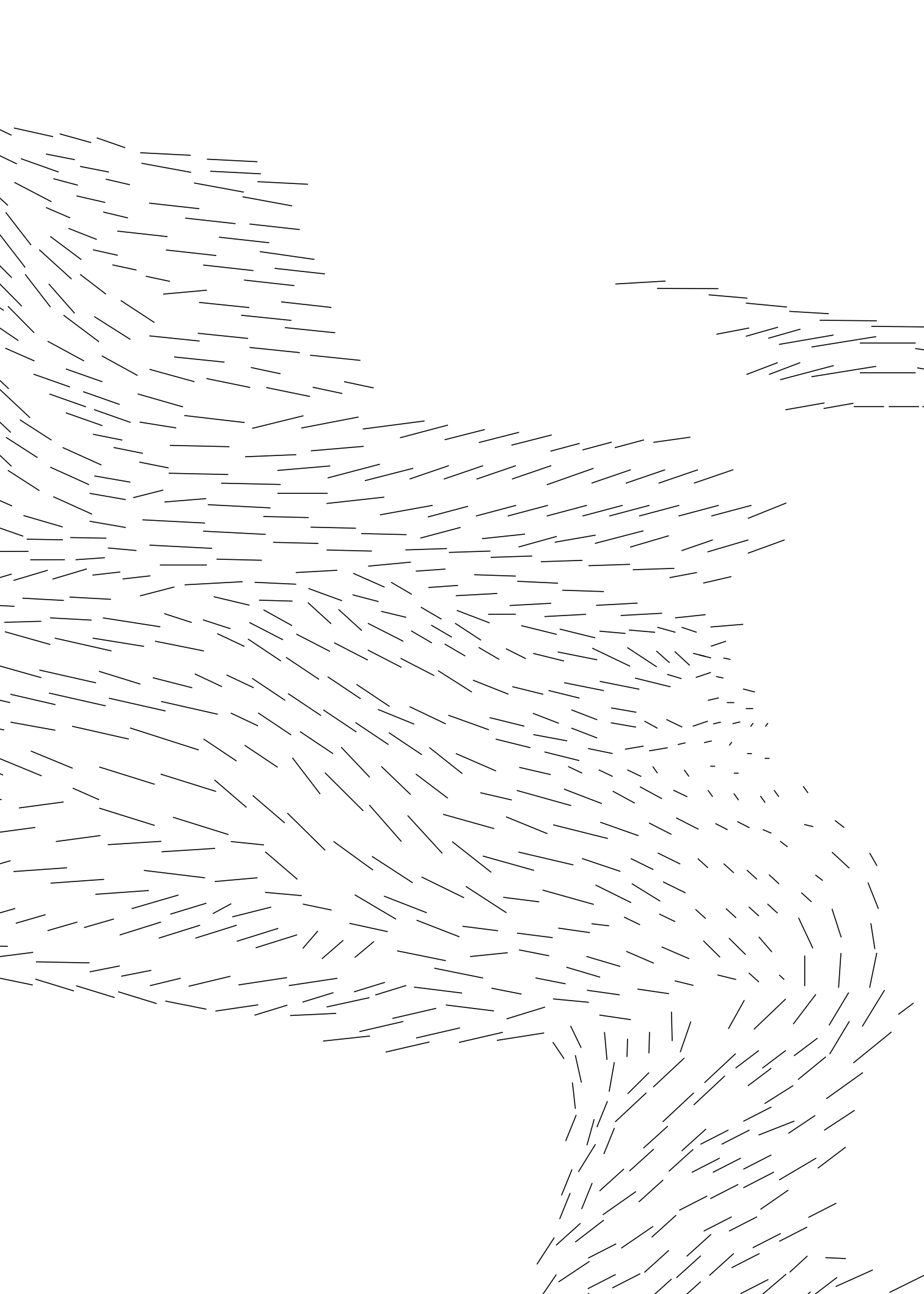
BRUNO ZEVI AND LATIN AMERICA

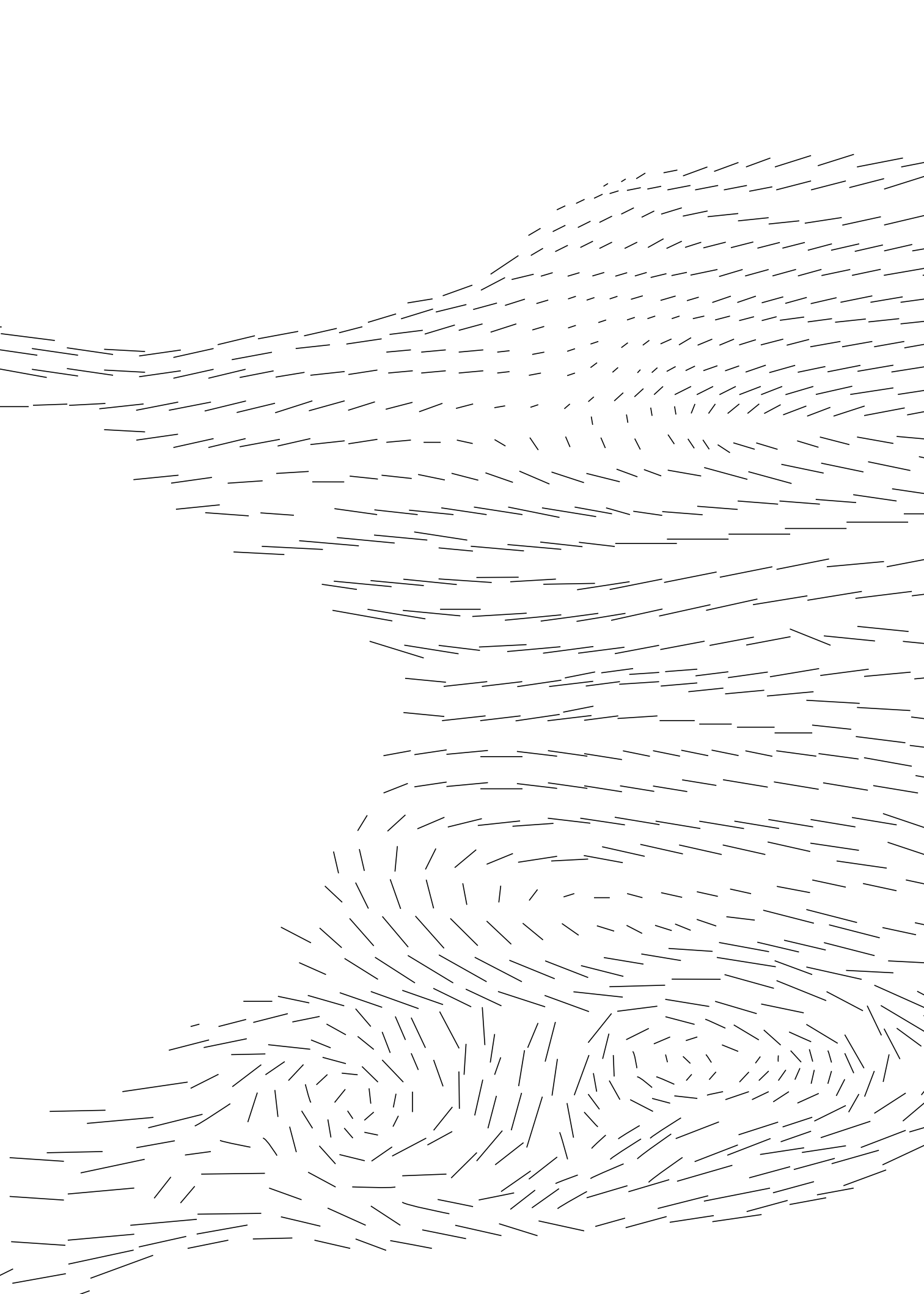
BRUNO ZEVI AND LATIN AMERICA

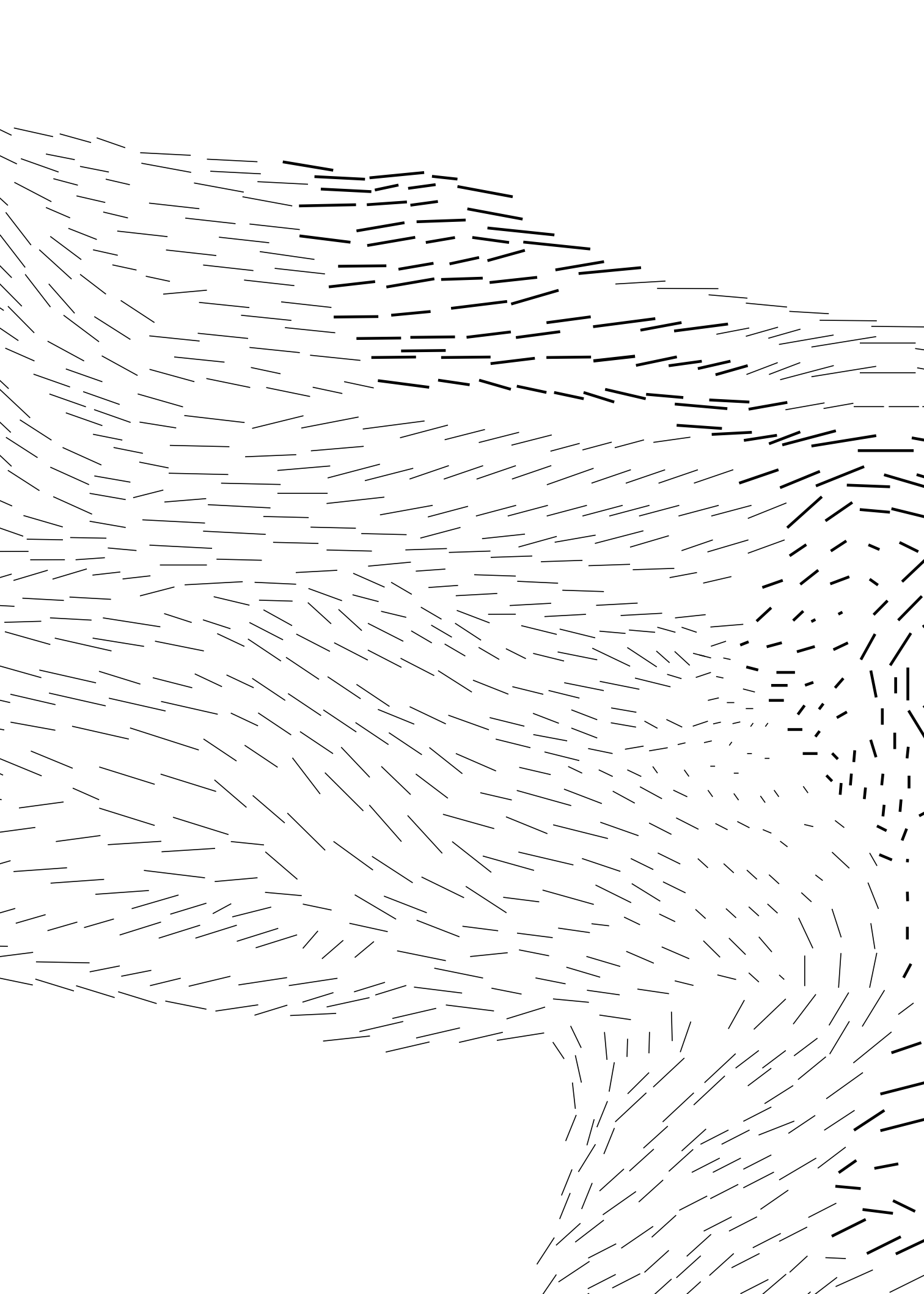
CELEBRATIONS OF BIRTH CENTENARY

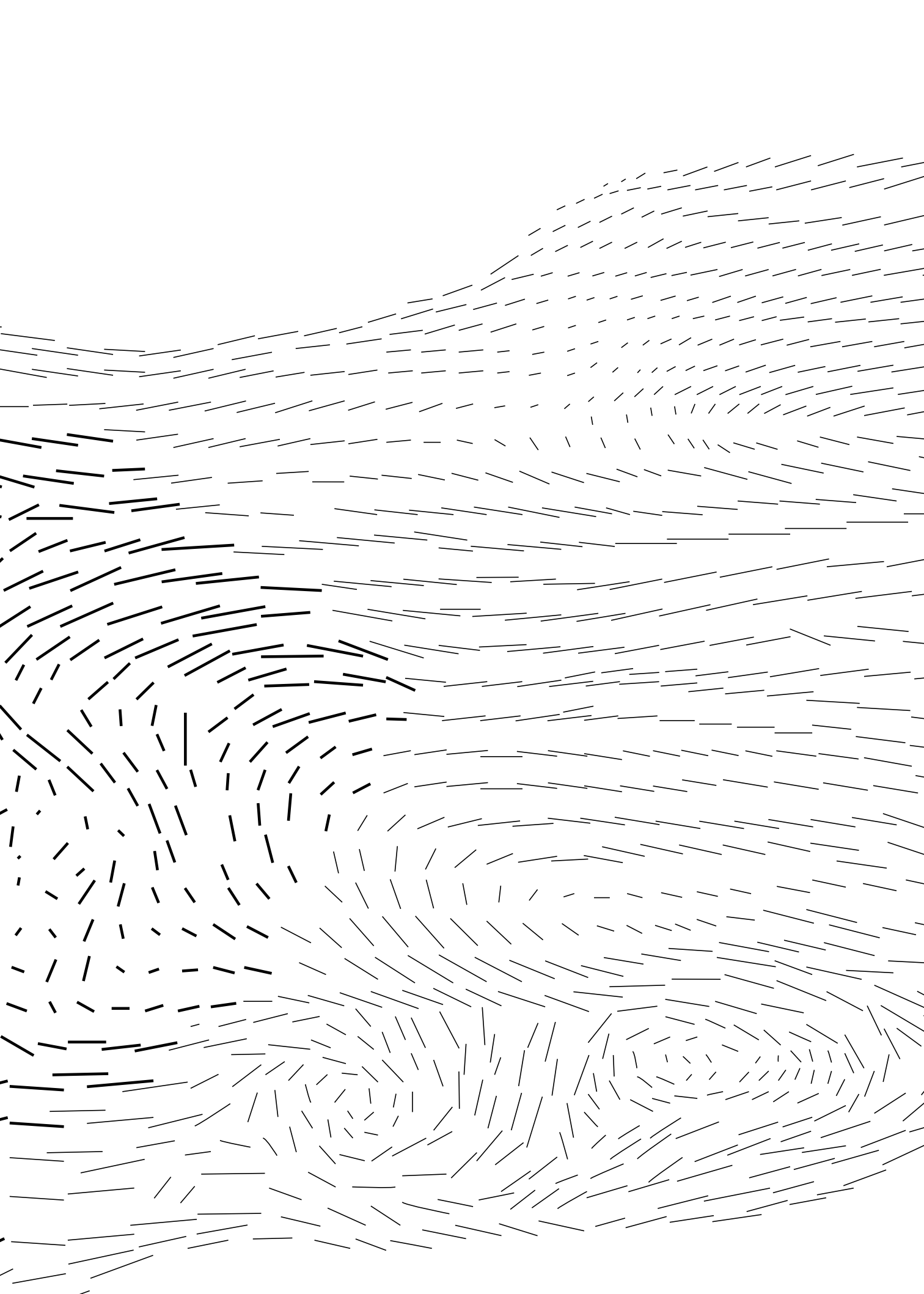
BRUNO ZEVI E AMÉRICA LATINA Y LATINOAMÉRICA E AMERICA LATINA AND LATIN AMERICA

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









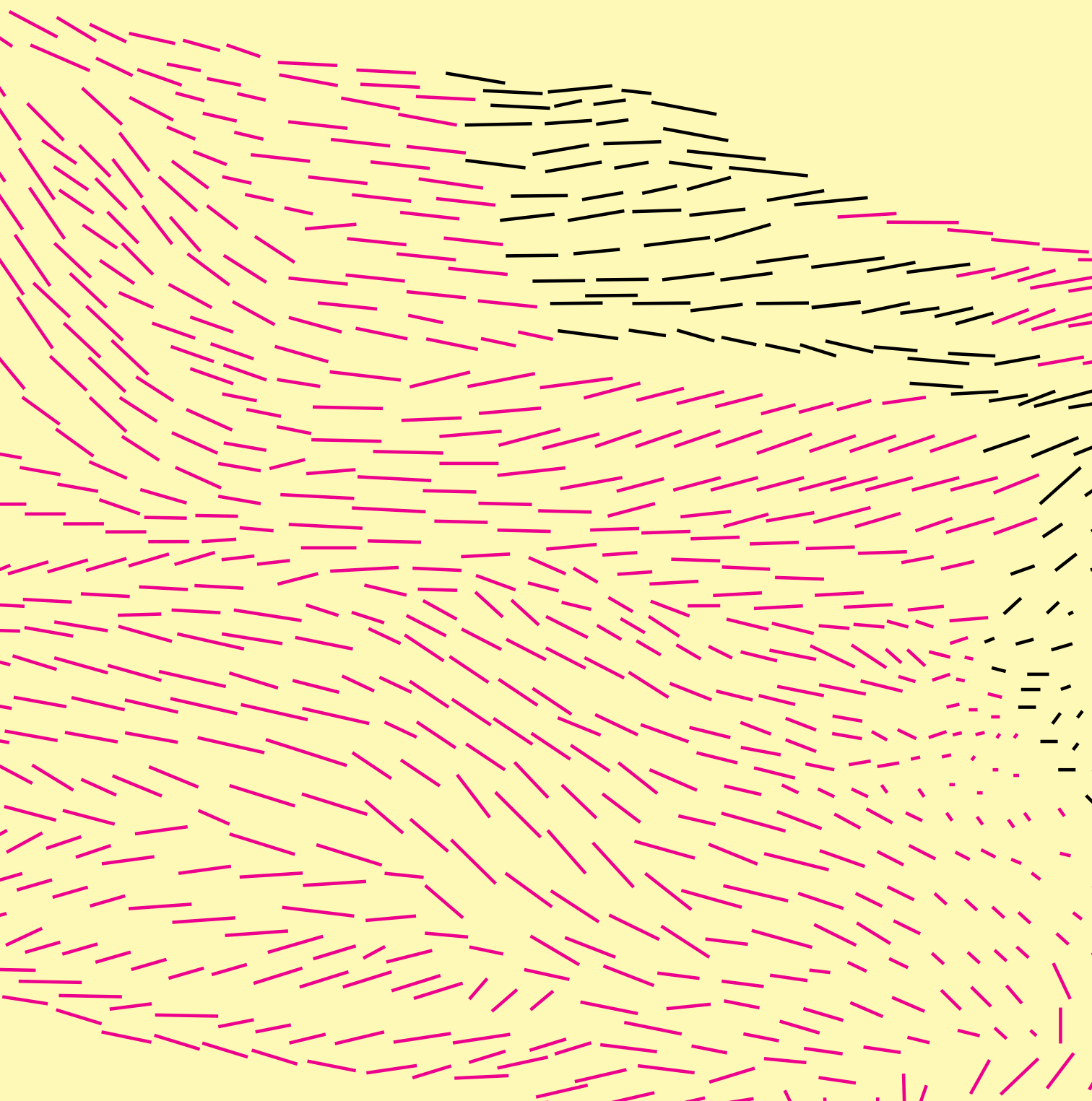
BRUNO ZEVI

E AMÉRICA LATINA

Y LATINOAMÉRICA

E AMERICA LATINA

AND LATIN AMERICA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA