

Autorização concedida a Biblioteca Central da Universidade de Brasília pelo Embaixador da Itália em Brasília, Vossa Excelência Francesco Azzarello e pelo Prof. Andrey Rosenthal Schlee para disponibilizar a obra gratuitamente, de acordo com a licença Creative Commons Licença 4.0 Internacional sob as seguintes condições: permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta. (CC BY NC ND)

#### Referência

FICHER, Sylvia; SCHLEE, Andrey Rosenthal; MACEDO, Danilo Matoso. Casa ancestrale. In: **L'Ambasciata d'Italia a Brasilia**: poetiche dell'architettura italiana in Brasile. Tradução de Gabriela Santos, Matthew Shirts. São Paulo: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2021. v. 1, p. 41-84.

# L'Ambasciata d'Italia a Brasilia

Poetiche  
dell'architettura  
italiana in Brasile

English  
Italiano  
Português



**L'Ambasciata d'Italia a Brasilia**  
Poetiche dell'architettura italiana in Brasile

**A Embaixada da Itália em Brasília**  
Poéticas da arquitetura italiana no Brasil

**The Italian Embassy in Brasília**  
Poetics of Italian architecture in Brazil



Ambasciata d'Italia  
Brasília

**L'Ambasciata  
d'Italia a  
Brasilia**

Poetiche  
dell'architettura  
italiana in  
Brasile

**A Embaixada  
da Itália em  
Brasília**

Poéticas da  
arquitetura  
italiana no  
Brasil

**The Italian  
Embassy in  
Brasília**

Poetics of  
Italian  
architecture in  
Brazil



## Indice

<b>6</b>	<b>Introduzione</b> Francesco Azzarello
<b>13</b>	<b>L'Ambasciata d'Italia a Brasilia</b>
<b>14</b>	<b>La storia</b>
<b>19</b>	<b>L'edificio</b>
<b>27</b>	<b>Candido Portinari e l'Ambasciata d'Italia</b> João Candido Portinari
<b>33</b>	<b>Design: il progetto per i saloni della Residenza</b> Istituto Campana
<b>36</b>	<b>2011–2021. Un decennio di primati verdi</b>
<b>41</b>	<b>Casa ancestrale</b> Sylvia Ficher Andrey Rosenthal Schlee Danilo Matoso Macedo
<b>85</b>	<b>Struttura e natura nelle opere di Pier Luigi Nervi: una sinfonia</b> Irene Nervi Clara Nervi
<b>111</b>	<b>Il palazzo sugli alberi</b> Joana França
<b>158</b>	<b>Credits</b>

## Sumário

<b>Introdução</b> Francesco Azzarello
<b>A Embaixada da Itália em Brasília</b>
<b>A história</b>
<b>O edifício</b>
<b>Candido Portinari e a Embaixada da Itália</b> João Candido Portinari
<b>Design: o projeto para os salões da Residência</b> Istituto Campana
<b>2011–2021. Uma década de recordes verdes</b>
<b>Casa ancestral</b> Sylvia Ficher Andrey Rosenthal Schlee Danilo Matoso Macedo
<b>Estrutura e natureza nas obras de Pier Luigi Nervi: uma sinfonia</b> Irene Nervi Clara Nervi
<b>O palácio nas árvores</b> Joana França
<b>Créditos</b>

## Contents

<b>Introduction</b> Francesco Azzarello
<b>The Italian Embassy in Brasília</b>
<b>The story</b>
<b>The building</b>
<b>Candido Portinari and the Italian Embassy</b> João Candido Portinari
<b>Design: the project for the halls of Residence</b> Istituto Campana
<b>2011–2021. A decade of green records</b>
<b>Ancestral house</b> Sylvia Ficher Andrey Rosenthal Schlee Danilo Matoso Macedo
<b>Structure and nature in the works of Pier Luigi Nervi: a symphony</b> Irene Nervi Clara Nervi
<b>The palace in the trees</b> Joana França
<b>Credits</b>

**Casa ancestrale Casa ancestral Ancestral house**

**Sylvia Ficher  
Andrey Rosenthal Schlee  
Danilo Matoso Macedo**

***In memoria di Paulo Roberto Alves dos Santos***

***Em memória de Paulo Roberto Alves dos Santos***

***In memory of Paulo Roberto Alves dos Santos***

Le relazioni tra due Paesi non sono statiche e l’architettura delle ambasciate, progettate o appropriate, non si esime dall’esprimere in un certo qual modo questo dinamismo. L’architettura perdura, cristallizza circostanze, sedimenta strutture sociali, ma si accumula anche nelle configurazioni urbane dinamiche, si adatta agli usi, invecchia, come tutto quello che la nostra società metabolizza nella sua relazione con la natura. Come gran parte dell’opera di Pier Luigi Nervi (1891-1979), l’edificio dell’Ambasciata d’Italia a Brasilia esprime questa dualità tra crescita organica e permanenza. Il suo elemento marcante, quale *opera di natura*, sono i pilastri quadriforcati a forma di rami che si ergono al di sopra del livello d’accesso, una generosa chioma reticolata che provvede all’ombra, indispensabile ai tropici. La sua geometria rigida, plasmata “pietra artificiale” di calcestruzzo armato, celebra il razionalismo dell’*opera di mano*, una casa ancestrale compatibile con il gesto dell’occupazione territoriale che la stessa capitale brasiliana costituisce.

Brasile e Italia, natura e opera dell’uomo, estro e costruzione, sono alcune dicotomie espresse nell’edificio come una sintesi, a suo modo, di una relazione complessa. Molti architetti, ingegneri, costruttori, come Nervi, hanno dato il loro contributo a questo dialogo, di più di cinque secoli, tra quella che un tempo era l’America Portoghese, che oggi si chiama Brasile, e le regioni che oggi si chiamano Italia. Sembra superfluo ricordare che scriviamo queste righe in una lingua trasportata due millenni fa dal Lazio alla Penisola Iberica. I romani sarebbero forse arrivati direttamente in Brasile ai tempi dell’Impero? Il medico della Lorena, Antoine Le Pois (1525-1578), raccontava che “nella terra nuova del Brasile” era stato trovato un medaglione di rame con la “effigie e volto dell’imperatore Cesare Augusto”.<sup>1</sup> Anche se non ne esiste una prova scientifica, si è sempre mantenuta viva l’ipotesi che l’America, il Continente che porta il nome del fiorentino Amerigo Vespucci (1454-1512), avrebbe ospitato, nell’antichità, una civiltà perduta in contatto con le popolazioni mediterranee o della Mesopotamia.

As relações entre dois países não são estáticas e a arquitetura das embaixadas, projetada ou apropriada, não deixa de exprimir de certa forma esse dinamismo. A arquitetura permanece, cristaliza circunstâncias, sedimenta estruturas sociais, mas também se acumula em configurações urbanas dinâmicas, adapta-se aos usos, envelhece – como tudo o que a nossa sociedade metaboliza em sua relação com a natureza. Como grande parte da obra de Pier Luigi Nervi (1891-1979), o edifício da Embaixada da Itália em Brasília exprime essa dualidade entre crescimento orgânico e permanência. Seu elemento marcante, qual *opera di natura*, são os pilares quadrifurcados à guisa de galhos que erguem sobre o nível de acesso uma generosa copa reticulada que provê a sombra imprescindível nos trópicos. Sua geometria rígida, plasmada “pedra artificial” de concreto armado, celebra o racionalismo da *opera di mano*, uma casa ancestral compatível com o gesto de ocupação territorial que a própria capital brasileira constitui.

Brasil e Itália, natureza e obra do homem, ideia e construção, são algumas dicotomias expressas no edifício como uma síntese em seu tempo de uma relação complexa. Muitos arquitetos, engenheiros, construtores – como Nervi – deram sua contribuição nesse diálogo de mais de cinco séculos entre a outrora América Portuguesa que hoje se chama Brasil e entre as regiões que hoje se chamam Itália. Desnecessário lembrar que se escrevem essas linhas num idioma levado há dois milênios do Lácio para a Península Ibérica. Teriam os romanos chegado diretamente ao Brasil nos tempos do Império? O médico da Lorena, Antoine Le Pois (1525-1578), relatou que “na terra nova do Brasil” se encontrou um medalhão de cobre com “efigie e rosto do imperador Augusto César”.<sup>1</sup> Ainda sem comprovação científica, manteve-se sempre viva a tese de que a América – o Continente que leva o nome do fiorentino Américo Vespúcio (1454-1512) – teria abrigado na antiguidade uma civilização perdida, em contato com povos mediterrâneos ou da Mesopotâmia.

Relations between two countries are not static and the architecture of embassies, whether designed or appropriated, never fails to express this dynamism. Architecture endures, crystallizes circumstances, sediments social structures, but it also accumulates in dynamic urban configurations, adapts to different uses and ages – and in the same fashion as everything in our society metabolizes its relationship with nature. Like the majority of the work of Pier Luigi Nervi (1891-1979), the building of the Italian Embassy in Brasília expresses this duality between organic growth and permanence. Its striking element, an *opera di natura*, are the quadrifurcated pillars which, like branches, raise above the access level a generous reticulated canopy that provides indispensable shade in the tropics. Its rigid geometry, molded “artificial stone” of reinforced concrete, celebrates the rationalism of the *opera di mano*, an ancestral house compatible with the gesture of territorial occupation that the Brazilian capital itself constitutes.

Brazil and Italy, nature and man-made, idea and construction, are some of the dichotomies expressed in the building as a synthesis in its time of a complex relationship. Many architects, engineers, builders – like Nervi – have made their contribution to this dialogue of over five centuries between the once Portuguese America that is now called Brazil and the regions that are now called Italy. We don’t need to remember that these lines are written in a language brought to the Iberian Peninsula two millennia ago from Lazio. Could the Romans have arrived directly in Brazil during the time of the Empire? The physician from Lorraine, Antoine Le Pois (1525-1578), reported that “in the new land of Brazil” a copper medallion with “effigy and face of the emperor Augustus Cesar”<sup>1</sup> was found. The thesis that America – the continent that bears the name of the Florentine, Amerigo Vespucci (1454-1512) – would have sheltered a lost civilization in antiquity, in contact with Mediterranean or Mesopotamian peoples, has always been kept alive, even without scientific proof.

<sup>[1]</sup> “Le suis venu à parler par occasion de ces Indes, et singulièrement de la terre neuve du Bresil: en laquelle s’est trouvée medalle de cuivre, à l’effigie et visage de l’Empereur Auguste Cesar”. Antoine Le Pois, apud Rubens Borba de Moraes, *Bibliographia brasiliana: livros raros sobre o Brasil publicados desde 1504 até 1900 e obras de autores brasileiros do período colonial*, 3. ed (São Paulo: Edusp; Fapesp, 2010), 1/529.

<sup>[2]</sup> “Primumque furcis erectis et virgulis interpositis luto parietes texerunt”. In: Marcus V. Pollio Vitruvius, *De Architectura = on Architecture: books I-V*, trad. Frank Granger, Loeb Classical Library 251 (Cambridge / London: Harvard University Press, 1931), lv. 2, cap.1, § 3.

<sup>[3]</sup> Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, *Desenho e designio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)* (São Paulo: Edusp; Fapesp, 2011), 83.

<sup>[4]</sup> Francisco de Sousa Viterbo, *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, 3 vols. (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988), II/27.

<sup>[5]</sup> Lígia de Azevedo Martins e Teresa A. S. Duarte Ferreira, orgs., *A ciência do desenho: a ilustração na coleção de códices da Biblioteca Nacional*, Bibliografias BN (Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001), 88.

Deixando de lado especulações, fato é que o contato dos europeus com os povos nativos aqui residentes influenciaria profundamente o imaginário em ambos os lados do Atlântico. Se por um lado na América os portugueses e espanhóis construíam e fortificavam trazendo sua tradição, por outro, a analogia dos indígenas com antigas civilizações estimulou a imaginação dos arquitetos do Velho Mundo. Nas moradas tropicais vivas que encontraram, passaram a enxergar a concretização coeva de uma cabana primitiva, uma casa ancestral, descrita na antiguidade por Marcus Vitruvius Pollio (séc. I a.C.) em seu *De architectura libri decem*. Para ele, os povos primitivos “primeiro com forquilhas eretas e varas interpostas teceram paredes com barro”.<sup>2</sup>

No que concerne à arquitetura, o intercâmbio constante entre Brasil e Itália pode ser atestado pelas próprias edificações, pela circulação da literatura técnica e artística e, sobretudo, pelos muitos profissionais que viajaram entre as duas nações. De modo a demonstrar a riqueza desse diálogo, vale a pena pontuar alguns exemplos dentre os muitos que concretizaram essa intensa relação.

**Italianos na construção da América Portuguesa**

Os italianos estiveram junto aos povos ibéricos na navegação atlântica e na ocupação das terras – quer fosse na construção de aldeias, quer fosse na fortificação frente às hostilidades de outros povos. No mundo luso-brasileiro, encontramos desde o século XVI, nas ilhas atlânticas,<sup>3</sup> a presença dos urbineses Tommaso Benedetto da Pesaro e Pompeo Arditti, além de outros que trabalharam em Portugal, como um certo Alexandre Italiano – nomeado em 1588 para trabalhar no Brasil –,<sup>4</sup> Pietro Vignarelli de Urbino ou o bolonhês Filippo Terzi (1520-1597), “Mestre das Obras de el-Rei” em 1590, “Mestre das Obras de Fortificações” e professor de arquitetura no Paço da Ribeira em Lisboa.<sup>5</sup> O “Tércio”, como era chamado, legou à posteridade obras como o Convento

Speculations aside, the fact is that the contact between Europeans and native peoples living here had a profound influence on the imagination on both sides of the Atlantic. If, on one hand, the Portuguese and Spanish built and fortified their colonies in America, bringing their traditions with them, on the other, the analogy of the indigenous peoples with ancient civilizations stimulated the imagination of the architects of the Old World. In the living tropical dwellings they found, they began to see the contemporary realization of a primitive hut, an ancestral house, described in antiquity by Marcus Vitruvius Pollio (1st century BC) in his *De architectura libri decem*. For him, primitive peoples “first with upright pitchforks and interposed sticks wove walls with clay”.<sup>2</sup>

In terms of architecture, the constant exchange between Brazil and Italy can be seen in the buildings themselves, in the circulation of technical and artistic literature and, above all, in the many professionals who have travelled between the two nations. To demonstrate the richness of this dialogue, it is worth pointing out examples among the many that materialized this intense relationship.

**Italians in the construction of Portuguese America**

The Italians were together with the Iberian peoples in the Atlantic navigation and the occupation of the lands – whether in the construction of villages or the fortification against the hostilities of other peoples. In the Luso-Brazilian world, we find since the 16th century, in the Atlantic islands,<sup>3</sup> the presence of Tommaso Benedetto da Pesaro and Pompeo Arditti, from Urbino, besides others who worked in Portugal, such as a certain Alexandre Italiano – appointed in 1588 to work in Brazil –,<sup>4</sup> Pietro Vignarelli from Urbino or the Bolognese Filippo Terzi (1520-1597), “Mestre das Obras de el-Rei” (Master of the King’s Works) in 1590, “Mestre das Obras de Fortificações” (Master of Fortification Works) and architecture professor at Paço da Ribeira in Lisbon.<sup>5</sup> “Tércio”, as he was called, bequeathed to posterity works such as the

<sup>6</sup> Alicia Cámara et al., *Leonardo Turriano Ingeniero del rey* (Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2010), 153.

<sup>7</sup> Bueno, *Desenho e designio*, 84.

<sup>8</sup> Viterbo, *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, II/189.

<sup>9</sup> Bueno, *Desenho e designio*, 84.

<sup>10</sup> Pietro Maria Bardi, *Itália - Brasil: relações desde o século XVI* (São Paulo): Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Fondazione Giovanni Agnelli, 1980), 18.

<sup>11</sup> Bueno, *Desenho e designio*, 321.

<sup>12</sup> Bardi, *Itália - Brasil*, 22.

come il Convento de Cristo a Tomar, ed anche un piccolo quaderno intitolato *Filippo Terzi architetto e ingegnere militare in Portogallo 1578*.

Gli succedette il cremonese Leonardo Torriani (1559-1628), il primo “Engenheiro-mor do Reino” (Ingegnere maggiore delle opere del Regno), che avrebbe progettato fortificazioni in diverse colonie portoghesi, incluse la difesa delle città di Recife e Salvador, nel 1604-1605<sup>6</sup>, incarico simile a quello di “Engenheiro-mor das conquistas” (Ingegnere maggiore delle terre conquistate), del suo contemporaneo senese Tiburzio Spanochi.<sup>7</sup> Era comune quindi, non solo che architetti italiani si stabilissero in terre lusitane, ma anche che lì si distinguessero come professionisti. Una consuetudine il cui esempio più celebre, forse, fu il toscano Niccolò Nasoni (1691-1773), responsabile per la costruzione di edifici di rilievo nella regione di Porto, inclusa la Igreja dos Clérigos.<sup>8</sup>

Il “Primeiro engenheiro-mor do Brasil” (Ingegnere maggiore delle opere del Brasile), istituito in Bahia, fu il fiorentino Baccio da Filicaia (1565-1628),<sup>9</sup> incaricato di “visitare tutto lo Stato e le sue fortezze” e di occuparsi di “restaurarne molte e altre edificarle nuovamente”.<sup>10</sup> La presenza italiana in tutto il periodo coloniale può essere dimostrata, per esempio, dalla spedizione di demarcazione nel Sud del Brasile inviata dalla Corona portoghese dopo il trattato di Madrid (1750),<sup>11</sup> che aveva come capo l’ingegnere genovese “Michelangelo Blasco e che aveva tra i suoi componenti gli astronomi italiani Branieri da Piacenza, Brunelli di Bologna, Pincete di Genova, Panicai di Venezia, il chirurgo Polianni, il geografo Michele Antonio Ciera da Padova, autore di una mappa del Brasile del 1772, e l’ingegnere Giuseppe Maria Cavagna”,<sup>12</sup> oltre al mantovano Enrico Antonio Galluzzi (1720-1769), che avrebbe lavorato nel nord del Paese e avrebbe eretto la fortezza di São José a Macapá. In questo ultimo compito, sarebbe stato succeduto dall’ingegnere genovese Domenico Sambucetti, responsabile del progetto della città di Mazagão e del famoso forte Príncipe da Beira, incompiuto, a Rondônia.

de Cristo em Tomar, bem como um pequeno caderno intitulado *Filippo Terzi architetto e ingegnere militare in Portogallo 1578 (Estudos sobre embadometria, estereometria e as ordens de arquitectura)*.

Sucedeu-o o cremonês Leonardo Torriani (1559-1628), o primeiro “Engenheiro-mor do Reino”, que teria projetado fortificações em diversas colônias portuguesas, inclusive a defesa das cidades de Recife e Salvador, em 1604-1605<sup>6</sup> – papel similar ao do “Engenheiro-mor das conquistas”, o contemporâneo sienese Tibúrcio Spanochi.<sup>7</sup> Era comum, portanto, não apenas que arquitetos italianos se estabelecessem em terras lusas, como também que fossem ali destacados profissionais. Uma prática cujo exemplo mais célebre talvez tenha sido o toscano Niccolò Nasoni (1691-1773), responsável por edfícios de destaque na região do Porto, incluindo a Igreja dos Clérigos.<sup>8</sup>

O “primeiro engenheiro-mor do Brasil”, estabelecido na Bahia, foi o florentino Baccio da Filicaia (1565-1628),<sup>9</sup> encarregado de “visitar todo o Estado e suas fortalezas”, ocupando-se de “restaurar muitas delas e outras edificar novamente”.<sup>10</sup> A presença italiana em todo o período colonial pode ser atestada, por exemplo, pela expedição demarcatória no Sul do Brasil enviada pela Coroa portuguesa após o tratado de Madri (1750),<sup>11</sup> tendo à frente o engenheiro genovês “Michelangelo Blasco, tendo entre seus componentes os astrônomos italianos Braniere da Piacenza, Brunelli de Bolonha, Pincete de Gênova, Panicai de Veneza, o cirurgião Polianni, o geógrafo Michele Antonio Ciera de Padua, autor de uma carta do Brasil de 1772, e o engenheiro Giuseppe Maria Cavagna”,<sup>12</sup> além do mantuano Enrico Antonio Galluzzi (1720-1769), que atuou no norte do país, erigindo a fortaleza de São José em Macapá. Nessa última tarefa, seria sucedido pelo engenheiro genovês Domenico Sambucetti, responsável pelo projeto da cidade de Mazagão e pelo famoso forte Príncipe da Beira – inacabado –, em Rondônia.

Convent of Christ in Tomar, as well as a small notebook entitled *Filippo Terzi architetto e ingegnere militare in Portogallo 1578 (Estudos sobre embadometria, estereometria e as ordens de arquitectura)*.

He was succeeded by the Cremonian Leonardo Torriani (1559-1628), the first “Engenheiro-mor do Reino” (Senior Engineer of the Kingdom), who designed fortifications in several Portuguese colonies, including the defenses of the cities of Recife and Salvador, in 1604-1605<sup>6</sup> – a role similar to that of the “Engenheiro-mor das conquistas” (Senior Engineer of the Conquests), the Sienese Tiburcio Spanochi.<sup>7</sup> It was common, therefore, not only for Italian architects to settle in Lusitanian lands, but also for them to be outstanding professionals. Perhaps the most famous example of this practice was the Tuscan Niccolò Nasoni (1691-1773), responsible for important buildings in the Oporto region, including the Igreja dos Clérigos.<sup>8</sup>

The “Primeiro engenheiro-mor do Brasil” (first senior engineer of Brazil), established in Bahia, was the Florentine Baccio da Filicaia (1565-1628),<sup>9</sup> in charge of “visiting the whole State and its fortresses”, “restoring many of them and building others again”.<sup>10</sup> The Italian presence throughout the colonial period can be attested, for example, by the expedition of demarcation in the South of Brazil sent by the Portuguese Crown after the treaty of Madrid (1750),<sup>11</sup> led by the Genoese engineer “Michelangelo Blasco, having among its components the Italian astronomers Braniere da Piacenza, Brunelli of Bologna, Pincete of Genoa, Panicai of Venice, the surgeon Polianni, the geographer Michele Antonio Ciera of Padua, author of a map of Brazil in 1772, and the engineer Giuseppe Maria Cavagna”,<sup>12</sup> as well as the Mantuan Enrico Antonio Galluzzi (1720-1769), who worked in the north of the country, erecting the fortress of São José in Macapá. In this last task, he would be succeeded by the Genoese engineer Domenico Sambucetti, responsible for the design of the city of Mazagão and the famous fort Príncipe da Beira – unfinished –, in Rondônia.

<sup>13</sup> Mário Mendonça de Oliveira, *As fortificações portuguesas de Salvador quando Cabeça do Brasil* (Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2004), 46; Danilo Matoso Macedo, “Biblioteca brasileira de Arquitetura : 1551-1750” (Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2017), cap. 1, 1748, https://repositorio.unb.br/handle/10482/24932/1.

<sup>14</sup> Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architelos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Subsídios para a história da arte portuguesa (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922), 190–91.

<sup>15</sup> **1.** Binhetti, Jozé Carlos, Fernando Galli Bibiena, e Giacomo Barozzi Vignola. *Regras das cinco ordens de architectura* de Jacomo Barozio de Vinhola, com hum Acrecentamento de geometria pratica e regras de perspectiua de Fernando Galli Bibiena, traduzids por Joze Carlos Binhetti. Lisboa: Na officina de Joze D’Aquino Bulhoens, 1787. **2.** Andrade, José Calheiros de Magalhães e, Jacques Chereau, e Giacomo Barozzi Vignola. *Regras das sino ordens de architectura* segundo os principios de Vignhola [...]. Coimbra: Na Real Imprensa da Universidade, 1787. **3.** Sequeira, José da Costa. *Noções theoricas de architectura civil*: seguidas de um breve tractado das cinco ordens de J. B. de Vinhola. Lisboa: Typographia de Jose Baptista Morando, 1858. **4.** Thiollet, A. *O Vinhola dos proprietarios*, ou as Cinco ordens de architectura segundo J. Barrozio de Vinhola [...]. Paris: T. Lefèvre, 1879. **5.** Léveil, Jean-Arnould, e Iacomo Barozzio da Vignola. *Vinhola: tratado pratico elemental de architectura* ou estudo das cinco ordens segundo Jacques Barozzio de Vinhola [...]. Rio de Janeiro / Paris: Livraria Garnier, 1893. **6.** Rainville, César de. *O Vinhola brasileiro: novo manual pratico do engenheiro, architecto, pedreiro, carpinteiro, marceneiro e serralheiro*. Em que são ensinadas as principaes regras de construcção conforme os principios da arte, elucidados por numerosas estampas intercaladas no texto [...]. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1880. **7.** Speltz, Alexandre. *Novo Vinhola brasileiro ao alcance de todos: a Architectura Classica no Brazil* [...]. Rio de Janeiro: Propriedade do autor, 1898.

In conformità al lavoro di questi professionisti, la trattatistica dell’architettura più corrente dall’altro lato dell’Atlantico non era stilistica o religiosa, ma quella legata alla chiamata Arte Militare. Insieme ai collegi gesuiti, le accademie militari diventarono, di fatto, le scuole di formazione di architetti e ingegneri nell’America Portoghese e per questo motivo i libri della Scuola Italiana di fortificazione *abaluartada* erano presenti nelle bibliografie e biblioteche brasiliane. Era il caso di *Della fortificatione delle citta* (1564), di Girolamo Maggi (1523-1572) e Iacomo Fusti – il Castriotto – (c. 1501-1563) o della *Corona imperiale dell’Architettura militare* (1618), di Pietro Sardi (1560-1642).<sup>13</sup> La longevità dell’influenza di questa scuola è dimostrata, per esempio, dalla traduzione in portoghese (1790) del *Dell’Architettura Militare* di Alessandro Vittorio Papacino d’Antoni (1714-1786). Il miglioramento dell’artiglieria e delle tattiche di guerra, però, fecero diventare le fortificazioni alla moderna o all’italiana obsolete all’inizio del XIX secolo. In quel periodo, l’ingegnere di metallurgia torinese Carlo Antonio Napione (1757-1814), autore di *Experiências, e Observações sobre a liga dos bronzes* (1801), venne in Brasile insieme alla corte di Dom João VI nel 1808, implementando l’industria di materiale bellico nel nostro territorio.

Per quanto riguarda l’importazione di modelli formali e decorativi ampiamente utilizzati l’opera, forse, più significativa è la *Regola delli cinque ordini d’architettura*, di Iacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) – stampato nel 1562 e ristampato più di cinquecento volte fino al XIX secolo. Con il termine Vignola si designava non solo l’autore de *Il Gesù* a Roma. La parola “Vinhola” passò ad essere un sostantivo comune che indicava i trattati di architettura in Brasile. Probabilmente la prima traduzione del *Regola* in portoghese sarebbe stata preparata nel 1787 dall’italo-portoghese Jozé Carlos Binhetti (m. 1816).<sup>14</sup> Nel secolo successivo, niente meno che sette “vinholas” sarebbero stati stampati tra Portogallo e Brasile, nessuno di loro che corrispondesse ad una fedele riproduzione dell’originale.<sup>15</sup>

Em consonância com a atuação desses profissionais, a tratadística de arquitetura mais corrente do outro lado do Atlântico não era estilística ou religiosa, mas aquela ligada à chamada Arte Militar. Juntamente aos colégios jesuítas, as academias militares de fato se tornariam as escolas de formação de arquitetos e engenheiros na América Portuguesa e por isso os livros da Escola Italiana de fortificação *abaluartada* constariam nas bibliografias e bibliotecas locais. Era o caso de *Della fortificatione delle citta* (1564), de Girolamo Maggi (1523-1572) e Iacomo Fusti – il Castriotto – (c.1501-1563) ou da *Corona imperiale dell’Architettura militare* (1618), de Pietro Sardi (1560-1642).<sup>13</sup> A longevidade da influência dessa escola é atestada, por exemplo, pela tradução para o português (1790) da *Arquitetura Militar* de Alessandro Vittorio Papacino d’Antoni (1714-1786). O avanço da artilharia e das táticas de guerra, porém, tornaria as fortificações abaluartadas obsoletas no início do século XIX. Naquele momento, o engenheiro metalúrgico turinês Carlo Antonio Napione (1757-1814), autor de *Experiências, e Observações sobre a liga dos bronzes* (1801), viria ao Brasil junto à comitiva de Dom João VI em 1808, implementando a indústria de material bélico em nosso território.

No que concerne à importação de modelos formais e decorativos amplamente utilizados, talvez a obra mais significativa seja a *Regola delli cinque ordini d’architettura*, de Iacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) – impresso em 1562 e com mais de quinhentas edições até o século XIX. Por Vignola designava-se não apenas o autor de *Il Gesù* em Roma. “Vinhola” passou a ser substantivo comum pelo qual tratados de arquitetura eram referidos entre nós. Provavelmente a primeira tradução do Regola para o português seria preparada em 1787 pelo italo-português Jozé Carlos Binhetti (m.1816).<sup>14</sup> No século seguinte, nada menos que sete “vinholas” seriam impressos entre Portugal e Brasil, nenhum correspondendo a uma fiel reprodução do original.<sup>15</sup> Também o

In line with the work of these professionals, the most common architectural treatise on the other side of the Atlantic was not stylistic or religious, but that linked to the so-called Military Art. Together with the Jesuit colleges, the military academies would become the training schools for architects and engineers in Portuguese America, and therefore the books of the Italian School of *fortification* would appear in the bibliographies and local libraries. It was the case of *Della fortificatione delle citta* (1564), by Girolamo Maggi (1523-1572) and Iacomo Fusti – il Castriotto – (c.1501-1563) or *Corona imperiale dell’Architettura militare* (1618), by Pietro Sardi (1560-1642).<sup>13</sup> The longevity of the influence of this school is attested, for example, by the translation into Portuguese (1790) of *Arquitetura Militar* by Alessandro Vittorio Papacino d’Antoni (1714-1786). The advance of artillery and war tactics, however, would make fortifications obsolete in the early nineteenth century. At that time, the Turinese metallurgical engineer Carlo Antonio Napione (1757-1814), author of *Experiências, e Observações sobre a liga dos bronzes* (1801), came to Brazil with the entourage of Dom João VI in 1808, installing a military hardware industry in our territory.

Regarding the import of widely used formal and decorative models, perhaps the most significant work is the *Regola delli cinque ordini d’architettura*, by Iacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) – printed initially in 1562 and reprinted in over five hundred editions by the 19th century. Vignola was not only designated as the author of *Il Gesù* in Rome. “Vinhola” became the common noun by which treatises on architecture were referred to among us. Probably the first translation of *Regola* into Portuguese would be prepared in 1787 by the Italian-Portuguese Jozé Carlos Binhetti (m.1816).<sup>14</sup> In the following century, no less than seven “vinholas” would be printed between Portugal and Brazil, none of them corresponding to a faithful reproduction of the original.<sup>15</sup> The treatise – related to painting,



<sup>16</sup> Cf. Macedo, “Biblioteca brasileira de Arquitetura”, Apêndice B, verbete “Pozzo”.

<sup>17</sup> Macedo, 44–47.

<sup>18</sup> Pietro Maria Bardi, *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira* (Fiat do Brasil; Fondazione Giovanni Agnelli, 1981), 8.

Anche il trattato, dedicato alla pittura, ma usato in architettura, *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693), del gesuita trentino Andrea Pozzo, (1642-1709), era una presenza frequente nelle biblioteche brasiliane.<sup>16</sup>

Frequentemente circolavano in Brasile guide di pellegrinaggio, più specificatamente le *Guias de Roma*, il cui prototipo era il manoscritto del XII secolo *Mirabilia Urbis Romæ* un tipo di letteratura che influenzò, per esempio, Andrea Palladio (1508-1580). Di questo genere il francescano brasiliano Pantaleão Batista avrebbe pubblicato nel 1655 il libro *Ramalhete espirital*. Presente nelle biblioteche brasiliane c’era anche il *Descrizione di Roma antica e moderna* (1643), di Giovanni Domenico Franzini, con successive edizioni ricolme di stampe illustrative.<sup>17</sup>

Gli artisti italiani della Compagnia di Gesù si insediarono nel territorio delle missioni della *Provincia Paraquaria*, che è oggi parte del Brasile. Le rovine della Igreja de São Miguel, progettata dal milanese Giovanni Battista Primoli (1673-1747) e le opere scultoree e architettoniche del suo conterraneo Giuseppe Brasanelli (1653-1728)<sup>18</sup> costituiscono un’importante testimonianza dell’estro costruttivo di quelle comunità. L’evidente prevalenza di gesuiti portoghesi e spagnoli nell’America Portoghese non impedì, per esempio, che il toscano Giovanni Antonio Andreoni, (1649-1716) divenisse Preposito dei Gesuiti in Brasile e pubblicasse nel 1711 il controverso *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*, con preziose descrizioni dei legnami e delle tecniche usate nella costruzione di engenhos de cana de açúcar in Bahia. I gesuiti italiani erano tanto richiesti quanto gli ingegneri militari, come i napoletani Domenico Capasso (1694-1736) e Giovanni Battista Carbone (1694-1750) che insegnavano ed erano ricercatori di astronomia e cartografia in Portogallo ed erano stati in Brasile per effettuare estesi rilievi relativi alle dispute di confine con la Spagna nella prima metà del XVIII secolo, o come il “Prete matematico” pisano, Giovanni Angelo Brunelli (1722-1804) con l’analogo incarico.

tratado – voltado para a pintura, mas usado na arquitetura – *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693), do jesuíta trentino Andrea Pozzo (1642-1709), era presença frequente em nossas bibliotecas.<sup>16</sup>

Com frequência circulavam no Brasil guias de peregrinação – mais especificamente os *Guias de Roma*, cujo protótipo era o manuscrito do século XII *Mirabilia Urbis Romæ* – uma literatura que influenciaria, por exemplo, Andrea Palladio (1508-1580). No gênero, o franciscano brasileiro Pantaleão Batista publicaria em 1655 o livro *Ramalhete espirital*. Presente em bibliotecas brasileiras estava também o *Descrizione di Roma antica e moderna* (1643), de Giovanni Domenico Franzini – com sucessivas edições repletas de estampas ilustrativas.<sup>17</sup>

Os artesãos italianos da Companhia de Jesus estiveram ainda nas missões da *Provincia Paraquaria*, no que hoje é parte do Brasil. As ruínas da Igreja de São Miguel, projetada pelo milanês Giovanni Battista Primoli (1673-1747) e as obras escultóricas e arquitetônicas de seu conterrâneo Giuseppe Brasanelli (1653-1728)<sup>18</sup> constituem um importante testemunho do gênio construtivo daquelas comunidades. A evidente prevalência de jesuítas portugueses e espanhóis na América Portuguesa tampouco impediria, por exemplo, que o toscano Giovanni Antonio Andreoni (1649-1716) fosse Provincial da Companhia no Brasil e publicasse em 1711 o controverso *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*, com valiosas descrições de madeiras e técnicas usadas na construção de engenhos de cana de açúcar na Bahia. Os jesuítas italianos eram tão demandados quanto os engenheiros militares, como os napolitanos Domenico Capasso (1694-1736) e Giovanni Battista Carbone (1694-1750), que lecionavam e pesquisavam astronomia e cartografia em Portugal – tendo estado no Brasil em extensos levantamentos relacionados às disputas fronteiriças com a Espanha na primeira metade do século XVIII –, ou o “Padre Matemático” pisano Giovanni Angelo Brunelli (1722-1804), encarregado de tarefa análoga.

but also used in architecture – *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693), by the Trentino Jesuit Andrea Pozzo (1642-1709), was also frequent in our libraries.<sup>16</sup>

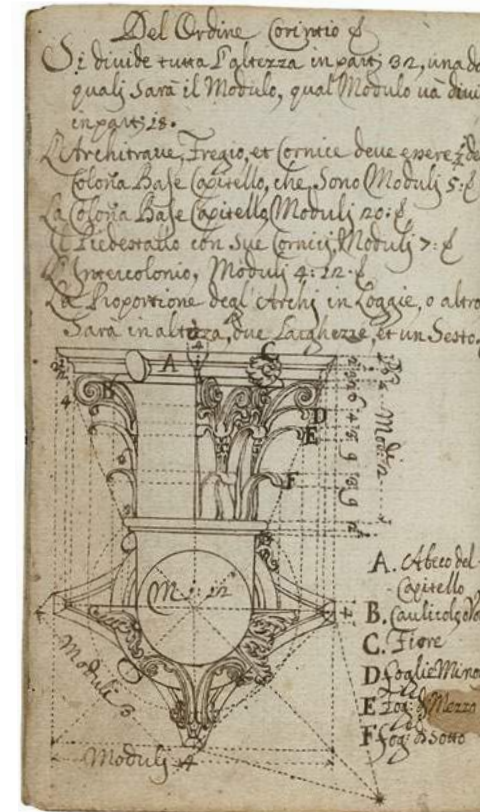
Pilgrimage guides – more specifically the *Guias de Roma*, whose prototype was the 12th century manuscript *Mirabilia Urbis Romæ* – often circulated in Brazil, a literature that would influence, for example, Andrea Palladio (1508-1580). In the genre, the Brazilian Franciscan Pantaleão Batista would publish in 1655 the book *Ramalhete espirital*. Also present in Brazilian libraries was *Descrizione di Roma antica e moderna* (1643), by Giovanni Domenico Franzini – with successive editions full of illustrative prints.<sup>17</sup>

The Italian craftsmen of the Society of Jesus were present in the missions of the *Provincia Paraquaria*, in what is now part of Brazil. The ruins of St. Michael’s Church, designed by the Milanese Giovanni Battista Primoli (1673-1747) and the sculptural and architectural works of his fellow countryman Giuseppe Brasanelli (1653-1728)<sup>18</sup> constitute important testimony to the constructive genius of those communities. The evident prevalence of Portuguese and Spanish Jesuits in Portuguese America did not prevent, for instance, the Tuscan Giovanni Antonio Andreoni (1649-1716) from being Provincial of the Society in Brazil and publishing in 1711 the controversial *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*, with valuable descriptions of woods and techniques used in the construction of engenhos de cana de açúcar (sugar cane mills) in Bahia. The Italian Jesuits were likewise in demand as military engineers, such as the Neapolitans Domenico Capasso (1694-1736) and Giovanni Battista Carbone (1694-1750), who taught and researched astronomy and cartography in Portugal – having been in Brazil on extensive surveys related to the border disputes with Spain in the first half of the 18th century – or the Piscean “Mathematical Father” Giovanni Angelo Brunelli (1722-1804), in charge of similar tasks.

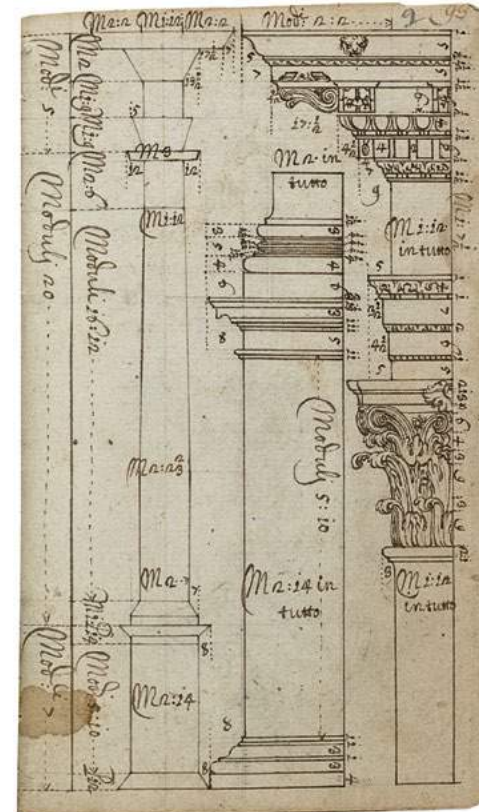
Filippo Terzi. Ordine composta a partire da Vignola, conforme annotato nel quaderno *Filippo Terzi architetto e ingegnere militare in Portogallo* 1578. Fonte: Biblioteca Nazionale di Portogallo.

Filippo Terzi. Ordem composta a partir de Vignola, conforme anotado no caderno *Estudos sobre embadometry, stereometry e as ordens de arquitetura*, 1578. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Filippo Terzi. Composite order from Vignola, as annotated in the notebook *Studies on embadometry, stereometry and the orders of architecture*, 1578. Source: National Library of Portugal.



Tra gli italiani presenti nell’America Portoghese nel periodo coloniale, forse quello che diede la maggior contribuzione all’architettura fu il bolognese Giuseppe Antonio Landi (1713-1791), che visse nello Stato di Grão-Pará e Maranhão a partire dal 1753. Abile disegnatore produsse almeno tre album di incisioni nella sua fase italiana, oltre a mappe, disegni e soprattutto progetti di architettura nella città di Belém. “Nella capitale del Pará, la presenza di Landi provocherà, in un secondo tempo, l’arrivo di numerosi artisti italiani, come si può notare nelle opere della Cattedrale di N. S. das Graças: l’altare maggiore è dell’architetto e scultore Luca Carimini, 1867; installato da Ludovico Perfetti nel 1881; il pittore Domenico de Angelis esegue i dipinti, 1886; le rifiniture in marmo sono di Sperandio Aliverti



Dentre os italianos presentes na América Portuguesa no período colonial, talvez aquele com maior contribuição em arquitetura tenha sido o bolonhês Giuseppe Antonio Landi (1713-1791), que viveu no Estado do Grão-Pará e Maranhão a partir de 1753. Hábil desenhista, chegaria a produzir ao menos três álbuns de gravuras em sua fase italiana, bem como mapas, desenhos e sobretudo projetos de arquitetura na cidade de Belém. “Na capital do Pará, a presença de Landi provocará depois a vinda de numerosos artistas italianos, como se nota nas obras da Catedral de N. S. das Graças: o altar mor é do arquiteto e escultor Luca Carimini, 1867; assentado por Ludovico Perfetti em 1881; o pintor Domenico de Angelis executa as pinturas, 1886; os acabamentos em mármore são de Sperandio Aliverti

Among the Italians present in Portuguese America in the colonial period, perhaps the one with the greatest contribution in architecture was the Bolognese Giuseppe Antonio Landi (1713-1791), who lived in the state of Grão-Pará and Maranhão from 1753. A skilled draftsman, he would produce at least three albums of engravings in his Italian phase, as well as maps, drawings and especially architectural projects in the city of Belém. “In the capital of Pará, Landi’s presence will lead to the arrival of numerous Italian artists, as we can see in the works of the Cathedral of N. S. das Graças: the main altar is designed by the architect and sculptor Luca Carimini, 1867; it was built by Ludovico Perfetti in 1881; the painter Domenico de Angelis did the paintings in 1886; the marble finishes are by Sperandio

<sup>[19]</sup> Bardi, *Itália - Brasil*, 24.

<sup>[20]</sup> Bueno, *Desenho e designio*, 83.

<sup>[21]</sup> Viterbo, *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, I/79.

<sup>[22]</sup> Viterbo, I/244.

<sup>[23]</sup> Bardi, *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira*, 71.

e Antonio Urtis; lavorano nella cattedrale l’architetto Nagele Aghemo e i pittori Lottini e Silverio Capparoni”.<sup>19</sup>

Non solo i tecnici italiani lavorarono nel Brasile di quel tempo. Anche gli ingegneri e gli architetti luso-brasiliani lavorarono, insegnarono o studiarono in Italia. A titolo di esempio, vale citare i casi di Baltasar de Arruda, João Baptista Lavanha, Baltasar Álvares o António Rodrigues, che là studiarono nel XVI secolo.<sup>20</sup> Nel XVIII secolo, Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749), “Engenheiro-Mor do Reino” e celebre autore di *Engenheiro portuguez* (1728-1729), avrebbe insegnato a Siena.<sup>21</sup> Il disegnatore e incisore mineiro (dello Stato di Minas Gerais) Antônio Fernandes Rodrigues (1724-1770), apprendista di João Gomes Baptista (citato come professore di Alejadinho), avrebbe studiato a Roma prima di fare ritorno a Lisbona, dove fu nominato “Mestre-desenhista da Casa Pia” (Maestro disegnatore della Casa Pia). L'autore del Teatro São Pedro di Lisbona, José da Costa e Silva (1747-1819), si laureò nel 1779 a Bologna.<sup>22</sup> L’architetto portoghese avrebbe avuto una particolare importanza per l’architettura brasiliana avendo portato a Rio de Janeiro il suo esteso patrimonio bibliografico, con preziosi esemplari di trattatistica italiana e francese, durante la sua presenza presso la Corte. La sua vendita alla Real Biblioteca, oggi Biblioteca Nacional, nel 1818 ne rese disponibile l’accesso ai discepoli della nascente Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios che si stava installando in Brasile. Di fatto, “subito dopo l’apertura dei porti, si ha conoscenza di architetti o costruttori peninsulari a Rio, come Carlo Zucchi” (m.1849).<sup>23</sup>

**Impero e Repubblica Vecchia: l’esodo**
Come è risaputo, tra il 1860 e il 1930, sarebbe avvenuta una estesa emigrazione di italiani. A partire dall’unificazione del Paese europeo fino alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, ne arrivarono in Brasile più di un milione e mezzo. Evidentemente, in questo enorme contingente, una significativa parte era di artisti, capimastri, architetti, ingegneri, ecc. Il contributo degli italiani in particolare

e Antonio Urtis; trabalham na catedral o arquiteto Nagele Aghemo e os pintores Lottini e Silverio Capparoni”.<sup>19</sup>

Não apenas os técnicos italianos trabalharam no Brasil naqueles tempos. Também os engenheiros e arquitetos luso-brasileiros trabalharam, lecionaram ou estudaram na Itália. A título de ilustração, vale citar os casos de Baltasar de Arruda, João Baptista Lavanha, Baltasar Álvares ou António Rodrigues, que lá estudaram ainda no século XVI.<sup>20</sup> No século XVIII, Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749), “Engenheiro-Mor do Reino” e célebre autor do *Engenheiro portuguez* (1728-1729), teria lecionado em Siena.<sup>21</sup> O desenhista e gravador mineiro Antônio Fernandes Rodrigues (1724-1770), aprendiz de João Gomes Baptista (citado como professor do Alejadinho), teria estudado em Roma antes de voltar a Lisboa, onde foi nomeado “mestre-desenhista da Casa Pia”. O autor do Teatro São Pedro de Lisboa, José da Costa e Silva (1747-1819), formou-se em 1779 em Bolonha.<sup>22</sup> O arquiteto português teria especial importância para a arquitetura brasileira por ter trazido para o Rio de Janeiro seu extenso acervo bibliográfico – com valiosos exemplares da tratadística italiana e francesa –, durante a presença da Corte. Sua venda à Real Biblioteca, hoje Biblioteca Nacional, em 1818 franquearia o acesso dos discípulos da nascente Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios que se instalava entre nós. De fato, “logo depois da abertura dos portos, sabe-se de arquitetos ou construtores peninsulares no Rio, como Carlo Zucchi” (m.1849).<sup>23</sup>

**Império e República Velha: o êxodo**
Como se sabe, entre 1860 e 1930, ocorreu uma extensa emigração de italianos. Da unificação do país europeu até as vésperas da Segunda Guerra Mundial, mais de um milhão e meio deles chegaram ao Brasil. Evidentemente, desse enorme contingente uma significativa parcela era de artistas, mestres de obra, arquitetos, engenheiros etc. O contributo dos

Aliverti and Antonio Urtis; the architect Nagele Aghemo and the painters Lottini and Silverio Capparoni worked on the cathedral”.<sup>19</sup>

Italian technicians were not the only ones working in Brazil. Luso-Brazilian engineers and architects also worked, taught or studied in Italy. By way of illustration, it is worth citing the cases of Baltasar de Arruda, João Baptista Lavanha, Baltasar Álvares or António Rodrigues, who studied there as early as the 16th century.<sup>20</sup> In the 18th century, Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749), “Senior Engineer of the Kingdom” and famous author of *Engenheiro portuguez* (1728-1729), is said to have taught in Siena.<sup>21</sup> The mineiro (from the state of Minas Gerais) draughtsman and engraver Antônio Fernandes Rodrigues (1724-1770), apprentice of João Gomes Baptista (also cited as the teacher of Alejadinho), would have studied in Rome before returning to Lisbon, where he was appointed “Mestre-desenhista da Casa Pia” (master-designer of the Casa Pia). The author of the São Pedro Theater of Lisbon, José da Costa e Silva (1747-1819), graduated in 1779 in Bologna.<sup>22</sup> The Portuguese architect was of special importance to Brazilian architecture for having brought to Rio de Janeiro his extensive bibliographical collection – with valuable copies of Italian and French treatise books – during the presence of the Portuguese Court. Its acquisition by the Royal Library, today the National Library, in 1818, was available for the disciples of the Royal School of Sciences, Arts and Crafts which was being installed among us in Brazil. In fact, “soon after the ports were opened, we became acquainted with peninsular architects or builders in Rio, such as Carlo Zucchi” (m.1849).<sup>23</sup>

**Empire and Old Republic: the exodus**
Between 1860 and 1930, there was an extensive emigration of Italians to Brazil. From the unification of the European country until the eve of the Second World War, more than one and a half million Italians arrived in Brazil. Evidently, among this enormous contingent there were many artists, master builders, architects, engineers, etc. The contribution of

<sup>[24]</sup> Bruno Giovannetti, *Arquitetura italiana em São Paulo* (São Paulo: Consulado Geral da Itália, 1994), 10.

<sup>[25]</sup> Luiza de C. A. Ferreira, “Del Vecchio, Adolfo José”, Dicionário biográfico da Administração Pública Municipal: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2020, http://expagerj.rio.rj.gov.br/del-vecchio-adolfo-jose/.

all’architettura del Sud e Sud-est del Paese, in quel periodo, include migliaia di opere e centinaia di professionisti.

Bisogna evidenziare però che “la presenza italiana in Brasile non è dipesa esclusivamente dalla grande immigrazione: quando i *muratori*, artigiani, capimastri arrivarono [...], trovarono qui nomi italiani di grande prestigio”.<sup>24</sup> È un fatto che “i legami di amicizia italo-brasiliani si rinsaldano grazie al matrimonio di Dom Pedro II con Teresa Cristina, sorella di Ferdinando II, re delle Due Sicilie”, nel 1843, permettendo la venuta di alcuni artisti come il pittore Alessandro Cicarelli (1811-1889), che qui sarebbe rimasto per otto anni. Il discendente di italiani Adolfo José del Vecchio (1848-1927), per esempio, sarebbe arrivato ad essere nominato Diretor de Obras do Ministério da Fazenda do Império (Direttore delle Opere del Ministero delle Entrate dell’Impero); progettò nel 1885 il palazzo neogotico della Ilha Fiscal, che gli rese la Medalha de Ouro na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes (Medaglia d’Oro nell’Esposizione Generale dell’Accademia Imperiale di Belle Arti).<sup>25</sup>

Il torinese radicato a Rio de Janeiro, Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844-1915), fu l’architetto incaricato di progettare il neoclassico Museu do Ipiranga a San Paolo, iniziato nel 1882 in occasione del sessantennio dal grido all’Indipendenza brasiliana. Il toscano Luigi Pucci (n. 1853), che lo costruì, avrebbe progettato e eretto anche la Santa Casa de Misericórdia della capitale, dello Stato di San Paolo. Sempre nella Capitale, l’architetto Giovanni Rossi si mise in evidenza per i suoi lavori insieme allo spagnolo Adolfo Morales de los Ríos (1858-1928) presso il Banco Iberamericano, Banco Portugal e Banco do Brasil e altre opere che vanno dalle palazzine nella Avenida da Graça, a Salvador, fino alla Ferrovia do Espírito Santo.<sup>26</sup>

Il calabrese Filinto Santoro (1863-1927), laureato in fisica, matematica e ingegneria, che sarebbe arrivato in Brasile nel 1890,

italianos em especial para a arquitetura do Sul e Sudeste do país, nesse período, envolve milhares de obras e centenas de profissionais.

Ressalve-se porém que “a presença italiana no Brasil não dependeu exclusivamente da grande imigração: quando os *muratori*, artesãos, mestres-de-obras [sic] chegaram [...], encontraram aqui nomes italianos de grande prestígio”.<sup>24</sup> Fato é que “os laços de amizade ítalo-brasileiros se estreitam através do casamento de Dom Pedro II com Teresa Cristina, irmã de Ferdinando II, rei das Duas Sicílias”, em 1843, ensejando a vinda de alguns artistas como o pintor Alessandro Cicarelli (1811-1889), que aqui permaneceria por oito anos. O descendente de italianos Adolfo José del Vecchio (1848-1927), por exemplo, chegaria a ser Diretor de Obras do Ministério da Fazenda do Império, tendo projetado em 1885, o neogótico palácio da Ilha Fiscal – o que lhe rendeu Medalha de Ouro na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes.<sup>25</sup>

O turinês radicado no Rio de Janeiro, Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844-1915), foi o arquiteto encarregado de projetar, o neoclássico Museu do Ipiranga em São Paulo – iniciado em 1882, por ocasião dos sessenta anos do grito da Independência. O toscano Luigi Pucci (n.1853), que o construiu, também projetaria e ergueria a Santa Casa de Misericórdia da capital paulista. Também na Capital, o arquiteto Giovanni Rossi ganharia destaque por seus trabalhos junto ao espanhol Adolfo Morales de los Ríos (1858-1928) no Banco Iberamericano, Banco Portugal e Banco do Brasil e outras obras que vão dos palacetes na Avenida da Graça, em Salvador, à Ferrovia do Espírito Santo.<sup>26</sup>

O calabrês Filinto Santoro (1863-1927), formado em física, matemática e engenharia, chegou ao Brasil em 1890, mantendo uma

the Italians in particular to the architecture of the South and Southeast of the country, in this period, involves thousands of works and hundreds of professionals.

However, it should be noted that “the Italian presence in Brazil did not depend exclusively on large scale immigration: when the *muratori*, artisans, master builders arrived [...], they found Italian names of great prestige”.<sup>24</sup> The fact is that “the bonds of friendship between Italy and Brazil were strengthened through the marriage of Dom Pedro II with Teresa Cristina, sister of Ferdinand II, King of the Two Sicilies”, in 1843, resulting in the arrival of artists such as the painter Alessandro Cicarelli (1811-1889), who would remain here for eight years. Adolfo José del Vecchio (1848-1927), for example, a descendant of Italians, would become Diretor de Obras do Ministério da Fazenda do Império (Director of Works of the Ministry of Treasury of the Empire). He designed in 1885 the neogothic palace of Ilha Fiscal – which earned him the Medalha de Ouro na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes (Gold Medal in the General Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts).<sup>25</sup>

The Turinese living in Rio de Janeiro, Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844-1915), was the architect in charge of designing the neoclassical Museu do Ipiranga in São Paulo. Work on the museum began in 1882, on the occasion of the sixtieth anniversary of the call for Independence. The Tuscan Luigi Pucci (b.1853), who built it, would also design and set up the Santa Casa de Misericórdia of the São Paulo capital. Also in the capital, architect Giovanni Rossi would stand out for his work with the Spaniard Adolfo Morales de los Ríos (1858-1928) on the Banco Iberamericano, Banco Portugal and Banco do Brasil and other works ranging from the palaces on Avenida da Graça, in Salvador, to the Railroad of Espírito Santo.<sup>26</sup>

The Calabrian Filinto Santoro (1863-1927), graduated in physics, mathematics and engineering, arrived in Brazil in 1890, maintaining

<sup>26</sup> Bardi, *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira*, 72.

<sup>27</sup> Bardi, 72.

<sup>28</sup> Vittorio Cappelli, “Architetti e costruttori italiani nelle città brasiliane (e altrove) tra XIX e XX secolo”, in *Olhares sobre a história: culturas, sensibilidades, sociabilidades* (São Paulo: Hucitec; PUC-GO, 2010), 49-72, https://www.academia.edu/12364061/Architetti\_e\_costruttori\_italiani\_nelle\_citt%C3%A0\_brasiliane\_e\_altrove\_tra\_XIX\_e\_XX\_secolo.

<sup>29</sup> Bardi, *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira*, 44.

<sup>30</sup> Anita Salmoni e Emma Debenedetti, *Arquitetura italiana em São Paulo*, Debates 173 (São Paulo: Perspectiva, 1981), 63.

<sup>31</sup> Salmoni e Debenedetti, 63.

<sup>32</sup> Salmoni e Debenedetti, 60.

segui un cammino che l'avrebbe portato a progettare edifici molto differenti tra loro come la Central do Brasil a Rio de Janeiro,<sup>27</sup> un ospedale a Vitória, il Palácio do Governo di Manaus, il Mercado São Braz a Belém do Pará. Stabilitosi a Salvador, progettò il Palácio Rio Branco (sede del governo dello Stato), il Palácio da Aclamação (residenza del governatore), la caserma del corpo dei vigili del fuoco nella Baixa do Sapateiro e il Cine Teatro da Praça Castro Alves.<sup>28</sup>

Dato il grande flusso migratorio, l’architettura popolare portata dagli italiani avrebbe composto uno scenario tanto diverso quanto le loro origini, provenienti da differenti luoghi della penisola italiana, e il loro adattamento ai differenti climi e rilievi delle regioni di dimensioni continentali in Brasile, con predominanza dell’autocostruzione e l’anonimato, visto che i nomi degli artefici furono, sfortunatamente, dimenticati. Rimasero gli edifici a testimonianza di un modo di vivere e di costruire che, nonostante mantenessero i materiali ed i procedimenti costruttivi europei, forzatamente si adattavano ad un tipo di distribuzione del territorio, un clima e una topografia che non erano quelli della loro patria originaria.

Abili costruttori, questi pionieri a volte ascendevano socialmente. “Il trentino Feliciano Bertoldi, dopo un’esperienza in Russia dove lavora a vent’anni nella costruzione di una ferrovia per tre anni, nel ’93 emigra in Brasile, dove lavora prima come aiutante di muratore e, dopo, come costruttore dell’Acquedotto di Agudos, SP, di alcuni tratti della Ferrovia Mogiana e Paulista nel tratto da Barretos fino ai confini con Minas Gerais. Costruisce anche la Igreja de Santa Lúcia, vicino a São Carlos, e risolve il complesso problema della pavimentazione a Mocoa, SP”.<sup>29</sup>

A San Paolo, lo “architetto costruttore” Carlo Milanese si sarebbe messo in evidenza per il grande numero di progetti, arrivando a progettare una “Casa de Saúde” e entrando come Engenheiro na Seção de Obras da Intendência Municipal (Ingegnere nella Sezione di Opere

trajetória nômade que o levaria a projetar edificios tão diversos quanto a Central do Brasil no Rio de Janeiro,<sup>27</sup> um hospital em Vitória, o Palácio do Governo de Manaus, o Mercado São Braz em Belém do Pará. Tendo se estabelecido em Salvador, projetou o Palácio Rio Branco (sede do governo do Estado), o Palácio da Aclamação (residência do governador), o quartel do corpo de bombeiros na Baixa do Sapateiro e o Cine-Teatro da Praça Castro Alves.<sup>28</sup>

Com o grande fluxo migratório, a arquitetura popular trazida pelos italianos comporia un cenário tão diverso quanto suas origens – naturais de diferentes nações da península itálica – e sua adaptação aos diferentes climas e relevos de regiões de dimensões continentais no Brasil, predominando em grande medida a autoconstrução e o anonimato – já que os nomes dos artífices foram infelizmente esquecidos. Restariam as edificações como testemunhos de um modo de viver e de construir que, embora mantivessem os materiais e processos construtivos europeus, forçosamente se adaptavam a um padrão de distribuição da terra, um clima e uma topografia que não eram os de sua pátria de origem.

Hábeis construtores, esses pioneiros por vezes ascendiam socialmente. “O trentino Feliciano Bertoldi, após uma experiência na Rússia onde trabalha aos vinte anos na construção de uma estrada de ferro por três anos, em ’93 emigra para o Brasil, sendo ajudante de pedreiro e, depois, construtor do Aqueduto de Agudos, SP, de trechos das Estradas de Ferro Mogiana e Paulista no percurso de Barretos aos limites com Minas Gerais. Constrói também a Igreja de Santa Lúcia, perto de São Carlos, e resolve o complexo problema de pavimentação em Mocoa, SP”.<sup>29</sup>

Em São Paulo, o “arquiteto construtor” Carlo Milanese se destacaria pelo grande número de projetos, chegando a projetar uma “Casa de Saúde” e ingressando como Engenheiro na Seção de Obras da Intendência Municipal. Em 1896, “Giulio Saltini e o seu mestre-de-obra [sic] Luigi Mancini são chamados para

a nomadic trajectory that would lead him to design buildings as diverse as the Central Station in Rio de Janeiro,<sup>27</sup> a hospital in Vitória, the Government Palace in Manaus, and the São Braz Market in Belém do Pará. After settling in Salvador, he designed the Palácio Rio Branco (seat of the state government), the Palácio da Aclamação (governor’s residence), the fire station in Baixa do Sapateiro and the Cine-Theater in Castro Alves Square.<sup>28</sup>

With such a large flow of immigrants, the popular architecture brought by the Italians would compose a scenario as diverse as their origins. They were natives of different nations of the Italian peninsula and their adaptation to the distinct climates and characteristics of regions of continental dimensions in Brazil was carried out predominantly by way of self-construction in anonymity since the names of the craftsmen were unfortunately forgotten. The buildings would remain as testimonies of a way of living and building that, although they maintained European materials and construction processes, were necessarily adapted to a pattern of land distribution, climate and topography that were not those of their homeland.

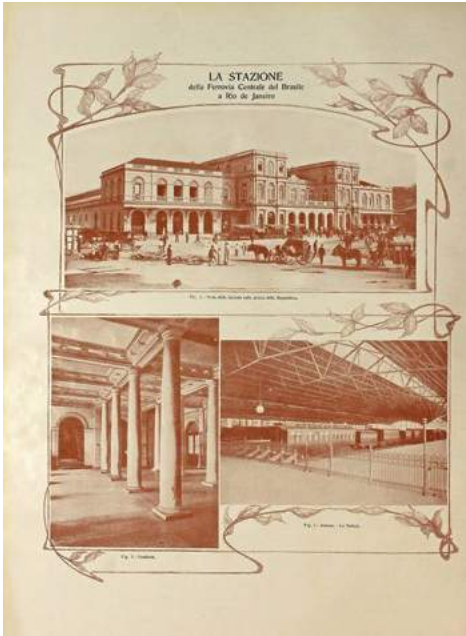
Skilled builders, some of these pioneers gained social status. “The Trentino Feliciano Bertoldi, after an experience in Russia where he works at the age of twenty in the construction of a railroad for three years, immigrates to Brazil in 1893, as a bricklayer’s helper and then builder of the Aqueduct of Agudos, São Paulo, of stretches of the Mogiana and Paulista Railways in the route from Barretos to the border with Minas Gerais. He also builds the Santa Lúcia Church, near São Carlos, and solves a complex paving problem in Mocoa, São Paulo”.<sup>29</sup>

In São Paulo, the “architect-builder” Carlo Milanese would stand out for the large number of projects, even designing a “Casa de Saúde” (Health Center) and joining the Seção de Obras da Intendência Municipal (Municipal Government’s Works Section) as an Engineer. In 1896, “Giulio Saltini and his foreman

“L’ingegneria brasiliana, opere pubbliche, ferrovie, strade rotabili, navigazione fluviale”, con foto della Estação Central do Brasil progettata da Filinto Santoro, conforme quanto pubblicato in Il Brasile e gli Italiani. San Paolo: Fanfulla, 1906. Fonte: Wikimedia Commons.

“A engenharia brasileira, obras públicas, ferrovias, estradas de rodagem, navegação fluvial”, com fotos da Estação Central do Brasil projetada por Filinto Santoro, conforme publicado em Il Brasile e gli Italiani. San Paolo: Fanfulla, 1906. Fonte: Wikimedia Commons.

“Brazilian engineering, public works, railways, highways, river navigation”, with photos of the Central Station of Brazil designed by Filinto Santoro, as published in Il Brasile e gli Italiani. San Paolo: Fanfulla, 1906. Source: Wikimedia Commons.



dell’Intendenza Municipale). Nel 1896, “Giulio Saltini ed il suo capomastro Luigi Mancini sono chiamati per costruire una palazzina nella avenida Paulista per Francisco Matarazzo, un altro italiano che si era affermato e aveva creato un’industria efficiente e molto attiva”,<sup>30</sup> costruirono un bell’esemplare di architettura eclettica che sarebbe stata mantenuta fino alla ristrutturazione di Piacentini, decenni dopo, come vedremo più avanti. In quell’ultimo decennio del XIX secolo, avrebbero costruito altre palazzine di qualità altri italiani come Narciso Frediani o Eugenio Turini. Li affiancano, con una notevole quantità di opere “Martini e Masini, Domenico Citti, i due fratelli Calcagno, che furono i primi ad usare, nella loro targa, l’espressione “ingegneri-architetti”, e moltissimi altri.”<sup>31</sup>

A cavallo dei due secoli, “sempre più le grandi famiglie brasiliane chiamano i *capomastri* italiani per lavorare per loro; dapprima per piccoli ripari, poi, per edifici di una certa importanza”.<sup>32</sup> Era tanto grande la loro

costruir un palacete na avenida Paulista para Francisco Matarazzo, outro italiano que tinha se afirmado e havia criado uma indústria eficiente e muito ativa”,<sup>30</sup> construindo um belo exemplar de arquitetura eclética que perduraria até sua reforma por Piacentini, décadas mais tarde, como veremos adiante. Naquela última década do século XIX, construiriam palacetes de boa qualidade outros italianos como Narciso Frediani ou Eugenio Turini. Ao lado deles, é notável o volume de obras de “Martini e Masini, Domenico Citti, os dois irmãos Calcagno, que foram os primeiros a usar, em sua placa, a expressão ‘engenheiros-arquitetos’, e muitíssimos outros”.<sup>31</sup>

Na virada do século, “cada vez mais as grandes famílias brasileiras chamam os *capomastri* italianos para trabalharem para elas; antes, pequenos consertos, depois, edificios de certa importância”.<sup>32</sup> Tamanha era sua contribuição,

Luigi Mancini were called to build a palace on Paulista Avenue for Francisco Matarazzo, another Italian who had established himself and had created an efficient and very active industry.”<sup>30</sup> building a beautiful example of eclectic architecture that would endure until its renovation by Piacentini, decades later, as we shall see below. In that last decade of the 19th century, other Italians such as Narciso Frediani and Eugenio Turini would build fine palaces. Alongside them is a remarkable volume of work by “Martini and Masini, Domenico Citti, the two Calcagno brothers, who were the first to use, the expression ‘engineer-architects’ on their design studio sign, and many others”.<sup>31</sup>

At the end of the century, “increasingly large Brazilian families called the Italian *capomastri* to work for them; first in small remodels, then in buildings of a certain importance”.<sup>32</sup> Their

<sup>[33]</sup> Salmoni e Debenedetti, 33.

<sup>[34]</sup> Bardi, *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira*, 71-72.

<sup>[35]</sup> Paulo F. Santos, “Quatro séculos de arquitetura na cidade do Rio de Janeiro”, in *Quatro séculos de cultura: ciclo de conferências comemorativas do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, aprovado pelo Conselho Universitário em 28 de novembro de 1864*, org. Pedro Calmon (Rio de Janeiro): Universidade do Brasil, 1966), 139.

<sup>[36]</sup> Vittorio Cappelli, “Architetti e costruttori italiani nelle città brasiliane (e altrove) tra XIX e XX secolo”, in *Olhares sobre a história: culturas, sensibilidades, sociabilidades* (São Paulo: Hucitec: PUC-GO, 2010), 55, https://www.academia.edu/12364061/Architetti\_e\_costruttori\_italiani\_nelle\_citt%C3%A0\_brasiliane\_e\_altrove\_tra\_XIX\_e\_XX\_secolo.

<sup>[37]</sup> Marie (Robinson) Mrs. Wright, *The Brazilian National Exposition of 1908 in Celebration of the Centenary of the Opening of Brazilian Ports to the Commerce of the World by the Prince Regent Dom João VI. Of Portugal, in 1808* (Philadelphia: C. Barrie & sons, 1908), 130, 136, http://archive.org/details/braziannationa00wrig.

<sup>[38]</sup> Cappelli, “Architetti e costruttori italiani nelle città brasiliane (e altrove) tra XIX e XX secolo”, 6–65.

contribuzione, che San Paolo provocava ai visitatori “all’inizio del 1900 l’impressione di essere proprio in una città italiana del periodo neoclassico”.<sup>33</sup>

A Rio de Janeiro, si evidenzia la traiettoria dei fratelli calabresi Antonio (1856-1949) e Giuseppe Jannuzzi, arrivati nel 1875. “Apprendono il lavoro di muratori e diventano ottimi capimastri, costruendo, anche, il piano inclinato della ferrovia di Santa Teresa. Chiamano dalla Calabria altri due fratelli per lavorare con loro, Francisco e Camillo. Ottengono clienti straordinari, edificando chiese, magazzini, palazzine, progettandoli conforme il gusto eclettico di fine secolo, in bilico tra lo stile classicista e quello gotico”.<sup>34</sup> All’apertura della Avenida Central, la società di costruzioni degli Jannuzzi sarebbe stata responsabile per la costruzione di niente meno che 14 edifici e per il progetto di diverse opere, come l’Edificio Guinle e il Jornal do Commercio.

La Avenida Central era parte di una radicale ristrutturazione urbana del centro della Capitale, promossa dal sindaco Pereira Passos a partire dal 1904. La nuova strada fu, forse, la maggior collezione di edifici eclettici del Paese, il cui concorso per la facciata migliore sarebbe stata vinta dall’italiano Raffaele Rebecchi.<sup>35</sup> L’architetto avrebbe avuto una proficua carriera, avendo progettato nove edifici in quella Avenida,<sup>36</sup> così come i padiglioni di Minas Gerais e di Bahia per l’Exposição Nacional del 1908 a Botafogo, e il Tribunal de Justiça di Belo Horizonte nel 1911.<sup>37</sup> Oltre agli Jannuzzi e a Rebecchi, si sarebbe messo in evidenza anche Ludovico Berna come autore dell’edificio del Jornal do Brasil.

Queste grandi opere erano parte di un nuovo ciclo di urbanizzazione in Brasile in cui la nascita del proletariato urbano fece diventare il problema della residenza una questione prioritaria. Antonio Jannuzzi, avrebbe trattato il tema nel suo libro *Pelo povo: monographia sobre casas operarias* (1909).<sup>38</sup> L’argomento sarebbe stato trattato da un altro italiano

que São Paulo causava ao visitante “no início de 1900 a impressão de ser mesmo uma cidade italiana e do período neoclássico”.<sup>33</sup>

No Rio de Janeiro, destacou-se então a trajetória dos irmãos calabreses Antonio (1856-1949) e Giuseppe Jannuzzi, chegados em 1875. “Aprendem o ofício de pedreiro e tornam-se bons mestres-de-obra [sic], construindo, inclusive, o plano inclinado da ferrovia de Santa Teresa. Chamam da Calábria mais dois irmãos para trabalhar, Francisco e Camillo. Conquistam extraordinária freguesia, edificando igrejas, armazéns, palacetes, projetando conforme o gosto eclético dos fins do Século, balanceado entre o classicista e o gótico”.<sup>34</sup> Na abertura da Avenida Central, a construtora dos Jannuzzi seria responsável por nada menos que 14 edifícios e pelos projetos de diversas obras, como o Edifício Guinle e o Jornal do Commercio.

A Avenida Central era parte de uma radical reforma urbana no centro da Capital, promovida pelo prefeito Pereira Passos a partir de 1904. A nova via seria talvez a maior coleção de edifícios ecléticos do país – cujo concurso de fachadas seria vencido pelo italiano Raffaele Rebecchi.<sup>35</sup> O arquiteto teria uma profícua carreira, tendo projetado nove edifícios no local,<sup>36</sup> bem como os pavilhões de Minas Gerais e da Bahia na Exposição Nacional de 1908 em Botafogo, e o Tribunal de Justiça de Belo Horizonte em 1911.<sup>37</sup> Além dos Jannuzzi e Rebecchi, também se destacaria Ludovico Berna como autor do edifício do Jornal do Brasil.

Essas grandes obras eram parte de um novo ciclo de urbanização no Brasil em que o surgimento do proletariado urbano tornaria a questão da moradia algo premente. Antonio Jannuzzi trataria do tema em seu livro *Pelo povo: monographia sobre casas operarias* (1909).<sup>38</sup> O assunto seria abordado pelo também italiano Eneas Marini, na obra *O*

contribution was so great that São Paulo gave visitors “in the early 1900s the impression of being a real Italian city of the neoclassical period”.<sup>33</sup>

In Rio de Janeiro, the career of the Calabrian brothers Antonio (1856-1949) and Giuseppe Jannuzzi, who arrived in 1875, stood out. “They learned the mason’s trade and became good foremen, even building the Santa Teresa railroad. They called on two more brothers, Francisco and Camillo, of Calabria, to work there. They had extraordinary influence, building churches, warehouses, palaces, designing according to the eclectic taste of the end of the century, balanced between Classicism and Gothicism”.<sup>34</sup> When Central Avenue opened, the Jannuzzi construction company was responsible for no fewer than 14 buildings and for the designs of various projects, such as the Guinle Building and the Jornal do Commercio newspaper.

Central Avenue was part of a radical urban reform in the center of the then capital city, promoted by Mayor Pereira Passos starting in 1904. The new thoroughfare would be home to perhaps the largest collection of eclectic buildings in the country – and to a façade competition won by the Italian Raffaele Rebecchi.<sup>35</sup> The architect would have a fruitful career, having designed nine buildings on the site,<sup>36</sup> as well as the pavilions of Minas Gerais and Bahia at the 1908 National Exhibition in Botafogo, and the Courthouse of Belo Horizonte in 1911.<sup>37</sup> Besides the Jannuzzi and Rebecchi, Ludovico Berna would also stand out as the author of the Jornal do Brasil building.

These major works were part of a new cycle of urbanization in Brazil in which the emergence of the urban proletariat would make the issue of housing acute. Antonio Jannuzzi would deal with the subject in his book *Pelo povo: monographia sobre casas operarias* (1909).<sup>38</sup> The subject would be approached by the also

<sup>[39]</sup> Enéas Marini, *O problema das habitações no Rio: antigos e novos projetos de ‘Casas para Todos’, estudos generalizados sobre construcções, preceitos imprescindiveis pro-lar*, 4. ed (Rio de Janeiro, 1935).

<sup>[40]</sup> Salmoni e Debenedetti, *Arquitetura italiana em São Paulo*.

Eneas Marini, nell’opera *O problema das habitações no Rio* del 1915. Marini era “ingegnere-architetto presso la Scuola di Belle Arti di Milano”, con opere a San Paolo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, progettò i tunnel sottomarini da Rio a Niterói e da Santos a Guarujá. Nel 1935, quando, secondo la quarta edizione della pubblicazione, poteva contare su “circa 1.200 edifici già costruiti in Brasile e migliaia progettati” si incaricò “di qualsiasi costruzione: economica o di Stile, nella Capitale o negli Stati; tramite contratti o amministrativi”.<sup>39</sup> Marini avrebbe pubblicato ancora un piccolo *Diccionario da nomenclatura tecnologica do constructor* (1925), con circa 2.500 vocaboli.

Come Rio de Janeiro anche San Paolo passava por significative ristrutturazioni urbane, lasciando spazio al lavoro dello studio del fiorentino Giulio Micheli (m.1919), que se associaria a Giuseppe Chiappori e Aldo Lanza, tornando-se responsabili por diversos edificios residenciais e comerciais de “Estilo Floreal” – ou *Art Nouveau* – de certo relevo na capital paulista, além de expressivas obras de infraestrutura como o Viaduto Santa Efigênia (1911). Também de projeção nesse cenário seria o lombardo Giuseppe Battista Bianchi (n.1885), à frente da Diretoria das Obras Públicas e depois encarregado de edificações da burguesia local, como os Matarazzo e os Crespi. Bianchi já assumiria um estilo francamente moderno em obras da década de 1930, como a residência do Senador Andrea Matarazzo no Guarujá ou a Creche “Maria Crespi”, na Mooca, ambas de 1938.<sup>40</sup> O genovês Domiziano Rossi (1865-1920), junto ao escritório brasileiro de Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), seria responsável em São Paulo pelos edifícios do Palácio das Indústrias e do Palácio da Justiça, além de ter participado dos projetos do Teatro Municipal e do inacabado Liceu de Artes e Ofícios – hoje Pinacoteca do Estado.

*problema das habitações no Rio* em 1915. Marini era “engenheiro-arquiteto pela Escola de Belas Artes de Milão”, com obras em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, tendo projetado túneis submarinos do Rio a Niterói e de Santos ao Guarujá. Em 1935, quando da quarta edição da publicação, contava “com cerca de 1.200 prédios já edificados no Brasil e milhares projetados”, encarregando-se “de qualquer construção: econômica ou de Estilo, na Capital ou Estados; por empreitada ou administração”.<sup>39</sup> Marini publicaria ainda um pequeno *Diccionario da nomenclatura tecnologica do constructor* (1925), com cerca de 2.500 verbetes.

Como o Rio de Janeiro, São Paulo passava por significativas reformas urbanas, abrindo campo para a atuação do bem-sucedido escritório do fiorentino Giulio Micheli (m.1919), que se associaria a Giuseppe Chiappori e Aldo Lanza, tornando-se responsáveis por diversos edificios residenciais e comerciais de “Estilo Floreal” – ou *Art Nouveau* – de some relevance in the capital of São Paulo, as well as significant infrastructure works such as the Santa Efigênia Viaduct (1911). Lombard Giuseppe Battista Bianchi (b.1885) was a part of this scene, as the Head of the Board of Public Works and later in charge of the buildings of the local bourgeoisie, such as the Matarazzo and the Crespi. Bianchi presented a frankly modern style in works of the 1930s, visible in the residence of Senator Andrea Matarazzo in Guarujá or the “Maria Crespi” Day Care Center, in Mooca, both from 1938.<sup>40</sup> The Genovese Domiziano Rossi (1865-1920), with the Brazilian office of Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), would be responsible in São Paulo for the buildings of the Palace of Industries and the Palace of Justice, besides having participated in the projects of the Municipal Theater and of the unfinished Lyceum of Arts and Crafts – today the State Picture Gallery.

Italian Eneas Marini, in his work *O problema das habitações no Rio* in 1915. Marini was “engineer-architect by the School of Fine Arts of Milan”, with works in São Paulo, Belo Horizonte and Rio de Janeiro, having designed underwater tunnels from Rio to Niterói and from Santos to Guarujá. In 1935, when in the fourth edition of the publication, he had “about 1,200 buildings already built in Brazil and thousands projected”, being in charge of “any construction: economic or of Style, in the Capital or States; by contract or administration”.<sup>39</sup> Marini would also publish a small *Diccionario da nomenclatura tecnologica do constructor* (1925), with about 2,500 entries.

Like Rio de Janeiro, São Paulo was undergoing significant urban reforms, opening the field to the successful work of the Florentine office of Giulio Micheli (m.1919), which would partner with Giuseppe Chiappori and Aldo Lanza, becoming responsible for several residential and commercial buildings of “Style Floreale” – or *Art Nouveau* – of some relevance in the capital of São Paulo, as well as significant infrastructure works such as the Santa Efigênia Viaduct (1911). Lombard Giuseppe Battista Bianchi (b.1885) was a part of this scene, as the Head of the Board of Public Works and later in charge of the buildings of the local bourgeoisie, such as the Matarazzo and the Crespi. Bianchi presented a frankly modern style in works of the 1930s, visible in the residence of Senator Andrea Matarazzo in Guarujá or the “Maria Crespi” Day Care Center, in Mooca, both from 1938.<sup>40</sup> The Genovese Domiziano Rossi (1865-1920), with the Brazilian office of Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), would be responsible in São Paulo for the buildings of the Palace of Industries and the Palace of Justice, besides having participated in the projects of the Municipal Theater and of the unfinished Lyceum of Arts and Crafts – today the State Picture Gallery.

L'architetto italianoLuiz Olivieri(1869-1937) e il suo studio privato, palazzine, banche, la stazione del treno e innumerevoli residenze nei primi decenni della nuova urbe.

<sup>[</sup><sup>41</sup> Bardi, *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira*, 80.

<sup>[</sup><sup>42</sup> Andrey Rosenthal Schlee, “O ecletismo na arquitetura pelotense até as décadas de 30 e 40” (Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Porto Alegre, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993).

<sup>[</sup><sup>43</sup> Günter Weimer, “A fase historicista da arquitetura no Rio Grande do Sul”, in *Ecletismo na arquitetura brasileira*, por Annateresa Fabris (São Paulo: Nobel / Edusp, 1987), 256–179; Andrey Rosenthal Schlee, “Construtores de sonhos. O ecletismo na arquitetura erudita da Quarta Colônia de Imigração Italiana” (Relatório de Pesquisa, Universidade Federal de Santa Maria/Fapergs, 1999).

<sup>[</sup><sup>44</sup> *Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte, 1894-1940* (Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997), 185.

In una versione più decorata dello “Stile Floreale” costruiva nella stessa epoca a Rio de Janeiro il siciliano Antonio Virzi (1882-1954). L’architetto laureato a Napoli ed a Milano sarebbe arrivato in Brasile nel 1910 e avrebbe progettato diverse ville lussuose tra Copacabana e Glória, dove costruì l’emblematico laboratorio del “Elixir de Nogueira” nel 1916.

Nel Rio Grande do Sul, importante destinazione degli immigrati in Brasile, “la Catedral Metropolitana fu opera del professore Giovanni Battista Giovenale (1849-1934), dell’Accademia di San Luca di Roma, e vari sono gli esponenti della penisola italiana che qui lavorano, fin dai tempi delle prime immigrazioni, come Mario Zambelli, Domenico Bertolotti, architetto, pittore e ottimo fotografo”,<sup>[</sup><sup>41</sup> il sardo Giuseppe Obino (1835-1879) che costruì la cattedrale di Bagé e realizzò diverse opere a Porto Alegre. Nella prospera Pelotas, furono gli italiani Guilherme Marcucci (1838-1901), José Isella (1843-1931), Carlos Zanotta (1845-1931) e il discendente di italiani Caetano Casaretto (1862-1942) i responsabili per l’architettura eclettica che ancora oggi caratterizza il centro storico locale.<sup>[</sup><sup>42</sup> Nato a Caxias do Sul Vitorino Zani (1900-1960), figlio di italiani del Veneto, avrebbe progettato e costruito più di settanta chiese nello stato, inclusi templi a Porto Alegre, Caxias do Sul, Ivorá, Nova Palma, Nova Treviso, Garibaldi e Farroupilha tra le altre.<sup>[</sup><sup>43</sup>

Dopo la proclamazione della Repubblica, Minas Gerais cambiò la sua capitale dalla coloniale Ouro Preto alla moderna e pianificata Belo Horizonte, componendo una rilevante collezione di architettura eclettica. L’architetto italiano Luiz Olivieri (1869-1937), laureato a Firenze, avrebbe lavorato nella Comissão Construtora da Nova Capital (Commissione Costruttrice della Nuova Capitale) per progettare, nel suo studio privato, palazzine, banche, la stazione del treno e innumerevoli residenze nei primi decenni della nuova urbe.<sup>[</sup><sup>44</sup> Probabilmente, grazie a tale esperienza, ricevette vari riconoscimenti nelle esposizioni

Numa versão mais decorada do “Estilo Floreal” costruía à mesma época no Rio de Janeiro o siciliano Antonio Virzi (1882-1954). O arquiteto formado em Nápoles e Milão teria chegado ao Brasil em 1910 e projetado diversos casarões entre Copacabana e a Glória, onde construiria o emblemático laboratório do “Elixir de Nogueira” em 1916.

No Rio Grande do Sul, importante destino dos imigrantes no Brasil, “a Catedral Metropolitana foi obra do professor Giovanni Battista Giovenale (1849-1934), da Academia di San Luca di Roma, e vários são os elementos peninsulares, desde os tempos das primeiras emigrações, como Mario Zambelli, Domenico Bertolotti, arquiteto, pintor e bom fotógrafo”,<sup>[</sup><sup>41</sup> o sardo Giuseppe Obino (1835-1879) construiu a catedral de Bagé e realizou diversas obras em Porto Alegre. Na próspera Pelotas, foram os italianos Guilherme Marcucci (1838-1901), José Isella (1843-1931), Carlos Zanotta (1845-1931) e o descendente de italiano Caetano Casaretto (1862-1942) os responsáveis pela arquitetura eclética que ainda hoje caracteriza o centro histórico local.<sup>[</sup><sup>42</sup> O caxiense Vitorino Zani (1900-1960), filho de italianos do Vêneto, teria projetado e construído mais de setenta igrejas no estado, incluindo templos em Porto Alegre, Caxias do Sul, Ivorá, Nova Palma, Nova Treviso, Garibaldi, Farroupilha entre outras.<sup>[</sup><sup>43</sup>

Após a Proclamação da República, Minas Gerais mudou sua capital da colonial Ouro Preto para a moderna e projetada Belo Horizonte, compondo um relevante acervo de arquitetura eclética. O arquiteto italiano Luiz Olivieri (1869-1937), formado em Florença, trabalharia na Comissão Construtora da Nova Capital para, em seu escritório particular, projetar palacetes, bancos, a estação de trem e um sem-número de residências nas primeiras décadas da nova urbe.<sup>[</sup><sup>44</sup> Provavelmente, com tal experiência, recebeu reconhecimento nas

The Sicilian Antonio Virzi (1882-1954) was building in Rio de Janeiro at the same time in a more decorated version of the “Style Florale”. The architect graduated in Naples and Milan, arrived in Brazil in 1910 and designed several houses between the Copacabana and Glória districts of Rio de Janeiro, where he would build the emblematic “Elixir de Nogueira” laboratory in 1916.

In Rio Grande do Sul, an important destination for immigrants to Brazil, “the Metropolitan Cathedral was the work of Professor Giovanni Battista Giovenale (1849-1934), of the Academia di San Luca of Rome, and there are several peninsular elements, from the time of the first emigrations, such as Mario Zambelli, Domenico Bertolotti, architect, painter and good photographer”,<sup>[</sup><sup>41</sup> the Sardinian Giuseppe Obino (1835-1879) built the cathedral of Bagé and carried out several works in Porto Alegre. In prosperous Pelotas, the Italians Guilherme Marcucci (1838-1901), José Isella (1843-1931), Carlos Zanotta (1845-1931) and the Italian descendant Caetano Casaretto (1862-1942) were responsible for the eclectic architecture that still characterizes the local historic center today.<sup>[</sup><sup>42</sup> Vitorino Zani (1900-1960), son of Italians from Veneto, designed and built over seventy churches in the state, including temples in Porto Alegre, Caxias do Sul, Ivorá, Nova Palma, Nova Treviso, Garibaldi, Farroupilha among others.<sup>[</sup><sup>43</sup>

After the Proclamation of the Republic in 1822, Minas Gerais moved its capital city from the colonial Ouro Preto to the modern and planned Belo Horizonte, which boast a relevant collection of eclectic architecture. The Italian architect Luiz Olivieri (1869-1937), graduated in Florence, worked in the Comissão Construtora da Nova Capital (Construction Commission of the New Capital) and, in his private office, designed palaces, banks, the train station and countless residences in the first decades of the new city.<sup>[</sup><sup>44</sup> He received recognition at the international exhibitions in Rio de Janeiro, Turin, Rome and Florence; as

O arquiteto italianoLuiz Olivieri(1869-1937) e o seu escritório particular, palacetes, bancos, a estação de trem e um sem-número de residências nas primeiras décadas da nova urbe.

<sup>[</sup><sup>45</sup> Pedro Carlos da Silva Telles, *História da engenharia no Brasil, volume 2, (século XX)* (Rio de Janeiro: Clavero Editoração: Clube de Engenharia, 1993), 473.

<sup>[</sup><sup>46</sup> Danilo Matoso Macedo, *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*, Arte e cultura 5 (Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008), 71.

<sup>[</sup><sup>47</sup> Augusto Carlos Vasconcelos, *O concreto no Brasil: records, realizações, história*, vol. 1 (São Paulo: Copiare, 1985), 15.

internazionali di Rio de Janeiro, Torino, Roma e Firenze; conforme quanto risulta dal frontespizio della seconda edizione del suo libro monografico *O architecto moderno no Brasil: edificios publicos e particulares* (1922).

Come si può notare, nel passaggio dal XIX al XX secolo, gli italiani furono presenti in tutti gli aspetti della costruzione delle nostre città: furono operai, artisti, *capomastri*, ingegneri, architetti, imprenditori edili. Se San Paolo sembrava una città italiana, grazie all’apporto insuperabile degli immigrati di questa origine, anche altre città brasiliane ebbero la contribuzione di questi lavoratori infaticabili. Nella storia dell’architettura locale di ogni capitale del Paese, si trova sempre un nome italiano.

**Tecnologia e modernità**

Nonostante fosse originario dell’antichità, il calcestruzzo armato con cemento Portland e acciaio è un’invenzione della metà XIX secolo. Soltanto dal 1870 iniziarono gli studi teorici che avrebbero reso possibile il suo uso strutturale, partendo dagli studi di Josph Monier (1823-1906). In Brasile, “esistono informazioni che nel 1883 l’imprenditore italiano Giuseppe Rossetti avrebbe presentato alla Câmara Municipal di San Paolo, in occasione di una gara d’appalto pubblica, il progetto di un ponte in calcestruzzo armato” che non sarebbe stato accettato a causa della ignoranza generalizzata della tecnica.<sup>[</sup><sup>45</sup> Il suo ampio uso avrebbe avuto inizio all’interno dei grandi rinnovamenti urbani dell’inizio del XX secolo, a partire dalle ricerche realizzate nel Gabinete de Resistência dos Materiais della Escola Politécnica di San Paolo, creato nel 1896 da Antônio Francisco de Paula Souza, posteriormente riorganizzato da Hyppolyto Gustavo Pujol.<sup>[</sup><sup>46</sup>

A San Paolo, il primo edificio con scheletro in calcestruzzo armato sarebbe stato progettato nel 1909 dall’architetto italiano Francesco Notaroberto,<sup>[</sup><sup>47</sup> “ma erano eseguiti anche progetti di brasiliani, come il viadotto a Itaipú (1907) di Ximeno de Villeroy, il ponte sul fiume Maracanã (1908) di Carlos Euler (1908),

exposições internacionais do Rio de Janeiro, Turim, Roma e Florença; conforme consta no rosto da segunda edição de seu livro monográfico *O architecto moderno no Brasil: edificios publicos e particulares* (1922).

Como se vê, na transição do século XIX para o XX, os italianos estiveram presentes em todos os aspectos da construção de nossas cidades: foram operários, artistas, *capomastri*, engenheiros, arquitetos, incorporadores. Se São Paulo parecia uma cidade italiana, com um aporte insuperável de imigrantes dessa origem, outras cidades brasileiras também tiveram contribuições desses trabalhadores incansáveis. Na história da arquitetura local de cada capital do país, consta sempre um nome italiano.

**Tecnologia e modernidades**

Embora com origens na antiguidade, o concreto armado com cimento Portland e aço é uma invenção de meados do século XIX. Somente na década de 1870 iniciaram-se estudos teóricos que possibilitariam seu uso estrutural, a partir dos estudos de Joseph Monier (1823-1906). No Brasil, “há informações de que em 1883 o empreiteiro italiano Giuseppe Rossetti teria apresentado à Câmara Municipal de São Paulo, por ocasião de uma concorrência pública, o projeto de uma ponte de concreto armado” que não teria sido aceita devido ao desconhecimento generalizado da técnica.<sup>[</sup><sup>45</sup> Seu uso amplo teria início no bojo das grandes renovações urbanas do início do século XX, a partir de pesquisas realizadas no Gabinete de Resistência dos Materiais da Escola Politécnica de São Paulo, criado em 1896 por Antônio Francisco de Paula Souza, posteriormente reorganizado por Hyppolyto Gustavo Pujol.<sup>[</sup><sup>46</sup>

Em São Paulo, o primeiro edifício com esqueleto de concreto armado teria sido projetado em 1909 pelo arquiteto italiano Francesco Notaroberto,<sup>[</sup><sup>47</sup> “mas também eram executados projetos brasileiros, como o viaduto em Itaipú (1907) de autoria de Ximeno de Villeroy, a ponte sobre o rio Maracanã (1908) de autoria de Carlos Euler (1908), ou a ponte sobre o

stated on the front of the second edition of his monographic book *O architecto moderno no Brasil: edificios publicos e particulares* (1922).

As we can see, in the transition from the 19th to the 20th century, Italians were present in all aspects of the construction of our cities: they were workers, artists, *capomastri*, engineers, architects, developers. If São Paulo looked like an Italian city, with a major contribution from immigrants of this origin, other Brazilian cities also had contributions from these tireless workers. In the history of local architecture in each of the country’s capitals, there is always an Italian name.

**Technology and modernities**

Although with origins in antiquity, concrete reinforced with Portland cement and steel is an invention of the mid-nineteenth century. Theoretical studies that would enable its structural use began in the 1870s, in the works of Joseph Monier (1823-1906). In Brazil, “there is information that in 1883 the Italian contractor Giuseppe Rossetti presented to the City Council of São Paulo, during a public bidding process, the design of a reinforced concrete bridge” that was not accepted due to widespread ignorance of the technique.<sup>[</sup><sup>45</sup> Its widespread use started during the great urban renovations of the early twentieth century, based on research conducted at the Office of Strength of Materials of the Polytechnic School of São Paulo, created in 1896 by Antônio Francisco de Paula Souza, later reorganized by Hyppolyto Gustavo Pujol.<sup>[</sup><sup>46</sup>

In São Paulo, the first building with a reinforced concrete skeleton was designed in 1909 by the Italian architect Francesco Notaroberto,<sup>[</sup><sup>47</sup> “but Brazilian projects were also executed using the technique, such as the viaduct in Itaipú (1907) by Ximeno de Villeroy, the bridge over Maracanã River (1908) by Carlos Euler, or the bridge over the Ribeirão

<sup>48</sup> Sylvia Ficher, “Edifícios altos no Brasil”, *Espaço & Debates*, n° 37 (1994), 62.

<sup>49</sup> Silva Telles, *História da engenharia no Brasil, volume 2, (século XX)*.

<sup>50</sup> Sylvia Ficher, “Edifícios altos no Brasil”, *Espaço & Debates*, n° 37 (1994), 73.

<sup>51</sup> Vasconcelos, *O concreto no Brasil - V.1*, 1:17.

<sup>52</sup> Ficher, “Edifícios altos no Brasil”, 63.

<sup>53</sup> Augusto Carlos Vasconcelos, *O concreto no Brasil: recordes, realizações, história*, vol. 1 (São Paulo: Copiare, 1985), 168–87.

o il ponte sul torrente dos Machados (1910) di Guilherme Ernesto Winter”.<sup>48</sup> Il suo uso si sarebbe rapidamente esteso ai ponti ferroviari. Architetti come Victor Dubugras (1868-1933), incaricato di progettare, tra le altre cose, stazioni ferroviarie, avrebbe fatto uso della plasticità del materiale in opere in stile *Art Nouveau*.<sup>49</sup>

L'uso sistematico di strutture di calcestruzzo armato fu diffuso soprattutto dalle aziende Hennebique, francese; e Wayss & Freytag, tedesca. François Hennebique (1842-1921) aveva brevettato a partire dal 1880 diversi sistemi di soletta-trave-pilastro in calcestruzzo armato. “Dal 1893 al 1908 aprì quarantatré uffici in differenti città del mondo, tra le quali Rio de Janeiro, dove erano realizzati progetti strutturali di edifici che diffondevano i suoi brevetti di applicazione del calcestruzzo armato”.<sup>50</sup> Mentre la Wayss & Freytag arrivò nel Paese nel 1913, accorpando aziende e tecnici tedeschi come la Companhia Construtora em Cimento Armado, di Lambert Riedlinger.<sup>51</sup>

Fu, però, una generazione di ingegneri civili brasiliani, il cui maggior esponente era Emílio Baumgart (1889-1943), che portò il Paese all'avanguardia tecnologica nell’uso del calcestruzzo. Nel 1926, l’ingegnere Ary Torres trasformò il Gabinete de Resistência dos Materiais in Laboratório de Ensaios de Materiais (LEM), creando, sempre nel 1933, l’Instituto Nacional de Tecnologia (INT), sotto il comando di Fernando Luiz Lobo Carneiro nell’area del calcestruzzo armato. Questi laboratori svilupparono varie tecnologie come “il processo di determinazione della resistenza a trazione utilizzando corpi di prova cilindrici, il chiamato *Brazilian test*”,<sup>52</sup> come sarebbe stato conosciuto nelle pubblicazioni internazionali.

A partire dal 1930, era costante la presenza di testi sulle tecnologie, progetti e opere del Brasile in riviste tecniche internazionali, come la francese *Technique des Travaux*, la tedesca *Beton und Eisen* o la statunitense *Engineering News Record*. Contemporaneamente, il Paese

ribeirão dos Machados (1910) de autoria de Guilherme Ernesto Winter”.<sup>48</sup> Seu uso em pontes ferroviárias prontamente se estenderia. Arquitetos como Victor Dubugras (1868-1933) – encarregado de projetar estações ferroviárias entre outras coisas – fariam uso da plasticidade do material em obras de estilo *Art Nouveau*.<sup>49</sup>

O uso sistemático de estruturas de concreto armado foi difundido sobretudo pelas empresas Hennebique, francesa; e Wayss & Freytag, alemã. François Hennebique (1842-1921), que patenteara a partir da década de 1880 diversos sistemas de laje-viga-pilar de concreto armado. “De 1893 a 1908 abriu quarenta e três escritórios em diferentes cidades do mundo, entre as quais o Rio de Janeiro, onde eram realizados projetos estruturais de edifícios difundindo suas patentes de aplicação do concreto armado”.<sup>50</sup> Já a Wayss & Freytag chegou ao país em 1913, incorporando empresas e técnicos germânicos como a Companhia Construtora em Cimento Armado, de Lambert Riedlinger.<sup>51</sup>

Foi, porém, uma geração de engenheiros civis brasileiros cujo maior expoente era Emílio Baumgart (1889-1943), que levou o país à vanguarda tecnológica do uso do concreto. Em 1926, o engenheiro Ary Torres transformou o Gabinete de Resistência dos Materiais em Laboratório de Ensaios de Materiais (LEM), criando-se ainda em 1933 o Instituto Nacional de Tecnologia (INT), com chefia de Fernando Luiz Lobo Carneiro na área de concreto armado. Esses laboratórios desenvolveriam tecnologias como “o processo de determinação da resistência à tração empregando corpos de prova cilíndricos, o chamado *Brazilian test*”,<sup>52</sup> como ficaria conhecido em publicações internacionais.

A partir da década de 1930, seria constante a presença de matérias sobre tecnologias, projetos e obras brasileiras em revistas técnicas internacionais – como a francesa *Technique des Travaux*, a alemã *Beton und Eisen* ou a estadunidense *Engineering News Record*. Simultaneamente, o país acumulava

dos Machados (1910) by Guilherme Ernesto Winter”.<sup>48</sup> Its use in railway bridges would soon become common. Architects such as Victor Dubugras (1868-1933) – in charge of designing railway stations, among other things – would make use of the material’s plasticity in *Art Nouveau*-style works.<sup>49</sup>

The systematic use of reinforced concrete structures was spread mainly by the companies Hennebique, French; and Wayss & Freytag, German. François Hennebique (1842-1921), patented, from the 1880s onwards, various reinforced concrete slab-beam-pillar systems. “From 1893 to 1908 he opened forty-three offices in different cities around the world, including Rio de Janeiro, where structural building projects were carried out based on his patents on the application of reinforced concrete”.<sup>50</sup> Wayss & Freytag arrived in the country in 1913, incorporating German companies and technicians, such as Lambert Riedlinger’s Companhia Construtora em Cimento Armado.<sup>51</sup>

It was, however, a generation of Brazilian civil engineers, the greatest exponent of which was Emílio Baumgart (1889-1943), who took the country to the technological forefront of concrete use. In 1926, engineer Ary Torres transformed the Gabinete de Resistência dos Materiais into Laboratório de Ensaios de Materiais (LEM), and in 1933 the Instituto Nacional de Tecnologia (INT) was created, headed by Fernando Luiz Lobo Carneiro, specialized in the area of reinforced concrete. These laboratories would develop technologies such as “the process of determining tensile strength using cylindrical specimens, the so-called *Brazilian test*”,<sup>52</sup> as it would become known in international publications.

Starting in the 1930s, articles on Brazilian technologies, projects and construction works would be constantly published in international technical magazines – such as the French *Technique des Travaux*, the German *Beton und Eisen* or the American *Engineering News Record*. At the same time, the country was accumulating successive records in

Ponte Presidente Sodré a Cabo Frio, Rio de Janeiro, 1926. Record dei ponti ad arco in calcestruzzo armato. Calcolo di A. Ostenfeld costruzione di Felipe dos Santos Reis e Lino Collet della Christiani &amp; Nielsen. Fonte: Wikimedia Commons.

Ponte Presidente Sodré em Cabo Frio, Rio de Janeiro, 1926. Recorde de pontes em arco de concreto armado. Cálculo de A. Ostenfeld, construção da Christiani &amp; Nielsen, construção de Felipe dos Santos Reis e Lino Collet. Fonte: Wikimedia Commons.

Presidente Sodré Bridge in Cabo Frio, Rio de Janeiro, 1926. Record for reinforced concrete arch bridges. Calculation by A. Ostenfeld, construction by Christiani &amp; Nielsen, construction by Felipe dos Santos Reis and Lino Collet. Source: Wikimedia Commons.



collezionava record successivi in realizzazioni in calcestruzzo armato, come lo sbalzo di 22,4 metri della tettoia sulla tribuna del Jockey Clube a Gávea (1924), opera degli ingegneri Lino de Sá Pereira e Mário de Azevedo Ribeiro, dell’impresa edile Christiani & Nielsen; il ponte Presidente Sodré (1926), con un arco parabolico da primato di 67 metri; il Ponte do Herval (1930), progettato da Emílio Baumgart in Santa Catarina, la prima con conci di calcestruzzo a sbalzi successivi.<sup>53</sup>

*recordes* sucessivos em realizações de concreto armado, como o balanço inédito de 22,4 metros da marquise sobre a tribuna do Jockey Clube na Gávea (1924), obra da construtora Christiani & Nielsen, pelos engenheiros Lino de Sá Pereira e Mário de Azevedo Ribeiro; a ponte Presidente Sodré (1926), sobre arco parabólico *recorde* de 67 metros; a Ponte do Herval (1930), projetada por Emílio Baumgart em Santa Catarina, primeira com aduelas de concreto em balanços sucessivos.<sup>53</sup>

reinforced concrete constructions, including the unprecedented 22.4-meter marquee over the Jockey Club grandstand in Gávea (1924), built by the Christiani & Nielsen construction company and the engineers Lino de Sá Pereira and Mário de Azevedo Ribeiro; the Presidente Sodré Bridge (1926), with a record 67-meter parabolic arch; the Herval Bridge (1930), designed by Emílio Baumgart in Santa Catarina, the first bridge to use concrete staves in successive overhangs.<sup>53</sup>

<sup>54</sup> Cf. Lindener Pareto Jr., “Pândegos, rábulas, gamelas: os construtores não diplomados entre a engenharia e a arquitetura (1890-1960)” (Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016), https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19122016-181951/pt-br.php.

<sup>55</sup> Sylvia Ficher, *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo* (São Paulo: Edusp, 2005).

Gli architetti, ingegneri e costruttori in Brasile erano parte di questo avanzamento tecnologico, sviluppando non solo una miriade di realizzazioni confacenti alla crescente urbanizzazione del Paese, ma anche investendo in prospettive stilistiche originali dell’architettura moderna, con la partecipazione della comunità italo-brasiliana. Solo a San Paolo circa un terzo di tutti i costruttori registrati al Comune all’inizio del secolo era di italiani o di loro discendenti.<sup>54</sup> Dei 120 ingegneri-architetti laureati alla Escola Politécnica tra il 1899 e il 1954, erano almeno 29. Degli 89 architetti e ingegneri-architetti dal 1919 al 1954, 34 erano italiani o *oriundi*.<sup>55</sup>

Anche tra i professori del *Poli*, questa comunità era in evidenza. Il già citato Domiziano Rossi, per esempio, insegnò diverse discipline di disegno e composizione, mentre continuava a lavorare nell’Escritório Técnico Ramos de Azevedo e insegnava anche nel Liceu de Artes e Ofícios; per le stesse istituzioni sarebbe passato il lombardo Felisberto Ranzini (1881-1976), che avrebbe diretto lo studio di Ramos de Azevedo dopo la morte di Domiziano Rossi, elaborando diversi progetti di rilievo, soprattutto nell’area residenziale; il veneziano Enrico Vio (1874-1960) insegnò disegno dal 1913 al 1936 e aveva uno studio nel Liceu; il veronese Caetano Fraccaroli (1911-1987) scultore, responsabile per diverse opere integrate agli edifici e spazi pubblici, insegnò in diversi collegi regolari e tecnici, oltre alla scuola Politécnica, dove sarebbe arrivato a creare il Laboratório de Modelos e Ensaios, che avrebbe diretto dal 1971 al 1985.

Tra i discendenti di italiani abbiamo, per esempio, Affonso Iervolino (n. 1910) dello Stato di San Paolo che insegnò disegno al *Poli*, lavorò nella Diretoria de Obras Públicas, progettò il Mercado Municipal di Sorocaba e il Paço Municipal di Taquaritinga, diresse la sezione di progetti nella Severo, Villares & Cia., dove progettò vari edifici; Zenon Lotufo (1911-1986) nato a Botucatu, nello Stato di São

Os arquitetos, engenheiros e construtores no Brasil eram parte desse avanço tecnológico, desenvolvendo não apenas uma miríade de realizações condizentes com a crescente urbanização do país, mas também investindo em vertentes estilísticas originais da arquitetura moderna – e com participação da comunidade italo-brasileira. Apenas em São Paulo, aproximadamente um terço de todos os construtores registrados na Prefeitura no início do século era de italianos ou de seus descendentes.<sup>54</sup> Dentre os 120 engenheiros-arquitetos graduados na Escola Politécnica entre 1899 e 1954, eles eram pelo menos 29. Entre os 89 arquitetos e engenheiros-arquitetos entre 1919 e 1946, 34 eram italianos ou *oriundi*.<sup>55</sup>

Também entre os professores da *Poli*, essa comunidade destacava-se. O já mencionado Domiziano Rossi, por exemplo, lecionaria em diversas disciplinas de desenho e composição, enquanto seguia trabalhando no Escritório Técnico Ramos de Azevedo e dava aulas no Liceu de Artes e Ofícios; pelas mesmas instituições passaria o lombardo Felisberto Ranzini (1881-1976), que assumiria o escritório de Ramos de Azevedo após sua morte, elaborando diversos projetos de destaque, sobretudo na área residencial; o veneziano Enrico Vio (1874-1960) lecionaria desenho de 1913 a 1936 e tinha um estúdio no Liceu; o veronês Caetano Fraccaroli (1911-1987), escultor, responsável por diversas obras integradas a edifícios e espaços públicos, lecionaria em diversos colégios regulares e técnicos, além da Politécnica, onde chegaria a criar o Laboratório de Modelos e Ensaios, que dirigiria de 1971 a 1985.

Entre os descendentes de italianos temos, por exemplo, o paulista Affonso Iervolino (n.1910) lecionaria desenho na *Poli*, trabalhou na Diretoria de Obras Públicas, projetaria o Mercado Municipal de Sorocaba e o Paço Municipal de Taquaritinga, dirigiria a seção de projetos na Severo, Villares & Cia., onde desenvolveria vários edifícios; o também paulista de Botucatu Zenon Lotufo (1911-1986) lecionaria

Architects, engineers and builders in Brazil were part of this technological advance, developing not only myriad achievements consistent with the growing urbanization of the country, but also investing in original stylistic strands of modern architecture – and with the participation of the Italian-Brazilian community. In São Paulo, approximately one-third of all builders registered with the City Council at the beginning of the century were Italian or of Italian descent.<sup>54</sup> Of the 120 engineer-architects who graduated from the Polytechnic School between 1899 and 1954, there were at least 29 Italians. Of the 89 architects and engineer-architects between 1919 and 1946, 34 were Italian or of Italian descent.<sup>55</sup>

Among the professors at *Poli* (the Polytechnical School), this community stood out. The aforementioned Domiziano Rossi, for instance, taught several disciplines of drawing and composition, while working at the Escritório Técnico Ramos de Azevedo and teaching at the Liceu de Artes e Ofícios; Lombard Felisberto Ranzini (1881-1976), who would take over Ramos de Azevedo’s office after his death, elaborating several outstanding projects, especially in residential areas, was affiliated with the same institutions; the Venetian Enrico Vio (1874-1960) taught design from 1913 to 1936 and had a studio at the Liceu; the Veronese Caetano Fraccaroli (1911-1987), a sculptor, responsible for several works integrated into buildings and public spaces, taught in several regular and technical schools, as well as at the Politécnica, where he would create the Laboratório de Modelos e Ensaios, which he would direct from 1971 to 1985.

Among the Italian descendants there are, for example, the paulista Affonso Iervolino (b.1910), who taught design at the Polytechnical school, known by all as *Poli*, worked at the Board of Public Works, designed the Sorocaba Municipal Market and the Taquaritinga Municipal Palace, directed the design section at Severo, Villares & Cia, where he designed several buildings; Zenon Lotufo (1911-1986), also from Botucatu, São Paulo,

<sup>56</sup> Cf. Ficher, *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo* (São Paulo: Edusp, 2005).

<sup>57</sup> Silva Telles, *História da engenharia no Brasil, volume 2, (século XX)*, 528.

<sup>58</sup> Renato Anelli, *Rino Levi: arquitetura e cidade.*, org. Abílio Guerra (São Paulo: Romano Guerra, 2001), 25-35.

Paulo, insegnò ‘Composição Geral, Estética, Urbanismo’, oltre a Storia, Igiene delle abitazioni e alte materie diverse, elaborando diversi progetti di rilevanza nazionale e internazionale, considerato “uno dei primi moderni” di San Paolo; Ariosto Mila (1911-1987) nato a Jundiáí, nello Stato di San Paolo, insegnò diverse materie relative alla progettazione e costruzione, arrivando ad essere socio di due imprese di costruzioni edili, per le quali eseguì diversi edifici.<sup>56</sup>

Un’opera, allo stesso tempo curiosa e rilevante, che in un certo qual modo testimonia gli avanzamenti tecnologici dell’epoca fu la costruzione dell’Edificio Martinelli, oggi una attrazione turistica della città di San Paolo. La sua costruzione fu incentivata dall’imprenditore toscano Giuseppe Martinelli (1870-1946), che fece fortuna con i trasporti marittimi. Il Commendatore Martinelli ingaggiò l’ingegnere ungherese Vilmos Fillinger (1888-1968) per progettare un grande edificio di 14 piani, il cui calcolo strutturale fu affidato all’italo-brasiliano Amleto Nipote. Dopo l’inizio dell’opera, nel 1924, Martinelli cambiò idea varie volte in relazione all’altezza dell’edificio, che sarebbe passato ad avere 24 e poi 30 piani. Il motivo sarebbe stato la competizione, per il titolo di edificio più alto del Paese, con l’edificio *A Noite* in costruzione a Rio de Janeiro. L’ingegnere-architetto Italo Martinelli, nipote di Giuseppe, seguiva l’opera, ma fu ingaggiato un gruppo di calcolo di Rio de Janeiro, che emise una relazione tecnica favorevole e la costruzione proseguì fino a raggiungere l’obiettivo richiesto, con la villa del commendatore in cima.<sup>57</sup>

Nel 1921, Rino Levi (1901-1965) figlio di italiani nato nello Stato di San Paolo, andò a Milano per studiare nella Scuola Preparatoria di Applicazione per gli Architetti Civili e in seguito nella Scuola Superiore di Architettura di Roma, creata da Gustavo Giovannoni (1873-1947). Insegnavano lì, tra gli altri, Luigi Piccinato (1899-1983), Arnaldo Foschini (1884-1968) e Marcello Piacentini (1881-1960), di cui Levi sarebbe stato un tirocinante.<sup>58</sup> Un percorso simile era stato fatto alcuni anni

‘Composição Geral, Estética, Urbanismo’, além de história, higiene das habitações e outras matérias diversas, elaborando diversos projetos de destaque nacional e internacional, considerado “um dos primeiros modernos” de São Paulo; o paulista de Jundiáí Ariosto Mila (1912-1987), tendo lecionado diversas matérias relacionada a projeto e construção, chegando a ser sócio de duas construtoras, pelas quais executaria diversos edifícios.<sup>56</sup>

Uma ao mesmo tempo curiosa e relevante empreitada que de certa forma testemunha os avanços tecnológicos da época foi a construção do Edifício Martinelli – hoje um dos cartões postais de São Paulo. Sua construção foi promovida pelo empresário toscano Giuseppe Martinelli (1870-1946), que fizera fortuna no meio dos transportes marítimos. O Comendador Martinelli contratou o engenheiro húngaro Vilmos Fillinger (1888-1968) para projetar um grande edifício de 14 andares, cujo cálculo estrutural coube ao italo-brasileiro Amleto Nipote. Após o início da obra, em 1924, Martinelli mudou de ideia sucessivas vezes a respeito da altura do empreendimento, que passaria a ter 24 e depois 30 andares. O motivo teria sido a competição pelo título de prédio mais alto do país com o edifício *A Noite*, em construção no Rio de Janeiro. O engenheiro-arquiteto Italo Martinelli, sobrinho de Giuseppe, acompanhava a obra, mas contratou-se uma equipe de calculistas do Rio de Janeiro, que emitiu um laudo favorável e a construção prosseguiu até atingir o objetivo pretendido, com a mansão do comendador no alto.<sup>57</sup>

Em 1921, o paulistano filho de italianos Rino Levi (1901-1965) foi a Milão para estudar na Escola Preparatória de Aplicação para os Arquitetos Civis e em seguida na Escola Superior de Arquitetura de Roma, criada por Gustavo Giovannoni (1873-1947). Lecionavam ali, entre outros, Luigi Piccinato (1899-1983), Arnaldo Foschini (1884-1968) e Marcello Piacentini (1881-1960) – com quem Levi estagiaria.<sup>58</sup> Percorso similar havia feito alguns anos antes o ucraniano Gregori Ilitch Warchavchik (1896-1972), que estudara no

taught ‘General Composition, Aesthetics, Urbanism’, besides history, hygiene of houses and several other subjects, elaborating several projects of national and international prominence, considered “one of the first moderns” of São Paulo; Ariosto Mila (1912-1987), from Jundiáí, São Paulo, taught several subjects related to design and construction, becoming a partner in two construction companies, for which he executed several buildings.<sup>56</sup>

A curious and relevant undertaking that presents the technological advances of the time was the construction of the Martinelli Building – today one of São Paulo’s postcards. Its construction was promoted by the Tuscan businessman Giuseppe Martinelli (1870-1946), who had made his fortune in the shipping industry. Comendador Martinelli hired the Hungarian engineer Vilmos Fillinger (1888-1968) to project a great building of 14 floors, whose structural calculation was the responsibility of the Italian-Brazilian Amleto Nipote. After the beginning of the work, in 1924, Martinelli changed his mind successively about the height of the enterprise, which would have 24 and then 30 floors. The reason was the competition for the title of the tallest building in the country with the building *A Noite*, under construction in Rio de Janeiro. The engineer-architect Italo Martinelli, Giuseppe’s nephew, accompanied the work, but a team of calculators from Rio de Janeiro was hired, which issued a favorable report and the construction proceeded until it reached the desired goal, with the commander’s mansion on top.<sup>57</sup>

In 1921, the Paulistano son of Italians, Rino Levi (1901-1965), went to Milan to study at the Preparatory School of Application for Civil Architects and then at the School of Architecture in Rome, created by Gustavo Giovannoni (1873-1947). Luigi Piccinato (1899-1983), Arnaldo Foschini (1884-1968) and Marcello Piacentini (1881-1960) – with whom Levi did his internship – taught there.<sup>58</sup> A few years earlier, a similar path had been taken by Ukrainian Gregori Ilitch Warchavchik (1896-1972), who had studied in the same

<sup>59</sup> Salmoni e Debenedetti, *Arquitetura italiana em São Paulo*, 132.

<sup>60</sup> Cf. Marcos Tognon, “Marcello Piacentini : arquitetura no Brasil”, 1993, http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280824.

prima dall’ucraino Gregori Ilitch Warchavchik (1896-1972), che aveva studiato nello stesso corso, dell’allora Istituto Superiore di Belle Arti di Roma, e aveva lavorato con lo stesso architetto. Era immigrato in Brasile nel 1923, pubblicando, due anni dopo, uno dei primi manifesti dell’architettura “funzionale nel Paese”,<sup>59</sup> a cui seguì una influente carriera che sarebbe durata fino alla fine degli anni ’60.

Rino Levi, invece, ritornò in Brasile nel 1926, dove avrebbe iniziato una carriera di successo come uno dei principali artefici della generazione che, alla fine degli anni ’30, avrebbe proiettato l’architettura brasiliana nel mondo, insieme a Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012) ecc. Nonostante si fosse specializzato in architettura ospedaliera, Levi avrebbe elaborato progetti di vari tipi, si sarebbe iscritto a tutte le organizzazioni professionali, avrebbe partecipato a tutte le mostre e pubblicazioni congiunte ed il suo nome sarebbe stato indicato nelle principali pubblicazioni internazionali di architettura.

Lo stesso professor Piacentini sarebbe stato in Brasile, nel 1935, invitato a fare una proposta per l’Universidade do Brasil, a Rio de Janeiro, e a contribuire al progetto che lo Escritório Ramos de Azevedo aveva fatto per un edificio delle Indústrias Reunidas F. Matarazzo, che oggi ospita il municipio della città. Nel 1937, il suo socio Vittorio Ballio Morpurgo (1890-1966) sarebbe venuto in Brasile, per presentare dei disegni con il contributo degli italiani. I Matarazzo avrebbero ingaggiato lo studio italiano anche per la realizzazione di interventi di ristrutturazione e ampliamento della loro residenza e, dieci anni dopo, per l’analisi preparatoria del progetto dell’Universidade Commercial Conde Francisco Matarazzo e un edificio di uffici nella Praça da Misericórdia.<sup>60</sup>

Conoscente di Levi, il veronese Daniele Calabi (1906-1964) risiedette in Brasile dal 1939 al 1949, dopo una carriera decennale sviluppata tra il nord Italia e Parigi. Progettò innumerevoli residenze a San Paolo di stile moderno e i *cortili* tanto amati dagli italiani concludendo

mesmo curso – então do Instituto Superior de Belas-Artes de Roma – e trabalhara com o mesmo arquiteto. Imigrara para o Brasil em 1923, publicando dois anos depois um dos primeiros manifestos da arquitetura “funcional” no país,<sup>59</sup> ao que se seguiria uma influente carreira que perduraria até o final da década de 1960.

Já Rino Levi, retornando ao Brasil em 1926, iniciaria uma bem-sucedida carreira como um dos principais artífices da geração que, no final da década de 1930, projetaria a arquitetura brasileira no mundo – Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012) etc. Embora houvesse se especializado em arquitetura hospitalar, Levi elaboraria projetos de todo tipo de programa, estaria em todas as organizações profissionais, participaria de todas as mostras e publicações conjuntas, seu nome estaria nas principais publicações internacionais de arquitetura.

O próprio professor Piacentini esteve no Brasil, em 1935, convidado a fazer uma proposta para a Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e a contribuir no projeto que o Escritório Ramos de Azevedo fizera para um edifício das Indústrias Reunidas F. Matarazzo – que hoje abriga a prefeitura da cidade. Em 1937, seu sócio Vittorio Ballio Morpurgo (1890-1966) viria ao Brasil, apresentando desenhos com o aporte dos italianos. Os Matarazzo contratariam o escritório italiano ainda para a realização de intervenções na reforma e ampliação em sua residência e, dez anos depois, para elaboração dos anteprojetos da Universidade Commercial Conde Francisco Matarazzo e de um edifício de escritórios na Praça da Misericórdia.<sup>60</sup>

Conhecido de Levi, o veronês Daniele Calabi (1906-1964) esteve no Brasil entre 1939 e 1949, após uma carreira de uma década entre o norte da Itália e Paris. Projetou inúmeras residências em São Paulo com feição moderna

course – then at the Higher Institute of Fine Arts in Rome – and worked with the same architect. He immigrated to Brazil in 1923, publishing two years later one of the first manifestos of “functional” architecture in the country,<sup>59</sup> enjoying an influential career that would last until the late 1960s.

Rino Levi returned to Brazil in 1926 and began a successful career as one of the principal architects of the generation that, in the late 1930s, would project Brazilian architecture around the world. His generation included Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Lucio Costa (1902-1998), and Oscar Niemeyer (1907-2012), among others. Although he specialized in hospital architecture, Levi would design all kinds of projects, participate in professional organizations, exhibitions and joint publications, and his name was a constant in international architecture publications.

In 1935, Professor Piacentini himself was invited to make a proposal for the University of Brazil, in Rio de Janeiro, and to contribute to the project that the Office Ramos de Azevedo had made for a building of the Indústrias Reunidas F. Matarazzo – which today houses the City Hall. In 1937, his partner Vittorio Ballio Morpurgo (1890-1966) came to Brazil. The Matarazzo family would hire the Italian office to carry out interventions in the renovation and expansion of their residence and, ten years later, to prepare the preliminary designs of the Conde Francisco Matarazzo Commercial University and an office building in the Praça da Misericórdia.<sup>60</sup>

Levi’s acquaintance, the Veronese Daniele Calabi (1906-1964) was in Brazil from 1939 to 1949, after a decade-long career between northern Italy and Paris. He designed numerous residences in São Paulo with modern features and the *cortili* so dear

<sup>61</sup> Salmoni e Debenedetti, *Arquitetura italiana em São Paulo*, 158.

<sup>62</sup> Maria Alice de Barros Marques Fonseca, *Raffaello Berti: arquiteto*, org. Mario Berti e Silma Mendes Berti, Projeto Memória (Belo Horizonte: AP Cultural, 2000).

il suo soggiorno con un grande progetto per un “Orfanato da Liga das Senhoras Católicas” del 1947. Questo edificio, a sua volta, ebbe come coautore il milanese Giancarlo Palanti (1906-1977), che era arrivato nel Paese in quell’anno su invito di Calabi. Nipote dell’al-trettanto celebre Mario Palanti (1885-1978), che aveva effettuato delle opere in Uruguay e in Argentina, l’architetto fece parte “di quel gruppo di ‘neoclassici del novecento’ milanesi, a cui parteciparono anche Portaluppi, Muzio e Gio Ponti. Insieme ai migliori architetti di Milano e Bergamo, tra i quali citiamo Bottoni, Peressuti e Rogers, aderì al movimento razionalista”.<sup>61</sup> Palanti si unì a Lina Bo Bardi nel nascente, e effimero, *Studio Palma* e ebbe una proficua carriera che avrebbe incluso la progettazione di residenze, edifici commerciali, residenziali e istituzionali. Nel 1956, avrebbe fondato una società con il brasiliano Henrique Mindlin (1911-1971), con cui avrebbe progettato, per esempio, la sede del Banco de Londres a San Paolo (1959) e la sede del Banco do Estado da Guanabara, a Rio de Janeiro (1963), oltre al Padiglione permanente del Brasile alla Biennale di Venezia (1963).

Al di fuori dell’asse Rio de Janeiro-San Paolo, a Belo Horizonte si sarebbe stabilito il pisano, laureato a Carrara, Raffaello Berti (1900-1972). L’architetto sarebbe stato responsabile per diverse importanti opere *Art Déco*, molte progettate con il mineiro, discendente di italiani, Luiz Signorelli (1896-1944), come la feira de amostras, la sede del Correios, la Santa Casa de Misericórdia e altri ospedali.<sup>62</sup> Berti fu anche uno degli artefici della fondazione della Escola de Arquitetura, oggi Universidade Federal de Minas Gerais. Fu la prima ad essere creata *ex-nihilo* nel Paese, senza affiliazione preventiva ad un corso di Ingegneria o Belle Arti. Merita risalto ancora l’interessante traiettoria del piemontese Roberto Capello (1901-1985), laureato nel 1925 allo Istituto Politecnico di Torino e emigrato a Rio de Janeiro all’inizio degli anni ’30. Partendo da un progetto a Curitiba, nel

e os *cortili* tão caros aos italianos, concluindo sua estada com um grande projeto para um “Orfanato da Liga das Senhoras Católicas” de 1947. Este edifício, por sua vez, teve como coautor o milanês Giancarlo Palanti (1906-1977), que chegou ao país naquele ano a convite de Calabi. Sobrinho do também célebre Mario Palanti (1885-1978) – que tinha obras no Uruguai e na Argentina – o arquiteto fizera parte “daquele grupo de ‘neoclassicistas novecentistas’ milaneses, do qual participaram também Portaluppi, Muzio e Gio Ponti. Com os melhores arquitetos de Milão e Bérgamo, entre os quais citamos Bottoni, Peressuti e Rogers, aderiu ao movimento racionalista”.<sup>61</sup> Palanti juntou-se a Lina Bo Bardi no nascente – e efêmero – *Studio Palma* e alavancou uma proficua carreira que incluiria residências, edifícios comerciais, residenciais e institucionais. Em 1956, estabeleceu sociedade com o brasileiro Henrique Mindlin (1911-1971), com quem projetaria, por exemplo, a sede do Banco de Londres em São Paulo (1959) e a sede do Banco do Estado da Guanabara, no Rio de Janeiro (1963), além do Pavilhão permanente do Brasil na Bienal de Veneza (1963).

Fora do eixo Rio-São Paulo, em Belo Horizonte estabeleceu-se em 1929 o pisano formado em Carrara Raffaello Berti (1900-1972). O arquiteto seria responsável por diversas importantes obras *Art Déco* – muitas projetadas com o mineiro, descendente de italianos, Luiz Signorelli (1896-1944) –, como a feira de amostras, a sede dos Correios, a Santa Casa de Misericórdia e outros hospitais.<sup>62</sup> Berti seria ainda um dos artífices da fundação da Escola de Arquitetura – hoje da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi a primeira a ser criada *ex-nihilo* no país, sem filiação prévia a um curso de Engenharia ou Belas-Artes. Merece destaque ainda a interessante trajetória do piemontês Roberto Capello (1901-1985), graduado em 1925 no Instituto Politécnico de Turim e emigrado ao Rio de Janeiro no início da década de 1930. A partir de um projeto em

to the Italians, concluding his stay with a major project for a “Catholic Ladies League Orphanage” of 1947. This building, in turn, had as co-author the Milanese Giancarlo Palanti (1906-1977), who arrived in the country that year at Calabi’s invitation. Nephew of the also well-known Mario Palanti (1885-1978) – who had built projects in Uruguay and Argentina – the architect was part of “that group of ‘neoclassicist nineteenth-century’ Milanese, which also included Portaluppi, Muzio and Gio Ponti. With the best architects of Milan and Bergamo, including Bottoni, Peressuti and Rogers, he joined the rationalist movement”.<sup>61</sup> Palanti joined Lina Bo Bardi in the recent – and ephemeral – *Studio Palma* and leveraged a fruitful career that would include residences, commercial, residential and institutional buildings. In 1956 he established a partnership with the Brazilian Henrique Mindlin (1911-1971), with whom he would design, for example, the headquarters of the Bank of London in São Paulo (1959) and the headquarters of the Bank of Guanabara State in Rio de Janeiro (1963), as well as the permanent Brazilian Pavilion at the Venice Biennale (1963).

Outside the Rio-São Paulo axis, in 1929, the Pisan trained in Carrara Raffaello Berti (1900-1972) established himself in Belo Horizonte. The architect would be responsible for several important *Art Déco* works – many of them designed with Luiz Signorelli (1896-1944), native of the state of Minas Gerais and of Italian descent – such as the Municipal Market (feira de amostras), the Post Office headquarters, the Santa Casa de Misericórdia and other hospitals.<sup>62</sup> Berti was also one of the architects who founded the School of Architecture – today part of the Federal University of Minas Gerais. It was the first *ex-nihilo* in the country, without prior affiliation to a course in Engineering or Fine Arts. The interesting trajectory of Roberto Capello (1901-1985), a Piedmontese architect who graduated in 1925 from the Turin Polytechnic Institute and emigrated to Rio de Janeiro in the early 1930s, also deserves a



<sup>63</sup> Karine de Arimateia e Ana Maria Cadelha Albano Amora, “A trajetória do arquiteto Roberto Capello: Turim e Brasil”, *arq.urb.*, n° 30 (7 de abril de 2021): 105-17, https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi30.454.

<sup>64</sup> David Rifkind, “Pietro Maria Bardi, Quadrante, e a Arquitetura da Itália Fascista”, in *Modernidade latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012), http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID\_PORT.pdf.

<sup>65</sup> Viviana Pozzoli, “1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?”, in *Modernidade latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012), http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VIVIAN\_PORT.pdf.

<sup>66</sup> Lina Bo Bardi e Marcelo Carvalho Ferraz, *Lina Bo Bardi*, 3. ed. (São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Imprensa Oficial, 2008).

1935, l’architetto sarebbe stato responsabile per l’elaborazione di decine di edifici sede della compagnia assicurativa Sul América in tutto il Paese, i cui esemplari a Porto Alegre (1936), Belo Horizonte (1937) e Salvador (1939) sono di eccezionale qualità.<sup>63</sup>

### I Bardi e Nervi

Immediatamente dopo la guerra, nel 1946, sarebbe immigrata in Brasile la architetto italiana di maggior rilievo nello scenario nazionale, la romana Achillina [Lina] Bo Bardi (1914-1992), in viaggio con il marito, il giornalista e *marchand* Pietro Maria Bardi (1900-1999). Rispettato e conosciuto fin dalla produzione della rivista *Quadrante* (1933-1936),<sup>64</sup> Pietro aveva intenzione di stabilire nel Paese una filiale dello Studio Palma, dedicato a divulgare e commercializzare l’arte italiana.<sup>65</sup> Finì per essere ingaggiato dal magnate delle comunicazioni Assis Chateaubriand per lavorare come curatore e creatore del Museu de Arte di San Paolo (Masp), una delle maggiori collezioni delle Americhe. Fin dal periodo della rivista *Quadrante*, aveva contatti con Marcello Piacentini, Pier Luigi Nervi e diversi altri designers, artisti, architetti e ingegneri italiani. Avendo fatto esperienza editoriale nella rivista italiana *Domus*, Lina avrebbe creato in Brasile la rivista *Habitat*, 25 numeri tra il 1951 e il 1965, la quale sarebbe stata una delle principali pubblicazioni di Arte e Architettura del Paese durante il periodo d’oro dell’Architettura Moderna brasiliana.

Nella sua carriera, Lina costruì relativamente poche opere, se paragonate alla grandezza e al riconoscimento che ottenne. Iniziò i suoi lavori legati al Masp, sarebbe stata coinvolta in progetti di esposizioni, teatri, ristrutturazione di edifici antichi e musei, realizzando un congiunto multiplo e vigoroso, caratterizzato dalla costante sperimentazione artistica e dall’investigazione storica e sociale che promosse in ogni opera. Il primo lavoro di rilievo fu la sua propria residenza, la *Casa de Vidro* (1951). Costruita su sottilissimi *pilotis* di acciaio, si trasformò immediatamente in un piccolo museo che ospitava, ed ospita, la collezione personale della coppia. Dal tavolo

Curitiba, em 1935, o arquiteto seria responsável pela elaboração de dezenas de edifícios sede da seguradora Sul América em todo o país, cujos exemplares de Porto Alegre (1936), Belo Horizonte (1937) e Salvador (1939) são de excepcional qualidade.<sup>63</sup>

### Os Bardi e Nervi

Imediatamente após a guerra, em 1946, imigraria para o Brasil a arquiteta italiana de maior relevo no cenário nacional, a romana Achillina [Lina] Bo Bardi (1914-1992) – viajando com seu marido, o jornalista e *marchand* Pietro Maria Bardi (1900-1999). Respeitado e conhecido desde a produção da revista *Quadrante* (1933-1936),<sup>64</sup> Pietro tinha a intenção de estabelecer no país uma filial do Studio Palma – dedicado a divulgar e comercializar a arte italiana.<sup>65</sup> Acabou sendo contratado pelo magnata das comunicações Assis Chateaubriand e atuando como curador e criador do Museu de Arte de São Paulo (Masp) – uma das maiores coleções das Américas. Desde a revista *Quadrante*, tinha contato próximo com Marcello Piacenti, Pier Luigi Nervi e diversos outros *designers*, artistas, arquitetos e engenheiros italianos. Com experiência editorial na revista italiana *Domus*, Lina criaria no Brasil a revista *Habitat* – com 25 números entre 1951 e 1965 –, a qual seria uma das principais publicações de Arte e Arquitetura do país durante a época de ouro da Arquitetura Moderna brasileira.

Em sua carreira, Lina construiria relativamente poucas obras – se comparada com a projeção e o reconhecimento que obteria. Iniciando seus trabalhos ligados ao Masp, envolver-se-ia com projetos de exposições, teatros, recuperação de edifícios antigos e museus, concretizando um conjunto múltiplo e vigoroso, caracterizado pela constante experimentação artística e pela investigação histórica e social que promoveu a cada obra. O primeiro trabalho de destaque foi sua própria residência, a *Casa de Vidro* (1951). Construída sobre finíssimo *pilotis* de aço, transformou-se imediatamente num pequeno museu que abrigava – e abriga – o acervo pessoal do casal. Da prancheta de Lina saíram edifícios icônicos de São Paulo, como a sede

mention. Starting with a project in Curitiba in 1935, the architect would be responsible for dozens of headquarters for the Sul América insurance company throughout the country. The buildings in Porto Alegre (1936), Belo Horizonte (1937) and Salvador (1939) are of exceptional quality.<sup>63</sup>

### The Bardi and Nervi

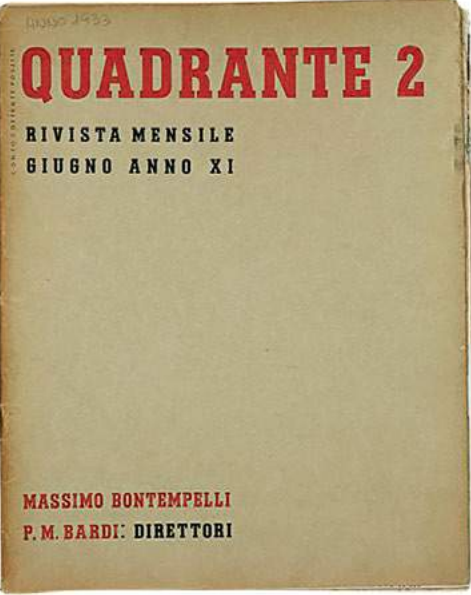
Immediately after the war, in 1946, the most important Italian architect on the national scene, the Roman Achillina [Lina] Bo Bardi (1914-1992) – travelling with her husband, the journalist and art dealer Pietro Maria Bardi (1900-1999) – immigrated to Brazil. Respected and well-known due to the magazine *Quadrante* (1933-1936),<sup>64</sup> Pietro had the intention of establishing in the country a branch of Studio Palma – dedicated to the promotion and commercialization of Italian art.<sup>65</sup> He ended up being hired by the communications magnate Assis Chateaubriand and acting as curator and creator of the Art Museum of São Paulo (Masp) – one of the largest collections in the Americas. Through *Quadrante* magazine, he had close contact with Marcello Piacenti, Pier Luigi Nervi and several other Italian designers, artists, architects and engineers. With editorial experience in the Italian magazine *Domus*, Lina would create in Brazil the magazine *Habitat* – with 25 issues between 1951 and 1965 – which would be one of the principal publications of Art and Architecture in the country during the golden age of Brazilian Modern Architecture.

In her career, Lina built relatively few works – compared to her significant recognition. Beginning her work at the Masp, she would become involved in projects for exhibitions, theatres, restoration of old buildings and museums, creating a multiple and vigorous body of work, characterized by constant artistic experimentation and the historical and social research she promoted with each project. Her first outstanding work was her own residence, the *Casa de Vidro* (1951). Built on thin steel *pilotis*, it immediately became a small museum that housed – and still houses – the couple’s personal collections.

Rivista Quadrante, n. 2, giugno 1933, pubblicata da Massimo Bontempelli e Pietro Maria Bardi, con l’articolo “Arte e tecnica del costruire”, di Pier Luigi Nervi. Fonte: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – Biblioteca Digitale.

Revista Quadrante, n.2, jun.1933, editada por Massimo Bontempelli e Pietro Maria Bardi, com o artigo “Arte e tecnica del costruire”, de Pier Luigi Nervi. Fonte: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – Biblioteca Digitale.

Quadrante Magazine, n.2, jun.1933, edited by Massimo Bontempelli and Pietro Maria Bardi, with the article “Arte e tecnica del costruire”, by Pier Luigi Nervi. Source: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – Biblioteca Digitale.



da disegno di Lina uscirono edifici simbolici di San Paolo, come la sede del Masp (1957-1968), il Sesc Pompeia (1977), il Teatro Oficina (1984). A Salvador, dopo aver realizzato il progetto del Museu de Arte Popular nel Solar do Unhão (1959), avrebbe realizzato negli anni ’80 varie ristrutturazioni come quella della Casa do Benin a Bahia, la Casa do Olodum, il Projeto Barroquinha.<sup>66</sup>

Fu grazie ai Bardi che iniziò la relazione di Pier Luigi Nervi con il Brasile. Nel 1950 l’ingegnere italiano era in corrispondenza con la coppia, che lo aveva incaricato del calcolo strutturale della loro residenza. Fatto il progetto, l’ingegnere locale Tulio Stucchi effettuò le correzioni necessarie alla sua esecuzione da parte della Sociedade Comercial Construtora, che la eseguì. Nervi ricevette ancora l’incarico di realizzare il progetto strutturale dell’edificio Taba Guaianases, un gigantesco complesso di edifici progettati da Lina per ospitare le installazioni dei giornali, stazione radio e stazione televisiva dei Diários

do Masp (1957-1968), o Sesc Pompeia (1977), o Teatro Oficina (1984). Em Salvador, depois de realizar o projeto do Museu de Arte Popular no Solar do Unhão (1959), realizaria na década de 1980 reformas como a Casa do Benin na Bahia, a Casa do Olodum, o Projeto Barroquinha.<sup>66</sup>

Foi por meio dos Bardi que se iniciou a relação de Pier Luigi Nervi com o Brasil. Em 1950, o engenheiro italiano trocava correspondência com o casal, que lhe encomendara o cálculo estrutural de sua residência. Feito o projeto, o engenheiro local Tulio Stucchi levou a cabo os ajustes necessários à sua execução pela Sociedade Comercial Construtora, que a executaria. Nervi receberia ainda a encomenda de realizar o projeto estrutural do edifício Taba Guaianases, um gigantesco complexo de edifícios projetados por Lina para abrigar as instalações dos jornais, estação

From Lina’s sketchboard came iconic buildings of São Paulo, such as the headquarters of Masp (1957-1968), Sesc Pompeia (1977), and Teatro Oficina (1984). In Salvador, after designing the Museum of Popular Art in the Solar do Unhão (1959), she would undertake in the 1980s renovations such as the Benin House in Bahia, the Olodum House, and the Barroquinha Project.<sup>66</sup>

It was through the Bardi’s that Pier Luigi Nervi’s relationship with Brazil began. In 1950, the Italian engineer exchanged correspondence with the couple, who had commissioned the structural calculation of their residence. Once the project was finished, the local engineer Tulio Stucchi carried out the necessary adjustments for its execution by the Sociedade Comercial Construtora, which would then execute it. Nervi was also commissioned to do the structural project of the Taba Guaianases building, a gigantic complex of buildings designed by Lina to house the newspaper, radio and television station of the

<sup>67</sup> Bardi e Ferraz, 70-73.

<sup>68</sup> In realtà, si tratta del Padiglione della Civiltà Italiana per l’Esposizione Universale di Roma del 1942, progettato nel 1939 con Bardi e non realizzato. Cf. Pier Luigi Nervi et al., The Works of Pier Luigi Nervi, 44.

<sup>68</sup> Na verdade, trata-se do Pavilhão da Civilização Italiana para a Exposição Universal de Roma de 1942, projetado em 1939 com Bardi e não realizado. Cf. Pier Luigi Nervi et al., *The Works of Pier Luigi Nervi*, 44.

<sup>68</sup> In fact, it is the Pavilion of Italian Civilization for the 1942 Universal Exhibition in Rome, designed in 1939 with Bardi and not done. Cf. Pier Luigi Nervi et al., *The Works of Pier Luigi Nervi*, 44.

<sup>69</sup> Pietro Maria Bardi, *Engenharia e arquitetura na construção* (S.l. : Banco Sudameris Brasil S. A., 1985), 122.

<sup>70</sup> “If one has had contact with Nervi’s work and writings one knows that he was sometimes a victim of his own slogans, that he was under the illusion that some of his most brilliant solutions have been reached solely by the disciplined and precise mind of an engineer, that the beauty of his work was due to a neutral and passive process of thought having nothing to do with aesthetics.

This illusion, however, hardly dimmed the clarity of his thought. Nervi is an artist against his will, sometimes against his own theoretical conviction; he is an artist because in spite of his astounding knowledge he does not confuse the ends with the means, because he is not satisfied with the means alone but makes them subservient to his aim through proper use”.

(Rogers, Ernesto. “A portrait of Pier Luigi Nervi” in: Pier Luigi Nervi, Ernesto Rogers, e Jurgen Joedicke, *The Works of Pier Luigi Nervi*, trad. Ernst Priefert (London: The Architectural Press, 1957).

Associados di Chateaubriand, oltre a due blocchi di appartamenti.<sup>67</sup> L’opera non sarebbe mai stata eseguita, ma avrebbe motivato la venuta di Nervi a San Paolo a maggio del 1951, quando ebbe l’opportunità di “dare un corso sul calcestruzzo al Masp”, il quale sarebbe stato pubblicato, con il titolo *Resistência pela forma*, nel terzo numero della rivista *Habitat* (aprile-giugno 1951), preceduto dal testo *Nervi e o concreto*, di Pietro Maria Bardi.

Pietro si sarebbe ricordato, più tardi, che fu uno dei responsabili di evidenziare l’opera di Nervi in una polemica all’inizio degli anni ’30 in cui aveva indicato lo stadio di Berta (1930) “come una splendida opera architettonica, superando il fatto di non essere stato progettato da un professionista dedicato all’estetica, ma da un semplice costruttore”, a cui Nervi decise di andare incontro, dichiarandosi “ingegnere” e non “architetto”. Avrebbe affermato ancora di “essersi avvalso dell’amicizia dell’ingegnere e perfino collaborato con lui nel progetto della costruzione di un Museo della Civiltà Italiana.<sup>68</sup> lavoro pubblicato da Nervi nel libro *Costruire correttamente*”. Per Bardi, infine, “la scomparsa dei substrati decorativi nell’architettura che è, in sintesi, quello che i tempi di oggi esigono dall’arte di costruire, mostra ancora di più che è normale che l’ingegneria sia indicata come parte positiva”.<sup>69</sup>

Il racconto dell’amico rivela la natura del temperamento critico, e autocritico, di Nervi, indicata anche da un altro collega, l’architetto triestino Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), secondo cui fu “alcune volte una vittima delle sue proprie parole, che aveva l’illusione che alcune sue soluzioni sarebbero state raggiunte soltanto grazie alla mente precisa e disciplinata di un ingegnere”. Per lui, “Nervi è un artista contro la propria volontà, a volte contro la sua propria convinzione teorica; lui è un artista perché nonostante le sue spaventose conoscenze, lui non scambia i fini per i mezzi, perché non si soddisfa con i mezzi soltanto, ma li subordina ai suoi propri propositi per il suo uso appropriato”.<sup>70</sup>

de rádio e televisão dos Diários Associados de Chateaubriand, além de dois blocos de apartamentos.<sup>67</sup> A obra não seria executada, mas motivaria a vinda de Nervi a São Paulo em maio de 1951, quando teve a oportunidade de “ministrar um curso sobre concreto no Masp”, o qual constaria, com o título *Resistência pela forma*, no terceiro número da revista *Habitat* (abril-junho 1951), precedido pelo texto *Nervi e o concreto*, de Pietro Maria Bardi.

Pietro lembrar-se-ia, mais tarde, que fora um dos responsáveis por lançar luz sobre a obra de Nervi em uma polêmica no início da década de 1930 em que apontara o estádio de Berta (1930) “como uma esplêndida obra arquitetônica, superando o fato de não ser de autoria de um profissional dedicado à estética, mas de um simples construtor”, ao que Nervi fizera questão de ir ao seu encontro, “declarando-se ‘engenheiro’ e não ‘arquiteto’”. Afirmaria ainda “ter privado da amizade do engenheiro e até colaborado com ele no projeto para a construção de um Museu da Civilização Italiana,<sup>68</sup> trabalho publicado por Nervi no livro *Costruire correttamente*”. Para Bardi, enfim, “o desaparecimento dos substratos decorativos na arquitetura que é, em síntese, o que os tempos de hoje exigem da arte de construir, mostra mais uma vez que é normal que a engenharia seja apontada como parte positiva”.<sup>69</sup>

O relato do amigo revela a natureza da tempera crítica – e autocrítica – de Nervi, aliás também apontada por outro colega, o arquiteto triestino Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), para quem ele fora “algumas vezes uma vítima de seus próprios lemas, que ele tinha a ilusão de que algumas de suas soluções teriam sido alcançadas somente por meio da mente precisa e disciplinada de um engenheiro”. Para ele, “Nervi é um artista contra sua própria vontade, às vezes contra sua própria convicção teórica; ele é um artista porque, apesar de seu espantoso conhecimento, ele não troca os fins pelos meios, porque ele não se satisfaz com os meios somente, mas os subordina aos seus propósitos por seu uso apropriado”.<sup>70</sup>

Chateaubriand Associated Newspapers, as well as two apartment blocks.<sup>67</sup> The project would not be started, but it would motivate Nervi’s visit to São Paulo in May 1951, when he had the opportunity to “teach a course on concrete at Masp”, which would be published, with the title *Resistência pela forma*, in the third issue of *Habitat* magazine (April-June 1951), preceded by the text *Nervi e o concreto*, by Pietro Maria Bardi.

Pietro would remember later that he had been one of those responsible for shedding light on Nervi’s work in a polemic in the early 1930s, when he identified the Berta stadium (1930) “as a splendid architectural work, overcoming the fact that it was not the work of a professional dedicated to aesthetics, but of a simple builder”, to which Nervi had made a point of going to meet him, “declaring himself an ‘engineer’ and not an ‘architect’”. He also claimed “to have enjoyed the friendship with the engineer and even collaborated with him on the project for the construction of a Museum of Italian Civilization,<sup>68</sup> work published by Nervi in the book *Costruire correttamente*”. For Bardi, finally, “the disappearance of decorative substrates in architecture, which is, in synthesis, what today’s times demand from the art of building, shows once again that it is normal that engineering is pointed out as a positive part of the process”.<sup>69</sup>

The friend’s account reveals the nature of Nervi’s critical – and self-critical – temperament, also noted by another colleague, the Triestine architect Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), for whom he had been “sometimes a victim of his own mottos, that he had the illusion that some of his solutions would have been reached only by means of the precise and disciplined mind of an engineer”. For him, “Nervi is an artist against his own will, sometimes against his own theoretical conviction; he is an artist because, despite his astonishing knowledge, he does not trade the ends for the means, because he is not satisfied with the means only, but subordinates them to his purposes by their proper use”.<sup>70</sup>

<sup>71</sup> In: Pier Luigi Nervi, “Crítica das estruturas”, in *Brasília: antologia crítica*, org. Alberto Xavier e Julio Katinsky, trad. Eugênio Vinci Moraes (São Paulo: Cosac Naify, 2012), 47. No original: “da una parte, il tranquillo desiderio di seguire strettamente i sistemi statici più semplici e più consoni alle caratteristiche del materiale impiegato, cosicché la struttura diventa quasi la visibile materializzazione del sistema di forze e reazioni in giuoco; dall’altra una ambiziosa ricerca formale che utilizzando le possibilità della tecnica e dei materiali, raggiunge l’indispensabile equilibrio attraverso giochi di azioni e reazioni non appariscenti e che non costituiscono elemento visibile della composizione architettonica”. In: Pier Luigi Nervi, “Crítica delle strutture”, *Casabella Continuità*, n° 229 (janeiro de 1959): 55.

**Nervi, Niemeyer e Cardozo**

Invitato da Rogers, allora editore della rivista italiana *Casabella Continuità*, Nervi iniziò una rubrica chiamata *Critica delle strutture* in gennaio del 1959. Lì, l’ingegnere difende che l’architettura coerente con il sistema strutturale deve seguire “il tranquillo desiderio di seguire strettamente i sistemi statici più semplici e più consoni alle caratteristiche del materiale impiegato, cosicché la struttura diventa quasi la visibile materializzazione del sistema di forze e reazioni in giuoco”. Al contrario, identifica in altre architetture “una ambiziosa ricerca formale che, utilizzando le possibilità della tecnica e dei materiali, raggiunge l’indispensabile equilibrio attraverso giochi di azioni e reazioni non appariscenti e che non costituiscono elemento visibile della composizione architettonica”.<sup>71</sup> Nel testo, le opere e i responsabili della seconda corrente sarebbero quelli di Brasília: il Palácio do Congresso Nacional, il primo progetto del Palácio Presidencial, la Igreja de Nossa Senhora de Fátima e i loro autori, l’architetto Oscar Niemeyer e l’ingegnere Joaquim Cardozo (1897-1978).

Nel caso del Congresso Nacional, è la cupola invertita della Câmara dos Deputados che indispone Nervi, per la difficoltà costruttiva intrinseca alla forma e perché il sistema strutturale effettivo non fu pubblicato. L’ingegnere suppone correttamente l’esistenza di anelli di chiusura in cima e alla base della forma, ma è curioso in relazione alla struttura capace di vincere il vano in cima alla cupola, presentato come una soletta piana nelle pubblicazioni. In un tono critico, indipendentemente delle questioni statiche, lui indica: “che sensazione darà allo spettatore questa incombente enorme massa misteriosamente slanciata a sbalzo da un più ristretto anello di base, nella totale inversione della più spontanea disposizione che vuole la base più larga o ao menos uguale quanto a su di essa si eleva? E questa sensazione favorirà un godimento del bello o, al contrario, provocherà una specie di temeraria meraviglia.” L’ingegnere continua con le domande: “e quanto costerà questa artificiosa

**Nervi, Niemeyer e Cardozo**

Convidado por Rogers, então editor da revista italiana Casabella Continuità, Nervi iniciou uma coluna chamada *Critica das estruturas* em janeiro de 1959. Nela, o engenheiro advoga que a arquitetura coerente com o sistema estrutural deve acompanhar “o tranquilo desejo de seguir estritamente os sistemas estáticos mais simples e mais afins às características do material empregado, de modo que a estrutura venha a se tornar quase a visível materialização do sistema de forças e reações em jogo”. Na via inversa, identifica em outras arquiteturas “uma ambiziosa pesquisa formal que, utilizando as possibilidades da técnica e dos materiais, atinge o indispensável equilíbrio por meio dos jogos de ações e reações não aparentes e que não constituem elemento visível da composição arquetônica”.<sup>71</sup> No texto, as obras e os responsáveis pela segunda corrente seriam aqueles de Brasília: o Palácio do Congresso Nacional, o primeiro projeto do Palácio Presidencial, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima e seus autores, o arquiteto Oscar Niemeyer e o engenheiro Joaquim Cardozo (1897-1978).

No caso do Congresso Nacional, é a cúpula invertida da Câmara dos Deputados que incomoda Nervi, pela dificuldade construtiva intrínseca às formas e porque o sistema estrutural efetivo não fora publicado. O engenheiro supõe corretamente a existência de anéis de travamento no topo e na base da forma, mas está curioso quanto à estrutura capaz de vencer o vão no topo da cúpula – apresentado como uma laje plana nas publicações. Em tom crítico, para além das questões estáticas, ele planteia: “que sensação dará ao espectador essa imponente e imensa massa misteriosamente disposta de modo irregular em um anel cuja base é mais estreita, em uma total inversão da disposição mais espontânea que necessita uma base mais larga ou ao menos igual àquela que se eleva sobre ela? E essa sensação proporcionará uma fruição do belo ou, ao contrário, provocará uma espécie de temerária maravilha”. O engenheiro avança nas questões: “e quanto custará essa artificiosa

**Nervi, Niemeyer and Cardozo**

Invited by Rogers, then editor of the Italian magazine Casabella Continuità, Nervi started a column called *Critica das estruturas* in January 1959. In it, the engineer advocates that coherent architecture with the structural system must accompany “the tranquil desire to follow strictly the simplest static systems and those most in tune with the characteristics of the material used, so that the structure becomes almost the visible materialization of the system of forces and reactions in play”. In the opposite direction, he identifies in other architectures “ambitious formal research that, using the possibilities of the technique and the materials, reaches the indispensable balance through the play of actions and reactions that are not apparent and that do not constitute a visible element of the architectural composition”.<sup>71</sup> In the text, the works he refers to are those of Brasília: the National Congress Palace, the first design of the Presidential Palace, the Church of Our Lady of Fatima and its authors, the architect Oscar Niemeyer and the engineer Joaquim Cardozo (1897-1978).

In the case of the National Congress, it is the inverted dome of the Chamber of Deputies that bothers Nervi, because of the constructive difficulty intrinsic to the forms and because the actual structural system had not been published. The engineer correctly assumes the existence of locking rings at the top and bottom of the form, but is curious about the structure capable of overcoming the gap at the top of the dome – presented as a flat slab in the publications. Critically, beyond the static questions, he asks: “what sensation will this imposing, immense mass mysteriously arranged irregularly in a ring whose base is narrower, in a total inversion of the more spontaneous arrangement that requires a base wider or at least equal to that which rises above it, give the spectator? And will this sensation provide a fruition of the beautiful or, on the contrary, will it provoke a kind of reckless wonder?” The engineer goes on to ask: “and how much will this artificial inversion cost? And will today’s technology

Oscar Niemeyer (architetto) e Joaquim Cardozo (ingegnere). Palácio do Congresso, Brasília, in costruzione nel 1959 e oggi. Fonte: Wikimedia Commons: Fundo Agência Nacional (in costruzione); Foto: Janine Moraes/MinC (oggi)

Oscar Niemeyer (arquiteto) e Joaquim Cardozo (engenheiro). Palácio do Congresso Nacional, Brasília, em construção em 1959 e hoje.Fonte: Wikimedia Commons: Fundo Agência Nacional (em construção); Foto: Janine Moraes/MinC (hoje)

Oscar Niemeyer (architect) and Joaquim Cardozo (engineer). National Congress Palace, Brasília, under construction in 1959 and today. Source: Wikimedia Commons: National Agency Fund (under construction); Photo: Janine Moraes/MinC (today)



inversione? E la tecnica odierna sarà capace di prevedere quei complessi fenomeni di alterazioni nel tempo che segnano vita di tutte le opere edilizie, incluse di quelle i cui schemi sono più tradizionali e le cui dimensioni più limitate?». <sup>72</sup>

Il Palácio Presidencial analizzato non sarebbe l’edificio costruito, ma si suddividerebbe nel Palácio da Alvorada, la residenza presidenziale sulle rive del lago Paranoá, e nel Palácio do Planalto, sede del Potere Esecutivo nella Praça dos Três Poderes. La critica dell’ingegnere, tuttavia, è diretta al motivo formale delle colonne presenti in entrambi, così come nella sede del Supremo Tribunal Federal. Per Nervi, l’apparenza del colonnato a vista sarebbe “totalmente arbitraria”; le solette, “troppo sottili”, avrebbero dovuto avere qualche “rinforzo visibile” nel vano triplicato dell’entrata. La cupola, nonostante fosse da lui apprezzata per il “fascino suscitato”, avrebbe originato dubbi sulla capacità dei pilastri di resistere agli sforzi orizzontali nei sottilissimi punti orizzontali.

Le critiche ad una supposta arbitrarietà formale nell’architettura moderna brasiliana si sommano ad altre esposte sei anni prima dal professor della *Hochschule für Gestaltung* della Ulm, lo svizzero Max Bill (1908-1994)



inverso? E a tecnologia de hoje será capaz de prever os complexos fenômenos de alterações provocados pelo tempo que marcam a vida de todas as obras arquitetônicas, inclusive daquelas cujos esquemas são mais tradicionais e cujas dimensões mais limitadas?». <sup>72</sup>

O Palácio Presidencial analisado não seria o edifício construído, mas desdobrar-se-ia no Palácio da Alvorada – a residência presidencial às margens do lago Paranoá – e no Palácio do Planalto – sede do Poder Executivo na Praça dos Três Poderes. A crítica do engenheiro, no entanto, dirige-se ao motivo formal das colunas presente em ambos, bem como na sede do Supremo Tribunal Federal. Para Nervi, a aparência da colonata aparente seria “de uma total arbitrariedade”; as lajes, “finas demais”, deveriam ter algum “reforço visível” no vão triplicado na entrada. A cúpula, embora por ele apreciada pelo “deslumbramento suscitado”, despertaria dúvida sobre a capacidade dos pilares de resistir aos empuxos horizontais nos finíssimos pontos horizontais.

As críticas a uma suposta arbitrariedade formal na arquitetura moderna brasileira somam-se a outras aventadas seis anos antes pelo professor da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, o suíço Max Bill (1908-1994) quando estivera no país



be able to foresee the complex phenomena of alterations caused by time that mark the life of all architectural works, including those whose layouts are more traditional and whose dimensions are more limited?». <sup>72</sup>

The Presidential Palace analyzed would not be the building built, but it would unfold in the Alvorada Palace – the presidential residence on the banks of the Paranoá Lake – and in the Planalto Palace – seat of the Executive Branch in the Três Poderes Square. The engineer’s criticism, however, is directed at the formal motif of the columns present in both, as well as in the headquarters of the Supreme Court. For Nervi, the apparent colonnade was “totally arbitrary”; the slabs, “too thin”, should have had some “visible reinforcement” in the tripled span at the entrance. The dome, although appreciated for its “dazzling appearance”, raised doubts about the capacity of the pillars to resist horizontal thrusts at the very thin horizontal points.

The criticism of a supposed formal arbitrariness in Brazilian modern architecture is added to others voiced six years earlier by Max Bill (1908-1994), a professor at Ulm’s *Hochschule*

<sup>[1]</sup> Nervi, “Crítica das estruturas”, 48. No original: “Che sensazione darà allo spettatore questa incombente enorme massa misteriosamente slanciata a sbalzo da un più ristretto anello di base, nella totale inversione della più spontanea disposizione che vuole la base più larga o almeno uguale quanto a su di essa si eleva? […] E quanto costerà questa artificiosa inversione? E la tecnica odierna sarà capace di preveder quei complessi fenomeni di alterazioni nel tempo che segnano vita di tutte le opere edilizie?». In: Nervi, “Crítica delle strutture”, 55.

<sup>[2]</sup> Cf. “Do combate à autocrítica” in Macedo, Da matéria à invenção, 85-121.

<sup>[3]</sup> Oscar Niemeyer, “Depoimento = Testimony”, trad. Stanley Howling, Módulo 2, n° 9 (fevereiro de 1958): 2-6.

<sup>[4]</sup> Joaquim Cardozo, “Forma estática – forma estética”, Módulo, n° 10 (agosto de 1958): 3-6.

<sup>[5]</sup> Cf. Danilo Matoso Macedo e Fabiano J. A. Sobreira, orgs., Forma estática - forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre Arquitetura e Engenharia, Arte e Cultura 6 (Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009); Sylvia Ficher e Danilo Matoso Macedo, “Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo 1ª série 1955-1965”, in Leituras em teoria da arquitetura 4: autores, por Laís Bronstein et al., Proarq (Rio de Janeiro: Rio Books, 2014), 92-141.

quando soggiornò nel Paese proprio su invito di Lina Bo Bardi, in una conosciuta e ben documentata polemica che portò ad una autocritica pubblicata in un *Depoimento* di Oscar Niemeyer nel 1958. <sup>73</sup>

Niemeyer allora affermava che le opere di Brasilia rappresentavano “una nuova tappa” del suo lavoro professionale, in cui gli edifici “non si esprimevano più tramite i loro elementi secondari, ma tramite la propria struttura, debitamente integrata nella concezione plastica originale”, che è esattamente il caso dei palazzi della nuova Capitale, allora in costruzione, e che sarebbe stata inaugurata ad opere terminate il 21 aprile 1960. <sup>74</sup>

Cardozo, a sua volta, aveva già indicato nel testo *Forma estática - forma estética*, sempre del 1958, che “la contribuzione dell’ingegnere nel conservare lo spirito reale e intrinseco dell’architettura è stato, molte volte, esagerata; si è considerato, frequentemente, come forme le più pure dell’architettura moderna quelle che risultano esattamente dalla stabilità della costruzione, o, meglio ancora, quelle dei profili di uguale resistenza, riducendo così la *forma estética* ad una conseguenza della *forma estática*”. Secondo Cardozo, “la forma progettata dall’architetto [è] la forma stabilita *a priori*, solo *condicionada* ad una questione di stabilità, ma mai risultante *a posteriori* di quest’ultima”. <sup>75</sup>

Inutile considerare che la stessa conclusione delle opere e la loro permanenza per più di 60 anni costituiscono in sé una veemente risposta pratica alle critiche di Nervi per quanto riguarda la fattibilità costruttiva e alla durata di quelle strutture. Bisogna sottolineare che, così come Nervi, tanto Cardozo quanto Niemeyer avrebbero approfondito i loro concetti nei loro vari testi posteriori, in un proficuo dibattito impossibile di essere qui riassunto, <sup>76</sup> ma i cui valori, summenzionati, evidenziano giustamente le contraddizioni che sorgono dal dialogo tra due nazioni.

justamente a convite de Lina Bo Bardi, numa conhecida e bem documentada polêmica cujo desfecho fora uma autocrítica publicada num *Depoimento* de Oscar Niemeyer em 1958. <sup>73</sup>

Niemeyer então afirma que as obras de Brasília representam “uma nova etapa” em seu trabalho profissional, em que os edifícios “não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original” – o que é precisamente o caso dos palácios da nova Capital, então em construção, e que se inaugura com as obras concluídas em 21 de abril de 1960. <sup>74</sup>

Cardozo, por sua vez, já enunciara no texto *Forma estática - forma estética*, também de 1958, que “a contribuição do engenheiro no conservar o espírito real e intrínseco da arquitetura tem sido, muitas vezes, exagerada; tem-se mesmo, frequentemente, considerado como formas as mais puras da arquitetura moderna as que resultam exatamente da estabilidade da construção, ou, melhor dizendo, as dos perfis de igual resistência, reduzindo assim a *forma estética* a uma consequência da *forma estática*”. Para Cardozo, “a forma projetada pelo arquiteto [é] a forma estabelecida *a priori*, apenas condicionada a uma questão de estabilidade, mas nunca resultante *a posteriori* desta última”. <sup>75</sup>

Desnecessário ponderar que a própria conclusão das obras e sua permanência por mais de 60 anos constituem em si uma veemente resposta prática aos questionamentos de Nervi quanto à viabilidade construtiva e à durabilidade daquelas estruturas. Cumpre registrar que, assim como Nervi, tanto Cardozo quanto Niemeyer aprofundariam suas concepções em seus muitos textos posteriores, num proficuo debate impossível de ser aqui resumido, <sup>76</sup> mas cujos valores – acima expostos – trazem à tona justamente as contradições que surgem do diálogo entre duas nações.

*für Gestaltung*, when he visited Brazil at Lina Bo Bardi’s invitation, in a well-documented polemic whose outcome was a self-criticism published in *Depoimento* by Oscar Niemeyer in 1958. <sup>73</sup>

Niemeyer states that the works in Brasília represent “a new stage” in his professional life, in which the buildings “are no longer expressed by their secondary elements, but by the structure itself, duly integrated in the original plastic conception” – which is precisely the case of the palaces of the new Capital, then under construction, and inaugurated with the works concluded on April 21st, 1960. <sup>74</sup>

Cardozo, in turn, had already stated in the text *Forma estática - forma estética*, also from 1958, that “the engineer’s contribution in preserving the real and intrinsic spirit of architecture has often been exaggerated; it has even often been considered the purest forms of modern architecture those that result exactly from the stability of the construction, or rather, those of the profiles of equal resistance, thus reducing the aesthetic form to a consequence of the static form”. For Cardozo, “the form designed by the architect [is] the form established *a priori*, only conditioned to a question of stability, but never resulting *a posteriori* of the latter”. <sup>75</sup>

Needless to say that the very completion of the works and their permanence for over 60 years are in themselves a strong practical response to Nervi’s questions about the constructive feasibility and durability of those structures. It should be noted that, like Nervi, both Cardozo and Niemeyer would deepen their conceptions in their many later texts, in a fruitful debate that is impossible to summarize here, <sup>76</sup> but whose values – as explained above – bring to light precisely the contradictions that arise from the dialogue between two nations.

<sup>[</sup>77 Pier Luigi Nervi, Tullia Iori, e Sergio Poretti, *Pier Luigi Nervi: L'Ambasciata d'Italia a Brasília* (Milano: Electa, 2008), 18.

<sup>[</sup>78 Eduardo Pierrotti Rossetti, Graça Ramos, e Graça Seligman, *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia*, Memória (Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2017).

<sup>[</sup>79 Cf. Roberto Dulio, *Oscar Niemeyer, Il palazzo Mondadori* (Milano: Electa, 2007).

<sup>[</sup>80 Oscar Niemeyer, *Minha arquitetura* (Rio de Janeiro: Revan, 2002), 57.

**Niemeyer, l’Italia e Nervi**

Se Nervi iniziava in quel periodo una “terza vita” professionale passando dallo studio Nervi & Bartoli allo Studio Nervi,<sup>77</sup> con la capacità di effettuare opere all’estero, anche Oscar Niemeyer iniziava una nuova fase dopo Brasilia, in cui sarebbero diventate più frequenti le realizzazioni in Medio Oriente, Africa e Europa. L’italiano avrebbe gestito questa nuova realtà ampliando il suo studio e incorporando i suoi figli all’attività. Il brasiliano, 16 anni più giovane e sotto la pressione di una dittatura militare che si sarebbe installata nel Paese, avrebbe optato per realizzare viaggi e soggiornare per lungo tempo all’estero, in un ciclo che avrebbe incluso Libano, Israele, Algeria e Francia, terminando solo negli anni ’80.

Niemeyer avrebbe proseguito a realizzare le sue opere di grande importanza a Brasilia come il Palácio do Itamaraty, il Ministério de Relações Exteriores (Ministero degli Esteri), abbozzato nella sua versione finale nel 1963;<sup>78</sup> o il gigantesco Instituto Central de Ciências della Universidade de Brasilia, progettato nello stesso anno, di 750 metri di lunghezza e strutturato con travi prefabbricate che si estendono per niente meno che 30 metri di vano. La qualità di quelle opere in calcestruzzo a vista impressionava il mondo. Nel 1967, lombardo Giorgio Mondadori (1917-2009) stava per assumere la direzione del grande gruppo editoriale che porta il nome della famiglia. Ammiratore dell’edificio dell’Itamaraty, conosciuto come “Palácio dos arcos” (Palazzo degli Archi), decise di invitare Niemeyer per realizzare “qualcosa di simile” per ospitare la nuova sede dell’azienda da essere costruita a Milano.

Niemeyer accettò l’invito e, dopo vari studi, costruì il *Palazzo Mondadori* con una fila di archi variabili che sostengono il corpo delle solette degli uffici totalmente libero.<sup>79</sup> Niemeyer spiega che “voleva fuggire dai vani uguali sempre fissi. Trovava che la proporzione, lo spazio preciso tra le colonne, era tanto importante quanto loro stesse. Ricordava Rilke che diceva: ‘come gli alberi sono magnifici, però ancora più magnifico è lo spazio sublime e patetico tra di loro’”.<sup>80</sup>

**Niemeyer, a Itália e Nervi**

Se Nervi iniziava naquela época uma “terceira vida” profissional ao substituir o escritório Nervi & Bartoli pelo *Studio Nervi*,<sup>77</sup> capaz de conduzir obras no exterior, também Oscar Niemeyer iniciava uma nova fase após Brasília, em que se tornariam mais frequentes as realizações no Oriente Médio, África e Europa. O italiano gerenciaria essa nova realidade ampliando seu escritório e incorporando seus filhos à atividade. O brasileiro, 16 anos mais novo e pressionado por uma ditadura militar que se instalara no país, optaria por realizar viagens e passar longas temporadas no exterior, num ciclo que incluiria Líbano, Israel, Argélia e França – só se encerrando na década de 1980.

Niemeyer seguiria realizando obras de grande importância em Brasília, como o Palácio do Itamaraty – o Ministério de Relações Exteriores –, esboçado em sua versão final em 1963;<sup>78</sup> ou o gigantesco Instituto Central de Ciências da Universidade de Brasília, projetado no mesmo ano, com 750 metros de comprimento e estruturado com vigas pré-moldadas protendidas com nada menos de 30 metros de vão. A qualidade daquelas obras em concreto aparente impressionava o mundo. Em 1967, o lombardo Giorgio Mondadori (1917-2009) estava em vias de assumir a direção do grande grupo editorial que leva o nome da família. Admirador do edifício do Itamaraty – conhecido como “Palácio dos Arcos” – resolveu convidar Niemeyer para realizar “algo similar” para abrigar a nova sede da empresa a ser construída em Milão.

Niemeyer aceitaria o convite e, após vários estudos, construiria o *Palazzo Mondadori* com uma fileira de arcos variáveis atirantando o corpo de pavimentos de escritórios totalmente soltos.<sup>79</sup> Niemeyer explicaria que “queria fugir dos vãos iguais sempre fixados. Achava que a proporção, o espaço preciso entre colunas, era tão importante como elas próprias. Lembrava Rilke a dizer: ‘como as árvores são magníficas, porém mais magnífico é o espaço sublime e patético entre elas’”.<sup>80</sup>

**Niemeyer, Italy and Nervi**

If at that time Nervi was beginning a “third life” when he replaced the office Nervi & Bartoli with *Studio Nervi*,<sup>77</sup> capable of carrying out works abroad, Oscar Niemeyer was also beginning a new phase after Brasília, in which work in the Middle East, Africa and Europe would become more frequent. The Italian would manage this new reality by expanding his office and incorporating his sons into the activity. The Brazilian, 16 years younger and under pressure from the military dictatorship that had taken hold of the country, would opt to travel and spend long periods abroad, in a cycle that would include Lebanon, Israel, Algeria and France, ending finally in the 1980s.

Niemeyer would go on to build important buildings in Brasília, such as the Itamaraty Palace – the Ministério de Relações Exteriores (Ministry of Foreign Relations) –, outlined in its final version in 1963;<sup>78</sup> or the gigantic Central Science Institute of the University of Brasília, designed in the same year, 750 meters long and structured with pre-cast prestressed beams with spans of 30 meters. The quality of those fair-faced concrete buildings impressed the world. In 1967, the Lombard Giorgio Mondadori (1917-2009) was about to take over the management of the large publishing group that bears the family name. An admirer of the Itamaraty building – known as “Palácio dos Arcos” (Arches Palace) – he decided to invite Niemeyer to create “something similar” for the new company headquarters to be built in Milan.

Niemeyer would accept the invitation and, after several studies, would build *Palazzo Mondadori* with a row of variable arches which left the body of office floors completely loose and buoyant.<sup>79</sup> Niemeyer would explain that “he wanted to get away from the equal fixed spans. He thought that proportion, the precise space between columns, was as important as the columns themselves. He remembered the poet Rilke saying: ‘the trees are magnificent, but more magnificent is the sublime and pathetic space between them’”.<sup>80</sup>

<sup>[</sup>81 Cf. Andrey Rosenthal Schlee e Cláudia Estrela Porto, *Oscar Niemeyer na Itália, ou lembranças do arquiteto na terra dos Doges* (Brasília: Embaixada da Itália; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UnB, 2007).

<sup>[</sup>82 Oscar Niemeyer, “Palácio das Artes; cálculo estrutural de Luigi Nervi, eng.”, *Módulo*, n° 40 (setembro de 1975): 36-38.

<sup>[</sup>83 Niemeyer, *Minha arquitetura*, 57.

Fu il primo di una serie di più di dieci progetti che avrebbe realizzato in Italia, che avrebbe incluso non solo il Palazzo Mondadori a Milano (1968-1975), ma anche un insieme di edifici e negozi, un *World Trade Center*, nella stessa città (1974); la sede della Fata Engenharia a Torino (1976-1981); la sede della Cartiere Burgo a Torino (1978-1981); un complesso architettonico a Vicenza, con teatro e negozi (1978-1979); un teatro e centro di convenzioni a Padova (1984); il Ponte dell’Accademia di Venezia (1985); uno stadio a Torino (1987); una seconda sede della Mondadori a Milano (1988); un auditorium a Ravello (2000).<sup>81</sup>

In uno dei suoi viaggi in Italia, Niemeyer sarebbe entrato in contatto diretto con Nervi, invitandolo ad elaborare il calcolo strutturale del *Palácio das Artes* a Rio de Janeiro. Il progetto consisteva in due sbalzi simmetrici di dimensioni colossali. L’architetto racconta: “abbiamo cercato a Roma l’ingegnere P. L. Nervi, trovando in lui la sperata ricettività e un grande interesse in relazione ai calcoli strutturali, proponendoci anche la sostituzione delle travi in calcestruzzo con tiranti in acciaio. [...] E ci ha fatto piacere vedere come i nostri pensieri si armonizzavano, come il vecchio maestro accettava il nostro impegno di prevedere i grandi spazi liberi, di studiare la tecnica costruttiva, di dare al lavoro dell’ingegnere un senso più alto e creatore. E fu con piacere che da lui abbiamo sentito dire: ‘Niemeyer, lei doveva cercarmi 10 anni fa’”.<sup>82</sup>

Ricordando il suo soggiorno nel Paese di Nervi, Niemeyer avrebbe affermato nella sua autobiografia professionale: “mi è piaciuta molto l’Italia. Mi è piaciuto il talento dei nostri colleghi italiani. Come mi sono sorpreso davanti al Palazzo dei Dogi, che Calendario ha progettato a Venezia, che preannuncia l’architettura di oggi! La stessa ricerca della bellezza e della leggerezza architettonica, con i suoi archi che si moltiplicano nei piani superiori, evitando appoggi, desideroso, come noi, di vincere gli spazi liberi, cosa che ha fatto magistralmente, nel grande salone, con una semplice travatura reticolare in legno”.<sup>83</sup>

Foi o primeiro de uma série de mais de dez projetos que realizaria na Itália, que incluiria não apenas o Palácio Mondadori em Milão (1968-1975), como também um conjunto de edifícios de negócios – um *World Trade Center* – na mesma cidade (1974); a sede da Fata Engenharia em Turim (1976-1981); a sede da Cartiere Burgo em Turim (1978-1981); um conjunto arquitetônico em Vicenza, com teatro e comércio (1978-1979); um teatro e centro de convenções em Pádua (1984); a Ponte da Academia de Veneza (1985); um estádio em Turim (1987); uma segunda sede da Mondadori em Milão (1988); um auditório em Ravello (2000).<sup>81</sup>

Numa de suas passagens pela Itália, Niemeyer teria entrado em contato direto com Nervi, convidando-o a elaborar o cálculo estrutural para o *Palácio das Artes* no Rio de Janeiro. O projeto consistia em dois balanços simétricos de dimensões colossais. O arquiteto relata: “procuramos em Roma o engenheiro P. L. Nervi, nele encontrando a esperada receptividade e um grande interesse em relação aos cálculos estruturais, propondo-nos inclusive a substituição das vigas de concreto por tirantes metálicos. [...] E agradou-nos ver como nosso pensamento se harmonizava, como o velho mestre aceitava nosso empenho em prever os grandes espaços livres, em especular na técnica construtiva, em dar ao trabalho do engenheiro um sentido mais alto e criador. E foi com agrado que dele ouvimos: ‘Niemeyer, você devia ter me procurado 10 anos antes’”.<sup>82</sup>

Relembrando sua passagem pelo país de Nervi, Niemeyer concluiria em sua autobiografia profissional: “gostei muito da Itália. Do talento de nossos colegas italianos. Como me surpreendi diante do Palácio dos Doges, que Calendario projetou em Veneza, a anunciar a arquitetura de hoje! A mesma procura da beleza e da leveza arquitetural, com seus arcos a se multiplicar nos andares superiores, evitando apoios, desejoso, como nós, de vencer os espaços livres – o que fez magistralmente, no grande salão, com uma simples treliça de madeira”.<sup>83</sup>

It was the first of a series of more than ten projects he would undertake in Italy, which would include not only the Palazzo Mondadori in Milan (1968-1975), but also a group of business buildings – a *World Trade Center* – in the same city (1974); the headquarters of Fata Engenharia in Turin (1976-1981); the headquarters of Cartiere Burgo in Turin (1978-1981); an architectural ensemble in Vicenza, with theatre and retail (1978-1979); a theatre and convention centre in Padua (1984); the Ponte dell’Accademia in Venice (1985); a stadium in Turin (1987); a second Mondadori headquarters in Milan (1988); an auditorium in Ravello (2000).<sup>81</sup>

On one of his trips to Italy, Niemeyer reportedly contacted Nervi directly, inviting him to prepare the structural calculation for the *Palácio das Artes* in Rio de Janeiro. The project consisted of two symmetrical overhangs of colossal dimensions. The architect reports: “we sought out the engineer P. L. Nervi in Rome, finding in him the expected receptivity and great interest in structural calculations, and he even proposed replacing the concrete beams with metal tie-rods. [...] And we were pleased to see how our thinking harmonized, how the old master accepted our efforts to provide for the large open spaces, to speculate on the construction technique, to give the engineer’s work a higher and creative sense. And we were pleased to hear from him: ‘Niemeyer, you should have come to me 10 years earlier’”.<sup>82</sup>

Recalling his time in Nervi’s country, Niemeyer would conclude in his professional autobiography: “I liked Italy very much. The talent of our Italian colleagues. How I was surprised by the Doge’s Palace that Calendario designed in Venice, heralding the architecture of today! The same search for beauty and architectural lightness, with its arches multiplying on the upper floors, avoiding supports, desirous, like us, of creating free open spaces – which he did masterfully, in the great hall, with a simple wooden truss”.<sup>83</sup>

Giovanni e Bartolomeo Bon. Il palazzo dei Dogi, a Venezia (1309-1424).

Fonte: Wikimedia Commons

Giovanni e Bartolomeo Bon. O palácio dos Doges, em Veneza (1309-1424).

Fonte: Wikimedia Commons

Giovanni and Bartolomeo Bon. The Doge's palace in Venice (1309-1424).

Source: Wikimedia Commons



Forse ricordando le polemiche a cui aveva partecipato quaranta anni prima, avrebbe scritto ancora, in tono ironico: “ricordo il dialogo che ho avuto in quell’occasione con il mio amico italiano, professore della scuola di architettura locale, Lionello Puppi, che mi raccontava alcuni eventi di quell’epoca, come dell’incendio che un giorno avvenne in quel palazzo. L’edificio era molto danneggiato, Palladio convocato per dare indicazioni, aveva concluso la sua valutazione con questa frase sorprendente: “La situazione è molto brutta. È necessario demolirlo. In architettura, quello che è più pesante deve stare in basso e quello più leggero, sopra”.<sup>84</sup>

**L’Ambasciata del Brasile a Roma**

Forse la storia della nostra Ambasciata in Italia ha inizio ai suoi antipodi, a gennaio del 1956. Fu allora che, insediandosi come Presidente della Repubblica, Juscelino Kubitschek de Oliveria, JK (1902-1976), decise di mettere in pratica uno dei più ambiziosi piani di governo che il Brasile abbia mai conosciuto e che incluse la costruzione e l’inaugurazione di Brasilia.

Talvez relembrando as polêmicas em que se envolvera quarenta anos antes, escreveria ainda, em tom irônico: “recordo a conversa que tive nessa ocasião com meu amigo italiano, professor da escola de arquitetura local, Lionello Puppi, a contar-me coisas daquela época, como o incêndio que um dia ocorreu naquele palácio. O prédio muito danificado, Palladio convocado para se manifestar, concluindo seus comentários com esta frase surpreendente: “É muito ruim. É preciso demoli-lo. Na arquitetura, o mais pesado deve ficar embaixo e o mais leve, em cima”.<sup>84</sup>

**Embaixada do Brasil em Roma**

Talvez a história de nossa Embaixada da Itália tenha início em sua antípoda, em janeiro de 1956. Foi então que, ao tomar posse como Presidente da República, Juscelino Kubitschek de Oliveira, JK (1902-1976), tratou de colocar em prática um dos mais ambiciosos planos de governo que o Brasil conheceu, e que incluiu a construção e a inauguração de Brasília.

Perhaps recalling the polemics in which he had become involved forty years earlier, he wrote in an ironic tone: “I remember the conversation I had on that occasion with my Italian friend, professor at the local school of architecture, Lionello Puppi, telling me things of that time, like the fire that once occurred in that palace. The building was badly damaged and Palladio was invited to speak, concluding his comments with this surprising phrase: “It’s very bad. It must be demolished. In architecture, the heaviest must stay below and the lightest on top”.<sup>84</sup>

**Embassy of Brazil in Rome**

Perhaps the history of our Italian Embassy began at its antipode, in January 1956. It was then that, upon taking office as President of the Republic, Juscelino Kubitschek de Oliveira, JK (1902-1976), set about putting into practice one of the most ambitious government plans that Brazil had ever known, which included the construction and inauguration of Brasília.

<sup>[84]</sup> Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind,  Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind (Rio de Janeiro: Revan, 2002), 193.

<sup>[85]</sup> Hôtel particulier de Fernand Pisart. Edifício de 1925, projetado pelo arquiteto holandês Michiel Brinkman (1873-1925).

<sup>[86]</sup> Hugo Gouthier,  Presença (Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008), 230.

<sup>[87]</sup> Nel 1959, Gondim partecipò alla missione speciale nel sud este dell’Asia. Lo stesso anno, Horácio Lafer (1900-1965) fu designato Ministro das Relações Exteriores do Brasil.

<sup>[87]</sup> Em 1959, Gondim participou de missão especial no sudeste da Ásia. No mesmo ano, Horácio Lafer (1900-1965) foi designado Ministro das Relações Exteriores do Brasil.

<sup>[87]</sup> In 1959, Gondim participated in a special mission to Southeast Asia. In the same year, Horácio Lafer (1900-1965) was appointed Brazil’s Minister of Foreign Affairs.

<sup>[88]</sup> Gouthier,  Presença, 256-57.

<sup>[89]</sup> Gouthier, 257.

Per l’ambasciata in Belgio, JK scelse un amico, l’esperto Hugo Gouthier de Oliveira Gondim (1909-1992). Fu lui che, trovando la missione diplomatica brasiliana installata nella palazzina Pisart,<sup>85</sup> affittata, corroborò che le missioni diplomatiche avrebbero dovuto installare le loro sedi in edifici propri. Inoltre, considerava “l’ambasciata di un Paese […] una specie di *casa paterna* di tutti i cittadini di quel Paese, un simbolo, un porto, un punto di appoggio”. Per questo, per il presidente, “deve avere un indirizzo fisso, eterno, con anima e fisionomia proprie, con carattere inconfondibile, per sempre fissati nella memoria”.<sup>86</sup> Gondim comprò l’edificio che ancora oggi ospita l’ambasciata, ristrutturandola con il progetto dell’architetto João Maria dos Santos (n. 1910).

Dopo la riuscita esperienza della missione belga,<sup>87</sup> il diplomatico sbarcò in Italia. A Roma trovò una situazione somigliante a quella di Bruxelles. Un’altra ambasciata installata in un bell’edificio affittato. La soluzione immaginata questa volta, fu la costruzione di una moderna *Casa do Brasil*, capace di ospitare un grande insieme di spazi di rappresentazione nazionale. Juscelino appoggiò l’idea e decise: “si designi l’architetto Oscar Niemeyer per organizzare il progetto”.<sup>88</sup> Gondim sollecitò un’udienza al Presidente della Repubblica Italiana, Giovanni Gronchi (1887-1977) per “verificare la possibilità della donazione, da parte del governo italiano, di un terreno che soddisfacesse le necessità della Casa do Brasil, in reciprocità alla donazione fatta dal governo brasiliano, di un terreno destinato alla costruzione dell’Ambasciata d’Italia a Brasilia”. Solleciti, Gronchi ed il sindaco di Roma informarono che “gli unici terreni disponibili a Roma per essere donati erano molto lontani dalla Roma vecchia, nel nuovo quartiere EUR, progettato negli anni ’30 da Marcello Piacentini. Effettivamente, essendo Roma un pochino più vecchia di Brasilia, la reciprocità, in termini pratici, era impossibile”. <sup>89</sup>

Para a embaixada na Bélgica, JK escolheu um amigo, o experiente diplomata Hugo Gouthier de Oliveira Gondim (1909-1992). Foi ele quem, encontrando a missão diplomática brasileira instalada no alugado palacete Pisart,<sup>85</sup> reforçou que as missões diplomáticas deveriam instalar suas sedes em prédios próprios. Mais ainda, considerava “a embaixada de um país […] uma espécie de *casa paterna* de todos os cidadãos daquele país, um marco, um porto, um ponto de apoio”. Por isso, para o presidente, ela “deve ter um endereço fixo, eterno, com alma e fisionomia próprias, com caráter inconfundível, para sempre marcados na lembrança”.<sup>86</sup> Gondim adquiriu a edificação que até hoje abriga a embaixada, reformando-a com projeto do arquiteto João Maria dos Santos (n.1910).

Após a exitosa experiência da missão belga,<sup>87</sup> o diplomata desembarcou na Itália. Em Roma encontrou situação semelhante à de Bruxelas. Outra embaixada instalada em belo edifício alugado. A solução desta vez imaginada foi a da construção de uma moderna *Casa do Brasil*, capaz de abrigar um grande conjunto de espaços de representação nacional. Juscelino apoiou a ideia e despachou: “designe-se o arquiteto Oscar Niemeyer para organizar o projeto”.<sup>88</sup> Gondim solicitou uma audiência com o Presidente da República Italiana, Giovanni Gronchi (1887-1977) para “verificar a possibilidade da doação, pelo governo italiano, de um terreno que conviesse às finalidades da Casa do Brasil, em reciprocidade à doação, feita pelo governo brasileiro, de um terreno destinado à construção da Embaixada da Itália em Brasília”. Solícitos, Gronchi e o prefeito informaram que “os únicos terrenos disponíveis em Roma para serem doados ficavam muito longe da velha Roma, no novo bairro da EUR – projetado na década de 1930 por Marcello Piacentini. Realmente, sendo Roma um pouquinho mais velha do que Brasília, a reciprocidade, em termos práticos, era impossível”.<sup>89</sup>

For the embassy in Belgium, JK chose a friend, the experienced diplomat Hugo Gouthier de Oliveira Gondim (1909-1992). It was he who, upon finding the Brazilian diplomatic mission housed in the rented Pisart palace,<sup>85</sup> stressed that diplomatic missions should have their headquarters in buildings of their own. Moreover, he considered “the embassy of a country […] a kind of *paternal home* of all citizens of that country, a landmark, a port, a point of support”. Therefore, for the president, it “should have a fixed, eternal address, with its own soul and physiognomy, with unmistakable character, forever marked in memory”.<sup>86</sup> Gondim acquired the building that still houses the embassy, renovating it with a project by the architect João Maria dos Santos (b.1910).

After the successful experience of the Belgian mission,<sup>87</sup> the diplomat landed in Italy. In Rome he found a similar situation. Another embassy installed in a beautiful rented building. The solution this time was the construction of a modern *Casa do Brasil*, capable of housing a large number of spaces for national representation. Juscelino supported the idea and said: “the architect Oscar Niemeyer should be appointed to organize the project”.<sup>86</sup> Gondim requested an audience with the President of the Italian Republic, Giovanni Gronchi (1887-1977) to “verify the possibility of the Italian government donating a piece of land that would suit the purposes of the Casa do Brasil, in reciprocation for the Brazilian government’s donation of land for the construction of the Italian Embassy in Brasilia”. Solicitous, Gronchi and the mayor were informed that “the only available land in Rome to be donated was far away from the old Rome, in the new EUR district – designed in the 1930’s by Marcello Piacentini. Rome being a little older than Brasilia, reciprocity was impossible in practical terms”.<sup>89</sup>

<sup>90</sup> Acquistato dal proprio governo brasiliano, direttamente dalla principessa Orietta Doria Pamphili (1922-2000).

<sup>90</sup> Adquirido pelo governo brasileiro, diretamente da princesa Orietta Doria Pamphili (1922-2000).

<sup>90</sup> Acquired by the Brazilian government, directly from Princess Orietta Doria Pamphili (1922-2000).

<sup>91</sup> Gouthier, *Presença*, 262.

<sup>92</sup> Rodrigo Espinha Baeta, *O barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII* (Salvador: EDUFBA, 2010), 268.

Il diplomatico Gondim percepì rapidamente che, forse, la soluzione non fosse costruire una nuova casa, ma valorizzarne una antica. Quella che la stessa Ambasciata stava affittando fin dagli anni '20. In modo che, a poco a poco, l'acquisto dell'importante *Palazzo Doria Pamphilj* o *Pamphili* divenne possibile e si realizzò ad agosto del 1960,<sup>90</sup> la vendita fu accompagnata da una fragorosa ripercussione negativa della stampa italiana, che non vide di buon grado la denazionalizzazione di un tanto importante patrimonio culturale. Come risposta Gondim diede inizio ad un dettagliato e attento programma di restauro del *Palazzo* (allora ben decadente), opera attentamente controllata dalla Soprintendenza di Belle Arti e Monumenti del Lazio.<sup>91</sup>

Qualunque guida o mappa turistica la indica tra le dieci maggiori attrazioni della Città Eterna. Importante fin dai tempi dell'Impero, quando ospitava il *Circo Agonistico* (c. 86 d.C.), l'attuale *Piazza Navona*, si può dire che sia un'invenzione della famiglia Pamphili. Più precisamente di Innocenzo X, nato Giambattista Pamphili (1574-1655) e fatto papa nel 1644. Fu lui che trasformò l'antico spazio di mercato e di fiere pubbliche in una monumentale piazza barocca, ornata da tre magnifiche fontane: quella di *Nettuno* (1574) e quella del *Moro* (1576), entrambe di Giacomo della Porta (1532-1602) e ristrutturate da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) che è anche autore della *Fontana dei Quattro Fiumi* (1651).

“Innocenzo X avrebbe rimodellato Piazza Navona patrocinando l’inserimento di importanti monumenti nei suoi domini, visto che desiderava presentarla alla popolazione come una specie di anticamera teatrale alla sua abitazione nel Palazzo Phamphilj, dimostrando il vincolo del pontefice ai meccanismi culturali dell’epoca barocca”.<sup>92</sup> Fece distruggere i vecchi edifici che circondavano la piazza, ricostruì la chiesa di *Sant’Agnese in Agone* (1652-1672) progettata da Francesco Borromini (1599-1667) e Girolamo Rainaldi (1570-1655) e ristrutturò lo stesso *Palazzo Pamphili*, con un progetto di Rainaldi e la galleria principale splendidamente decorata da Pietro da Cortona (1596-1669).

O diplomata Gondim logo percebeu que, talvez, a solução não fosse construir uma nova casa, mas sim valorizar uma antiga. Aquela que a própria embaixada vinha alugando desde a década de 1920. De maneira que, pouco a pouco, a aquisição do importante *Palazzo Doria Pamphilj* ou *Pamphili* tornou-se viável e concretizou-se em agosto de 1960<sup>90</sup> – negócio acompanhado de estrondosa repercussão negativa na imprensa italiana, que não viu com bons olhos a desnacionalização de tão importante patrimônio cultural. Como resposta, Gondim deu início a um detalhado e cuidadoso programa de restauro de *Palazzo* (então bastante decadente), obra atentamente fiscalizada pela Superintendência de Belas-Artes e Monumentos do Lácio.<sup>91</sup>

Qualquer guia ou mapa turístico a apontará entre as dez maiores atrações da Cidade Eterna. Importante desde os tempos do Império, quando abrigava o *Circo Agonistico* (c. 86 d.C.), a atual *Piazza Navona*, pode-se dizer, é uma invenção da família Pamphili. Mais precisamente de Inocêncio X, nascido Giambattista Pamphili (1574-1655) e feito papa em 1644. Foi ele quem transformou o antigo espaço de mercado e de feras públicas em uma monumental praça barroca, ornada com três magníficas fontes: a de *Nettuno* (1574) e a do *Moro* (1576), ambas de Giacomo della Porta (1532-1602) e reformadas Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), autor da *Fontana dei Quattro Fiumi* (1651).

“Innocenzo X remodelaria a Piazza Navona patrocinando as inserções de importantes monumentos em seus domínios, pois pretendia apresentá-la à população como uma espécie de antessala teatral para a sua moradia no Palazzo Pamphilj, demonstrando o vínculo do pontífice aos mecanismos culturais da época barroca”.<sup>92</sup> Ele destruiu as velhas edificações que circundavam a praça, reconstruiu a igreja de *Sant’Agnese in Agone* (1652-1672) com projeto de Francesco Borromini (1599-1667) e Girolamo Rainaldi (1570-1655) e reformou o próprio *Palazzo Pamphili*, com projeto de Rainaldi e galeria principal splendidamente decorada por Pietro da Cortona (1596-1669).

The diplomat Gondim soon realised that, perhaps, the solution was not to build a new house, but to make the most of an old one. The one that the embassy itself had been renting since the 1920s. So that, little by little, the acquisition of the important *Palazzo Doria Pamphilj* or *Pamphili* became feasible and materialized in August 1960<sup>90</sup> – a deal that was accompanied by resounding negative repercussions in the Italian press, which did not look kindly on the denationalization of such an important cultural heritage. In response, Gondim began a detailed and careful program of restoration of the *Palazzo* (then quite decadent), work closely supervised by the Superintendence of Fine Arts and Monuments of Lazio.<sup>91</sup>

Any guidebook or tourist map will list it among the top ten attractions of the Eternal City. Important since the Empire, when it housed the Agonistic CircusCirco Agonistico (c. 86 AD), the current *Piazza Navona*, it can be said, is an invention of the Pamphili family. More precisely of Innocenzo X, born Giambattista Pamphili (1574-1655) and Pope in 1644. It was he who transformed the former market place and public fairs into a monumental Baroque square, adorned with three magnificent fountains: the *Nettuno* (1574) and the *Moro* (1576), both by Giacomo della Porta (1532-1602) and refurbished Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), author of the *Fontana dei Quattro Fiumi* (1651).

“Innocenzo X would remodel Piazza Navona sponsoring the insertions of important monuments in his domains, as he intended to present it to the population as a kind of theatrical antechamber to his dwelling in Palazzo Pamphilj, demonstrating the attachment of the pontiff to the cultural mechanisms of the Baroque era”.<sup>92</sup> He destroyed the old buildings surrounding the square, rebuilt the church of *Sant’Agnese in Agone* (1652-1672) with a design by Francesco Borromini (1599-1667) and Girolamo Rainaldi (1570-1655) and renovated *Palazzo Pamphili* itself, with a design by Rainaldi and a splendidly decorated main gallery by Pietro da Cortona (1596-1669).

Alessandro Specchi, “Vista del Palazzo dell’Eccellentissimo Signor Principe Pamfilio nella Piazza Navona”, 1699, progetto di Girolamo Rainaldi (1647). Fonte: Wikimedia Commons.

Alessandro Specchi, “Vista do Palácio do Excelentíssimo Senhor Príncipe Pamfilio na Praça Navona”, 1699, projeto de Girolamo Rainaldi (1647). Fonte: Wikimedia Commons.

Alessandro Specchi, “View of the Palace of His Excellency Prince Pamfilio in Navona Square”, 1699, project by Girolamo Rainaldi (1647). Source: Wikimedia Commons.



**Un palazzo barocco**

Il *Palazzo Pamphili* (1630-1654) è un gigantesco edificio di volumi regolari e omogeneo, nonostante le ampliazioni e ristrutturazioni successive per le quali passò. Un lungo palazzo, con facciata cubica e simmetrica diretta verso la *Navona*. Soluzione che suggerisce quattro piani principali (al di fuori dei piani intermedi), con linee parallele di 17 aperture, che evidenziano il *piano nobile* e l'antica *loggia* centrale superiore. Tutto riflette un rigoroso esercizio di modanatura, con inquadramenti definiti a partire dall'uso selettivo degli ordini classici. Composizione coronata da un cornicione sporgente.

All'interno, l'edificio si configura a partire dall'organizzazione dei compartimenti e circolazioni attorno a tre *cortili*, patii; il pian terreno destinato ai servizi, appoggio e antichi spazi commerciali; al *piano nobile*, i rimanenti appartamenti principali e le gallerie di ricevimento e di vita sociale; negli altri piani, aree destinate ai familiari, conoscenti

**Um palazzo barocco**

O *Palazzo Pamphili* (1630-1654) é uma gigantesca edificação de volumes regulares e homogêneos, apesar das ampliações e reformas sucessivas por que passou. Um longo palácio, com fachada cúbica e simétrica voltada para a *Navona*. Solução que sugere quatro pavimentos principais (fora os pisos intermediários), com linhas paralelas de 17 aberturas, destacando-se o *piano nobile* e a antiga *loggia* central superior. Tudo refletindo um rigoroso exercício de modanatura, com enquadramentos definidos a partir do emprego seletivo das ordens clássicas. Composição coroada por uma protuberante cornija.

No interior, o edifício configura-se a partir da organização dos compartimentos e circulações ao redor de três *cortili* – pátios; o térreo destinado aos serviços, apoios e antigos espaços comerciais; no piano nobile, os remanescentes dos apartamentos principais e as galerias de recepção e convívio social; nos demais pisos, áreas destinadas a familiares,

**A palazzo barocco**

*Palazzo Pamphili* (1630-1654) is a gigantic building of regular and homogeneous volumes, despite the successive expansions and renovations it underwent. A long palace, with cubic and symmetrical façade facing the *Navona*. A solution that suggests four main floors (apart from the intermediate floors), with parallel lines of 17 openings, highlighting the *piano nobile* and the ancient upper central *loggia*. Everything reflects a rigorous exercise of modenature, with frameworks defined by the selective use of classical orders. The composition is crowned by a protruding cornice.

Inside, the building is made from the organization of compartments and circulations around three *cortili* – courtyards; the ground floor for services, support and former commercial spaces; in the piano nobile, the remnants of the main apartments and the galleries for reception and social interaction; on the other floors, areas for family, household and

<sup>93</sup> Angel Miguel Navarro, *El palacio florentino: estudio de una tipología* (Buenos Aires: Vestales, 2009), 14.

<sup>94</sup> Lucio Costa, “Memória descritiva do Plano Piloto - 1957”, in *Registro de uma vivência* (São Paulo: Brasília: Empresa das Artes; UnB, 1995), 293.

e servitori. Con questa distribuzione, le scale (sempre più di una) ottennero un’importanza particolare e ricevettero un’attenzione speciale degli architetti.

Per completare il *Palazzo*, un importante gruppo di artisti fu chiamato per terminare l’opera, occupando con i loro lavori scultorei o pittorici i differenti spazi. Ricordiamo che, come tipologia, i palazzi rinascimentali e barocchi italiani ebbero una speciale importanza nell’architettura occidentale per le configurazioni spaziali che produssero “in un cammino che è arrivato ai giorni nostri e che si è materializzato in soluzioni di calcestruzzo e vetro che hanno mantenuto alcuni dei componenti più significativi dello schema originale”.<sup>93</sup>

#### Una *promenade architecturale*

Fu già nel concorso del 1957 che Lucio Costa (1902-1998) propose il Setor de Embaixadas Sul nel Plano Piloto (Progetto della Città), con la denominazione di “Embaixadas e Legações”, da essere implementato “parallelamente all’eixo rodoviário, con viali di accesso autonomi e vie di servizio per il transito di camion comune ai quadras (quartieri) residenziali. Questi viali, per così dire, privati del quartiere delle ambasciate e legazioni, si prevede edificarli solo da un lato, lasciando l’altro con la vista libera sul paesaggio”.<sup>94</sup> La via, poi battezzata *Avenida das Nações* avrebbe permesso una fruizione lineare, una *promenade architecturale*, delle ambasciate summenzionate. Tale configurazione di uno scenario variabile di edifici caratterizzati dalla cultura dei loro Paesi di origine fu considerata come uno dei punti positivi del Plano secondo la giuria del concorso.

Il progetto implementato del Plano Piloto, del 1960, fu alterato da Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a capo del Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, a partire dalle raccomandazioni della giuria del concorso e dalle alterazioni naturali decorrenti dallo sviluppo del progetto. La città come un tutto si avvicinò al lago, le due ali

agregados e serviços. Com tal distribuição, as escadas (sempre mais de uma) ganharam importância e receberam atenção especial dos arquitetos.

Completando o *Palazzo*, um importante conjunto de artistas foi chamado para finalizar a obra, preenchendo com seus trabalhos escultóricos ou pictóricos os diferentes espaços. Lembremos aqui que, como tipo, os palácios renascentistas e barrocos italianos tiveram especial importância na arquitetura ocidental pelas configurações espaciais que implicavam, “em um caminho que chegou aos nossos dias e que se materializou em soluções de concreto e vidro que mantiveram alguns dos componentes mais significativos do esquema original”.<sup>93</sup>

#### A *promenade architecturale*

Foi já no concurso de 1957 que Lucio Costa (1902-1998) propôs o Setor de Embaixadas Sul no Plano Piloto, com a denominação de “Embaixadas e Legações”, a ser implantado “parallelamente ao eixo rodoviário, com alamedas de acesso autônomo e via de serviços para o tráfego de caminhões comum às quadras residenciais. Essa alameda, por assim dizer, privativa do bairro das embaixadas e legações, prevê-se edificada apenas num dos lados, deixando-se o outro com a vista desimpedida sobre a paisagem”.<sup>94</sup> A via, depois batizada de *Avenida das Nações*, permitiria uma fruição linear, uma *promenade architecturale*, das embaixadas acima. Tal configuração de um cenário variável de edificações caracterizadas pela cultura de seus países de origem foi considerada como um dos pontos positivos do Plano pelo júri do concurso.

O projeto implementado do Plano Piloto, de 1960, foi alterado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer – à frente do Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – a partir das recomendações do júri do concurso e das alterações naturais decorrentes do desenvolvimento do projeto. A cidade como um todo aproximou-se do lago, as duas asas

servants. With this distribution, the stairs (always more than one) gained importance and received special attention from the architects.

Completing the *Palazzo*, an important group of artists were called upon to finish the work, filling the different spaces with their sculptural or pictorial works. Let us remember here that, as a type, Italian Renaissance and Baroque palaces were especially important in Western architecture for the spatial configurations they implied, “on a path that has reached our own day and has materialized in concrete and glass solutions that have retained some of the most significant components of the original project”.<sup>93</sup>

#### A *promenade architecturale*

It was in the 1957 competition that Lucio Costa (1902-1998) offered the South Embassy Sector in the Plano Piloto (Pilot Plan), with the designation “Embassies and Legations”, to be set up “parallel to the highway, with independent access boulevards and a service road for truck traffic common to the quadras (residential blocks). This boulevard, so to speak, of embassies and legations, was planned to be built on only one side, leaving the other with an unobstructed view of the landscape”.<sup>94</sup> The road, later named *Avenida das Nações*, would allow a linear fruition, a *promenade architecturale*, of the embassies above. This variable scenario of buildings characterized by the culture of their country of origin was considered one of the positive points of the Plan by the jury of the competition.

The implemented design of the 1960 Pilot Plan was altered by Lucio Costa and Oscar Niemeyer – at the head of the Department of Urban Planning and Architecture of the Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – based on the recommendations of the competition jury and the natural changes resulting from the project’s development. The city as a whole moved closer to the lake, the

ricevettero le rispettive quadras 400 e il setor de embaixadas fu concentrato lungo la Asa Sul, in modo che la Avenida das Nações, di fatto, passò a situarsi sulle rive del lago Paranoá. In tutto, furono previsti nove gruppi isolati. Ma ne furono eseguiti otto, numerati dal 801 al 815, intercalati da vegetazione e accessibili tramite vie secondarie. Ogni gruppo contiene da 6 a 8 lotti rettangolari di 25.000 m<sup>2</sup> (100 x 250 metri), paralleli tra di loro, tutti destinati alle ambasciate o legazioni. Come regola urbanistica generale, si stabilì un tasso di occupazione del 40% dell’area totale del lotto; altezza massima di tre piani, più sottosuolo; distanza frontale dal confine di 20 metri e di 10 metri dagli altri confini.

L’alterazione che avrebbe causato più danni al concetto di *promenade architecturale* internazionale voluta da Costa sarebbe stata la distanza eccessiva di alcune quadras dalla *Avenida das Nações*, trasformata in strada di traffico rapido. Vicino alla Asa Sul, realizzato fino alla prossimità dello Eixo Monumental, il Setor de Embaixadas finisce per mischiarsi oltremodo agli altri edifici del Plano Piloto. Inoltre, l’imperativo della sicurezza motivò la costruzione di elevati muri e recinzioni che occultano un buon numero di rappresentazioni diplomatiche, alcune edificate ad un solo piano fuori terra.

Nei luoghi in cui la *Avenida das Nações*, nel suo percorso sinuoso, si avvicina all’Ambasciata o guidando a bassa velocità per le vie secondarie più vicine agli edifici, è ancora possibile apprezzare significativi esemplari di architettura di qualità internazionale, costruiti come *ville* o *palazzi* rinascimentali sul pendio che sovrasta la *Avenida das Nações*.

Da sud a nord, a mano a mano che ci avviciniamo al centro civico della Capitale, abbiamo, per esempio: il gioco di mandala esagonali dell’ambasciata della Spagna (1971-1976), progettata da Rafael Leoz (1921-1976); la modularità austera dell’ambasciata dell’Austria (1968-1974), di Karl Schwanzer (1918-1975); l’ambasciata d’Italia (1969-1979), di Pier Luigi

receberam as respectivas quadras 400 e o setor de embaixadas foi concentrado ao longo da Asa Sul, de maneira que a Avenida das Nações, de fato, passou a margear o Paranoá. Ao todo, foram previstos nove conjuntos isolados. Mas foram executados oito, numerados de 801 a 815, intercalados por vegetação e acessíveis por vias secundárias. Cada conjunto contém de 6 a 8 lotes retangulares de 25.000 m<sup>2</sup> (100 x 250 m), paralelos entre si, todos destinados às embaixadas ou legações. Como regra urbanística geral, estabeleceu-se uma taxa de ocupação de 40% da área total do lote; gabarito máximo de três pavimentos, mais subsolo; afastamento frontal de 20 m e de 10 m nas demais divisas.

A alteração que causaria mais prejuízo para o conceito de *promenade architecturale* internacional pretendida por Costa seria o distanciamiento eccessivo de algumas das quadras em relação à *Avenida das Nações* – transformada em via de trânsito rápido. Próximo à Asa Sul, implementado até a imediação do Eixo Monumental, o Setor de Embaixadas acaba por misturar-se em grande medida às demais edificações do Plano Piloto. Além disso, o imperativo da segurança ensejou a construção de avantajados muros e cercas que occultam um bom número de representações diplomáticas, algumas delas dispostas em apenas um pavimento.

Quer seja nos momentos em que a *Avenida das Nações*, em seu percurso sinuoso, aproxima-se da embaixada, quer seja circulando nas vias secundárias mais próximas aos edifícios, ainda é possível apreciar, em baixa velocidade, significativos esemplares de arquitetura de primeira linha internacional, assentados como *ville* ou *palazzi* renascentistas na encosta acima da Avenida das Nações.

De sul para norte, à medida que nos aproximamos do centro cívico da Capital, temos, por exemplo: o jogo de mandalas hexagonais da embaixada da Espanha (1971-1976), projetada por Rafael Leoz (1921-1976); a modularidade austera da embaixada da Áustria (1968-1974), de Karl Schwanzer (1918-1975); a embaixada

two wings received their respective 400 blocks and the embassy sector was concentrated along the Asa Sul, so that the Avenida das Nações, in fact, began to border the Paranoá. In all, nine isolated blocks were planned. But eight were built, numbered 801 to 815, interspersed with vegetation and accessible by secondary roads. Each complex contains 6 to 8 rectangular lots of 25,000 m<sup>2</sup> (100 x 250 m), parallel to each other, all of them ceded to embassies or delegations. As a general urbanistic rule, an occupancy rate of 40% of the total lot area was established; maximum gauge of three floors plus basement; 20 m front setback and 10 m on the other borders.

The alteration that would cause more damage to the concept of international *promenade architecturale* intended by Costa would be the excessive distancing of some of the blocks in relation to the *Avenida das Nações* – transformed into a fast transit way. Close to Asa Sul, implemented until the vicinity of Eixo Monumental, the Embassy Sector ends up blending to a great extent with the other buildings of Plano Piloto. Moreover, the imperative of security led to the construction of large walls and fences that hide a good number of diplomatic representations, some of them arranged on only one floor.

Following the winding path of the *Avenue of the Nations*, whether approaching the embassy, or circulating on the side roads closest to the buildings, it is still possible to appreciate, at low speed, significant examples of first-rate international architecture, set like Renaissance *ville* or *palazzi* on the hillside above the Avenue of the Nations.

From south to north, as we approach the civic center of the Capital, we have, for example: the play of hexagonal mandalas of the Spanish embassy (1971-1976), designed by Rafael Leoz (1921-1976); the austere modularity of the Austrian embassy (1968-1974), by Karl Schwanzer (1918-1975); the Italian embassy

<sup>95</sup> Cf. Sylvia Ficher e Paulo Roberto Alves dos Santos, “Conexões internacionais: arquiteturas estrangeiras em Brasília”, *Revista Thésis* 2, n.º 5 (2018), https://doi.org/10.51924/revthesis.2018.v2.208.

<sup>96</sup> Tullia Iori, *Pier Luigi Nervi* (Milano: Motta architettura, 2009).

Nervi; la composizione libera dell’ambasciata della Germania (1964-1971), di Hans Scharoun (1893-1972); la comodulazione classica dell’ambasciata della Grecia (1966), di George Candilis (1913-1995); la monumentalità austera e, per così dire, nativista, dell’ambasciata del Messico (1974-1976), di Teodoro González de León (1926-2016), Abraham Zabludowsky (1924-2003) e Francisco Serrano (n. 1937). Più occulte, viste più dalle strade locali che dalla strada sottostante, si evidenziano per la loro qualità le ambasciate del Giappone (1969), di Fumihiko Maki (n. 1928), successivamente ampliata da Yoshimi Ohashi; della Francia, progettata originalmente (1962) da Le Corbusier, ma portata a termine (1970-1974), dal cileno Guillermo Jullian de la Fuente (1931-2008). L’ambasciata del Portogallo (1971-1978), di eccezionale qualità, progettata da Raul Chorão Ramalho (1914-2002), fu impiantata presso i Ministeri, con una Praça de Portugal adiacente, progettata da Roberto Burle Marx (1909-1994), che firma anche il paesaggismo dell’ambasciata tedesca.<sup>95</sup>

**La reinvenzione del palazzo**

Fu a partire da luglio del 1969 che Nervi cominciò a pensare e a progettare l’Ambasciata d’Italia a Brasilia. L’invito per l’onorevole incarico venne direttamente dal Ministro degli Affari Esteri italiano, Pietro Sandro Nenni (1891-1980).<sup>96</sup>

A Brasilia Nervi presentò la sua proposta personale e rivoluzionaria per un palazzo italiano. Come se il *Palazzo Pamphili* rinascesse in versione modernista. Come se la soluzione trovata per la sede diplomatica italiana in Brasile risultasse da un rigoroso esercizio di antonimia progettuale. Quello che era pensante, tettonico, pieno, chiuso e scuro divenne leggero, atettonico, libero, aperto e chiaro. Tutto ciò senza rinunciare al rigore del disegno, del dettaglio e dell’immaginazione.

La soluzione per l’Ambasciata nasce da due componenti fondamentali. Dalla corretta comprensione, organizzazione e impianto del

da Itália (1969-1979), de Pier Luigi Nervi; a composição livre da embaixada da Alemanha (1964-1971), de Hans Scharoun (1893-1972); a comodulação clássica da embaixada da Grécia (1966), de George Candilis (1913-1995); a monumentalidade austera e, por assim dizer, nativista, da embaixada do México (1974-1976), de Teodoro González de León (1926-2016), Abraham Zabludowsky (1924-2003) e Francisco Serrano (n.1937). Mais ocultas, vistas mais das pistas locais que da avenida abaixo, destacam-se por sua qualidade as embaixadas do Japão (1969), de Fumihiko Maki (n.1928), depois ampliada por Yoshimi Ohashi; da França, projetada originalmente (1962) por Le Corbusier, mas levada a cabo (1970-1974), pelo chileno Guillermo Jullian de la Fuente (1931-2008). A embaixada de Portugal (1971-1978), de excepcional qualidade, projetada por Raul Chorão Ramalho (1914-2002), foi implantada junto aos Ministérios, com uma Praça de Portugal adjacente, projetada por Roberto Burle Marx (1909-1994), que também assina o paisagismo da embaixada alemã.<sup>95</sup>

**A reinvenção do palácio**

Foi a partir de julho de 1969 que Nervi começou a pensar e a projetar a Embaixada da Itália em Brasília. O convite para o honroso encargo veio direto do Ministro das Relações Exteriores italiano, Pietro Sandro Nenni (1891-1980).<sup>96</sup>

Em Brasília, Nervi apresentou sua proposta pessoal e revolucionária para um palácio italiano. Como se o *Palazzo Pamphili* renascesse em versão modernista. Como se a solução encontrada para a sede da diplomacia italiana no Brasil resultasse de um rigoroso exercício de antonímia projetual. O que era pesado, tectônico, cheio, fechado e escuro tornou-se leve, atectônico, vazio, aberto e claro. Tudo isso sem renunciar ao rigor do desenho, do detalhe e da imaginação.

A solução para a Embaixada nasce de dois componentes fundamentais. Da correta compreensão, hierarquização e implantação

(1969-1979), by Pier Luigi Nervi; the free composition of the German embassy (1964-1971), by Hans Scharoun (1893-1972); the classical commodulation of the embassy of Greece (1966) by George Candilis (1913-1995); the austere and nativist monumentality of the embassy of Mexico (1974-1976) by Teodoro González de León (1926-2016), Abraham Zabludowsky (1924-2003) and Francisco Serrano (b.1937). More hidden, seen more from the local lanes than from the avenue below, the embassies of Japan (1969), by Fumihiko Maki (b.1928), later enlarged by Yoshimi Ohashi; of France, originally designed (1962) by Le Corbusier, but carried out (1970-1974) by the Chilean Guillermo Jullian de la Fuente (1931-2008). The Portuguese Embassy (1971-1978), of exceptional quality, designed by Raul Chorão Ramalho (1914-2002), was implanted next to the Ministries, with an adjacent Portugal Square, designed by Roberto Burle Marx (1909-1994), who also signs the landscaping of the German Embassy.<sup>95</sup>

**The reinvention of the palace**

It was in July of 1969 that Nervi began to think and design the Italian Embassy in Brasília. The invitation for the honorable assignment came directly from the Italian Minister of Foreign Affairs, Pietro Sandro Nenni (1891-1980).<sup>96</sup>

In Brasília, Nervi presented his personal and revolutionary proposal for an Italian palace. As if *Palazzo Pamphili* was reborn in a modernist version. As if the solution found for the seat of Italian diplomacy in Brazil resulted from a rigorous exercise in design antonymy. What was heavy, tectonic, full, closed and dark became light, atectonic, empty, open and clear. All this without giving up the rigor of design, detail and imagination.

The solution for the Embassy is born from two fundamental components. From the correct understanding, prioritization and implementation of a complex program of needs; and

complesso programma di necessità; e dallo sviluppo del sistema strutturale, simultaneamente definitore e liberatore.

Sfruttando l’inclinazione naturale del *Lote 30*, con un considerevole inclinazione dal Plano Piloto verso il lago Paranoá, Nervi divise, naturalmente, il terreno in quattro piani con funzionalità distinte.

Al primo, quello più elevato e rivolto alla strada di servizio parallela all’eixo della Asa Sul, inserì l’ingresso principale, il controllo di sicurezza e, lateralmente a quest’ultimo, un gruppo isolato di quattro residenze di servizio, configurato in un edificio unico, basso e con il formato di una croce greca.

Al secondo piano, impiantò il parcheggio delle autorità e il *grande cortile* (o patio d’onore), la cui aiuola circolare centrale, adornata da bei cespugli di *Strelitzia reginae* (Uccello del Paradiso), riceve i pennoni su cui ogni giorno sventolano le bandiere dell’Italia e dell’Unione Europea.

Allo stesso livello, si apre il piano intermedio e libero dell’edificio principale dell’Ambasciata. Come nei pianterreni dei blocos di abitazione delle superquadras di Brasilia, lo spazio è esclusivamente caratterizzato dalla presenza degli elementi strutturali (colonne), dal salone d’ingresso, dalle scale e dagli ascensori; e da due elementi di contemplazione paesaggistica: la fontana monumentale e, già al piano inferiore lo specchio d’acqua.

L’edificio principale, a partire dal piano di accesso, si divide in due parti. Quella elevata che corrisponde al *piano nobile*, tutta sospesa e appoggiata su colonne quadriforcate. Concentra e organizza intorno ai tre patii interni, gli spazi necessari ai servizi diplomatici (la Cancelleria) e alla residenza della famiglia dell’ambasciatore (la Residenza Ufficiale).

Mentre il terzo piano corrisponde al livello inferiore dell’edificio principale e può essere diviso in quattro quadranti di dimensioni somiglianti: quella del citato specchio d’acqua, quella del salone degli atti, quella dell’insieme

de complexo programa de necessidades; e do desenvolvimento de um sistema estrutural, simultaneamente definidor e libertador.

Tirando partido da inclinação natural do *Lote 30* – com considerável caimento do Plano Piloto em direção ao lago Paranoá – Nervi dividiu, naturalmente, a gleba em quatro platôs com funcionalidades distintas.

No primeiro, o de cota mais elevada e voltado para a via de serviço paralela ao eixo da Asa Sul, situou o acesso principal, o controle de segurança e, lateralmente a este, um conjunto isolado de quatro residências de serviço, configurando edifício único, baixo e com o formato de uma cruz grega.

No segundo patamar, implantou o estacionamento de autoridades e o *grande cortile* (ou pátio de honra), cujo canteiro circular central, ornado com lindas touceiras de *Strelitzia reginae* (Ave do Paraíso), recebe os mastros onde, diariamente, são hasteadas as bandeiras da Itália e da União Europeia.

No mesmo nível, abre-se o pavimento intermediário e vazado do edifício principal da Embaixada. Como nos pavimentos térreos dos blocos de moradia das superquadras de Brasília, o espaço é apenas caracterizado pela presença dos elementos estruturais (colunas); do hall de distribuição com escadas e elevadores; e de dois elementos de contemplação paisagística: a fonte monumental e, já no platô inferior, o espelho d’água.

O edifício principal, a partir do pavimento de acesso, divide-se em duas porções. A elevada, que corresponde ao *piano nobile*, toda suspensa e apoiada em colunas quadrifurcadas. Ela concentra, e organiza ao redor de três pátios internos, os espaços necessários para os serviços diplomáticos (a Chancelaria) e para a moradia da família do embaixador (a Residência Oficial).

Já o terceiro platô corresponde ao nível inferior do edifício principal e pode ser divido em quatro quadrantes de dimensões semelhantes: a do citado espelho d’água, a do salão de atos; a do conjunto de espaços de

from the development of a structural system, simultaneously defining and liberating the building.

Taking advantage of the natural slope of *Lot 30* – with considerable drop-off from the Pilot Plan towards Lake Paranoá – Nervi naturally divided the land into four plateaus with distinct functionalities.

On the first, the highest level and facing the service road parallel to the axis of Asa Sul, he placed the main access, the security control and, laterally to this, an isolated group of four service residences, configuring a single building, low and shaped like a Greek cross.

On the second level, he built the authorities’ parking area and the *grande cortile* (or courtyard of honour), which central circular bed, adorned with beautiful clumps of *Strelitzia reginae* (Bird of Paradise); the flagpoles are placed here and the flags of Italy and the European Union are raised every day.

At the same level, the intermediate and hollowed out floor of the main Embassy building opens up. As on the ground floors of the housing blocks of the Brasília superblocks, the space is characterized solely by the presence of structural elements (columns); the distribution hall with stairs and elevators; and two elements of landscape contemplation: the monumental fountain and, already on the lower plateau, the water mirror.

The main building, from the access floor, is divided into two parts. The elevated one, which corresponds to the *piano nobile*, all suspended and supported by quadrifurcated columns. It concentrates, and organizes around three inner courtyards, the spaces necessary for the diplomatic services (the Chancellery) and for the housing of the ambassador’s family (the Official Residence).

The third plateau corresponds to the lower level of the main building and can be divided into four quadrants of similar dimensions: the aforementioned water mirror; the ceremonial hall; the reception area of the Official



<sup>97</sup> Il campo da tennis non era previsto nel progetto originale.  
<sup>97</sup> A quadra de ténis não estava prevista no projeto original.  
<sup>97</sup> The tennis court was not foreseen in the original project.

degli spazi di ricevimento della Residenza Ufficiale e quella di servizio e appoggio (bagni, sicurezza, laboratori, depositi e cucina).

I saloni degli atti e quello di ricevimento si aprono direttamente sui giardini superiori, il cui tappeto erboso centrale permette l'estensione degli spazi di intrattenimento nei giorni di festa oltre ad una bella vista del lago Paranoá.

Infine, abbiamo il quarto piano, quello di livello meno elevato e diretto verso la Avenida das Nações. In maniera ingegnosa e decisamente sensibile, Nervi impiantò le aree di ricreazione private della Residenza Ufficiale (salone, piscina e campo da tennis)<sup>97</sup> e un insieme di spazi seminterrati di servizio, che includono i garage dei veicoli ufficiali (con accesso dalla via laterale Nord del lotto).

### Il palazzo sugli alberi

Di tutto l'insieme dell'Ambasciata italiana, è l'edificio principale che sorprende. Corrisponde, come tradizionalmente avverrebbe nei palazzi rinascimentali italiani, ad una pianta di base quadrata. Questa forma risultante dalla ripetizione di 5 x 5 moduli strutturali che, a loro volta, configurano una maglia ortogonale di 25 unità ugualmente quadrate, tre delle quali vuote, che definiscono i patii interni, come negli antichi palazzi. Così abbiamo i vuoti sullo specchio d'acqua, sul giardino del piano intermedio e sulla fontana monumentale; tutti permettono la ventilazione e l'illuminazione naturale degli uffici della Cancelleria, localizzata al *piano nobile*. In questo piano, solo l'appartamento destinato all'ambasciatore non si sviluppa attorno ad un *cortile*, visto che i suoi spazi sono rivolti verso la veranda Est e il lago Paranoá.

Osservate a distanza, le colonne che caratterizzano il modulo strutturale suggeriscono pilastri a forma di "ipsilon" per sostenere un edificio orizzontale segnato dalla ripetizione di 18 aperture e dal lungo cornicione (un altro utile riferimento ai palazzi del Rinascimento). L'impressione è presto disfatta al movimento. In realtà si tratta di una sequenza di 21 scultoree colonne quadriforcate, ossia, appoggi verticali con quattro bracci inclinati, tutto

recepção da Residência Oficial; e a de serviço e apoio (sanitários, segurança, oficinas, depósitos e cozinha).

Salões de atos e de recepção abrem-se diretamente para os jardins superiores, cujo tapete gramado central permite a extensão dos espaços de confraternização em dias de festa, além de uma bela vista do lago Paranoá.

Finalmente, temos o quarto platô, o de cota menos elevada e voltado para a Avenida das Nações. De maneira engenhosa e bastante sensível, Nervi implantou as áreas de lazer privadas da Residência Oficial (salão, piscina e quadra de ténis)<sup>97</sup> e um conjunto de espaços seminterrados de serviços gerais, que incluem as garagens de veículos oficiais (com acesso pela via lateral Norte do lote).

### O palácio nas árvores

De todo o conjunto da Embaixada italiana, é o edifício principal que surpreende. Corresponde – como tradicionalmente ocorria nos palácios renascentistas italianos – a uma planta de base quadrada. Tal forma, agora, resulta da repetição de 5 x 5 módulos estruturais que, por sua vez, configuram uma malha ortogonal de 25 unidades igualmente quadradas, três das quais vazadas, definindo pátios internos, também como nos antigos palácios. Assim, temos vazios sobre o espelho d'água, sobre o jardim do pavimento intermediário e sobre a fonte monumental; todos permitindo a ventilação e a iluminação natural dos escritórios da Chancelaria, localizada no *piano nobile*. Neste pavimento, apenas o apartamento destinado ao embaixador não se organiza ao redor de um *cortile*, já que seus espaços estão voltados para a varanda Leste e para a vista do lago Paranoá.

Observadas à distância, as colunas que caracterizam o módulo estrutural sugerem pilares na forma de "ipsilon" a suportar um edifício horizontal marcado pela repetição de 18 aberturas e por longa cornija (mais uma sutil referência aos palácios do Renascimento). A impressão é logo desfeita ao movimento. Na verdade, trata-se de uma sequência de 21 escultóricas colunas quadrifurcadas, ou seja, apoios verticais com quatro braços inclinados,

Residence; and the service and support area (toilets, security, workshops, storage rooms, and kitchen).

Acting and reception halls open directly onto the upper gardens, whose central grassy carpet allows the extension of the socializing spaces on days of celebration, in addition to a beautiful view of Lake Paranoá.

Finally, we have the fourth plateau, the one with the lowest elevation and facing the Avenida das Nações. In an ingenious and very sensitive way, Nervi implemented the private leisure areas of the Official Residence (hall, swimming pool and tennis court)<sup>97</sup> and a set of semi-underground spaces for general services, including the garages for official vehicles (with access from the north side of the plot).

### The palace in the trees

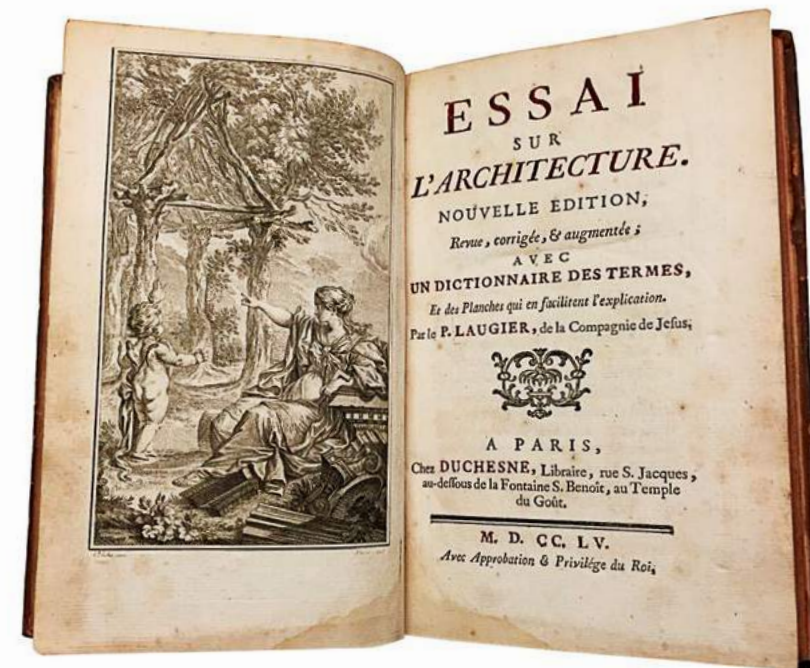
Of all the Italian Embassy buildings, it is the main building that is most surprising. It corresponds – as traditionally occurred in Italian Renaissance palaces – to a square base plan. This form, now, results from the repetition of 5 x 5 structural modules that, in turn, configure an orthogonal grid of 25 equally square units, three of which are hollow, defining inner courtyards, also as in the old palaces. Thus, we have voids over the water mirror, over the garden of the intermediate floor and over the monumental fountain; all allowing ventilation and natural lighting of the Chancellery offices, located on the *piano nobile*. On this floor, only the ambassador's apartment is not organized around a *cortile*, since it faces the east balcony and the view of the Paranoá lake.

Viewed from a distance, the columns that characterize the structural module suggest pillars in the form of "Y" supporting a horizontal building marked by the repetition of 18 openings and a long cornice (another subtle reference to Renaissance palaces). The impression is soon dispelled. In fact, it is a sequence of 21 sculptural quadrifurcated columns, i.e., vertical supports with four inclined arms, all carefully executed in exposed concrete. A master's work! Or masters, like the ancient scarpelins, stonemasons who were specialists

Charles-Dominique-Joseph Eisen, frontespizio della seconda edizione di Essai sur l'Architecture, de Marc-Antoine Laugier, 1755. Fonte: Drawing Matter.

Charles-Dominique-Joseph Eisen, frontispício da segunda edição de Essai sur l'Architecture, de Marc-Antoine Laugier, 1755. Fonte: Drawing Matter.

Charles-Dominique-Joseph Eisen, frontispiece of the second edition of Essai sur l'Architecture, by Marc-Antoine Laugier, 1755. Source: Drawing Matter.



scrupolosamente eseguito in calcestruzzo a vista. Lavoro da maestro! O di maestri, come gli antichi scarpellini, scultori specialisti nella lavorazione del marmo o nell'arte della stereotomia (basta percepire l'attenzione nella definizione di ogni asse di legno adottata nella preparazione delle casseforme per il calcestruzzo dell'Ambasciata). A Brasilia, solo nel palazzo dell'Itamaraty troveremo un'esecuzione tanto scrupolosa.

Sono le colonne quadriforcate, semplici o colossali, che elevano il *piano nobile* del palazzo, dando leggerezza e fluidità all'edificio. Facendolo, associate alle specie vegetali dei dintorni, costruiscono una forte immagine simbolica. L'Ambasciata ricorda una casa sull'albero, o sugli alberi. Se fosse possibile retrocedere fino al XVII e XVIII secolo, quando si voleva dominare con la ragione i problemi dell'uomo, e da lì ritirare alcuni elementi passibili di spiegare l'origine delle forme utilizzate in architettura, certamente li avremmo trovati in Marc-Antoine Laugier (1713-1769).

tudo esmeradamente executado em concreto aparente. Trabalho de mestre! Ou de mestres, como os antigos escarpelinos, canteiros especialistas no corte de pedras ou na arte da estereotomia (basta perceber o cuidado na definição de cada régua de madeira adotada na confecção das formas do concreto da Embaixada). Em Brasilia, apenas no palácio do Itamaraty encontraremos execução tão cuidadosa.

São as colunas quadrifurcadas, simples ou colossais, que elevam o *piano nobile* palaciano, emprestando leveza e fluidez ao edifício. Ao fazê-lo – associadas às espécies vegetais do entorno – constroem uma forte imagem simbólica. A Embaixada sugere uma casa na árvore, ou sobre as árvores. Se fosse possível retornar aos séculos XVII e XVIII, quando se pretendia dominar pela razão a problemática do homem, e de lá retirar alguns argumentos passíveis de explicar a origem das formas utilizadas na arquitetura, certamente os encontraríamos em Marc-Antoine Laugier (1713-1769).

in cutting stone or in the art of stereotomy (note the care taken in defining each wooden ruler used in the Embassy's concrete forms). In Brasilia, only in the palace of Itamaraty will we find such careful execution.

It is the quadrifurcated columns, simple or colossal, that elevate the palatial *piano nobile*, lending lightness and fluidity to the building. In doing so – associated with the plant species of the surroundings – they build a strong symbolic image. The Embassy suggests a house in a tree, or on the trees. If it were possible to go back to the 17th and 18th centuries, when man's problems were supposed to be dominated by reason, and from there to extract some arguments that could explain the origin of the forms used in architecture, we would certainly find them in Marc-Antoine Laugier (1713-1769).

<sup>[</sup>\*] “Le modele sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l’Architecture”. In: Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l’architecture* (A Paris: Chez Duchesne, rue S. Jacques, au Temple du Gôit, 1753), 13, http://archive.org/details/essaisurlarchite00laug.

<sup>[</sup>\*] “The established hypothesis of all architectural theorists was that architecture had originated when primitive man built himself a primitive hut. From the hut he went on to the temple and, refining continually on the temple formula, he invented the timber version of the Doric and then copied it in stone”. In: John Newenham Summerson, *The classical language of architecture* (Cambridge: MIT Press, 1963), 35.

Nel suo *Essai sur l’Architecture* (1753), Laugier lavorò il “modello a partire dal quale tutte le grandezze dell’architettura furono immaginate”<sup>,98</sup> la *cabana primitiva*, o casa ancestrale, descritta da Vitruvio. Fin dal recupero del trattato dell’antico romano, “i teorici dell’architettura avevano come ipotesi definita che l’architettura si era originata quando l’uomo primitivo passò a costruire la sua propria casa. Dal rifugio passò al tempio e, migliorando continuamente questa formula, inventò la versione in legno dell’ordine dorico, che è stata copiata in pietra”<sup>.99</sup>

Nel pensiero illuminista, la *cabana primitiva* corrisponderebbe all’archetipo dei palazzi di Brasilia, ossia, dalla capanna primitiva al tempio greco con colonne *in antis*, al tempio periptero o con peristilio e, infine, i palazzi con peristilio o i colonnati di Oscar Niemeyer. D’altro canto, fu compito di Quatremère de Quincy (1755-1849), nell’opera *Encyclopédie Méthodique* (1788), difendere l’idea che l’origine ideale dell’architettura non era soltanto legata alla *cabana primitiva* e riconoscere tre altre soluzioni che sarebbero corrisposte a quelli che denominò i tre stati naturali dell’uomo primitivo: quello del cacciatore, quello dell’agricoltore e quello del pastore, dai quali sarebbero sorti rispettivamente la caverna, la capanna e la tenda.

Inutile continuare la digressione o retrocedere ai secoli passati, visto che è chiara la relazione esistente tra tali archetipi e l’architettura monumentale di Brasilia. Basta ricordare la forma della Cattedrale (1958), come una gigantesca tenda (per non parlare della relazione caverna-sottosuolo) o del Memorial JK (1980), come una scura grotta. Con lo stesso raziocinio, arriviamo all’edificio principale dell’Ambasciata. *Cabana primitiva* sulla foresta tropicale.

Em seu *Essai sur l’Architecture* (1753), Laugier trabalhou o “modelo a partir do qual todas as grandezas da arquitetura foram imaginadas”<sup>,98</sup> a *cabana primitiva*, ou casa ancestral, descrita por Vitruvío. Desde a recuperação do tratado do romano, “os teóricos da arquitetura tinham como hipótese estabelecida que a arquitetura se originou quando o homem primitivo passou a construir sua própria casa. Do abrigo passou para o templo e, aprimorando continuamente essa fórmula, inventou a versão em madeira da ordem dórica, a qual foi copiada em pedra”<sup>.99</sup>

Dentro do pensamento iluminista, a *cabana primitiva* corresponderia ao arquétipo dos palácios de Brasília, quer dizer, da cabana primitiva para o templo grego com colunas *in antis*, para o templo periptero ou com peristilo e, finalmente, os palácios com peristilo ou colunatas de Oscar Niemeyer. Por outro lado, coube a Quatremère de Quincy (1755-1849), na obra *Encyclopédie Méthodique* (1788), defender a ideia de que a origem ideal da arquitetura não estava somente ligada à *cabana primitiva*, e reconhecer três outras soluções que corresponderiam ao que denominou de três estados naturais do homem primitivo: o do caçador, o do agricultor e o do pastor, dos quais sugiram respectivamente a caverna, a cabana e a tenda.

Desnecessário continuar com a digressão ou retornar aos séculos passados, pois é clara a relação existente entre tais arquétipos e a arquitetura monumental de Brasília. Basta lembrar da forma da Catedral (1958), como uma gigantesca tenda (isso para não falar na relação caverna-subsolo) ou do Memorial JK (1980), como uma escura gruta. Com o mesmo raciocínio, chegamos ao edifício principal da Embaixada. *Cabana primitiva* sobre a floresta tropical.

In his *Essai sur l’Architecture* (1753), Laugier worked on the “model from which all the grandeurs of architecture were imagined”<sup>,98</sup> the *primitive hut*, or ancestral house, described by Vitruvius. Since the recovery of the Roman’s treatise, “architectural theorists had as an established hypothesis that architecture originated when primitive man began to build his own house. From shelter he passed to temple and, continually improving this formula, he invented the wooden version of the Doric order, which was copied in stone”<sup>.99</sup>

Within Enlightenment thought, the *primitive hut* would correspond to the archetype of Brasília’s palaces, that is, from the primitive hut to the Greek temple with columns *in antis*, to the peripterous or peristyle temple and, finally, to Oscar Niemeyer’s palaces with peristyle or colonnades. On the other hand, it fell to Quatremère de Quincy (1755-1849), in his work *Encyclopédie Méthodique* (1788), to defend the idea that the ideal origin of architecture was not only linked to the *primitive hut*, and to recognize three other solutions that would correspond to what he called the three natural states of primitive man: that of the hunter, that of the farmer and that of the shepherd, from which were suggested respectively the cave, the hut and the tent.

There is no need to continue this digression or return to past centuries, as the relationship between these archetypes and the monumental architecture of Brasília is clear. One need only recall the form of the Cathedral (1958), like a gigantic tent (not to mention the cave-subsoil relationship) or the JK Memorial (1980), like a dark cave. With the same reasoning, we arrive at the main building of the Embassy. *Primitive hut* above the rainforest.

<sup>[</sup>\*] Ada Louise Huxtable, *Pier Luigi Nervi* (New York: Braziller, 1960); Iori, *Pier Luigi Nervi*.

<sup>[</sup>\*] Le date corrispondono a quelle indicate da Tulia Iori (*Pier Luigi Nervi*)

<sup>[</sup>\*] As datas correspondem às indicadas por Tulia Iori (*Pier Luigi Nervi*)

<sup>[</sup>\*] The dates correspond to those indicated by Tulia Iori (*Pier Luigi Nervi*)

<sup>[</sup>\*] Progettato e non eseguito per l’EUR.

<sup>[</sup>\*] Projetado e não executado para a EUR.

<sup>[</sup>\*] Designed and not finished for EUR.

**Il Palazzo di Nervi**

L’edificio principale dell’Ambasciata d’Italia in Brasile può essere ugualmente inteso come risultante dello sviluppo naturale del pensiero di Pier luigi Nervi. Laureato come ingegnere presso l’Università di Bologna e professore di strutture all’Università di Roma *La Sapienza*, costruì un’opera segnata dall’inventiva strutturale e dall’eccellenza dell’esecuzione. Tra i suoi innumerevoli progetti,<sup>100</sup> possiamo evidenziare soluzioni che valgono come significativi precedenti all’edificio eretto a Brasilia.

Cominciamo dalle scultoree scale esterne, che sembrano “prendere al lazo” parte dello Stadio Municipale di Firenze (1930-33),<sup>101</sup> e dalla allungata struttura inclinata con un immenso sbalzo su cui appoggia la copertura delle gradinate. Soluzioni eleganti, capaci di essere riformulate in ambienti nobili, come nelle scale elicoidali o nella struttura di supporto del salone di atti dell’Ambasciata. Elicoidale era anche la forma del Palazzo dell’acqua e della luce di Roma (1939),<sup>102</sup> la cui memoria è omaggiata dall’esuberante sofà Tatlin, disegnato per l’italiana *Edra* da Roberto Camprini e Mario Canazi, simbolicamente installato nel salone della scala della Residenza Ufficiale.

Come Oscar Niemeyer, Nervi approfondì una personale ricerca sulla forma ed il funzionamento dei supporti in architettura. I pilastri a “Y” invertiti dell’hangar dell’aeroporto di Orvieto, di Castel Viscardo (1939-42), le colonne a “tre rami” del complesso di Torino Esposizioni (1947-48), i pilastri biforcati inclinati dell’arena (palazzetto) dello sport di Roma (1956-57) e i pilastri ugualmente inclinati della Sala delle Udienze del Vaticano (1964-71) sono travolgenti esempi di una costante ricerca dell’eccellenza della raffinatezza strutturale.

La sede dell’Unesco a Parigi (1952-58) e la sala delle udienze papali avvicinarono Nervi ai programmi complessi legati alla diplomazia. Nel primo caso, courbusiani pilastri di calcestruzzo a vista elevano tutto l’edificio della

**O Palácio de Nervi**

O edifício principal da Embaixada da Itália no Brasil pode ser igualmente compreendido como resultante do desenvolvimento natural do pensamento de Pier Luigi Nervi. Formado engenheiro pela Universidade de Bolonha e professor de estruturas da Universidade de Roma *La Sapienza*, construiu uma obra marcada pela inventividade estrutural e pela excelência da execução. Entre seus inúmeros projetos,<sup>100</sup> podemos destacar soluções que atam como significativos precedentes para o edifício erguido em Brasília.

Comecemos pelas escultóricas escadas externas, como que “laçando” parte do Estádio Municipal de Florença (1930-33),<sup>101</sup> e pela esbelta estrutura inclinada que apoia a cobertura, em imenso balanço, da arquibancada. Soluções elegantes, capazes de serem ressignificadas em ambientes nobres, como nas escadas helicoidais ou na estrutura de suporte do salão de atos da Embaixada. Helicoidal também era a forma do Palácio da água e da luz de Roma (1939),<sup>102</sup> cuja memória se homenageia por meio do exuberante sofá Tatlin – desenhado para a italiana *Edra* por Roberto Samprini e Mario Canazi –, simbolicamente instalado no hall da escada da Residência Oficial.

Como Oscar Niemeyer, Nervi desenvolveu pessoal pesquisa sobre a forma e o funcionamento dos suportes em arquitetura. Os pilares em “Y” invertido do hangar do aeroporto Orvieto, de Castel Viscardo (1939-42), as colunas em “três ramos” do complexo de exposições de Turim (1947-48), os pilares bifurcados inclinados do ginásio (palazzetto) de esportes de Roma (1956-57) e os pilares igualmente inclinados da Sala de Audiências do Vaticano (1964-71) são contundentes exemplos de uma constante busca de excelência e de refinamento estrutural.

A sede da Unesco em Paris (1952-58) e a sala de audiências papal aproximaram Nervi dos programas complexos relacionados com diplomacia. No primeiro caso, corbusianos pilares de concreto aparente elevam todo o

**The Palace of Nervi**

The main building of the Italian Embassy in Brazil can also be understood as the result of the natural development of Pier Luigi Nervi’s thought. An engineer graduated from the University of Bologna and professor of structures at the University of Rome *La Sapienza*, he built a work marked by structural inventiveness and excellence of execution. Among his numerous projects,<sup>100</sup> we can highlight solutions that act as significant precedents for the building in Brasilia.

Let us begin with the sculptural external stairs, as if “taking” part of the Municipal Stadium in Florence (1930-33),<sup>101</sup> and the slender inclined structure that supports the immensely overhanging roof of the grandstands. These are elegant solutions that could be given new meaning in noble surroundings, such as the helicoidal staircase or the support structure of the Embassy ballroom. Helical was also the shape of the Palace of Water and Light in Rome (1939),<sup>102</sup> whose memory is honored through the exuberant Tatlin sofa – designed for the Italian *Edra* by Roberto Samprini and Mario Canazi –, symbolically installed in the hall of the staircase of the Official Residence.

Like Oscar Niemeyer, Nervi undertook personal research into the form and function of supports in architecture. The inverted “Y” columns of the Orvieto airport hangar at Castel Viscardo (1939-42), the “three-branch” columns of the exhibition complex in Turin (1947-48), the inclined bifurcated columns of the sports gymnasium (palazzetto) in Rome (1956-57), and the equally inclined columns of the Vatican Audience Hall (1964-71) are compelling examples of a constant search for excellence and structural refinement.

The Unesco headquarters in Paris (1952-58) and the papal audience hall brought Nervi closer to complex programs related to diplomacy. In the former case, Corbusian exposed concrete columns raise the entire

<sup>[103]</sup> Originalmente, la proposta prevedeva una grande piazza, sostituita da quattro patii nel sottosuolo.

<sup>[103]</sup> Originalmente, a proposta previa una grande praça, substituída por quatro pátios em subsolo.

<sup>[103]</sup> Originally, the proposal envisaged a large plaza, replaced by four underground courtyards.

Segreteria dal suolo; nel secondo, i pilastri inclinati delimitano lo spazio e sostentano la considerevole soletta nervata (altra fonte di studi di Nervi).

Lo schema dei patii centrali su vari livelli appare nell’edificio dell’Unesco;<sup>103</sup> e la struttura su vari piani fu approfondita nell’Edificio Pirelli a Milano (1955-60).

Nel Palazzo del Lavoro di Torino (1959-1961), surge la proposta della scatola elevata (in questo caso, vetrata), definita a partire dalla ripetizione di 4 x 4 grandi moduli strutturali quadrati (caratterizzati dalla presenza di colonne centrali) che configurano una maglia ortogonale di 16 unità ugualmente quadrate. Soluzione che, in scala differente, sarà applicata all’Ambasciata.

**Lo stile è l’uomo stesso**

Pier Luigi Nervi, nelle sue strutture, cercava di imitare le forme della natura. Ossi, tronchi, rami, maglie nervate sembrano aver influenzato, direttamente o indirettamente, le sue ricerche, garantendogli una posizione di rilievo tra i maestri della costruzione del XX secolo. L’architettura dell’Ambasciata d’Italia a Brasilia si iscrive in questa tradizione. La radice storica più espressiva di questo linguaggio è, evidentemente, quella dell’architettura gotica, ripresa dallo storicismo romantico del neogotico. Ha anche le sue fondamenta nei miglioramenti delle scienze della natura e del calcolo strutturale, in cui entrambi portarono ad una interpretazione razionale precisa tanto del modo naturale quanto di quello creato dall’uomo. Nervi possedeva una solida formazione negli studi della tradizione classica. Ciò è provato non solo dalle sue opere e dai suoi scritti, dove tale classicismo diventa evidente, ma ugualmente dalla sua *Storia universale dell’architettura* in 14 libri, opera che coordinò negli anni ’70 insieme alle case editrici Electa, Harry N. Abrams e Aguilar.

L’architettura dell’Ambasciata riflette questa tensione che attraversa l’opera di Nervi. Ad una partenza classica rigida come di una *villa* o di un *palazzo* rinascimentale, l’ingegnere aggiunge il pilastro quadriforcato che imita gli

edificio do Secretariado em relação ao solo; no segundo, os pilares inclinados delimitam o espaço e suportam expressiva laje nervurada (outra fonte de pesquisa de Nervi).

O esquema dos pátios centrais em níveis aparece na Unesco;<sup>103</sup> e a implantação em vários platôs foi aprofundada no Edifício da Pirelli em Milão (1955-60).

No Palácio do Trabalho de Turim (1959-1961), surge a proposta da caixa elevada (no caso, envidraçada), definida a partir da repetição de 4 x 4 grandes módulos estruturais quadrados (caracterizados pela presença de colunas centrais) que configuram uma malha ortogonal de 16 unidades igualmente quadradas. Solução que, em escala diferente, será aplicada na Embaixada.

**O estilo é o próprio homem**

Pier Luigi Nervi, em suas estruturas, buscava mimetizar as formas da natureza. Ossos, troncos, ramos, malhas nervuradas parecem ter influenciado, direta ou indiretmente, as suas pesquisas, garantindo-lhe posição de destaque entre os mestres da construção do século XX. A arquitetura da Embaixada da Itália em Brasília inscreve-se nessa tradição. A raiz histórica mais expressiva dessa linguagem é, evidentemente, a da arquitetura gótica, tal como retomada pelo historicismo romântico do neogótico. Ela tem também seus fundamentos nos avanços das ciências da natureza e do cálculo estrutural, em que ambos levaram a uma interpretação racional precisa tanto do mundo natural quanto do criado pelo homem. Ocorre que Nervi possuía uma sólida formação no estudo da tradição clássica. Isso nos é atestado não apenas por suas obras e escritos – onde tal classicismo se torna evidente – mas igualmente por sua *História universal da arquitetura* em 14 tomos, obra que coordenou na década de 1970 junto às casas editoriais Electa, Harry N. Abrams e Aguilar.

A arquitetura da Embaixada reflete essa tensão interna que atravessa toda a obra de Nervi. A um partido clássico rígido como o de uma *villa* ou um *palazzo* renascentistas, o engenheiro acrescenta o pilar quadrifurcado mimetizando

Secretariat building above the ground; in the latter, sloping columns delimit the space and support expressive ribbed slab (another source of Nervi’s research).

The scheme of central courtyards in levels appears in Unesco;<sup>103</sup> and the implementation on several plateaus was further developed in the Pirelli Building in Milan (1955-60).

In the Palazzo del Trabajo in Turin (1959-1961), the proposal of the elevated box emerges (in this case, glazed), defined by the repetition of 4 x 4 large square structural modules (characterized by the presence of central columns) that configure an orthogonal mesh of 16 equally square units. This solution, on a different scale, will be applied in the Embassy.

**Style is the man himself**

Pier Luigi Nervi sought to mimic the forms of nature in his structures. Bones, trunks, branches, ribbed meshes seem to have influenced, directly or indirectly, his research, ensuring him an outstanding position among the masters of 20th century construction. The architecture of the Italian Embassy in Brasília is inscribed in this tradition. The most expressive historical root of this language is, of course, Gothic architecture, as taken up by the romantic historicism of the neo-Gothic. It also has its foundations in the advances of the natural sciences and structural calculus, both of which led to a precise rational interpretation of both the natural and man-made worlds. It so happens that Nervi possessed a solid background in the study of the classical tradition. This is evidenced not only by his works and writings – where such classicism is evident – but also by his *História universal da arquitetura* in 14 volumes, a work he coordinated in the 1970s with the publishing houses Electa, Harry N. Abrams and Aguilar.

The architecture of the Embassy reflects this internal tension that runs through all of Nervi’s work. To a rigid classical design like that of a Renaissance *villa* or *palazzo*, the engineer adds the quadrifurcated pillar mimicking trees. The orthogonal block elevated on pilotis

<sup>[104]</sup> “The builder in the proper sense of the word *selects*. But the acts of selection—mental events in the builder’s mind—have no relation to the ‘causes’ which produced the stones”. Singer, Charles, *apud* Peter Collins, Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950 (London: Faber and Faber, 1965), 155.

<sup>[105]</sup> George-Louis Leclerc de Buffon, Discurso sobre o estilo, trad. Artur Morão, Textos Clássicos de Filosofia (Covilhã: LusoSofiapress, 2011), 8, https://www.lusosofia.net/textos/bufon\_george\_louis\_discurso\_sobre\_o\_estilo.pdf.

<sup>[104]</sup> “Pourquoi les ouvrages de la nature sont-ils si parfaits? C’est que chaque ouvrage est un tout, et qu’elle travaille sur un plan éternel, dont elle ne s’écarte jamais; elle prépare en silence le germe de ses productions; elle ébauche par un acte unique la forme primitive de tout être vivant; elle la développe, elle la perfectionne par un mouvement continu, et dans un temps prescrit. […] Le ton n’est que la convenance du style à la nature du sujet; il ne doit jamais être forcé; il naît naturellement du fond même de la chose, et dépendra beaucoup du point de généralité auquel on aura porté ses pensées. […] Le style est l’homme même”. In:George-Louis Leclerc de Buffon, “Sur le style: discours de réception du comte de Buffon”, Académie Française, 1753, https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-du-comte-de-buffon.

alberi. Il blocco ortogonale elevato sui *pilotis* si trasforma in una chioma sui tronchi che si appoggiano a volte sull’acqua al di sotto a volte sui *pilotis* intermedi, che permette la vista sul lago. L’acqua che fluisce abbondantemente nell’estate del Centro-ovest brasiliano si può accumulare in un lago artificiale, può entrare nei *cortili*, può essere disciplinatamente indirizzata nella quadrupla spirale sul grande salone o può scorrere nei tubi inseriti negli elementi strutturali. E qui vediamo che la relazione con la natura nell’opera di Nervi non si limita ad una rappresentazione formale o ad una interpretazione matematica ideale di un gioco di forze, ma anche da una relazione profonda con i cicli della natura e dell’uomo che abita la sua architettura.

Tali relazioni sono frutto di una sensibilità impareggiabile, associata ad una profonda conoscenza teorica ed empirica dei sistemi attuali correnti in quel momento. Da un lato, bisogna concordare che “il costruttore, nel senso proprio della parola, *seleziona*. Ma gli atti della selezione, eventi nella mente del costruttore, non possiedono nessuna relazione con le ‘cause’ [naturali] che hanno prodotto le pietre”.<sup>104</sup> D’altro canto, questo arbitrio, questa permanente tensione tra l’essere umano e il mondo che lo circonda, tra la casa ancestrale e la casa attuale, non sarebbero propriamente parte della natura? Infine, come ci ricordava il biologo Buffon (1707-1788) nel suo *Discurso sobre o estilo* del 1753: “perché sono tanto perfette le opere della natura? È che ogni opera è un tutto, agisce secondo un piano eterno dal quale non si allontana mai; prepara in silenzio i germogli delle sue produzioni; delinea con un unico atto la forma primitiva di tutti gli esseri vivi; la sviluppa, la perfeziona con un movimento continuo ed in un tempo determinato […] Il tono è solo l’adattamento dello stile alla natura dell’argomento, non deve mai essere forzato; si diffonderà spontaneamente dal proprio fondo della cosa e dipenderà molto dal punto di generalità a cui si saranno condotti i propri pensieri. […] Lo stile è l’uomo stesso”.<sup>105</sup>

árvores. O bloco ortogonal elevado sobre pilotis transforma-se numa copa sobre troncos que pousam ora sobre a água abaixo, ora sobre o *pilotis* intermediário, que abre a vista para o lago. A água que flui abundante no verão do Centro-Oeste brasileiro ora se acumula num lago artificial, ora entra pelos *cortili*, ora é disciplinadamente encaminhada na quádrupla espiral sobre o grande salão ou pela tubulação embutida nos elementos estruturais. E aqui vemos que a relação com a natureza na obra de Nervi não se restringe a uma representação formal, ou da interpretação matemática ideal de um jogo de forças, mas também de uma relação profunda com os ciclos da natureza e do homem que habita a sua arquitetura.

Tais relações são fruto de uma sensibilidade ímpar, associada a um profundo conhecimento teórico e empírico dos sistemas atuais correntes em seu tempo. Por um lado, deve-se convir que “o construtor, no sentido próprio da palavra, *seleciona*. Mas os atos de seleção – eventos na mente do construtor – não possuem qualquer relação com as ‘causas’ [naturais] que produziram as pedras”.<sup>104</sup> Por outro lado, esse arbitrio, essa permanente tensão entre o humano e o mundo que o cerca, entre a casa ancestral e a casa atual, não seriam justamente parte da natureza? Afinal, como nos lembrava o biólogo Buffon (1707-1788) em seu *Discurso sobre o estilo* de 1753: “por que são tão perfeitas as obras da natureza? É que cada obra é um todo, atua segundo um plano eterno do qual ela nunca se desvia; prepara em silêncio os germes das suas produções; esboça por um ato único a forma primitiva de todo o ser vivo; desenvolve-a, aperfeiçoa-a por um movimento contínuo e num tempo prescrito […] O tom é apenas o ajustamento do estilo à natureza do assunto, jamais deve ser forçado; emanará espontaneamente do próprio fundo da coisa e dependerá muito do ponto de generalidade a que se tiver conduzido os seus pensamentos. […] O estilo é o próprio homem”.<sup>105</sup>

becomes a canopy on trunks that rest either on the water below or on the intermediate *pilotis*, which opens the view to the lake. The water that flows abundantly in the Brazilian Central-Western summer sometimes accumulates in an artificial lake, sometimes it enters through the *cortili*, sometimes it is routed in a disciplined manner in the quadruple spiral above the great hall or through pipes embedded in structural elements. And here we see that the relationship with nature in Nervi’s work is not restricted to a formal representation, or to the ideal mathematical interpretation of a play of forces, but also to a deep relationship with the cycles of nature and of the man who inhabits his architecture.

Such relationships are the fruit of a unique sensitivity, associated with a profound theoretical and empirical knowledge of the current systems in use in his time. On the one hand, one must agree that “the builder, in the proper sense of the word, *selects*. But the acts of selection – events in the builder’s mind – bear no relation to the [natural] ‘causes’ which produced the stones.”<sup>104</sup> On the other hand, isn’t this discretion, this permanent tension between the human being and the world around him, between the ancestral house and the present house, precisely part of nature? After all, as the biologist Buffon (1707-1788) reminded us in his 1753 *Discurso sobre o estilo*: “Why are the works of nature so perfect? Because each work is a whole, it acts according to an eternal plan from which it never deviates; it silently prepares the germs of its productions; it sketches by a single act the primitive form of every living thing; it develops it, perfects it by a continuous movement and in a prescribed time […] The tone is only the adjustment of style to the nature of the subject, it must never be forced; it will emanate spontaneously from the very depth of the thing and will depend very much on the point of generality to which one has led one’s thoughts. […] The style is the man himself”.<sup>105</sup>