

Bloom

RIVISTA TRIMESTRALE DI ARCHITETTURA
NUMERO 28 2019



Eduardo Tresoldi, Sapi, 2019

Bloom

Rivista trimestrale di Architettura

-

direttore responsabile

Dario Giugliano

direttore scientifico

Antonio F. Mariniello

vice direttore

Gianluigi Freda

comitato scientifico

Renato Capozzi

Alberto Cuomo

Tzafirir Fainholtz

Gianluigi Freda

Dario Giugliano

Sergio Givone

Antonio F. Mariniello

Giovanni Menna

Silvano Petrosino

Federica Visconti

redazione

Paola Galante (coordinatore)

Alberto Calderoni

Maria Gabriella Errico

Maria Lucia Di Costanzo

Claudia Sansò

Francesco Sorrentino

Giuliano Zerillo

editoriale

05 **Continuare ed errare**
Antonio F. Mariniello

saggi

09 **L'architettura tra sparizione e nudità**
Alberto Cuomo

27 **Origini del modernismo brasiliano nelle opere di
Warchavchik, Levi e Altberg**
Gianluigi Freda

opere

45 **Una scuola, una strada, una piazza: Montessori College
Oost di Herman Hertzberger**
Francesco Sorrentino

luoghi

53 **Genova (per noi)**
Paola Galante

recensioni

59 **Il tempo diviene, il tipo permane**
Claudia Sansò

This article is aimed at being aware of the first experiences of Modern Architecture in Brazil from the 1920s onwards. In particular, Gregori Warchavchik, Alexander Altberg and Rino Levi, thanks to their first works and writings, were decisive for the development of a new vision of architecture, in cities such as São Paulo and Rio de Janeiro, which later spread throughout the country.

The illusory homogeneity of the Modern Movement, in fact, is called into question by the ability to reconfigure the lexicon of Modernism in a profoundly heterogeneous and complex cultural and social context. Moreover, a greater degree of freedom in the interpretation of the grammar proposed by the Masters of the XX century has allowed the development of an autonomy of jargon, aligning along a new trajectory of Modernity, that has seen authors and works considered being marginal, to configure a new and completely original map of the so-called International Style.

The education of Warchavchik and Levi in Italy and that of Altberg at the Bauhaus of Gropius have allowed the authors to assert themselves within a new tradition capable of producing a deviation from the modernist ideals that then made the path of future generations of architects free from the obsession with the paradigm.

•
1995
SABO

Origini del modernismo brasiliano nelle opere di Warchavchik, Levi e Altberg

La vitalità di pensiero che ha animato la visione internazionalistica del Movimento Moderno ha dato forma a modi di interpretare la modernità consolidando, nelle specifiche condizioni e tradizioni storiche, un'autonomia capace di rispondere positivamente all'implicita contraddizione tra il modello culturale di riferimento e i diversi ambiti geografici ai quali i nuovi paradigmi erano costretti ad adattarsi. Questa indipendenza ha segnato lo sviluppo del Moderno in regioni molto diverse tra loro, permettendo all'architettura di rigenerare i propri codici ed esiti formali dando luogo ad una indomabile eterogeneità. Inoltre, le nazioni che hanno dovuto incrociare il proprio patrimonio culturale con quello proveniente dalle tante immigrazioni che, per diverse circostanze, hanno caratterizzato la loro storia, hanno maturato questa attitudine all'eterogeneità formale in maniera ancora più forte rispetto ad altri paesi. Agli inizi del Novecento, i processi di modernizzazione e di evoluzione del gusto, che era in corso già da tempo negli Stati Uniti, avrebbero rideterminato l'identità intellettuale dei paesi sulle cui coste sbarcavano uomini e donne in fuga dall'Europa. In rapporto al suo piccolo territorio, questo fenomeno ha avuto grande impatto sull'architettura d'Israele ed altrettanto è accaduto, sebbene in misura diversa, in Australia o in Sudafrica. In America latina, invece, lo scontro tra la civiltà coloniale e le nuove tendenze culturali avrebbe caratterizzato i primi decenni del XX secolo, prefigurando lo sviluppo di una modernità difforme e densa di occasioni per l'architettura moderna di trovare nuove configurazioni. In Brasile, in particolare, in seguito alle esperienze avanguardiste europee si ebbero, agli inizi degli anni venti del Novecento, le prime forme di rottura con la cultura reazionaria, un secolo dopo l'Indipendenza della Nazione dal Portogallo. La *Semana de Arte Moderna* del 1922 a San Paolo coinvolse intellettuali ansiosi di sovvertire regole e tradizioni per definire un nuovo orizzonte alla multiforme cultura brasiliana, affermandone l'autonomia rispetto ai modelli europei. In questo senso, l'operazione non riuscì del tutto, poiché la presenza di quella cultura che al di là dell'Atlantico stava rivoluzionando il gusto internazionale e che era entrata nella struttura sociale del Paese sin dalle prime generazioni di immigrati, si stava ulteriormente propagando attraverso gli intellettuali importati dalla Germania e da altri stati europei appena usciti dalla prima guerra mondiale. Ciononostante, la "terra del futuro", così come l'avrebbe descritta negli anni '40 Stefan Zweig rifugiatosi nello Stato di Rio de Janeiro per sfuggire alle persecuzioni naziste, stava maturando una nuova fisionomia che, grazie alle contraddizioni sociali e alla multiculturalità tipica di un paese caratterizzato da tale costante e intensa immigrazione, riuscì a non

assomigliare semplicemente ai modelli avanguardisti europei, né a quelli che, partendo dall'Europa, conquistarono l'America del Nord. Il poeta Oswald de Andrade, uno dei promotori della *Semana* e già entusiasta ammiratore di Marinetti e del Futurismo italiano, costruì un movimento di rottura che non solo ebbe il merito di canalizzare l'energia progressista degli intellettuali, ma seppe anche definire con grande chiarezza i lineamenti della nuova cultura brasiliana dell'epoca. L'"antropofagia" che evoca de Andrade nel suo manifesto del 1928, infatti, si riferisce alla capacità degli artisti brasiliani di cannibalizzare le culture d'importazione per trasformarle in un sistema nel quale i riferimenti culturali e gli esiti nell'arte e nella società sono certamente più articolati e complessi di quanto non si veda nelle manifestazioni della cultura di provenienza. Questa forma di "assimilazione conflittuale", che fu in grado di riscrivere il significato e le forme in possesso della produzione artistica del luogo, ebbe conseguenze anche sull'architettura grazie a quegli autori che seppero ridefinire il gusto modernista in Brasile in opposizione a quello neocolonialista che ebbe ampia diffusione nel Paese e che trovò nella *Faculdade de Direito de São Paulo* di Ricardo Severo, inaugurata nel 1939, forse la sua ultima e più celebre manifestazione. I tentativi di espansione del gusto moderno, però, incontrarono l'opposizione dei neocolonialisti e della cultura accademica in generale, tanto che José Mariano Filho, direttore della *Escola Nacional de Belas Artes*, etichettò le teorie funzionaliste del Movimento Moderno come "comuniste" ed "ebraiche" (Segawa, 2013). Gli autori e le opere di seguito descritte rappresentano, dunque, i primi sforzi della cultura moderna di opporsi alla retorica neoclassica e neocolonialista, contribuendo in maniera decisiva alla formazione della una nuova identità espressiva brasiliana.

La casa di Rua Santa Cruz a San Paolo del 1928 di Gregori Warchavchik è da molti indicata come il primo esempio di architettura moderna in Brasile, ma è nel testo del 1925, che si colloca, dunque, in una posizione intermedia tra la *Semana dell'Arte moderna* del '22 e il manifesto antropofago del '28, che l'architetto russo naturalizzato brasiliano anticipa cifra e misura dello spirito modernista che andava formandosi.

Acerca da Arquitetura Moderna apparve per la prima volta tra le pagine del quotidiano della comunità italiana a San Paolo "Il Piccolo" con il titolo *Futurismo?* per essere poi ripubblicato in portoghese sul quotidiano antigovernativo dalla più ampia diffusione "Correio da Manhã", il 1 novembre 1925. Certamente influenzato da Le Corbusier, Warchavchik richiama nel suo ar-

titolo la necessità di nuovi principi espressivi capaci di raccontare lo spirito dell'epoca (Fiore, 2002), ma, nel rifiutare categorie legate all'eclettismo e allo storicismo, interviene a difesa dell'architettura classica quale fonte di ispirazione per una nuova tradizione locale. Per Warchavchik, inoltre, l'industrializzazione è uno strumento che fa parte del progresso estetico dell'architettura, ma non nasconde la preoccupazione che nutre nei confronti di una tendenza meccanicistica incapace di adeguarsi alle categorie dell'armonia classica. Questa attenzione al classico, da riscrivere alla luce di nuove conquiste formali, è forse una derivazione della sua formazione accademica iniziata all'Università di Odessa, nell'Ucraina dell'Impero russo dove nacque nel 1896 da una famiglia di origini ebraiche, e proseguita durante gli studi al Regio Istituto Superiore di Belle Arti di Roma, dove fu allievo di Vincenzo Fasolo e Marcello Piacentini. Di quest'ultimo fu anche collaboratore per i due anni che seguirono alla laurea conseguita nel 1920. Impiegatosi nella *Companhia Santos*, una delle più importanti ditte di costruzioni brasiliane, alla quale fu introdotto dall'amico e collega Rino Levi, nel 1923 emigrò a San Paolo (Cavalcanti, 2003). Nel 1927 conobbe e sposò Mina Klabin, artista e paesaggista, appartenente ad un'importante famiglia di intellettuali e imprenditori di origini ebraiche in Brasile e l'anno seguente costruì la dimora per la sua famiglia.

La strada che portò la casa di Rua Santa Cruz a diventare la prima casa moderna in Brasile fu tutt'altro che semplice, poiché la cultura reazionaria impose alla municipalità il proprio esercito di censori, pronti a non autorizzare chiunque intendesse costruire al di fuori dei canoni accademici (Cavalcanti, 2003). Le facciate dovevano, dunque, ornarsi di fregi e decorazioni in linea con il gusto ottocentesco e lo stesso Warchavchik dovette dimostrare di allinearsi a tali imposizioni per poi rimuovere, durante la costruzione, tutto ciò che avesse a che fare con inutili ornamenti e svelando, in questo modo, la nuda composizione, rigorosa e scarna che aprì la strada alla divulgazione del modernismo in terra carioca (Fig.1).

Sebbene le sia stato attribuito il ruolo di prima architettura moderna in Brasile, se non in tutta l'America latina, la casa risente di un timido dualismo tra classico e moderno, probabile eredità degli anni romani e degli insegnamenti di Piacentini. La facciata d'ingresso è simmetrica e in essa spicca un corpo centrale che si eleva rispetto ai due laterali più bassi, conferendole il ruolo di facciata principale, mentre le finestre ad angolo che rompono gli spigoli laterali sono un riferimento più deciso ai nuovi orizzonti espressivi. Gli altri

1. G. Warchavchik, *Casa em Rua Santa Cruz*, São Paulo 1927.
Archivio Warchavchik
(via www.arquivo.arq.br)



fronti sono, invece, più articolati producendo un ritmo volumetrico capace di instaurare una compenetrazione tra lo spazio interno e quello esterno del giardino. Quest'ultimo venne curato dalla moglie Mina ed è probabilmente il primo giardino moderno caratterizzato dall'uso di piante tropicali. Guidata dal talento e da una colta educazione cosmopolita che ne fece una raffinata pioniera del paesaggismo brasiliano, Mina Warchavchik Kablin, inaugurò una tradizione poi consolidata dall'opera del grande paesaggista Roberto Burle Marx. Le piante tropicali vennero disposte con un rigore velato da un'immagine di apparente disordine naturale: grazie a questa interpretazione dello spazio esterno, il giardino divenne un nodo cruciale nella narrazione di un'architettura moderna determinata a mostrarsi coerente con il contesto geografico. Warchavchik, infatti, vide nella relazione tra il giardino tropicale e la casa modernista uno strumento efficace per risolvere l'apparente estraneità al contesto dell'opera (Rizzo, 2010). La volumetria semplice, pronta anche a modificarsi nel tempo, come di fatto accadde alla casa di Rua Santa Cruz, e la relazione con la natura circostante, seppure non spontanea, fecero acquistare alla casa dei Warchavchik la fisionomia di una casa colonica con la forza espressiva di un edificio modernista. Anche la classicità finì con il rafforzare il carattere austero della costruzione, conferendole, nel contempo, un'essenzialità tipica dell'architettura minore, ma con il tono del benessere economico e sociale che la rese coerente con il modello che Mindlin identifica con la grande casa patriarcale simbolo dell'aristocrazia rurale brasiliana (Mindlin,

1956). Questo carattere è reso ancor più forte dalla struttura in muratura portante della casa che venne inizialmente progettata in cemento armato e poi realizzata in mattoni nascosti dall'intonaco bianco e solo in qualche punto rivelati.

Nella stessa città, nella casa in Rua Itapolis del 1929-30, invece, si riconosce una diversa maturità espressiva e una più profonda consapevolezza delle istanze moderniste. Le stesse condizioni in cui fu progettata la casa dimostrano una maggiore sicurezza da parte di Warchavchik e il progredire di una ricerca formale che si misura con quella dei Maestri. La casa fu costruita senza committente e venne inaugurata con la solennità di un'esposizione, tanto da essere chiamata *Exposicao de uma Casa Modernista* e aperta al pubblico con l'esposizione di opere di design, dipinti e sculture di Warchavchik stesso e di altri autori (Cavalcanti, 2003). Non è da escludere che, in termini propagandistici, l'autore avesse preso a riferimento il Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier, né Warchavchik avrebbe mai immaginato che il maestro svizzero avrebbe visitato la casa ammirandola a tal punto da offrire al suo autore un ruolo di prim'ordine quale rappresentante dell'America Latina per il CIAM. Il successo della casa fu vasto e procurò a Warchavchik clienti e ammirazione da parte dell'élite intellettuale e artistica del Paese (Cavalcanti, 2003). Superato il dualismo tra classico e moderno che caratterizzò la casa di Rua Santa Cruz, questo piccolo edificio a pianta quadrata, dallo sviluppo volumetrico non particolarmente articolato, seppe raggiungere un notevole equilibrio compositivo in grado di guidare l'impaginazione dei prospetti sui quali vengono ritagliate le finestre con un ritmo da composizione astratta. In questo nuovo ordine si è definitivamente persa la simmetria della prima casa, pur nella semplicità di un impianto che i balconi e gli sporti riescono a vivacizzare. Il giardino tropicale è già divenuto tradizione e con la stessa determinazione visibile nella prima casa, anche qui, di fronte ai muri bianchi di cemento, si impongono cactus e altre piante locali.

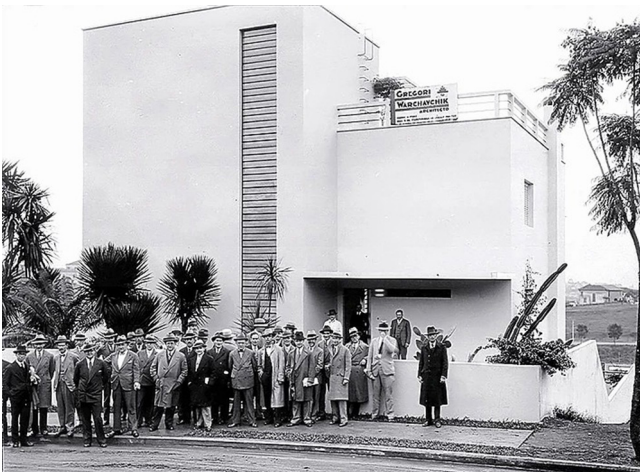
La casa di Rua Itapolis (Figg. 2, 3) ebbe grande risonanza nel mondo dell'architettura brasiliana dell'epoca e rappresentò una fonte di ispirazione non solo per gli architetti della generazione di Warchavchik ma anche per quelli a venire. Inoltre, questo piccolo edificio circondato da piante tropicali dimostrò che la grafia moderna non era soltanto il prodotto un codice uniforme, ma poteva aprirsi a declinazioni diversificate, che trovavano in una sottile incoerenza rispetto ai modelli una sua precisa caratterizzazione legata al contesto.



2 G. Warchavchik, *Residência Rua Itápolis*, São Paulo 1929-30
(via www.arquivo.arq.br)



3 G. Warchavchik, *Residência Rua Itápolis*, São Paulo 1929-30
(via www.arquivo.arq.br)



4. Inaugurazione di Casa Nord-schild di G. Warchavchik, Copacabana, Rio de Janeiro, 1931.
(via www.arquivo.arq.br)

5. G. Warchavchik, *Casa Nordschild*, Copacabana, Rio de Janeiro, 1931.
(via www.arquivo.arq.br)



Un anno dopo la casa di Rua Itapolis, e aperta al pubblico con un'inaugurazione ancor più solenne della precedente alla quale partecipò anche Frank Lloyd Wright, Casa Nordschild (Figg.4, 5) a Copacabana del 1931 rappresenta un ulteriore approfondimento della ricerca formale di Warchavchik. Presentata dalle riviste di settore come la prima casa modernista nello stato di Rio de Janeiro, Casa Nordschild trova la sua vitalità espressiva nell'articolazione della sezione, che segue il declivio naturale del terreno generando una relazione dinamica tra gli spazi domestici e quelli esterni. Ma sono i volumi aggettanti delle verande, trattati in modo scultoreo, in forma di elementi puri e grevi, a dare ancora più forza al ritmo spaziale e volumetrico della casa: Wright ebbe modo di apprezzarne la forza, tanto che Lucio Costa vide delle analogie tra l'articolazione dei volumi in aggetto di Warchavchik e i balconi della Casa Kaufmann (Cavalcanti, 2003). Anche in questo caso, all'interpretazione del tema della casa ispirata all'astrazione mediterranea e alla poetica di Le Corbusier fa da contraltare il disegno degli spazi verdi e del giardino tropicale curato dalla moglie Mina, il cui ruolo divenne quello di "brasilianizzare" ulteriormente l'architettura del marito.

Sul finire dello stesso anno in cui la casa fu inaugurata, Warchavchik e Lucio Costa aprirono il loro studio a Rio.

Grazie ad analoghe esperienze formative e alla stessa attitudine al progetto razionalista, Rino Levi ebbe un ruolo rilevante nel processo di modernizzazione del gusto nell'architettura brasiliana assieme a Warchavchik. A differenza di quest'ultimo, Levi nacque in Brasile, a San Paolo nel 1901 da famiglia ebraica di origini italiane, ma entrambi studiarono a Roma, dove si conob-

bero, ed ebbero come mentore Marcello Piacentini. Fu dalla città italiana che Levi spedì al giornale “O Estado de S. Paulo” l’articolo *A Arquitetura e a Estética das Cidades*, un mese prima della pubblicazione di *Acerca da Arquitetura Moderna* di Warchavchik nel 1925. Anche questo testo fu motivato dalla necessità di promuovere una grammatica essenziale, le tecniche costruttive all’avanguardia e la rarefazione degli elementi decorativi. Per rafforzare il sentimento identitario alla base del nuovo modo di costruire, Levi difende con forza la necessità di non adeguarsi in maniera sterile ai modelli europei, i cui esiti formali erano necessariamente diversi per condizioni climatiche e appartenenti ad una società molto diversa da quella brasiliana. Al dibattito introdotto da Warchavchik, inoltre, Levi aggiunge il tema della dialettica tra architettura e città. Diversamente dalle case unifamiliari di Warchavchik, isolate in contesti periferici e non ancora sviluppati dal punto di vista urbano, le prime architetture di Levi si misurano con il tessuto urbano, seppur di città giovani che ancora non hanno espresso una forma compiuta. Infatti, gli edifici multipiano dell’architetto di origini italiane sono per lo più residenze o strutture pubbliche, che determinano una nuova lettura e organizzazione spaziale della città. A San Paolo, in Av. Brigadeiro Luis Antônio, nel 1930, Levi inizia la costruzione dell’edificio residenziale in cemento armato di otto piani chiamato *Columbus* ed è particolarmente significativo leggerne l’inserimento urbano attraverso uno scatto dell’antropologo francese Claude Lévi-Strauss (Fig. 6), trasferitosi in Brasile nel 1935 per insegnare Sociologia all’Università di San Paolo. Poco tempo dopo il completamento dell’edificio, Lévi-Strauss avverte la contrapposizione tra l’opera di Levi, un volume alto, compresso in una volumetria statuarica che soltanto i balconi stoncati d’angolo e un’articolazione in piani leggermente sfalsati che caratterizza le facciate riescono ad alleggerire, e il quartiere fatto di strade sterrate e costruzioni basse con i tetti a falde dalla vocazione tardo-colonialista. Lévi-Strauss coglie il grande cambiamento che sta per avvenire, a causa della rivoluzione culturale e dell’industrializzazione che sono pronte a stravolgere il volto di una città e di una nazione dai tratti ancora confusi.

Sebbene la città di San Paolo si fosse dotata di un piano regolatore già dai primi decenni del Novecento che concedeva agli abitanti un numero legale di metri quadrati di cui disporre e in grado di regolamentare il numero dei piani e le dimensioni delle finestre, queste norme riguardarono esclusivamente il centro, lasciando la periferia a lottare contro il degrado e l’illegalità. Anche il processo di *embelezamento*, che prenderà forma negli anni

6 Rino Levi, *Edifício Columbus*, 1928, São Paulo, ©Claude Levi-Strauss, Instituto Moreira Salles, (via www.arquivo.arq.br)



7 Rino Levi, *Edifício Guarany*, 1936, São Paulo, ©LIFE (via www.arquivo.arq.br)



a seguire, riguarderà soprattutto le aree centrali, lasciandosi influenzare, ad esempio, dalla tipologia dell'edificio alto e dal modello della città-giardino che andavano colonizzando gli Stati Uniti.

Anticipatore del nuovo registro urbano al quale la città andava incontro, privilegiando la costruzione in altezza, il *Columbus* ha una pianta simmetrica e risente di sicura influenza proveniente dall'Europa modernista, nonché dall'edilizia residenziale italiana degli anni '20 e '30. Il basamento dell'edifi-

cio ospita attività commerciali, assicurando una mediazione tra l'uso privato dei piani superiori e quello pubblico e urbano dell'attacco a terra. A differenza dei piani alti, infatti, quest'ultimo è trattato con maggiore attenzione ai materiali che contribuiscono all'allestimento decorativo degli ingressi.

È difficile inquadrare l'architettura di Levi dei suoi esordi senza tener conto della presenza, nelle sue composizioni, del modo italiano di concepire il progetto moderno. Emma Salmoni e Anita Debenedetti rilevano in tutta l'opera di Rino Levi un'intensa presenza della cultura italiana, che allinea le sue opere ad una lunga tradizione e alla cultura classica che gli permette, anche grazie ad una preparazione tecnica profonda e attenta, di bilanciare i volumi e di dare un ritmo alle superfici, senza perdere quell'attrazione per l'imprevisto e leggerezza che caratterizzano l'architettura moderna brasiliana (Villela, 2005). Del resto, la presenza della cultura italiana per Levi non prende forma soltanto grazie alle origini familiari e all'aver studiato a Roma, oltre che con Piacentini, anche con Giovannoni e Del Debbio, ma anche grazie ai suoi precedenti studi all'Accademia di Brera a Milano. Guardando il trattamento del basamento dell'*Edificio Guarany* (Fig. 7) del 1936 in Avenida Rangel Pestana, pensato come un podio sul quale poggiano le colonne che sorreggono l'ordine superiore dei piani, si legge l'opposizione dialettica tra la propensione modernista e i rimandi al classicismo di derivazione italiana.

Anche il *Guarany* presenta una pianta simmetrica che riesce, rispetto all'esempio precedente, a trovare una maggiore eleganza nella forma a ferro di cavallo. Anche in questo caso lo spiccato ruolo urbano viene messo in evidenza da una fotografia apparsa sulla rivista statunitense "Life", che ne racconta la monumentalità.

Sia il *Columbus* che il *Guarany* mettono, dunque, in rilievo i temi compositivi legati alla tipologia dell'edificio alto, come l'attacco al suolo e l'impaginato delle facciate in elevazione, ma soprattutto offrono la possibilità di riflettere su di una poetica che fornirà i presupposti formali per lo sviluppo della grande misura urbana, nei confronti della quale l'attenzione di Levi si è sempre rivolta durante la sua carriera terminata precocemente nel 1965, tanto da essere ritenuto uno dei fautori della dimensione verticale di San Paolo.

Legato ai gruppi di intellettuali e di imprenditori del tempo, in particolar modo all'industriale e politico Robert Cochrane Simonsen, Levi ebbe un ruolo significativo nell'introdurre i nuovi processi industriali nell'architettura brasiliana. L'interesse verso l'industrializzazione, che già dal termine della prima guerra mondiale registrò una crescita rapida nel paese, e la spiccata

sensibilità verso il codice moderno in opposizione al neoclassicismo che tenacemente resisteva nell'ambiente conservatore, lo resero, dal punto di vista professionale, il più influente antagonista di Oscar Niemeyer e Lucio Costa. A dimostrazione di quanto fosse urgente la necessità di divulgare il lavoro dei primi modernisti, nel 1933 venne inaugurato il *I Salão de Arquitetura Tropical* a Rio De Janeiro, un'esposizione di architettura moderna alla quale presero parte una lunga lista di architetti: Abelardo de Souza, Ademar Marinho, Ademar Portugal, Affonso Eduardo Reidy, Alexander Buddeus, Alexandre Altberg, Alcides Rocha Miranda, Anibal de Mello Pinto, Anton Floderer, Ary Paes Leme, Benedito de Barros, Daniel Valentim Garcia, Emilio Baumgart, Fernando Valentim, George Bandeira de Mello, Gerson Pinheiro, Gregori Warchavchik, Jacy Rosa, João Lourencoda Silva, Jose Afonso Soares, Jose Theodulo da Silva, Jorge Mesiano, Jorge Machado Moreira, Lauro Lessa, Lucio Costa, Luiz Nunes, Marcelo Roberto, Nelson Tinoco, Nestor de Figueiredo, Raul Penafirme, Robert Prentice, Ruy Costa, Tomaz de Souza e Vicente Batista. Di questi, vennero pubblicati nel catalogo opere di Warchavchik (Casa Nordschild e Casa Manoel Dias), Reidy e Pinheiro (Albergue da Boa Vontade), Roderer e Buddeus (Sede do Rio Cricket Club), Roberto (Casa em Laranjeiras), Altberg (Casa em Ipanema) e Baumgart (Ponte sobre o Rio Peixe). L'inaugurazione avvenne alla presenza del Ministro della Pubblica Istruzione, Washington Pires (Herbst, 2007). A Frank Lloyd Wright venne attribuito il ruolo di Presidente onorario, mentre la mostra ed il catalogo vennero curati dal venticinquenne Alexander Altberg. Nato a Berlino nel 1908 in una famiglia ebraica, nel 1925 Altberg si trasferì a Weimar per studiare alla Bauhaus, dove rimase fino al 1926, senza, tuttavia, assistere e partecipare al passaggio della scuola a Dessau. Tra il '28 e il '29 lavorò come apprendista nello studio Korn & Weitzmann. Arthur Korn, che collaborò con Mendelsohn, Gropius e fece parte del *Der Ring*, diede ulteriore forza all'impulso modernista che animava lo spirito di Altberg, che già prima dell'esperienza alla Bauhaus si era scontrato con la cultura nostalgica delle accademie. Grazie ai contatti commerciali del padre e al precipitare della situazione politica in Germania, Altberg si imbarcò a Brema per raggiungere il Brasile nel 1931 per stabilirsi nella regione poco abitata di Ipanema. La sua prima opera fu la casa per la sua famiglia in Rua Paul Redfern, alla quale seguì una casa costruita per un'altra famiglia nella stessa strada. Di queste opere vi sono poche immagini e nessun disegno, ma, grazie alla pubblicazione sulla "Revista da Directoria de Engenharia" del novembre del

1934, della *Residência do Sr. Adalbert Vertecz em Ipanema* (Fig. 8) progettata e costruita nel tra il '32 e il '33, è possibile commentare l'opera più interessante dell'architetto berlinese. All'esperienza maturata durante gli anni da Korn & Weitzmann, che aveva prodotto una profonda conoscenza tecnica e una sapiente attitudine alla composizione moderna, si aggiunse la rilettura dei modelli appresi per dare vita ad un'architettura capace di interpretare il contesto in cui si trovava. Elementi funzionali necessari a proteggere le parti più soleggiate della casa, come le finestre oscurate da un sistema continuo di persiane, la tettoia a protezione dell'ingresso che diventa balcone al primo piano configurando la forma di una sottile lastra che curva per raggiungere il piano terra, il tetto giardino pensato come un piano svuotato del quale rimane una lastra orizzontale che corre sui bordi e fa ombra all'interno, riconfigurano un volume semplice di chiara ispirazione modernista - le finestre che girano sugli angoli ne sono testimoni -, alla luce e al clima brasiliano. Giedion, nell'introduzione al testo di Mindlin del '56 sull'architettura moderna brasiliana, aveva sottolineato la sapienza con cui gli architetti del luogo avevano saputo trattare la linea dolce per conferire grazia e leggerezza alla costruzione. In questa direzione va letta anche la curva d'angolo nella casa di Altberg, che si smaterializza in una rete di vetrocemento per illuminare la scala interna di giorno e trasformarsi di notte in una grande lampada spaziale.

La plasticità morbida di molte opere di quegli anni ha certamente influenzato lo sviluppo dell'architettura brasiliana a venire che, grazie ad un estro del tutto originale in grado di mettere in tensione tra di loro la concezione strutturale e la definizione dello spazio interno, ha saputo difendere la cultura locale attraverso l'attenzione alle condizioni climatiche e culturali. Il legame con i riferimenti dell'architettura moderna europea si rendeva spesso visibile anche attraverso esplicite citazioni di dettagli delle opere dei Maestri. Nella casa di Ipanema, ad esempio, Altberg utilizza il dettaglio minore della tettoia dal bordo arrotondato che protegge la porta d'ingresso per citare espressamente il balcone del dormitorio della Bauhaus di Dessau di Gropius (Moreira, 2005). Nello stesso anno in cui la Bauhaus viene chiusa dai nazisti, dunque, un suo ex studente ebreo inaugura, ad una latitudine estranea e lontana, un'esposizione di architettura moderna. L'esposizione di Architettura tropicale e il relativo catalogo, che contiene un testo del programma di Gropius, rappresentano la prima operazione su larga scala di propaganda dell'architettura moderna in Brasile, al fine di raccogliere le riflessioni sulle diverse forme di declinazione della modernità nella nuova geografia del Paese, per definire la

8. Pagina da Revista da Directoria de Engenharia, Anno 3, Numero 13, Novembre 1934, p.139
A. Altberg, *Residência do Sr. Adalberto Vertez em Ipanema*, Rio de Janeiro, 1932-33,



nuova identità dell'architettura brasiliana. Lo stesso titolo dato all'esposizione, che aggiunge al termine "architettura" l'aggettivo "tropicale", esplicita l'intenzione di connotare geograficamente e culturalmente l'evento senza riferirsi ad un'idea politica di nazione, ma attribuendo un primato alla ricerca di un'identità poetica dell'architettura brasiliana. In questo senso, il *I Salão de Arquitetura Tropical* fu una sintesi delle considerazioni degli archi-

tetti dell'epoca riguardo il giusto modo di declinare i principi modernisti in un paese molto diverso dall'Europa.

È un tema, questo, che ha visto contrapporsi visioni diverse, non soltanto in Brasile, ma in tutte le aree dove l'influenza modernista ha avuto occasione di riverberarsi. Superata la categoria di uno stile internazionale moderno che, all'interno di un codice univoco, potesse risolvere il tema dell'identità nazionale dell'architettura esportando dalla Germania un paradigma che fosse valido in America latina, così come negli Stati Uniti, in Israele, in Italia, in Sudafrica, in Australia, negli ultimi anni la critica ha acquisito definitivamente la consapevolezza che in ogni variazione morfologica, visibile in opere ritenute minori perché non strettamente osservanti le regole della composizione modernista, si nasconde la ricchezza del contributo culturale del Movimento Moderno, capace di adattarsi fino a concepire diversi risultati formali, raggiunti attraverso la riscrittura degli elementi, senza necessariamente rinnegare il senso generale che l'ha definito sin dalle prime sperimentazioni di inizio Novecento.

In questa direzione va letto l'opera dei primi modernisti brasiliani, così come il contributo vivace e multiforme di Altberg alla diffusione della modernità in Brasile, che col tempo si è più orientato verso la divulgazione letteraria e la comunicazione e meno verso la produzione di opere, sebbene la carriera dell'architetto tedesco sia stata particolarmente lunga.

Anche questa disposizione alla scrittura e alla partecipazione attiva nel dibattito culturale fu un'eredità degli anni berlinesi. Altberg ebbe modo, infatti, di partecipare attivamente alla vita politica della città, sia come membro della comunità ebraica, che lasciandosi influenzare dalle teorie socialiste di Arthur Korn e dallo stesso spirito politico della Bauhaus. Questo clima culturale produsse, nel 1931, ad opera del collettivo per l'architettura socialista di Berlino, il *Ausstellung der proletarischen Architektur*, la prima esposizione d'architettura proletaria, in contrapposizione con quella ritenuta una manifestazione borghese e che ebbe luogo nella parte ovest della città, ovvero il *Deutschen Bauausstellung*.

Avendo acquisito, tramite il coinvolgimento politico e la partecipazione a questa esposizione, la consapevolezza dell'importanza dell'informazione e della divulgazione, Altberg agì analogamente in Brasile, dove trovò un terreno già fertile in questo senso, grazie al lavoro avviato dai suoi predecessori e pronto a ricevere nuovi stimoli. Abituato alla grande diffusione di riviste specializzate in Europa, Altberg riteneva che in Brasile l'offerta culturale in

questi termini non avesse raggiunto una piena maturazione. Fu per questa ragione che nel 1933 fondò “base, revista de arte, técnica e pensamiento”. Nell’anno che vide l’epoca delle avanguardie europee spegnersi nelle atrocità della guerra, Altberg, ebreo tedesco, realizzava la sua prima opera importante, fondava una nuova rivista di architettura, inaugurava una grande esposizione nazionale, ovvero disegnava, come altri intellettuali suoi coetanei, un nuovo orizzonte della cultura moderna.

Curatore della grafica innovativa, autore dei testi, editore, Altberg non voleva soltanto produrre una rivista di architettura, ma permettere alla produzione brasiliana di inserirsi in un contesto internazionale consentendo ai suoi lettori di leggere l’architettura come fenomeno culturale in rapporto organico con le altre arti, in particolare con quelle plastiche (Moreira, 2005), aggiungendo nuovi modelli critici a quanto già riuscivano a fare altre edizioni nazionali, come “A Casa” e “Arquitetura e Urbanismo”. Sul numero 39 del 1932 de “A Casa”, Altberg ebbe anche modo di scrivere un testo intitolato *Arquitectura moderna*, nel quale approfondisce la definizione del nuovo modo di costruire e paragona, come in uso in quegli anni, l’opera di architettura ad una macchina che si trasforma al progredire della tecnica costruendo un’estetica in grado di superare definitivamente i modelli storici e inaugurando un modo di abitare inedito.

Sigfrid Giedion, nella prefazione al testo del 1956, *Modern Architecture in Brasil*, sottolinea quanto l’attenzione dell’autore, Henrique E. Mindlin, sia rivolta ad una produzione di opere che dalla fine degli anni Trenta in poi non sono state poste all’attenzione del dibattito internazionale, pur costituendo un *corpus* modernista per certi versi del tutto originale i cui standard qualitativi sono stati mediamente più alti che in altri paesi (Mindlin, 1956). Inoltre, lo stesso Giedion rileva alcune specificità nel declinare la tettonica modernista: gli architetti brasiliani, afferma lo storico, hanno la capacità di risolvere problemi funzionali e di programma attraverso piante e sezioni sintetiche ed efficaci; utilizzano sapientemente linee dolci per caratterizzare le facciate dei loro edifici, evitando le asprezze formali tipiche di molte opere europee; trattano le facciate prevedendo l’uso di materiali e tecnologie, come il *brise-soleil* o le ceramiche di rivestimento, utili a contrastare gli effetti del clima, determinando, nel contempo, un’identità precisa e originale (Mindlin, 1956). Se Giedion riferisce queste caratteristiche ad una architettura in pieno sviluppo all’epoca in cui scrive e l’autore del testo inquadra il fenomeno indietreggiando nella trattazione fino alla coda degli anni ’30, è altrettanto inte-

ressante riscoprire origini meno recenti rispetto a quelle individuate dai due autori, per ritrovare nelle opere e negli scritti degli anni Venti e degli inizi dei Trenta lo statuto della diversità che caratterizzerà l'architettura moderna brasiliana a venire.

Dunque, le linee dell'interpretazione del fenomeno modernista, che si sono qui tracciate, intendono riscoprire le radici dell'identità espressiva dell'architettura moderna brasiliana, riconoscendo ai tre autori di origine ebraica un ruolo decisivo nello sviluppo del linguaggio modernista prima dell'avvento dei grandi interventi guidati da Lucio Costa e Oscar Nyemeier. Infatti, lo storico dell'arte Geraldo Ferraz, a margine di una polemica intrapresa sui giornali dell'epoca, riconosce in Gregori Warchavchik, così come nel poliedrico Flavio de Carvalho, i veri pionieri dell'architettura moderna in Brasile (De Camargo Aranha, 2008).

La reinterpretazione della cultura europea in ambito carioca fornita da Warchavchik, Levi e Altberg fornisce una direzione critica che consente di attribuire al lavoro di questi tre autori il merito d'aver costruito un'inedita coscienza in architettura in Brasile dalla quale è nato uno sfondo denso di opere e di riscritture che hanno nel tempo costituito un nuovo palinsesto dal quale attingere spunti di riflessione sempre diversi.

Nel caso di un territorio vasto e diversificato come quello brasiliano, che copre la metà dell'estensione totale dell'America latina, le deviazioni dai modelli europei hanno seguito traiettorie multiformi che trovano differenze sostanziali all'interno della stessa nazione, configurando diversi orientamenti linguistici ed espressivi in grado di conferire all'architettura moderna brasiliana dei lineamenti unici. Anche l'autonomia della cultura compositiva che dagli anni Quaranta fino alle manifestazioni più contemporanee ha connotato la progettazione architettonica carioca affonda le sue radici in una eterogeneità formale che non è stato soltanto una conseguenza della cultura avanguardista, ma il risultato dell'intrecciarsi di quest'ultima con una cultura nativa eclettica e disomogenea alla quale un gruppo di intellettuali cosmopoliti ha voluto dare un nuovo orizzonte.

Bibliografia:

- Cavalcanti, L. (2003). *When Brazil was Modern. Guide to architecture 1928-1960*. New York: Princeton Architectural Press.
- De Camargo Aranha M. B., (2008). *A obra de Rino Levi e a trajetória da arquitetura moderna no Brasil*. San Paolo del Brasile: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. (Tesi di Dottorato).
- Finazzi-Agrò E., Pincherle M. C. (1999). *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau Brasil al manifesto antropofago*. Roma: Meltemi.
- Fiore R. H., (2002). *Warchavchik e o Manifesto de 1925*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Arqtexto, n° 2.
- Mindlin H. E. (1956). *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro, Amsterdam: Colibris Editora.
- Moreira P. (2005). *Alexandee Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro*. Arqtextos n° 58.
- Rizzo, G. (2010). *Il giardino privato di Roberto Burle Marx. Il sítio. Sesant'anni dalla fondazione. Cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx*. Roma: Gangemi Editore.
- Revista da Directoria de Engenharia*. Anno 3, Numero 13, Novembre 1934.
- Salmoni A. Debenedetti E. (ed. 2007), *Architettura italiana a São Paulo*. São Paulo: Perspectiva.
- Segawa H. (2013). *Architecture of Brazil 1900-1990*. New York: Springer.
- Villela F. F. (2005). *Rino Levi: Hesperia ai tropici*. Arqtextos n° 61.
- Zweig, S. (ed. 2013). *Brasile. Terra del Futuro*. Roma: Elliot.